



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE ARTES – IdA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE

JÚLIA ALVES RODRIGUES CARVALHAL

**Provocador Cênico: implicações de uma outra função em
Processos Colaborativos e Pedagógicos**

Brasília (DF) - Brasil
2016

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE ARTES – IdA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE

JÚLIA ALVES RODRIGUES CARVALHAL

**Provocador Cênico: implicações de uma outra função em
Processos Colaborativos e Pedagógicos**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Dr. Marcus Santos Mota

Brasília (DF) - Brasil
2016



Universidade de Brasília



INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTE APRESENTADA AOS
PROFESSORES:**

Professor (a) Dr. (a). Marcus Santos Mota (VIS/UnB)
ORIENTADOR (A)

Professor (a) Dr. (a). Fernando Antônio Pinheiro Villar de Queiroz (CEN/UnB)
MEMBRO EXTERNO

Professor (a) Dr. (a). Nizta Tenenblat (CEN/UnB)
MEMBRO EXTERNO

Vista e permitida a impressão
Brasília, quarta-feira, julho 06, 2016.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do
Instituto de Artes / UnB.

Meu irmão me liga, e fala assim: “Presta atenção no raciocínio. Vocês fazem uma peça e não querem uma pessoa que dirija, é isso?” Isso.

“Então vocês convidaram uma pessoa que veio trabalhar com vocês.” É.

“Como chama essa pessoa?” Provocador cênico.

“Provocador cênico! Eu sabia que tinha uma palavra! Obrigado, Tchau” (Cia Les Commediens Tropicales- *Caderno.Suporte*)

Dedico este trabalho a minha mãe, Carla Alves,
por me ensinar diariamente o significado da
palavra amor e por sonhar comigo meus sonhos!

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao meu marido Luís, por estar sempre ao meu lado, com paciência e dedicação, trilhando meus caminhos e me ajudando a superar os obstáculos, por ser minha vida.

Agradeço a minha irmã Thaísa por ser minha companheira de todas as horas, me ajudando ou me escutando, sendo meu porto seguro e meu exemplo.

Agradeço ao meu pai Fernando por me permitir e me incentivar a seguir meus sonhos sempre.

Agradeço minha mãe por todo o auxílio nesse processo de pesquisa e na vida.

Agradeço ao meu irmão Fernando por ser um modelo de dedicação e me inspirar constantemente a perseverar nos meus objetivos.

Agradeço ao meu tio/irmão Wagner por me apoiar exatamente como eu preciso quando requisitado.

Agradeço ao meu amigo Tiago Cruvinel por me provocar diariamente nas minhas buscas e compartilhar comigo as dele, me permitindo sempre me espelhar nele (agradeço ao Sérgio também pela ajuda, claro).

Agradeço a minha amiga irmã Angélica Beatriz por me suportar e por estar sempre ao meu lado me dando a segurança tê-la comigo sempre que preciso.

Agradeço ao meu amigo Rafael Tursi por me impulsionar sempre a buscar mais e por compartilhar minhas caminhadas.

Agradeço aos demais amigos e membros da minha família que não foram mencionados, mas que de uma forma indireta contribuíram para a conclusão dessa etapa ao desejarem meu sucesso e enviarem boas energias.

Agradeço imensamente ao meu orientador, Marcus Mota, por ter me guiado nesse processo, de forma compreensiva, sempre exigindo e permitindo que eu fosse além dos meus limites e por ter sido um modelo para mim na minha caminhada acadêmica, desde meu projeto de iniciação científica.

Agradeço ao Professor Fernando Villar por ser meu provocador pessoal, na vida e na arte, por me fazer questionar sempre e buscar ser melhor, por ser, em suma, uma inspiração. Agradeço também pela participação generosa na minha qualificação, pelas entrevistas e pela

disponibilidade para me ouvir e trocar ideias.

Agradeço a Professora Felícia Johanson, a quem admiro muito, pelas indicações precisas e provocadoras na qualificação, dadas de forma tão generosa.

Agradeço a professora Nítza Tenenblat pela disponibilidade de participar da minha defesa, agregando, com seu conhecimento, outras provocações à minha pesquisa.

Agradeço a todos os professores e demais profissionais do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília por terem sido importantes pilares na minha formação, me acolhido de forma tão generosa como Professora Substituta e por me inspirarem profissional e artisticamente constantemente, cada um de uma maneira. Em especial agradeço a Professora Sulian Vieira pela parceria sempre tão carinhosa.

Por fim, agradeço de forma especial aos alunos da disciplina “Interpretação e Montagem”, por terem me inspirado diariamente e me provocado também, por meio de questionamentos e ações, me possibilitando tentar ser sempre melhor.

RESUMO

Nesta pesquisa investigou-se a função do *Provocador Cênico*, presente na forma de criação teatral denominada Processo Colaborativo, a partir do contato com a metodologia de trabalho dos provocadores Fernando Villar, Georgette Fadel e Veronica Fabrini e dos processos de criação da Cia Les Commediens Tropicales (Campinas), analisando as intervenções realizadas nos espetáculos *A última quimera* (2007) e *2º d. Pedro 2º* (2009). A hipótese aqui apresentada é que o provocador, mesmo sendo uma figura externa ao grupo, interfere tanto no processo criativo quanto no resultado alcançado pelo coletivo de atores, uma vez que seu trabalho é a problematização do material criativo produzido. Sendo assim, primeiramente, esta pesquisa apresenta um panorama histórico, amplo, no qual foram selecionados alguns pontos importantes que influenciaram a relação do ator com o diretor, a partir da visão de Jean-Jacques Roubine e Patrice Pavis, para contextualizar a criação realizada em Processo Colaborativo e identifica o provocador nesses moldes como co-autor. Neste trabalho questionou-se os motivos pelos quais grupos que trabalharam neste princípio escolhem esse tipo de intervenção, quais as especificidades na intervenção desta função e como ela interfere nas obras. Por fim, estabeleceu-se uma aproximação do provocador cênico com o trabalho do professor-diretor no contexto acadêmico, a partir do estudo de caso do processo de criação do espetáculo *Romeu e Julieta* na disciplina “Interpretação e Montagem”, ministrada por mim na Universidade de Brasília em 2015.

Palavras-chave: Provocador Cênico. Processo Colaborativo. Autoria.

ABSTRACT

This research investigated the work of the *Scene Provocateur* (*Provocador Cênico*), present in creative method named Collaborative Process, from the contact with the methodological procedures of the *Provocateurs* (Provocadores) Fernando Villar, Georgette Fadel and Veronica Fabrini and the creative process of the Company Les Comédiens Tropicales (Campinas), analyzing the interventions made on the plays *A última quimera* (2007) and *2º d. Pedro 2º* (2009). The hypothesis here presented is that the *Provocateur* have a participation in the creation, even though he is not a member of the group, he interferes in the creative process and in the result achieved by the collective of actors, since his role is to problematize the creative material produced. In this way, primarily, this research brings forward a wide historical perspective, in which were selected some important points that influenced the relation between the actor and the director from the perception of Jean-Jacques Roubine and Patrice Pavis, to contextualize the type of creation that is realized in the Collaborative Process as mode of production and to identify the *Provocateur* (Provocador) in this scope as co-author of the work. This dissertation questioned the reason why some groups that work under those principles choose this type of intervention, which specificities this kind of intervention has and how it interferes in the results of the work. Lastly, established an approximation of the *Scene Provocateur* (Provocador Cênico) with the work of the teacher-director in an academic context, from the experience of the creative process of the play *Romeo and Juliet* in the Acting and Staging course (Interpretação e Montagem), given by me in University of Brasília (Universidade de Brasília) in 2015.

Key-words: Scene Provocateur. Collaborative Process. Authorship.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: O “teatro-triângulo”.....	17
FIGURA 2: Teatro de reta.....	18
FIGURA 3: Julieta e Ama no público.....	94
FIGURA 4: Julieta interagindo com espectador.....	94
FIGURA 5: Personagem Mercúcio com ponto de tensão muscular.....	110
FIGURA 6: Personagem Frei com ponto de tensão a partir de bastão.....	112

LISTA DE TABELAS

TABELA 1: Diferenciações entre o provocador e o diretor.....	86
TABELA 2: Característica da corporeidade com ponto de tensão a partir de bastão....	111

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	01
CAPÍTULO 1- DO AUTOR DRAMATURGO AO AUTOR DIRETOR À	
AUTORIA COMPARTILHADA.....	06
1.1 A quem caberá à “glória” da autoria?.....	07
1.1.1 Meyerhold e o Teatro de Reta.....	13
1.2 O diretor autor e seus caminhos.....	23
1.3 A ‘Dramaturgia do Diretor’ e o ator criador.....	30
CAPÍTULO 2- O PROVOCADOR CÊNICO: CONTEXTUALIZAÇÃO E	
DELIMITAÇÃO.....	44
2.1 O processo colaborativo e o papel do diretor.....	49
2.1.1 O Teatro da Vertigem: exemplificações.....	54
2.2 Provocador Cênico: co-autor.....	63
2.2.1 A provocação cênica pelos provocadores.....	67
2.2.2 A Cia Les Commediens Tropicales e a participação do Provocador	
Cênico.....	74
2.3 Provocador Cênico: Possíveis Delimitações.....	81
CAPÍTULO 3- O PROVOCADOR CÊNICO E O CONTEXTO PEDAGÓGICO...	89
3.1 Sobre a disciplina e o processo criativo.....	90
3.2 Espetáculo <i>Romeu e Julieta</i>.....	96
3.2.1 A provocação a partir de estímulos para criação.....	102
3.2.1.1 Preparação Corporal.....	103
3.2.1.2 Construção de Personagens.....	106
3.3 O Provocador Cênico e o professor-diretor: aproximações.....	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	116
REFERÊNCIAS.....	119

APRESENTAÇÃO

Esta pesquisa investigará a função do ‘Provocador Cênico’, presente em grupos contemporâneos que trabalham sob o princípio do Processo Colaborativo, buscando elucidar e problematizar a função, além de refletir sobre sua contribuição metodológica para o processo de criação. Além disso, será realizada uma aproximação entre o trabalho de orientação do professor no ambiente acadêmico e o do Provocador Cênico por meio do relato do processo pedagógico e dos procedimentos de estímulos no processo criativo do espetáculo *Romeu e Julieta* na disciplina “Interpretação e Montagem” na Universidade de Brasília em 2015. Dessa forma, visa compreender a intervenção desse profissional, de maneira contextualizada, e perceber como o processo de provocação pode potencializar a autonomia do ator-criador.

Por mais que seja possível encontrar a participação do Provocador Cênico em grupos contemporâneos, como Les Commediens Tropicales e a Cia. das Atrizes/Mercearia das Ideias, de São Paulo; Cia. Estrela D’Alva de Teatro, de Santo André; Núcleo Fuga e A Boa Companhia, de Campinas e o Grupo Peleja, de Pernambuco, não existe ainda um estudo que se proponha a compreender sua participação no cenário criativo atual. Dessa maneira, esta pesquisa busca elucidar a função e também ressaltar a profusão de práticas criativas no teatro contemporâneo. Não infere-se, entretanto, que o Provocador Cênico seja a mais nova função ou a única que provocou mudanças e que merece ser investigada, mas busca-se com essa pesquisa mostrar como o campo das práticas teatrais é mutável e que partindo de demandas, advindas do exercício investigativo, pode-se estabelecer novos parâmetros composicionais. Assim,

como a práxis do teatro é efêmera, e como precisamos atentar para as transformações do mundo à nossa volta, não podemos simplesmente reproduzir os conceitos desenvolvidos por um ou outro encenador, faz-se necessário que dialoguemos com as necessidades de nosso tempo, e por isso, seguimos dando continuidade à sistematização de novos conceitos, revendo as teorias existentes e reorganizando o conhecimento teatral (HADERCHPEK, 2010, p. 282).

Deste caráter investigativo e analítico é que esta pesquisa parte, na busca de contribuir para os estudos da linguagem, subsidiando e estimulando desdobramentos acerca de estudos sobre processo colaborativo e direção teatral. É importante perceber e problematizar essa nova função com vistas a exemplificar uma das maneiras de lidar com o processo de criação dentro dos moldes do processo colaborativo e suscitar uma reflexão acerca das configurações atuais.

Cabe ressaltar, brevemente, como esta pesquisa teve início e a minha motivação para desenvolvê-la. Desde 2007, trabalho como assistente de direção do diretor Fernando Villar, tendo participado dos espetáculos: *Mortes Certas- uma reconstrução Irresponsável de Vidas Erradas* (2007/2008-UnB), *Laura* (2009-UnB), *Trajatória X* (2010/2012-DF), *Ivan e os Cachorros* (2012/2013-SP) e *Através de Ti* (2014/2015-DF). Como atriz, bacharel em interpretação teatral pela Universidade de Brasília (2009), sempre tive interesse na prática da direção, a fim de compreender como se relacionavam ao meu trabalho, acreditando que esse conhecimento me auxiliaria a ampliar meu domínio criativo ao ser dirigida. Além, também, de um interesse na práxis da direção teatral e suas sistematizações possíveis de serem trabalhadas em contextos criativos. Em 2009, o diretor Fernando Villar foi convidado para trabalhar como Provocador Cênico do grupo Les Commediens Tropicales, de São Paulo e, como sua aprendiz, mesmo não sendo mais sua aluna, tive contato com o processo por meio dos relatos de Villar, quando retornava dos ensaios. Foi a primeira vez que ouvi o termo Provocador Cênico, apesar de já ter visto, nos trabalhos de Constantin Stanislavski, Eugênio Barba e Ariane Mnouchkine, que o diretor é um Provocador. Porém, algumas contradições começaram a se materializar na minha percepção, como: a identificação de uma aproximação com os procedimentos de direção, mas sem ser propriamente um diretor; um acompanhamento periódico, sem estar presente no momento de criação; o desenvolvimento da obra a partir da experimentação na sala de ensaio, no entanto, compartilhando com o Provocador somente o que era escolhido pelos atores; e o trabalho com estímulos para criação partindo do Provocador, mas sem a designação de organizar e finalizar a obra. A função me intrigou, pois percebi nela, por meio do trabalho de Villar, uma nova concepção de um diálogo criativo.

Esta pesquisa busca subsidiar uma referência para esses questionamentos, que nortearão esta dissertação. Inicialmente, será realizada uma contextualização da relação autoral, a partir do contexto do chamado *teatro de diretor*, buscando compreender como se dá a mudança do dramaturgo para o diretor, como responsável pela obra, e analisando pontualmente alguns exemplos que apresentam propostas artísticas que modificam a relação autor-diretor-ator. Será apresentado um panorama que delimita algumas características do trabalho do diretor, a partir de sua ascensão, e sua interferência no processo de criação, que propiciou uma modificação no trabalho do ator que reivindica para si a autoria da obra no final do século XX.

O primeiro capítulo partirá, assim, de uma contextualização das configurações hierárquicas presentes na encenação, considerando a datação do termo no século XIX, e

buscará estabelecer como as mudanças ocorridas influenciaram no processo de criação do diretor e a relação dos integrantes que compõem o trabalho cênico. Será considerada a problemática levantada por Jean-Jacque Roubine (1998), ao identificar que a grande questão do teatro moderno é a autoria, buscando compreender quem detém o poder e assina a criação estética de uma obra.

No século XIX, temos uma mudança nos paradigmas de criação cênica, envolvendo uma inversão autoral e uma hierarquização do ato criativo. Para compreender a competência de cada uma das funções envolvidas no processo de criação, é preciso compreender esse contexto no qual as mudanças ocorreram e analisar, pontualmente, algumas interferências, que podem ser consideradas relevantes. São elas: a relação entre o autor e seu ‘desempoderamento’ e a conseqüente ascensão do encenador e sua relação autoral com a criação, por vezes centralizada ou compartilhada com os demais integrantes do fazer teatral, como o ator, o cenógrafo e o iluminador. Assim, para compreender como se dá a ascensão do encenador, parte-se dos panoramas de Patrice Pavis (2008) e de Jean-Jacque Roubine (1998), que analisam a história do teatro ocidental, da perspectiva do teatro na França, e que datam os conceitos de encenação teatral e do encenador ao final do século XIX.

Vê-se a prerrogativa de Meyerhold, que busca modificar a autoria por meio do trabalho de concepção da obra, partindo do ideal que o encenador tem do trabalho, por meio de uma visão centralizada, e colocando o texto e o ator em sua função. Para o “Teatro de Reta”, proposto por Meyerhold, a fundamentação se dá no encontro entre ator e espectador, estando o autor e o diretor por trás de seu trabalho. Seu trabalho provoca mudanças na relação entre os criadores, mantendo o destaque do encenador, porém reorganizando a forma como o trabalho é desenvolvido, buscando, ainda de maneira inicial, um compartilhamento da autoria, ao colocar o ator como propulsor da busca expressiva. A possibilidade de compreender as estruturas de concepção e a metodologia de trabalho de Meyerhold, seja por sua visão ou pela análise de Odete Aslan (2007), Sônia Machado (2014) ou Béatrice Picon-Vallin (2006), possibilita delimitar, de maneira exemplificada, as interferências do encenador no trato com a direção de ator e com o diálogo criativo.

Assim, com o panorama inicial é possível, nesse primeiro capítulo, apresentar um contato inicial com as problematizações que envolvem a autoria, desde o século XIX, presentes na configuração do Processo Colaborativo, que inverte o autor da obra, que passa a ser o grupo de atores ou os artistas criadores em diálogo criativo. Delimita-se, também, alguns pressupostos para o trabalho diretivo no processo de criação.

Além disso, será apresentando o conceito de ‘Dramaturgia do Diretor’, de Eugênio Barba, e o trabalho com o ator-criador. Para Barba (2010), o processo de criação de uma obra pela perspectiva da direção, está atrelado ao trabalho do ator-criador e à maneira como o diretor consegue estimular a elaboração de material expressivo do ator. Assim, o dialogo criativo resulta na mudança no trabalho de diretor e também no do ator. Vê-se, assim, que essas novas concepções de organização na composição criativa, vemos que a relação autoral e hierárquica do diretor é modificada na condução do processo de criação, isso quando ele não é extinto e suas atribuições são realizadas pelos próprios atores.

O segundo capítulo consistirá na delimitação de características do contexto no qual o Provocador Cênico aparece. Buscará compreender como se dá a participação do diretor nos moldes propostos pelo teatro de grupo, de Processo Colaborativo, que busca uma autoria da obra dos atores ou que aplica uma quebra hierárquica, compartilhando a criação entre todos os participantes, inclusive o diretor. Assim, será possível perceber o contexto em que se insere o Provocador Cênico e, posteriormente, problematizar seu trabalho e as implicações de sua interferência.

Será realizada uma contextualização das diferentes formas que a direção teatral exerce em grupos de Processo Colaborativo, que é um campo de estudos extremamente relevante para compreensão da contemporaneidade e ver de que forma a contribuição que a criação de cada função que compõe a cena se estabelece na elaboração do todo. Contudo, esta pesquisa, ao realizar essa investigação, não procura ser taxativa, e sim buscar exemplos pontuais que ajudem a ilustrar o processo criativo contemporâneo e a função oriunda dessa configuração, o Provocador Cênico.

Panoramas como os de Stela Fischer (2003) e Adélia Nicolete (2005) contextualizam a relação intrínseca da configuração do teatro de grupo e das mudanças nos processos criativos do século XX e XXI, relacionando-os a um panorama histórico-social. É notável, que o processo colaborativo apresente mudanças paradigmáticas na criação cênica, mediante acontecimentos que impulsionam uma necessidade de um discurso artístico específico, quanto afirmação ideológica e estética, e que busque concepções mais igualitárias. Assim, será realizada, primeiramente, uma contextualização do conceito e uma diferenciação da criação coletiva. Para isso, será apresentado um diálogo entre os panoramas de Adélia Nicolete e Stela Fischer, além da problematização por Antônio Araújo (2011) e Ricardo Figueiredo (2007).

Depois, será analisada a figura do diretor dentro do processo colaborativo, utilizando a

experiência do trabalho de Antônio Araújo no Teatro da vertigem, compreendendo seus procedimentos de direção partindo de sua perspectiva, com seus objetivos e suas estratégias metodológicas aplicadas, e da perspectiva dos seus atores e como eles definem o trabalho coletivo da criação.

Busca, ainda, compreender quais os procedimentos que o Provocador Cênico deve aplicar para lidar com esse novo coletivo, considerando que ele surge dessas mudanças autorais e hierárquicas, apresentando especificidades em sua metodologia. Para isso, partirá da análise da metodologia de trabalho dos Provocadores Fernando Villar, Georgette Fadel e Verônica Fabrini e do processo do grupo Les Commediens Tropicales, com os espetáculos *A última quimera* (2007) e *2º d. Pedro 2º* (2009). Trazendo, assim, uma problematização da função, suas atribuições e implicações no cenário criativo e compreendendo como se dá sua relação com o coletivo de atores-criadores e autores da obra. Parte, assim, de um panorama de procedimentos utilizados na intervenção e na delimitação da função para os Provocadores e para os provocados.

Por fim, no terceiro capítulo, a função do Provocador Cênico será identificada como uma possibilidade no contexto acadêmico, apresentando uma aproximação de seu trabalho com o desenvolvido pelo professor de disciplinas práticas, que desempenha um papel de orientador da criação. Será investigada e problematizada a utilização de procedimentos de provocação na disciplina “Interpretação e Montagem”, que ministrei na Universidade de Brasília no segundo semestre de 2015, com o processo de criação colaborativo do espetáculo *Romeu e Julieta*. Serão apresentadas as estratégias utilizadas na provocação para a construção de personagem, para a potencialização do trabalho do ator-criador, para a composição cênica e para o diálogo com as áreas criativas presentes no processo.

Dessa forma, essa pesquisa pode auxiliar na compreensão das experiências práticas de composição de cena, em diferentes contextos e por meio de diferentes procedimentos, mostrando a fundamentação do Provocador Cênico e a sua aplicabilidade, podendo contribuir, para que artistas cênicos possam conhecer mais sobre a função e ampliar suas possibilidades criativas, assim como acompanhar as discussões contemporâneas que envolvem ou suscitam esta questão. Cabe ressaltar, entretanto, que esta pesquisa não pretende delimitar a função do Provocador de maneira taxativa, enquadrando obrigatoriedades, nem esgotar as discussões suscitadas, mas sim estimular uma reflexão sobre a efemeridade da práxis teatral.

CAPÍTULO 1- DO AUTOR DRAMATURGO AO AUTOR DIRETOR À AUTORIA COMPARTILHADA

Na intenção de compreender contextualmente as razões ou implicações para a intervenção do Provocador Cênico em processos criativos, esta pesquisa busca, neste capítulo, apresentar as mudanças ocorridas na relação autor-diretor-ator, ocasionadas pela disputa autoral. Será mostrada como a relação dessa tríade é modificada de acordo com o trabalho realizado, priorizando o texto dramático ou o trabalho do diretor e, posteriormente, situando a noção de ator-criador. Para isso, serão identificados os principais trabalhos que interferiram na composição da cena após a ascensão do encenador, a partir da perspectiva de Jean-Jacques Roubine (1998).

Primeiramente, visando identificar sob qual contexto ocorre a ascensão do encenador e quais as principais mudanças na sua relação com os demais integrantes do processo de concepção do espetáculo, em especial o autor e o ator, será apresentado um panorama desde o final do século XIX até meados do século XX, contextualizando precisamente a mudança autoral do dramaturgo para o encenador e ampliando o argumento, pontuando alguns importantes trabalhos que modificaram essa relação.

Será explicado, de maneira sucinta, como se deu a ascensão do diretor e os preceitos de sua função. Faz-se necessário, antes dessa delimitação, compreender que o diretor/encenador é uma figura importante no teatro moderno por interferir no modo como o espetáculo é concebido e na atuação dos demais integrantes do processo de criação. Ele pode assinar a concepção estética de um espetáculo e conduzir o processo ou pode intervir em questões pontuais como a direção dos atores ou, até mesmo, dialogar com diferentes setores criativos, como a iluminação e o cenário. Contudo, um consenso encontrado e que determinará o uso da nomenclatura diretor/encenador ou somente diretor ou encenador, é que o encenador possui a responsabilidade de conceber o espetáculo pensando na sua totalidade, integrando todos os participantes e suas criações, que podem ou não estarem subordinadas a ele, a fim de construir um todo que seja uma obra única. O encenador pode se deixar influenciar pelas criações dos demais integrantes do processo, quando possuírem uma autonomia para isso, modificando a sua concepção ou pode restringir os demais a alcançarem o seu ideal concebido.

Em muitos estudos é possível identificar o termo diretor atribuído a encenadores. Patrice Pavis (2008), por exemplo, realiza uma distinção entre os tipos de diretor encontrados

em processos de criação (de cena e de teatro) e as atribuições que podem ser relacionadas com cada um e o encenador.

A atribuição do *Encenador* está diretamente relacionada ao modelo contemporâneo de direção. É o profissional que, além de criar, precisa estabelecer um diálogo com todos os que estão envolvidos, dos atores aos técnicos. Nesta pesquisa, serão considerados diretor e encenador como funções diretivas e responsáveis pela composição cênica. E, quando necessário, será delimitada a utilização de um dos dois, por compreender também que a função de direção pode ou não estar associada à encenação.

1.1 A quem caberá a “glória” da autoria?

O problema do lugar e da função do texto dentro da realização cênica é menos recente do que se costuma imaginar e, além e acima das considerações estéticas, ele representa um cacife ideológico. No fundo, trata-se de saber em que mãos cairá o poder artístico, ou seja, a quem caberá tomar as opções fundamentais, e quem levará aquilo que antigamente se chamava “a glória” (ROUBINE, 1998, p.45).

Jean-Jacques Roubine (1998) problematiza a questão da disputa entre o autor e o encenador pela autoria da obra, questionando a quem caberá a “glória”. Para ele, a grande questão, eclodida no século XIX, é a quem pertence a possibilidade de empregar na obra sua visão estética e que deterá o “cacife ideológico”, doutrinando os demais que compõem a cena em função de uma criação autoral e unilateral, no caso a do encenador.

Analisando as mudanças ocorridas na composição da cena em um processo criativo, pode-se perceber grande importância na relação da cena com o texto e como ela foi modificada no final do século XIX e início do século XX, trazendo um período de quebra de paradigmas e de novos olhares acerca do fazer teatral. Não é intenção desta pesquisa delimitar quando o trabalho do encenador teve início, muito menos a encenação em si, mas sim buscar pontualmente alguns exemplos da utilização do termo ou do exercício da função e como se deram as mudanças até chegar à configuração atual.

De acordo com Roubine (1998), com a valorização de gêneros que se valem de uma dominação do texto, em detrimento daqueles que buscam a ação como princípio norteador da criação, ainda no século XIX, é possível identificar um período no qual o ator, mero acessório para transmitir o texto em cena, tinha que se adequar às demandas dramáticas para uma

melhor relação com o texto, visando dizê-lo valorizando ao máximo sua construção. Para Laura Moreira (2012), tinha-se uma classificação na qual trabalhos que envolviam a palavra estavam acima de trabalhos da ação, como é o caso da farsa, vista como uma arte pouco refinada e grosseira, e que está voltada para o cotidiano e para o contexto social. Essa centralização fez com que, durante muito tempo, a ação fosse subordinada ao texto. Assim, tinha-se o “teatro falado em detrimento de outras modalidades que, muitas vezes, agradavam mais ao público, como a comédia, o balé, a farsa ou a ópera” (MOREIRA, 2012, p. 23).

Ainda segundo Roubine (1998), essa hierarquização de gêneros influenciou diretamente na valorização daqueles que compunham a cena. O ator, nesse momento, não possuía uma importância para a criação, uma vez que se contava com tipos definidos de interpretação, de modo a apresentar da melhor forma o texto, considerado a grande obra de arte, sem contribuir criativamente. Dessa maneira, exigia-se desse profissional que dispusesse de recursos que o impelisse a dizer o texto de maneira clara, seguindo todos os parâmetros impostos pelo autor.

Do século XVI ao século XIX, a ação fica em segundo plano, utilizada somente para exprimir de maneira realística a personagem da dramaturgia, consolidando um período de sacralização do texto. Essa sacralização influenciou diretamente outros âmbitos do espetáculo, como a cenografia, feita em função de traduzir o que a dramaturgia demandava; a atuação, que permanecia em um lugar de reprodução, de não criação; e a direção, que estava subordinada aos dizeres textuais.

O ‘textocentrismo’ fazia com que o dramaturgo fosse o principal componente do processo de criação, cabendo ao diretor e aos atores interpretarem da melhor maneira possível os elementos presentes na peça, transmitindo a intenção do dramaturgo. A sacralização do texto perdurou até o século XIX, quando a figura do encenador ascende (ROUBINE, 1998, p. 45). Com isso, “vemos assim esboçar-se, ao mesmo tempo, a especialização e a hierarquização das profissões teatrais: a cada um com o seu *métier*, e todos a serviço do texto (e do autor)” (ROUBINE, 1998, p. 46). Essa delimitação, de cada um com o seu conhecimento integrando um todo, determina diretamente a relação de poder e de remuneração, além de instituir a quem cabe a glória.

A partir da ascensão do encenador, no final do século XIX, tem-se mudanças importantes no que se refere ao fazer teatral subordinado ao texto. O período marca, também, o início do chamado teatro moderno (ROUBINE, 1998, p. 49). Nos últimos anos do século, ocorre uma revisão das posições ocupadas pelo autor e pelo diretor. Claude Schumacher

identifica que, em diversas partes do mundo, “diretores, dramaturgos e teóricos pesquisaram por formas mais profissionais de encenar peças com atores que foram submetidos a um treinamento técnico completo e que adquiriram alguma cultura intelectual e estética.” (SCHUMACHER, 1996, p. 01, tradução minha).

Assim, duas correntes se fortalecem no século XX, adotando posturas divergentes em relação ao trato com o texto dramático. Roubine (1998) identifica de um lado Stanislavski, Antoine e Jacques Copeau, que prezam por uma obediência ao texto a qualquer custo, tendo este como base para a criação, e de outro Artaud e Gordon Craig, que vão contra a sacralização do texto, provocando mudanças dogmáticas na utilização do texto em cena e afetando todos os envolvidos no processo de criação. Os segundos “negaram o lugar dominante que se pretendia atribuir ao texto no conjunto da realização [...]” (ROUBINE, 1998, p. 47) compreendendo que imposições realistas por vezes minam e minimizam o potencial criativo e investigativo da obra.

Mesmo não havendo consenso para o surgimento da função de encenador, visto que é possível identificar sua intervenção em diversos momentos no teatro ocidental, seguindo a perspectiva de Roubine (1998) pode-se considerar André Antoine como precursor da função nos moldes que se identifica hoje, por fazer da organização dos elementos que compõem a cena um ato criativo. O trabalho criativo, antes dele, era prioritariamente responsabilidade do dramaturgo. Segundo Edward Braun, ao fundar o Théâtre Libre, Antoine tinha a intenção de estabelecer um novo e nunca performado (*unperformed*) drama (BRAUN, 1982, s.p). Para Jean Chothia, o trabalho de Antoine, que marca o início do ‘Teatro de Diretor’, vem de uma necessidade de organização dos espetáculos da época,

O argumento é que se a peça está para ser vivida no palco e ser completamente coerente, alguém precisa assumir o controle dos aspectos da produção: *casting*, cenário, iluminação, movimento do palco, é necessário, é preciso dizer, substituir a função de coordenação do velho administrador do palco pela função interpretativa do diretor moderno (CHOTHIA, 2009, p. 10, tradução minha)

Esse diretor moderno centraliza em si todos os elementos da concepção do espetáculo, mesmo os administrativos, no intento de atingir um ideal criativo que, no caso de Antoine, visava modificar a forma como o teatro era realizado, buscando uma composição expressiva que em si já continha a obra. Antoine relata, sobre a sua visibilidade enquanto diferencial no fazer artístico, que

a encenação moderna deveria ocupar no teatro o lugar que a descrição ocupa no romance. A encenação deveria fornecer – o que é mais frequente hoje em dia – não só um quadro exacto à acção, mas também determinar-lhe o carácter de veracidade e a atmosfera. [...] Quando encenei pela primeira vez uma obra, apercebi-me que a tarefa se dividia em duas partes distintas: uma, essencialmente material, isto é, a construção do cenário que coloca a acção num meio [determinado] e a evolução e distribuição das personagens na cena; a outra, imaterial, é constituída pela interpretação e ritmo dos diálogos. Pareceu-me, desde logo, útil, indispensável, criar rigorosamente e sem qualquer preocupação, aquilo que pertence à cena: o cenário, o meio ambiente. Por que é o meio ambiente que determina as movimentações das personagens e não as movimentações das personagens que determinam o meio. Esta simples frase parece não ter qualquer novidade, mas este é o segredo que causou a impressão de novidade que tinham, de início, as experiências do Théâtre-Libre (ANTOINE, 2011, p. 76)

Vê-se, assim, que, para Antoine, a criação de composição de cena não está mais relacionada a dar imagens às palavras ditas. O espaço ganha novo padrão, abrindo possibilidades na relação com a ação do ator. A ilusão, própria do naturalismo, deveria transportar o ator para uma condição de credibilidade na ação. O que Antoine chama de parte *material* está associada ao cenário, enquanto reprodução ambiental relaciona-se com o ambiente proposto, o que interfere na movimentação do ator, que contará com elementos reais. A composição visual da cena se dá na organização do cenário e dos personagens no que concerne a ele. Enquanto a parte *imaterial* refere-se à veracidade com que se dá a gestualidade e a atuação de seus atores, que devem ser os mais críveis possíveis.

Mesmo centralizando a concepção criativa do espetáculo, o trabalho de Antoine foi quase vanguardista no intento de buscar novas referências dramáticas, mesmo contemporâneas. Ele procurou, em suas montagens, dialogar com o dramaturgo, mencionando, inclusive, que as palavras de um texto dramático devem ser seguidas uma a uma por seus atores; mas, ainda assim, sua produção não coloca o texto dramático acima da composição cênica. Antoine (1964) propôs algumas mudanças nos textos que estava montando, porém poucas, no que se refere à mudança de gestos ou ao silêncio, sempre para ampliar alguma situação, dando mais dramaticidade. Em sua concepção “a tarefa do diretor era a interpretação do mundo dramático imaginado para o teatro”¹ (CHOTHIA, 2009, p. 09). Cabe ressaltar, que todas as mudanças visavam contribuir para a intensidade com a qual a recepção conseguiria acreditar e se deixar levar pela ilusão representada, ou seja, sempre priorizando e tomando partido da encenação proposta.

¹ No original: “the director’s task was the interpretation of the dramatist’s imagined world for the theatre”

Para Chothia (2009), a importância do teatro de Antoine repousa principalmente no fato de que seu trabalho promovia um caráter experimental do fazer artístico, “explorando as possibilidades e limitações do palco realista e a inovação e às vezes o excesso na interpretação e a *mise-en-scene* resultante”². Mas, mais do que isso, está na percepção da importância do processo e do trabalho de experimentação contínuo e reflexivo, atribuindo ao teatro um espaço de investigação, “onde novas peças e métodos performáticos podem ser testados independentemente de sua prospecção comercial”³ (CHOTHIA, 2009, p. XV, tradução minha). Vê-se que

O grande paradoxo da carreira de Antoine, em que o primeiro expoente do teatro de dramaturgo foi o criador do teatro do diretor, já está aparente em sua produção de abertura. O argumento é se a peça tem que ser viva no palco e ser completamente coerente, alguém tem que controlar todos os aspectos da produção: seleção de elenco, cenário, iluminação, composição de palco, deve, tem que ser dito, substituir a função de coordenação do antigo gerente de palco pela função interpretativa do diretor moderno. Atuando como intérprete, o diretor não pode ajudar, mas sua própria imaginação interfere entre aqueles do público e o dramaturgo⁴ (CHOTHIA, 2009, p. 10, tradução minha).

Essa tomada de responsabilidade reitera a elevação do diretor ao status de autor da obra, regendo todos os participantes com a finalidade de atingir seu próprio objetivo. A autoria, assim, é transferida do dramaturgo para o diretor, começando o que Roubine intitula de ‘advento do diretor’ (ROUBINE, 2003, p. 9).

Antonin Artaud (1985) se opõe a essas imposições hierárquicas, tanto do texto quanto do diretor, entre outras questões, por reivindicar uma forma artística mais libertária criativamente. Em sua proposta hierárquica, de uma composição cênica que possibilite a criação em todas as esferas, não reestabelece o poder, passando-o do autor para o diretor, como alguns o fizeram. Artaud propôs uma utopia poética na qual o criador, em qualquer segmento da cena, tivesse liberdade criativa, podendo manobrar o texto em função de seu discurso expressivo, trazendo para cena o espírito do texto, não as suas palavras. O texto é

² No original: “exploration of the possibilities and limitations of stage realism and the innovation and sometimes the excesses in acting and *mise en scène* that resulted”.

³ No original: “where new plays and performance methods might be tried out regardless of their commercial prospects”.

⁴ No original: “The great paradox of Antoine’s career, that the first exponent of playwrights’ theatre was the creator of director’s theatre, is already apparent in this opening production. The argument is that if the play is to live on the stage and be completely coherent, someone must take control of all aspects of production: casting, setting, lighting, stage movement, must, that is to say, replace the co-ordinating function of the old stage-manager by the interpreting function of the modern director. In acting as interpreter, the director cannot help but interpose his own imagination between those of the audience and the playwright”.

ressignificado em função da criação poética, sendo mais um dos elementos, de produção sonora, que compõe o todo. Assim, sua interferência se dá por seu caráter expressivo e não por seu significado.

Ao desconstruir essa hierarquia dos elementos que compõem a cena, evidenciando o potencial artístico de cada vertente, Artaud elimina tudo que produz sentido e que seria justificável para transmitir uma mensagem (ROUBINE, 1998, p. 64). O autor é certamente dispensável, porém, até mesmo o encenador por vezes se mostra desnecessário para a poética do espetáculo. Ele busca aquele momento único, imutável, reconhecido posteriormente por Jerzy Grotowski como a essência do teatro, que é o encontro entre o ator e o espectador. Artaud critica o teatro burguês tradicional, em que “o ator é apenas um agente do diretor, que por sua vez apenas “repete” aquilo que foi previamente escrito pelo autor” (LEHMANN, 2007, p. 49), pois isso caracteriza uma passividade criativa do ator.

Essa concepção do diretor no teatro burguês, contraditória aos pressupostos artaudianos, mostra um modelo datado e reducionista do encenador, uma vez que, já com Stanislavski, é possível ver uma mudança na autonomia criativa do ator em diálogo com a direção. Para Edwin Wilson e Alvin Goldfarb, o diretor “não só orienta os artistas, mas coordena todo o lado artístico de uma produção. [...] é responsável pelo estilo, ritmo e pela aparência visual da produção” (WILSON e GOLDFARB, 1991, p. 34). Essa premissa reverbera no trabalho de Antoine, Stanislavski e Meyerhold.

Por fim, na metade do século o trabalho de Brecht, com seu Teatro Épico, provoca uma mudança na narrativa e na direção, buscando, com o ‘distanciamento’ entre personagem e espectador, provocar uma atitude crítica no espectador, ao contrário de simplesmente emocioná-lo. Para Hans-Thies Lehmann, “fica cada vez mais claro que na teoria do teatro épico havia uma renovação e um aperfeiçoamento da dramaturgia clássica” (2007, p. 51).

Percebe-se assim, que o encenador do século XX não é mais “um mero ilustrador” do texto, mas sim um “criador” (ROUBINE, 1998, p. 51). Aí reside o conflito de detenção do poder. Se não há mais a subordinação ao texto, ou se ele é subvertido em favor da ideologia ou da estética, não é mais possível associar o ato de encenar a montar um espetáculo oriundo de um texto dramático. Assim, a obra artística valorada passa a ser a encenação realizada e não o texto dramático, que, como aponta Martin Esslin (1976), se não for encenado é literatura e não drama. A obra é designada ao encenador e não ao autor, uma vez que não é o texto que tem valor, mas sim o que foi feito com ele. Algumas encenações são únicas, no sentido de que nenhum encenador se propõe a remontar determinado texto dramático, pois ele

já fica “imortalizado”. Diante disso, “as obras de teatro para serem lidas, dentro dessa nova perspectiva, serão incompletas, pois dependerão da encenação para que seja configurada como criação” (ROUBINE, 1998, p. 59). Para corroborar esse pensamento, evidente no século XX, Gaston Baty identifica que “o escritor é apenas um técnico, entre vários outros. Suas intenções e seus desejos não podem prevalecer sobre os do encenador”, que é equivalente a um regente para os músicos (BATY apud ROUBINE, 1998, p. 62). Assim,

um texto não pode dizer tudo. Ele vai até certo ponto, lá até onde pode ir qualquer palavra. Além desse ponto começa outra zona, zona de mistério, de silêncio, daquilo que se costuma designar como atmosfera, ambiente, clima, conforme queiram. Expressar isso é o trabalho do encenador. Representamos o texto todo, tudo aquilo que o texto pode expressar, mas queremos também estendê-lo para aquela margem que as palavras sozinhas não conseguem alcançar (ROUBINE, 1998, p. 63).

Tem-se, então, no século XX, um período no qual o encenador é o grande criador, assinando a autoria e propondo novas concepções que modificam a composição cênica tanto estética quanto ideologicamente. O encenador, em sua função contraditória, é por vezes enaltecido, e por vezes ele cede espaço àquilo que ele mesmo considera mais importante. O espectador não comparece mais ao teatro para ver as grandes palavras de dramaturgos, mas sim para ver como essas palavras serão utilizadas. Contudo, seria reducionista categorizar todos os encenadores, sendo que aqui só foram mencionados alguns que se relacionavam mais detidamente com a estrutura autor-diretor, como inovadores ou até mesmo como grandes produtores, alguns baseando-se no plano ideológico. O que é evidente em panoramas como o de Roubine (1998), Odete Aslan (2007) e Pavis (2008) é que a história da encenação está diretamente relacionada à intervenção de alguns criadores, problematizando o que é ser um encenador e, até mesmo, se há uma resposta unificada para essa questão.

O ator, nesse século, precisava se adequar às demandas surgidas da encenação, tendo que buscar uma formação que suprisse as qualidades técnicas exigidas e, muitas vezes, que o munisse de um repertório criativo quando lhe era permitido criar. Uma corrente importante, que se encontra presente na mudança para o empoderamento do encenador é a formação tradicional francesa, que, como contemporânea aos demais trabalhos, visava potencializar as possibilidades criativas do ator, para que este soubesse lidar com a multiplicidade de requerimentos, próprias do século XX.

1.1.1 Meyerhold e o “Teatro de Reta”

O trabalho de Meyerhold influenciou fortemente na perspectiva da prática teatral, teorizando sobre os tipos de organização entre os participantes do processo de criação e buscando aplicar essa transformação na prática, propondo mudanças no que se refere à participação criativa do encenador nesse chamado “Teatro de Diretor”.

Cabe ressaltar, primeiramente, a mudança estética que distancia a pesquisa artística dos preceitos naturalistas, a partir do simbolismo. O teatro simbolista se originou na França, no final do século XIX, trazendo novas formas de expressão, dominando o valor estético da obra. Veio em contraponto ao realismo, que apresentava uma exacerbação do cotidiano, reduzindo, em caráter naturalista, as ações e composições de personagem e desconstruindo o potencial poético do texto, que passa a ser estruturalmente simplificado, visando uma espontaneidade. Com o teatro simbolista, reduz-se a corporeidade do ator, limpando qualquer excesso de ação cotidiana e aproveitando a poética do corpo e do som. “Daí o entrave para interpretar o teatro simbolista, drama não feito para representação ou poema para não ser dramatizado. Reduzindo o gesto e a expressão vocal, evitando gritos e a manifestação exterior das paixões, imobilizou o ator” (ASLAN, 2007, p. 94). Assim, a preparação do ator não repousa mais no estado psicológico de seus personagens verdadeiros, voltados para a mímese do cotidiano, nem em uma incorporação, própria do teatro burguês de Diderot do século XVIII, mas sim na valorização do indivíduo, ao invés da sociedade, representando a emoção, o inconsciente. Para Aslan, ainda,

Pode-se considerar o teatro e as artes do século XX como uma reação incessante contra o naturalismo que renasce sem cessar. Muitos “ismos” travaram a mesma batalha: o teatral contra o verdadeiro, o poético contra o cotidiano, a transfiguração contra a fatia da vida. À medida que se ampliava o gosto pelo científico, pelo documentário, certo teatro rejeitava o documento bruto, remetendo-o a outras bases, e reclamava o direito à teatralidade (ASLAN, 2007, p. 91).

Assim, a representação da realidade, com seus conflitos humanos e contraditórios, não instiga mais a criação estética. O potencial poético da criação cênica é mais interessante em princípios artísticos, numa investigação mais voltada para o discurso interior, do inconsciente do indivíduo, com todo seu caráter onírico e, por vezes, não linear. As palavras, para produzir sentido lógico, ganham um caráter secundário, valendo-se mais da intuição do que da racionalização, como ocorreria em uma configuração realista.

Para Maria Thais Lima Santos (2002), Meyerhold buscava eliminar vícios referentes à forma de falar o texto, relativos à oratória e a declamação, trabalhando, em contraponto, com uma fala associada à linguagem gestual. Sendo assim seu teatro intenta, em suas investigações, fugir das ilustrações do movimento realista, com ações que repousem em um estímulo visual para o espectador. Além disso, a corrente simbolista, para Meyerhold (2012), ampliou sua permissividade criativa, uma vez que possibilitou o seu contato com dramaturgias diversas, inclusive com textos clássicos.

Tanto o movimento naturalista quanto sua rejeição pela corrente simbolista, ocorreram concomitantemente. No início do século XX, Meyerhold subverte novamente os papéis que competem à cena ao se opor ao teatro de Stanislavski, que trabalhava a interpretação com o auxílio do texto em um princípio realista. Queria investigar “a relação do espaço com o corpo e com os seus gestos, o jogo de contrastes do movimento, dos indivíduos e dos grupos, o uso sonoro da voz humana” (ROUBINE, 1998, p. 60). Meyerhold utiliza o texto, sem que haja uma subordinação ao entendimento do mesmo, como propõe Stanislavski, adaptando-o a serviço de seu trabalho.

Meyerhold (2012), a fim de se afastar da forte influência do teatro naturalista, propôs uma nova maneira de se conceber um espetáculo teatral, partindo de uma resignificação do texto, de um treinamento de ator que conseguisse seguir as demandas estéticas dessa nova forma e um empoderamento das decisões do encenador. Seu teatro laboratorial, chamado de Teatro-Estúdio, buscava a proposição de uma forma que se assemelhasse a interesses mais contemporâneos. Para ele, o espectador já havia superado as formas dramáticas apresentadas por meio do teatro naturalista e precisava de um estímulo proporcional aos novos recursos encontrados na cena. Não propunha releituras já utilizadas dos recursos da época, até porque o Teatro de Arte já havia alcançado um desenvolvimento em sua utilização da estética naturalista, mas sim se relacionar com um novo drama, vindo, a princípio, de dramaturgias da corrente simbolista.

Esse novo teatro nasce das mudanças da forma literária. No caso de Meyerhold, partiu de um contato com a dramaturgia de Maurice Maeterlinck, que depois se estendeu também à dramaturgia simbolista. Segundo Béatrice Picon-Vallin (2006), é a partir da necessidade de se encontrar um outro método para se relacionar com esse novo drama, que partiram os princípios essenciais meyerholdianos relativos ao trabalho de ator e da encenação. Seu ideal indicava que

a ideia subjacente de uma peça pode ser trazida não somente através do diálogo entre os personagens criados pela habilidade do ator, mas igualmente através do ritmo do quadro completo criado no palco pelas cores do decorador e pela implantação do cenário praticável, o padrão de movimento e a inter-relação de agrupamentos que são todos determinados pelo diretor⁵ (MEYERHOLD apud BRAUN, 1988, p. 82, tradução minha)

O diretor, em sua perspectiva, era o grande responsável pela elaboração do espetáculo, repousando nele a incumbência de delimitar os parâmetros estéticos a serem seguidos, o método de trabalho, a leitura e escolha dos elementos dramáticos.

O intento do Teatro-estúdio era se afastar dos caminhos naturalistas para composição cênica. Os elementos utilizados para compor o espaço tinham uma materialização simbólica, suscitando o espectador a buscar compreensões sem uma verossimilhança, mas trazendo referências espaço-temporais para o espectador em um princípio da desconstrução, onde “quartos eram feitos sem teto, colunas de castelo eram indicadas por apenas algumas linhas, e assim por diante” (BRIÚSSOV apud MEYERHOLD, 2012, p. 36). Para que fosse possível concretizar essa nova forma de teatro, um Teatro-estúdio tinha que contar com integrantes que não se limitassem a pré-concepções estéticas e não se subordinassem a demandas comerciais, priorizando o potencial expressivo do teatro enquanto possibilidade de estímulo ao espectador, bem como era preciso que o princípio investigativo partisse da experimentação.

A principal mudança pode ser atribuída à encenação em relação ao texto. Os diretores naturalistas pareciam precisar explicar para o público aquilo que acreditavam que ele não era capaz de compreender na dramaturgia. Para Meyerhold, “o teatro naturalista obviamente rompe no espectador a capacidade de completar o desenho e de sonhar, como se faz ao escutar música” (MEYERHOLD, 2012, p. 44). Em seu teatro novo, influenciado pelo movimento simbolista, busca deixar um espaço, uma lacuna, que deve ser completada pelo espectador. É o espaço para completar o desenho e para sonhar estimulado pelo que é proposto, tornando-o independente da encenação. Para ele, ainda,

Em cada obra dramática existem dois diálogos. Um “exteriormente imprescindível”, que são as palavras acompanhantes e explicadoras da ação. O outro, “interior”, é aquele diálogo que o espectador deve escutar não nas palavras, mas nas pausas, não nos gritos, mas nos silêncios, não nos

⁵ No original: “The underlying idea of a play can be brought out not only through the dialogue between the characters created by the actors' skill, but equally through the rhythm of the whole picture created on the stage by the colours of the designer and by the deployment of practicable scenery, the pattern of movement and the interrelationship of groupings which are all determined by the director”.

monólogos, mas na musica dos movimentos plásticos (MEYERHOLD, 2012, p. 59).

Nesse sentido, cabe ao encenador, junto aos demais artistas, pesquisar novos meios de criação expressiva, que demonstre a plasticidade necessária para composição do ‘diálogo interior’. O trabalho do encenador seria, então, materializar a peça. Planejar todos os elementos cênicos a serem executados, por cada profissional, buscando uma harmonia na composição do todo, dando tudo “o que da forma mais fácil ajuda o espectador a restaurar em sua imaginação a situação requerida pela fábula da peça” (MEYERHOLD, 2012, p. 69).

Em suas primeiras montagens, Meyerhold tinha a intenção de fundir o autor, o diretor e o ator, buscando harmonizar o trabalho criativo dos três. Esse trio, para ele, era o que compunha a base do teatro. Assim, ele identificava dois tipos de direção que interferem na relação dessa tríade e, também, na preparação para um espetáculo. A primeira seria o “teatro-triângulo”, encontrado em diversas produções, e a segunda o “teatro de reta”, que é o almejado por sua nova escola. No “teatro-triângulo” é perceptível a seguinte composição:

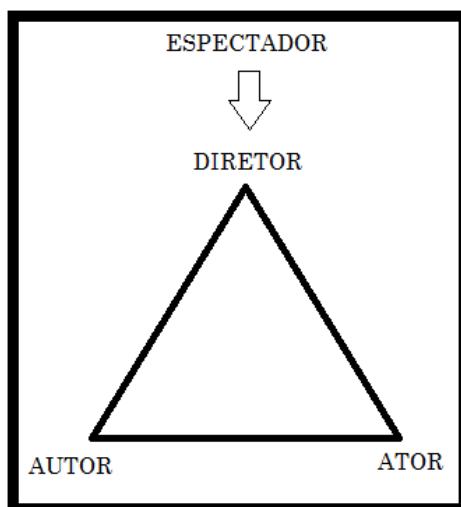


Figura 01: O “teatro-triângulo”

Como é possível identificar na figura 01, o espectador tem uma leitura da arte do autor e do ator através do trabalho do diretor. É este que detém a responsabilidade de trazer para o espectador suas escolhas acerca da encenação. Quem concebe o espetáculo, nesse modelo de teatro-triângulo é o diretor, que apresenta para os demais a sua idealização, nos mínimos detalhes, e ensaia com a equipe até que seus objetivos, traçados pela sua criação, sejam alcançados. Só então a obra está finalizada, quando consegue materializar a sua ideia. Esse

ideal parte de um trabalho solitário do diretor, que é projetado quando os ensaios acontecem. Para Meyerhold (2012), é possível relacionar esse diretor com o regente de uma orquestra.

Meyerhold continua problematizando que é possível que uma orquestra toque sem a presença de um regente, assim como é possível que um espetáculo ocorra sem um diretor. Contudo, a qualidade do que se é criado será muito inferior se não se contar com o diretor. Uma vez que no modelo de “teatro-triângulo” sua concepção e os caminhos estratégicos para levar o ator a esse lugar é onde repousa a possibilidade expressiva do espetáculo. O artista da orquestra sinfônica deve “dominar uma técnica de virtuose e preencher exatamente as instruções do regente, anulando-se a si mesmo” (MEYERHOLD, 2012, p. 73). O “teatro-triângulo” trabalha em cima da mesma premissa: atores tecnicamente virtuosos, que se anulam criativamente em prol da criação do diretor, empregando seu domínio técnico de representação a uma concepção alheia a sua possível criação.

Esse tipo de teatro prepara os atores para a imitação e não para a criação, sendo, inclusive, atribuída por Meyerhold, a responsabilidade pela falta de talento nos palcos a essa concepção do “teatro-triângulo”. O diretor nesse modelo precisa contar com um ator que saiba reproduzir tecnicamente o que ele quer. Que esteja disponível para ensaiar e apresentar uma visão unilateral, que não é sua. No momento da performance, reiterando a analogia feita com o regente da orquestra, não há um grande acontecimento, único e irreproduzível, pois tem-se ali elementos ensaiados que não partem de uma entrega do ator, que está mecanicamente repetindo o que foi mandado.

Essa perspectiva de reprodução mecânica difere do segundo modelo de Meyerhold, sob o qual ele rege sua nova escola, o “teatro de reta”. Nesse modelo o ator se mostra diante do espectador livremente, tendo em sua criação um diálogo com a arte do diretor, que aceitou em sua criação a arte do autor. Seria assim:

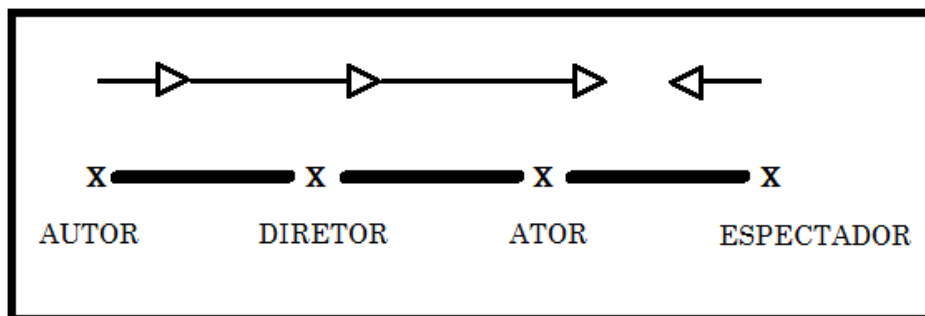


Figura 02: Teatro de reta

O Autor influencia o diretor, que influencia o ator, que entra em contato com o espectador. Há uma fusão entre o diretor e o autor, pois o ator entra em contato com a visão do autor por meio de um filtro prévio realizado pelo diretor. A inversão da última seta se dá pelo encontro almejado no qual se valha “o ator – sozinho à frente com o público, e a fantasia criativa do espectador” (MEYERHOLD, 2012, p. 88), por meio da criação do diretor.

Desse modelo, ainda para Meyerhold (2012), é que se solidifica as duas bases para o teatro: o ator e o espectador. Tanto o diretor quanto o autor ficam atrás do ator, fundamentando sua própria criação. Contudo, cabe ao diretor manter essa reta no lugar, sem que ela saia do percurso que ele construiu. Para isso, ele deve indicar o tom e estilo da obra, para que o ator crie dentro dos parâmetros preestabelecidos. Meyerhold ressalta que para alguns pode haver o perigo de o ator tomar para si a criação e desrespeitar o acordado, mas em sua concepção “se o diretor tiver interpretado corretamente o autor, transmitido corretamente sua interpretação ao ator e se este último tiver entendido o diretor de maneira satisfatória” (MEYERHOLD, 2012, p. 74) não há risco da “linha reta” adquirir vontade própria.

Assim, diante desses dois possíveis modelos de direção é possível compreender e situar o trabalho de Meyerhold, que busca, dentro da premissa de uma nova escola, potencializar criativamente o seu ator para que, partindo de sua leitura da dramaturgia e sua concepção cênica o ator possa criar. O espectador aceita “o diretor e o autor através do prisma da arte do ator” (MEYERHOLD, 2012, p. 74).

É importante ressaltar que por mais que o método de Meyerhold pareça repousar em um trabalho coletivo, no qual o diretor detém o poder para as decisões estéticas e do processo e no qual há uma valorização do material criativo produzido pelo ator, vê-se em Braun (1988) uma análise que denota que era um diretor autoritário e inflexível. Inclusive, as críticas ao espetáculo *Hedda Glaber*, de Henrik Ibsen, foram as de que a montagem “foi um clássico exemplo de uma produção subordinada a obsessão de dominação do diretor”⁶ (BRAUN, 1988, p. 56).

Em Braun (1988), é possível perceber que mesmo à época, as críticas referentes ao seu Novo Teatro apontavam caminhos conflituosos, reduzindo seus atores a marionetes, por seguirem um princípio de criação pela expressividade do movimento, sem seguir nenhuma obrigatoriedade de exprimir significados e por mostrarem-se como corpos, muitas vezes sem vida, no palco.

⁶ No original: “was a classic example of a production subordinated to the director's ruling obsession”.

A relação entre os preceitos do diretor, a estética e estilo de trabalho, deve acontecer no trabalho coletivo desde o ensaio. Em sua nova escola, Meyerhold estimula seguir os seguintes passos: primeiramente, se dá um encontro entre ator e diretor na sala de ensaio, no qual o diretor, após se aproximar do universo da dramaturgia proposta por meio de estudos, apresenta suas percepções ao ator e juntos leem um material complementar. No caso dessa análise específica de Meyerhold, é a atmosfera que compõe a peça *A morte de Tintagiles*, de Maurice Maeterlinck. Estabelece, assim, um estudo, realizado por todos os atores com as leituras propostas. Esse estudo auxilia o ator a buscar novos modos expressivos de lidar com o texto.

O segundo passo, após as leituras realizadas por cada um dos atores na sala de ensaio, é um *feed-back* da plateia, que inclui o diretor e os demais presentes, pontuando possíveis caminhos expressivos e guiando a criatividade “para que se encontrem os matizes nos quais possa “soar” o autor” (MEYERHOLD, 2012, p. 72), considerando-se o estudo complementar à obra, buscando elaborar um universo da temática e estética proposta pelo texto.

O terceiro passo é, após atingir uma materialização do autor, nos excertos ou poemas complementares, passar a uma análise dos meios expressivos utilizados para transmitir o estilo do diretor e o tom do referido autor. Um exemplo é a montagem *A morte de Tintagiles*, que, segundo Meyerhold muitos interpretam erroneamente como um intento da dramaturgia de assustar o espectador e, para ele, significava apaziguá-lo quanto à intransigência do destino. Na sala de ensaio, apoiados nos estudos da obra de Maeterlinck, diretores e atores chegaram, conjuntamente, a duas vertentes a serem trabalhadas: I) no campo da dicção - buscando maneiras técnicas e expressivas de se relacionar com o texto, sons e palavras, que partissem dessa premissa de apaziguar e não assustar e II) no campo da plástica – em que ~~onde~~ caberia “pesquisar novos meios de expressar o não dito” (MEYERHOLD, 2012, p. 74).

Em 1898, Meyerhold (2012) considera seu Teatro-Estúdio como o primeiro teatro laboratorial da história. Influenciado pelo trabalho de Georg Fuchs, que propõe uma relação de atenção do “movimento rítmico do corpo humano no espaço”⁷ (BRAUN, 1988, p. 48), Meyerhold trabalha com princípios expressivos que partem do corpo do ator, um corpo criativo e com possibilidades. A forma passa a ser importante aliado, assim como a pausa. Pela forma, não é mais necessário que as palavras sejam ilustradas pela ação, mas a leitura do espectador dessa imagem criada apresenta valores, colocando o espectador em um papel criativo, juntamente com a cena. Esse novo teatro tira o aspecto decorativo da cena e trabalha

⁷ No original: “the rhythmical movement of the human body in space”.

com elementos de importância, que apresentem um significado, mesmo que aberto à interpretação.

Com o movimento como centro do discurso expressivo Meyerhold teve grande influência do teatro japonês. Trouxe para a sua encenação a utilização da coreografia do movimento, dissociando-o de qualquer motivação emocional para sua realização. Pensando na sua plasticidade e não no seu significado, afastando o discurso realizado de sua execução.

A valorização da plasticidade da cena está intrinsecamente ligada ao trabalho de encenação de Meyerhold. Para ele, os movimentos plásticos seriam a alma do teatro, pois, em seu entendimento, estão relacionados à elucidação da palavra. Assim, ele buscou em sua nova escola uma atenção à plasticidade do movimento que não partisse da palavra, mas de movimentos espontâneos que o corpo produz, a exemplo quando conversando sobre banalidades e movimentamos a mão. Em sua perspectiva, esses movimentos espontâneos determinam para o espectador uma relação de proximidade entre as duas pessoas. Assim,

O diretor faz a ponte entre espectador e ator. Levando à cena, pela vontade do autor, o diretor deve, por meio dos movimentos e poses, criar tal desenho que ajude o espectador não apenas a ouvir suas palavras, mas a adentrar o diálogo interno, escondido. E se o diretor, aprofundando-se no tema do autor, ouviu a música dos diálogos internos, ele propõe ao ator movimentos plásticos que, ao seu ver, são capazes de fazer com que o espectador perceba o diálogo interno da mesma forma como o ouviram o diretor e os atores (MEYERHOLD, 2012, p. 80).

Dessa forma, as ações definem as relações entre os que estão conversando, já que as palavras não dão todo o significado necessário. Assim, é preciso desenhar os movimentos em cena para que o espectador observe e tire suas conclusões e possa adivinhar as “experiências internas da alma”. É tarefa do diretor encontrar os meios e os fins expressivos. “Dessa forma, a fantasia do espectador funciona sob a pressão de duas impressões: a visual e a auditiva” (MEYERHOLD, 2012, p. 80).

No novo teatro, proposto por Meyerhold, o diretor tem a função fundamental de articular os significados da dramaturgia que repousam também nos espaços abertos a interpretação, permitindo que o espectador crie conjuntamente, e desenhe o movimento do ator, junto com ele, de maneira a criar significados que podem repousar na indicação do texto ou não. Esse conjunto criativo é também associado aos demais elementos de cenário e iluminação, que rejeita a bidimensionalidade dos telões decorativos e se apoia nas artes plásticas e na escultura. Isso porque já que o ator é o elemento mais fundamental do teatro é necessário que sua relação com os elementos se dê de maneira materializada, utilizando

arquiteturas que dialoguem com seu corpo e seu movimento expressivo e não com imagens como telas pintadas. Segundo Anatol Rosenfeld, ele buscava “simplificar e estilizar o comportamento dos atores; em vez de transformar emoções diferenciadas em estudos psicológicos, procurava reduzi-las a fórmulas capazes de “socialização” e generalização, traduzindo concomitantemente reações individuais em comportamentos coletivos” (ROSENFELD, 2008, p. 116).

Se antes, como com Antoine, tinha-se um mundo criado à parte do espectador, no qual ele não interferia no universo criado, sendo somente um *voyer* da ação, na proposta de Meyerhold a superficialidade impassível do espectador não é suficiente para que ele se contamine com o que está sendo mostrado e se transforme. Diante das novas demandas encontradas para o trabalho de ator e sua relação direta com o espectador, para Meyerhold,

Em extrema proximidade do espectador, o ator se encontra tendo que se comunicar diretamente com ele. Atuando cara a cara, o ator foi forçado a resumir todos os seus recursos; ele não pode mais mentir, se refugiar em aparatos técnicos. Mas para isso o ator precisava ser preparado, ser escolado em novos hábitos. O prosscênio requer um trabalho pedagógico preliminar considerável, um tipo particular de treinamento⁸ (MEYERHOLD apud BRAUN, 1988, p. 50, tradução minha).

Assim, essa proximidade se tornou uma das formas de treinar o espectador, fazendo o ator se desnudar ao mantê-los confinados ao espaço reduzido do prosccênio, buscando um controle em relação ao corpo no espaço. Havia, no trabalho de Meyerhold, uma preocupação com a formação de ator, que era refletida na prática da encenação, onde “já encontravam-se articuladas as matrizes teóricas do encenador-pedagogo” (SANTOS apud HADERCHPEK, 2010, p. 284).

As indicações textuais do autor não são fundamentais para o diretor, uma vez que o trabalho do ator não pode depender de uma ilustração, mas sim de uma leitura do diretor passada para o ator. Seguir as indicações dramaturgias poderia ser relevante no caso do teatro naturalista, uma vez que a intenção era chegar ao objetivo do dramaturgo. Contudo, o Novo Teatro, em associação com a corrente de uma dramaturgia simbolista, requer uma criação em cima do material. Deve-se, de acordo com Meyerhold (2012), sempre prezar pela

⁸ No original: “In extreme proximity to the spectators, the performer found himself having to communicate directly and immediately with them. Performing face to face, the actor was forced to summon up all his resources; he could no longer 'lie', take refuge in technical devices. But for this the actor needed to be prepared, to be schooled in new habits. The forestage required considerable preliminary pedagogic work, a particular kind of training”.

indicação de emoção, se for seguir alguma rubrica. No entanto, o como realizar uma ação ou um movimento, deve ser livre, pois quando trabalha-se com textos datados têm que levar em conta as limitações técnicas e tecnológicas da época. Se conceber maneiras mais expressivas de representar um texto é uma possibilidade, então porque se limitar a indicação do autor? A Biomecânica, método desenvolvido por ele de preparação do ator, visava

traduzir as vivências psíquicas elementares, despidas de nuances psicológicas em movimentos físicos racionais e lapidares. Para exprimir tristeza, o ator não recorre a um jogo mímico matizado. À maneira de Stanislavski; põe uma espécie de máscara pantomímica: fica de ombros caídos, move-se de modo contorcido, negligencia os trajes; a alegria pode ser expressa por uma dança saltitante [...] (ROSENFELD, 2008, p. 116).

Assim, Meyerhold tem um papel extremamente relevante para as novas concepções de encenação no teatro moderno. Essa diferenciação aponta uma abertura para diferentes estéticas que eclodem no início do século XX e que influenciaram outras concepções de criação cênica, quebrando dogmas apriorísticos. Cada encenador parte de um procedimento específico que o permita atingir um objetivo estético e ideológico. As mudanças podem ocorrer por uma demanda comercial, mas também podem partir de uma necessidade dos artistas de investigarem e imprimirem em seu trabalho propostas significativas. O encenador, independente de como se dá sua abordagem, tem um papel importante nas produções do século XX, mas também do século XXI, apresentando uma difusão de procedimentos que podem levar a concepções que partam cada vez mais de uma autonomia do teatro, enquanto linguagem autossuficiente. Sendo assim, cabe aos artistas cênicos questionarem qual a arte que querem criar.

1.2 O diretor-autor e seus caminhos

É preciso “encarar o ofício da direção teatral dissecando o processo de criação em seu âmbito mais concreto: a plasticidade da cena, a linguagem de marcação, a distribuição de atores, a divisão do palco em áreas de importância, a distribuição dos volumes de cenário, a relação desses volumes com os atores e etc” (MACHADO, 2008, p. 32)

A criação cênica envolve caminhos concretos que partem de escolhas voltadas para a elaboração de uma obra estética e ideologicamente autoral. Não é possível estabelecer normas para a composição cênica, mas buscando referências, é possível apresentar algumas possibilidades. Aqui serão apresentados alguns recursos técnico-criativos, vistos em processos

de direção, visando compreender como, posteriormente, o Provocador Cênico lançará mão de alguns, porém com outros interesses e objetivos.

Com a nova configuração da encenação a partir do século XIX têm-se alguns pressupostos que precisam ser considerados, pois afetam a maneira como um diretor/encenador busca situar o seu trabalho no processo de montagem. O primeiro seria o *papel da encenação*, que vem desde a ascensão do encenador e da quebra paradigmática do fazer teatral, com o teatro como linguagem autônoma, que independe do texto.

A encenação, por muito tempo, esteve designada a representar os significados do texto. Com a inversão proposta pela ‘ascensão do encenador’, o processo de criação ganhou status e passou a ser mais importante do que a obra criada, sendo assim, o “como” superou o “o que”. Cabe à encenação buscar significados que partam de outros estímulos ao espectador, não precisando manter uma linearidade na narrativa, uma vez que a obrigação não está mais no discurso do texto dramático e sim no discurso expressivo proposto pelo encenador.

O segundo pressuposto é uma identificação de qual é *o discurso da encenação*. Para Pavis “não existe discurso universal e definitivo da obra que a representação deve trazer a luz” (2008, p. 125). O que o encenador quer enquanto discurso é a prerrogativa da criação. Não cabe privilegiar aspectos em busca de uma maneira correta de lidar com um texto específico. O diretor/encenador busca estratégias para encontrar um discurso próprio que transmita a obra e não o texto.

Por fim, cabe compreender qual o *local do discurso da encenação*. Ao se considerar que “as indicações cênicas dão diretivas muito precisas para a realização cênica, porém a encenação cênica não tem necessariamente que segui-las ao pé da letra” (PAVIS, 2008, p. 125), uma vez que “nunca são verdadeiramente imperativas, e é decisiva a intervenção pessoal, e em certa medida exterior ao texto, do encenador” (PAVIS, 2008, p. 126), vê-se que o local do discurso depende da relação criativa de cada obra específica. Mesmo quando o texto apresenta indicações relevantes para a narrativa, quanto ao espaço em que a ação ocorre, por exemplo, o encenador, mediante sua nova posição, possui uma permissividade de se relacionar com esses direcionamentos ou não. Contudo, é nessa decisão que reside o processo metodológico de criação do diretor/encenador.

Existem delimitações que impliquem que uma pessoa pode ou não ser um diretor/encenador? Gláucio Machado em sua tese intitulada “Aprendizagem de Direção Teatral: análise e sugestão de práticas de ensino para a iniciação do diretor de teatro” (2008) analisa metodologias para a formação de um diretor. Segundo ele é possível que a direção

envolva um conhecimento de métodos e recursos para que a seleção seja uma escolha do diretor, mas que parta de um conhecimento consolidado. No processo de formação vê-se uma tentativa de analisar meios de direção, já sistematizado, não para tomá-los como fórmula replicável, mas para compreender, por meio do processo de outros, qual a premissa de um exercício e o que se conseguiu com ele. Para formar um diretor é preciso fazê-lo exercitar a função, buscando não somente montar uma cena ou um espetáculo, mas compreender as decisões tomadas e como elas interferem no resultado alcançado. Para Machado, direção é exercitar a função.

Para Braham Murray, o encenador muitas vezes ganha um destaque organizacional e administrativo, contudo, precisa-se considerá-lo acima de tudo como um artista e, sendo assim, “[...] quanto mais ele puder entender o que o guia, melhor ele é capaz de administrar o processo porque, diferentemente de um escritor ou compositor, a maior parte de seu trabalho é feita em colaboração”⁹ (MURRAY, 2012, s.p. tradução minha). Para o diretor/encenador britânico, Stephen Unwim, algumas habilidades são necessárias para ser um diretor. São elas: 1^a – “Saber *“como ler uma peça”*”¹⁰ (UNWIM, 2004, p. 03, tradução minha). Existe uma especificidade na leitura de um texto dramático que deve ser familiar para o encenador. Ao realizar a leitura é preciso materializar espacialmente as imagens suscitadas e compreender a ação dramática presente entre as palavras.

2^a – “Ter alguma convicção sobre porque você quer montar uma peça em particular e uma habilidade para comunicar isso para um número de pessoas”¹¹ (UNWIM, 2004, p. 03, tradução minha). Isso infere um estudo do texto no qual o encenador compreenda a estética proposta pelo dramaturgo e situe o contexto no qual o texto foi escrito, estabelecendo relações com o que se pretende. Saber selecionar a tradução também é fundamental, uma vez que uma tradução pode ser considerada como uma obra de arte também, uma vez que parte de escolhas criativas¹². Para Unwim, ainda, o encenador precisa defender sua concepção visando um financiamento, patrocínio ou outras possibilidades de fomento (UNWIM, 2004, p. 04).

3^a – “Aprender como trabalhar com um time de artistas e técnicos, cada um com suas próprias habilidades e necessidades, mas também com suas próprias ansiedades e

⁹ No original: “[...] the more He can understand what is that drives him, the better He is able to manage the process because, unlike a writer or composer, most of his work is done in collaboration”.

¹⁰ No original: “How to read a play”.

¹¹ No original: “to have some conviction about why you want to stage a particular play and an ability to communicate this to a number of people”.

¹² Ver (HUTCHEON, 2006).

preocupações”¹³ (UNWIM, 2004, p. 04, tradução minha). Na perspectiva do autor é importante compreender a coletividade do fazer teatral e perceber como o encenador possui importante função na relação com o grupo, buscando de uma maneira cuidadosa lidar com as vontades individuais, prezando sempre pelo desenvolvimento do todo. Há uma associação da figura do encenador com um líder, sabendo delegar funções e buscando aproveitar as habilidades e pontos fortes de cada (UNWIM, 2004, p. 05).

4ª – “*saber o quanto a seleção do elenco (casting) é importante e como fazer as perguntas certas sobre o que a peça exige*”¹⁴ (UNWIM, 2004, p. 04, tradução minha). O *casting* é muito comum nas produções teatrais estadunidenses. É feita uma chamada por perfil de atores que, normalmente, apresentam um texto pré-designado para os produtores e diretores do espetáculo. Em muitos casos os atores são agenciados e para Unwim, cabe ao encenador também realizar a negociação com os agentes referente a contratos e pagamento (UNWIM, 2004, p. 60).

5ª – “*precisa trabalhar com um cenógrafo (designer)*”¹⁵ (UNWIM, 2004, p. 04, tradução minha). O trabalho de concepção do encenador não pode estar dissociado a como realizar, partindo de possibilidades realistas, o trabalho com o cenógrafo tem que ser uma parceria com um diálogo criativo no que se refere à concepção do espetáculo e a estética estabelecida. É o cenógrafo quem dirá se é possível materializar as ideias do encenador.

6ª – “*no ensaio, precisa dar liderança, ajuda e suporte para seus atores, reconhecendo que cada um deles tem necessidades especiais e problemas*”¹⁶ (UNWIM, 2004, p. 04, tradução minha). É preciso que o diretor/encenador apresente diretrizes claras, identificando o que quer de cada participante da equipe. O processo de ensaio, nessa perspectiva, precisa de um direcionamento criativo, para que os artistas participantes não fiquem sem saber o que fazer, assim é preciso criar estratégias de trabalho que auxiliem nas tarefas do encenador de estimular o processo criativo, conduzindo as experimentações.

Então quem não possuir as seis habilidades elencadas pelo autor não pode ser um encenador? O que Unwim propõe ao colocá-las como prioridade é enfatizar que o trabalho do diretor/encenador não está relacionado a posição de poder e reconhecimento autoral somente, mas também que requer uma gama de atribuições que não estão necessariamente relacionadas

¹³ No original: “have to learn how to work with a team of artists and technicians, each with his own skills and demands, but also with his own anxieties and concerns”.

¹⁴ No original: “Need to know just how important casting is and how to ask the rights questions about what the play requires”.

¹⁵ No original: “need to work with a designer”.

¹⁶ No original: “in rehearsal, you need to give leadership, help and support to your actors, recognizing that each of them has individuals needs and problems”.

a parte criativa da função. Há, contudo, elementos necessários que partem da noção de que o encenador é um artista criador, que precisa, também, de seus recursos individuais que o permitam criar, como: “sua observação e experiência, seu conhecimento e formação, suas obsessões e inteligência, suas neuroses e vulnerabilidade”¹⁷ (UNWIM, 2004, p. 06, tradução minha). Cabe ressaltar que tanto as indicações de Unwim quanto as de Murray partem de um contexto estadunidense, de manuais de direção que visam sistematizar técnicas para a organização da práxis do diretor. Esses manuais apresentam uma valoração do texto enquanto propulsor do processo criativo, cabendo ao diretor saber lidar com suas indicações e possuir técnicas para montagem de uma peça.

Para Manfred Wekwerth, em seu *Diálogo sobre a encenação: um manual de direção teatral* (1986), o encenador precisa seguir alguns caminhos pré-delimitados, mesmo que cada processo tenha suas especificidades. Primeiramente, deve-se evitar, dentre outras questões (WEKWERTH, 1986, p. 45):

- Considerar-se o centro de gravidade.
- Querer saber tudo melhor do que o ator.
- Forçar o ator a adaptar-se à concepção, ao invés de adaptar a concepção do papel ao ator.
- Ter uma concepção prematuramente acabada, em vez de – como os atores – experimentar.
- Só discutir, em vez de experimentar.
- Ficar falando em voz baixa o texto durante os ensaios, em vez de observar.
- Querer eliminar imediatamente todos os erros de representação.
- Não ter coragem de interromper um ensaio malsucedido.
- Não reconhecer que não sabe.
- Querer fazer sozinho, em vez de deixar os atores descobrirem as coisas, mesmo que isso custe tempo.
- Elogiar em demasia.
- Elogiar muito pouco.
- Subir muito no palco.
- Forçar gestos e entonações.
- Não querer cometer erros.

Essas indicações são direcionadas para o encenador ainda inexperiente quanto às demandas de uma criação. Apresenta-se como um possível ponto de partida, que deve ser modificado com a experiência pessoal de cada profissional, mas que possibilita, de forma sistematizada, delimitar etapas que visem um resultado efetivo. Um encenador precisa possuir estratégias que o faça desempenhar seu papel e, principalmente, atingir seu objetivo na montagem de um espetáculo. Vê-se que o diretor precisa exercer uma função de organização e direcionamento da cena e também dos participantes do grupo. É preciso buscar estratégias,

¹⁷ No original: “your observation and experience, your knowledge and education, your obsessions and intelligence, your neurosis and vulnerability”.

apresentar confiança e saber se anular, quando necessário, em prol de um desenvolvimento do trabalho artístico do ator, não limitando sua contribuição. O diretor não é um demonstrador, ele não entra na criação “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)” (BRECHT apud PAVIS, 2008, p. 125).

Observa-se assim que, de maneira prática, “a função do diretor do grupo deveria ser: a provocação. Descobrir dificuldades que os demais não veem. Fazer aparecer contradições onde os demais já estabeleceram “conexões lógicas”. Ensinar a arte do questionamento, não a da resposta permanente” (WEKWERTH, 1986, p. 51). O diretor Ang Lee, no prefácio do livro “Changing Direction: A Practical Approach to Directing Actors in Film and Theater”, identifica que a função do diretor não está diretamente relacionada a lidar com a atuação e nem com atores, pois isso é somente uma parcela de seu trabalho, que consiste em “criar um mundo para os personagens viverem nele – o vestuário, o ambiente físico, os detalhes históricos”¹⁸ (LEE in DEKOVEN, 2006, p. XIII).

Quais são os meios para realizar uma encenação partindo da criação do diretor/encenador? É importante, mesmo que sem a intenção de delimitar regras ou caminhos que sempre serão eficazes, traçar algumas estratégias metodológicas que auxiliem na condução de um processo criativo. Condução, pois se considera aqui o papel do encenador como grande organizador, retomando preceitos já delimitados no primeiro capítulo. Machado (2008), identifica no trabalho de direção teatral dois aspectos importantes no que se refere o papel do diretor/encenador:

o primeiro alia-se ao tão primitivo impulso de dominar a cena em favor de uma ideologia a ser disseminada – teatro como fenômeno social engajado – e o segundo evidencia o nascimento do encenador como artista questionador dos próprios rumos de sua arte – teatro como artefato estético politicamente neutro (MACHADO, 2008, p. 71).

Encontram-se assim dois modos de direção distintos: o primeiro coloca o teatro como meio potencial de um discurso parcial, buscando relações contextuais que possibilitem uma comunicação, o outro prioriza a composição enquanto estética, buscando melhorias que partam do próprio fazer, sem relações contextuais e discursos ideológicos. O diretor possui, cada vez mais, uma gama de informações e de possibilidades que precisam ser selecionadas e

¹⁸ No original: creating a world for the characters to live in – the costumes, the physical setting, the historical details.

organizadas, visando o seu discurso estético e ideológico, primando pelo que se adéqua a seu objetivo enquanto artista. Assim, é possível inferir que “a natureza artística do diretor nasce por vezes dissimulada por vezes autoritariamente num campo delicado e instável [...] (MACHADO, 2008, p. 74)”.

Peter Brook identifica que o discurso do diretor, mesmo sendo somente estético, é o que caracteriza sua prática criativa. O diretor que for subserviente a um discurso que não lhe apraz estará limitando sua criação a uma reprodução sem vida. Mesmo na utilização do texto o ‘como’ está acima do ‘o que’. Brook diz que:

Quando ouço um diretor falando livremente em servir o autor, em deixar uma peça falar por si, desconfio logo, porque esta é a tarefa mais árdua de todas. Se você simplesmente deixar uma peça falar, talvez ela não faça nenhum ruído. Se o que você quer é que a peça seja ouvida, então você tem que arrancar o som dela. Isto exige muitas ações intencionais e o resultado talvez seja de grande simplicidade. Entretanto, começar com o objetivo de “ser simples” pode ser bem negativo; isto é, uma fuga fácil das difíceis etapas que se sucedem e que, somente elas, conduzem à solução simples (BROOK, 1970, p. 20).

Essas ações intencionais partem de escolhas e também da experimentação e experiência adquirida com o ofício. Se houvessem formulas reproduzíveis, a serem replicadas, os resultados também seriam limitados e repetitivos e, definitivamente, não funcionariam com qualquer grupo e em qualquer contexto. O que cabe é buscar no entendimento de técnicas e processos específicos uma possibilidade de questionamento do próprio processo criativo. Aqui serão apresentadas algumas referências pontuais da preparação para um processo prático, dos ensaios e da direção de atores.

Existe uma gama de possibilidades que permitem que o diretor/encenador privilegie características de uma encenação em detrimento de outras. Isso faz parte de uma seleção natural, que para Anne Bogart (2011) é necessária quando se quer criar. Não é possível um diretor, ou qualquer artista, se eximir de exprimir suas convicções e desejos buscando uma forma segura de criar, pois, uma vez que o material criado entra em contato com o público não existe parcialidade e nem seleção do que deve ou não ser visto ou entendido. A obra se apresenta como um todo. Contudo, o diretor faz escolhas prévias, pensando no que quer comunicar. Bogart identifica que como diretora pode

Optar por abordar uma peça como se ela fosse uma pequena tela controlável ou uma tela imensa, cheia de potencial armazenado. Caso decida ter uma postura de superioridade em relação ao material, ele vai se conformar, permanecer seguro e não ameaçador. Vai permanecer menor que eu [o

diretor]. Se eu adotar a postura de que o projeto é uma aventura maior do que qualquer coisa que se possa imaginar, uma entidade que vai me desafiar a encontrar um caminho instintivo através dele, possibilitarei que o projeto revele sua própria magnitude (BOGART, 2011, p. 118).

Não há nessas escolhas uma valoração, a indicação do melhor caminho, mas esse ‘como’ reverbera na estética alcançada e no caráter autoral da obra, exprimindo mais ou menos um posicionamento ideológico-criativo do diretor, por meio de um discurso criativo.

O trabalho da encenação é processual. Mesmo partindo de indicações concretas, se antes da experimentação se limitar a reprodução, perde-se a autonomia e subordina-se novamente ao texto. O diretor/encenador pode buscar sistematizar suas próprias indicações, contudo, elas serão modificadas de acordo com as descobertas realizadas no processo criativo. Assim, “além do trabalho consciente do encenador, é preciso, enfim, deixar lugar para um pensamento visual ou inconsciente dos criadores” (PAVIS, 2008, p. 126), permitindo uma contribuição coletiva que modifique uma visão unilateral da montagem, do dramaturgo, e empregue o caráter participativo da criação.

Pode-se atribuir à encenação no teatro moderno o mesmo valor que o texto tinha no século XIX, de possibilitar a criação, subsidiando o discurso estético e narrativo da obra. No caso da encenação, o material de referencia pode ser construído de maneira compartilhada, por todos os integrantes, não somente pelo autor. Além disso, mesmo partindo da visão centralizada do diretor não inicia-se o processo com todas as respostas, bastando acessá-las em determinado material (como o texto), descobrindo-as no processo, a mesma medida em que outros questionamentos vão surgindo. Pode-se dizer que é nesses questionamentos, advindos da obra em processo, que reside o estímulo propulsor da encenação, enfatizando sempre o “como”.

1.3 A Dramaturgia do Diretor e o ator-criador

Com sua ascensão no século XIX o diretor encontra-se em um período de empoderamento, no qual ele detém a autoria da criação. Isso interfere na sua prática criativa e no resultado da obra. Para isso é necessário que ele utilize técnicas que permitam uma condução do processo, como identificado acima, independentemente dele criar a partir do texto ou a partir do contato com as criações dos demais participantes. Este tópico será voltado para compreender como se dá o trabalho do diretor e como ele se relaciona com o ator virtuoso, identificado por Meyerhold. E ao identificar a definição meyerholdiana de um ator

que tenha o seu potencial criativo desenvolvido e que seja capacitado a criar com seu corpo, será visto como esses novos moldes influenciam um trabalho de direção que esteja voltado para o diálogo criativo, permanecendo, porém, com a responsabilidade autoral. Esse “novo diretor” requer um ator-criador, que segundo Ipojucan Silva é “aquele que participa ativamente de todos os momentos do processo de criação artística, acumulando autoria, e que fundamenta esse processo numa dramaturgia física (corpo e voz), pressupondo a participação do público” (SILVA, 2008, p. 30). Esse ator-criador é responsável pela reivindicação da quebra hierárquica que motiva os princípios da criação coletiva e do processo colaborativo. Assim, ainda no intento de contextualizar a discussão posterior, será identificado como se dá a relação do diálogo criativo entre diretor e ator e a independência requerida pelo ator.

Jacó Guinsburg (2000) identifica que o chamado “teatro do diretor” foi um surto que assolou a concepção teatral do século XIX em diante. Essa característica de atribuir grande status a figura do diretor pode ser ainda encontrada em diversos trabalhos contemporâneos, a saber nas figuras de Antunes Filho, Robert Wilson e Gerald Thomas, por exemplo. Contudo, com a priorização de uma criação centralizada em um criador é notável uma gama de processos que questionam o papel do ator e a necessidade de experimentações que difundam trabalhos expressivos que partam de um discurso compartilhado. Nesse caso, o diretor ainda tem a atribuição de conceber o espetáculo e, muitas vezes, assinar a criação estética, como é o caso de Eugênio Barba, Peter Brook e Ariane Mnouchkine, porém de modo colaborativo. Muitas vezes esses atores se tornam propulsor da criação do diretor, como no caso da ‘Dramaturgia do Diretor’.

A ‘Dramaturgia do Diretor’ é uma designação de Eugênio Barba para a criação do diretor dentro de um processo de compartilhamento autoral. Dramaturgia, de modo geral, na concepção de Barba, não está relacionada com a noção do texto dramático como antes, mas sim “às relações entre os vários componentes em uma dimensão vertical” (BARBA, 2010, p. 39). Para Matteo Bonfitto, essa resignificação do conceito de dramaturgia remete à noção da dramaturgia como textura, podendo delimita-la por meio da “articulação, não de fatos e ações que remetem à histórias e tramas, mas de qualidades expressivas, de estados, de forças e fluxos que intensificam o acontecimento em processo, gerado pelo contato direto entre performer e público: uma dramaturgia do inefável” (BONFITTO, 2008, p. 46). Assim dissocia-se a noção de dramaturgia de qualquer ordem textual e da obrigação de contar uma história para o espectador e compreende-a como um processo organizacional de composições dentro da estrutura cênica.

A dramaturgia do espetáculo, expandida para as várias dramaturgias dos criadores,

se apresenta como trama numa concatenação e numa simultaneidade de diferentes núcleos de ações ou episódios; do outro, os diferentes estratos estão presentes ao mesmo tempo e em profundidade, cada um dotado de uma lógica própria e de um modo próprio e peculiar de manifestar a sua vida (BARBA, 2010, p. 39).

Dessa maneira, vê-se que cada parte deve ser desenvolvida autonomamente e o espetáculo se dará pelo diálogo estabelecido entre as partes. Não se encontra, nesse entendimento, um guia que deve ser seguido, ou uma obrigatoriedade de elaborar um discurso narrativo inteligível, deve-se criar uma poética que apresente em si um discurso autoral. Nessa perspectiva tem-se uma diferenciação na função do diretor presente no “Teatro de Reta” de Meyerhold, uma vez que a força motora da ‘dramaturgia do diretor’ seria sua capacidade de identificação do material criativo dos atores e demais criadores e da seleção desse material, visto que o diretor é “um especialista da realidade subatômica do teatro, um homem ou uma mulher que experimenta várias formas de subverter as relações óbvias entre os diversos componentes de um espetáculo” (BARBA, 2010, p. 22).

Para Barba (2010) cada segmento criativo de composição da cena deveria ter uma atenção específica e ser trabalhada de maneira dissociada de um sentido do todo. O diretor enquanto criador do espetáculo não poderia iniciar o trabalho predeterminando qual resultado estético e estrutural gostaria de alcançar. O trabalho de direção deveria ser um trabalho de composição, no qual cada parte do todo fosse construída por meio da relação entre o discurso artístico de cada indivíduo. Para a composição cênica Barba organizava as ramificações de trabalho em três níveis de dramaturgia (BONFITTO, 2008, p. 44):

- *dramaturgia orgânica ou dinâmica*, que envolve a composição dos ritmos, das ações físicas e vocais dos atores, e dos dinamismos que agem por sua vez sobre o espectador em nível nervoso, sensorial;

- *dramaturgia narrativa*, que entrelaça os acontecimentos, as personagens, e orienta os espectadores em relação ao sentido do que estão vendo;

- e a *dramaturgia das mudanças de estado ou evocativa*, que emerge quando o conjunto do que é mostrado consegue evocar algo diferente, inesperado, gerar ressonâncias íntimas no espectador, como quando do canto e da música se desenvolve, através dos harmônicos, uma

outra linha sonora. Essa é a dramaturgia que destila ou captura um significado involuntário ou recôndito do espetáculo, específico para cada espectador.

Esses três níveis “agem simultaneamente uns sobre os outros, mas podem ser trabalhados separadamente”. São delimitados para auxiliar na organização processual e composicional do espetáculo e, principalmente para facilitar a análise do processo criativo de direção. Contudo, na prática eles se influenciam e se afetam, podendo ser trabalhados separadamente quando for o caso.

Sendo assim, a dramaturgia orgânica estaria associada ao trabalho do ator antes da criação expressiva, na potencialização dos recursos corporais, preparando-os para criação. Seria o que Barba (2009) denomina de nível pré-expressivo. A dramaturgia narrativa estaria relacionada à contação da história proposta pelo espetáculo, à costura de significados passados para o espectador. Já a dramaturgia evocativa seriam aqueles momentos em que “o fenômeno teatral produz ocorrências expressivas não imediatamente decodificáveis, não reduzíveis a signos, e que geram por sua vez ressonâncias perceptíveis no espectador” (BONFITTO, 2008, p. 45). Essa delimitação é importante ao analisar-se a ‘Dramaturgia do Diretor’, pois amplia o conceito, relacionando outras atribuições a ele.

Bonfitto (2008) problematiza a definição da dramaturgia orgânica e da dramaturgia evocativa, questionando se elas estariam relacionadas somente a apresentação, uma vez que partem da efemeridade do encontro único entre ator e espectador. Contudo, Barba delimita que em seu processo é importante considerar o diretor como o primeiro espectador e trabalhar na perspectiva de que um ator é espectador do outro (BARBA, 2010, p. 40).

Em suma, a expansão do conceito de dramaturgia implica em uma dramaturgia própria desenvolvida por cada um dos criadores: ator, iluminador, cenógrafo, diretor. Cada um tem a sua organização e lógica estético-criativa e busca desenvolver uma criação que apresente essa autoria, sendo influenciado pela dramaturgia dos demais. Além disso, o espetáculo possui também uma dramaturgia que envolve todos: a *narrativa*. Para Barba (2010) é notável que a utilização de um mesmo termo para diferentes abordagens possa suscitar incongruência. O entendimento da aplicação nos três níveis, acima identificados, facilita a noção exclusiva da Dramaturgia do Diretor.

Um trabalho proveniente de um coletivo criativo, que parte de diálogo e não de imposição, é preconizado pelo encontro das buscas individuais e de como uns podem potencialmente se deixar afetar pelos outros. O diretor, dessa forma, é um catalisador que não

só organiza as etapas e relações dessas criações, mas, também, estimula e conduz o grupo visando uma composição *a posteriori*. Sobre o seu processo de construção dramaturgica, Barba identifica que: “O meu trabalho de dramaturgia começava com um tipo de olhar que colocava em evidencia a natureza estratificada do espetáculo. A minha dramaturgia também operava sobre as múltiplas relações entre as partes do espetáculo” (BARBA, 2010, p. 38).

Há, então, uma responsabilização que recai na tarefa do diretor, que permite que cada um possa desenvolver sua criação, tendo essa figura para conduzir, selecionar e delimitar a composição cênica geral. Vê-se, dessa maneira, um modelo de direção que opõe àquele que pré-concebe sozinho o espetáculo, passando a um que compartilha a criação e que de maneira pontual possui uma função específica, a de compor o todo. Se antes o diretor precisava ser virtuoso na capacidade de materializar o texto e visualizar sua criação no espaço, sabendo indicar onde gostaria de chegar com o processo, essa nova concepção de direção permite que a experimentação norteie o processo. É possível, contudo, sistematizar um método que parta da experimentação?

Para Robson Haderchpek, a partir desse chamado “teatro do diretor” passa-se a ter uma profusão de métodos que se propagam e que partem de uma análise de processos feita pelo viés dos próprios criadores. “Deste momento em diante foi que passamos a refletir rigorosamente sobre “como” fazer teatro, “como” conduzir um grupo de atores e “como” defender uma proposta estética” (HADERCHPEK, 2010, p. 281). A possibilidade de investigar esses “comos” possibilita abordar os caminhos encontrados em diferentes processos e perceber as escolhas realizadas para atingir determinados objetivos.

Na perspectiva de Barba, analisando seu processo criativo de diretor, “o essencial em um método não são as indicações formuláveis e aplicáveis, mas uma nebulosa de impulsos que devem ser reencontrados e despertados em nós mesmos” (BARBA, 2010, p. 24). Assim, as sistematizações encontradas possibilitam o entendimento de métodos aplicáveis a diferentes contextos. Não significa que ao conhecer um processo você se torne apto a reproduzi-lo, até porque ao tentar transportá-lo para outro contexto é preciso considerar as especificidades envolvidas no novo processo. Analisar um processo criativo significa analisar as escolhas realizadas por um determinado grupo, em um determinado momento e com um objetivo específico.

Luiz Marfuz identifica que um processo de criação precisa de uma contextualização. Ainda que sistematizações “possam servir de inspiração, há fatores determinantes e próprios de cada cultura que passam pela formação de atores, diretores, público e contextos e que

modificam o modo de encenar [...]” (MARFUZ, 2012, p. 04). Então, por onde começa o trabalho de direção? É preciso decidir primeiramente se o ponto de partida será o ator ou a composição cênica. Contudo,

não se pode afirmar que o diretor que prioriza a encenação dá menos importância para o trabalho do ator, pois ele depende do ator para a concretização da sua proposta. Tampouco se pode afirmar que o diretor que prioriza o trabalho do ator vá deixar de se preocupar com a encenação, pois é ela que permitirá ao ator, explorar suas potencialidades. Contudo, o ponto de partida de cada um acaba determinando a natureza do processo (HADERCHPEK, 2010, p. 282).

Nos moldes propostos pela ‘Dramaturgia do Diretor’, identifica-se que existe uma exigência no trabalho de criação do ator, que não pode mais depender de uma orientação para sua construção de personagem, apresentando uma autonomia que depende, também, de uma habilidade criativa. Diante dessa possível lacuna, entre o ator que precisa possuir pré-requisitos para ingressar em um processo ou uma companhia de teatro e a possibilidade de se aprender na prática, são perceptíveis duas formas de iniciar trabalhos. A primeira refere-se aos processos preparatórios, que partem de workshops, nas quais há uma relação de aprendizado, mas que também testa-se os presentes, buscando uma possível adequação às demandas da companhia. A exemplo o trabalho do CPT – Centro de Pesquisa Teatral¹⁹, do diretor Antunes Filho, e do Théâtre du Soleil²⁰, de Ariane Mnouchkine. A segunda é a realização de audições, que traçam desde o início, o perfil desejado e quais habilidades o ator precisa ter para desempenhar o papel.

Em grupos com formação permanente, há na figura dos diretores, uma preocupação com a formação, que influencia na metodologia de trabalho. Peter Brook (1970) identifica que em um processo de criação não é possível contar com uma transmissão de conhecimento a ser reaplicável independente das especificidades, pois os caminhos para uma criação só são delimitados pela prática. A experimentação é o propulsor da arte tanto do ator, quanto do diretor. Para Haderchpek, dentro desse processo coletivo, “muitas vezes, além de abarcar todas as tarefas pertinentes à sua função, o diretor também acaba exercendo o papel de pedagogo. Em muitos casos, ele necessita relativizar os preceitos de sua profissão em função da sua relação com os atores e sua equipe” (HADERCHPEK, 2010, p. 286). Nessa

¹⁹ Disponível em: <<http://www.spescoladeteatro.org.br>>. Acesso em; 17 de abril de 2016.

²⁰ Disponível em: <<http://www.theatre-du-soleil.fr/>>. Acesso em; 17 de abril de 2016.

perspectiva os resultados estão subordinados ao processo e o diretor não idealiza a obra, preconcebendo-a antes do processo coletivo de criação.

Vê-se, com isso, um modelo de diretor que valoriza o processo de construção do espetáculo, investigando o material expressivo em busca de um discurso poético que não parta da reprodução de um método de criação, mas que seja descoberto por meio de um diálogo criativo entre os participantes do grupo. Assim, a palavra-chave para esse modelo de trabalho é experimentação. Para Zygmunt Hübner, em uma criação processual

Um diretor não pode se fechar no seu gabinete e montar em um ano o que exigiria muitos anos. A assiduidade ao trabalho não serve, no caso, para muita coisa, e mesmo se isto permite acumular ao fim de um certo número de anos um maior cabedal de experiência, a realização de produções em um ritmo acelerado provoca muitas negligências e pode degenerar na busca de efeitos superficiais, uma certa destreza quase manual, não fundamentada na comunhão com os pensamentos próprios em momentos de reflexão (HÜBNER, 1979, p. 05).

Não cabe apressar a criação a fim de cumprir exigências de produtividade. É necessário deixar as ideias amadurecerem e, principalmente, deixar que o processo de um afete o outro. Para Brook,

o diretor existe para ajudar o grupo a evoluir no sentido de sua situação ideal. O diretor existe para atacar e ceder, provocar e se retirar até que a substância indefinível comece a fluir. [...] O diretor tem que sentir aonde o ator quer ir e o que evita; que barreiras ergue às suas próprias intenções. Nenhum diretor impõe uma interpretação. Na melhor das hipóteses, um diretor possibilita que um ator revele a sua própria interpretação, que sozinho ele poderia esconder em si próprio (BROOK, 1970, p. 63).

Sendo assim, tem-se uma associação direta da função do diretor com o trabalho e produção criativa do ator. Se a ‘Dramaturgia do Diretor’ parte do material produzido pelo ator, estimulando sua criação para seleção do material artístico e organizando-o de acordo com o discurso estético e poético buscado para obra, como o diretor participa dessa produção de material?

No trato com os atores, é preciso compreender que não é possível unificar todas as intervenções, buscando resultados similares, pois cada um possui uma demanda de estímulo diferente. Aslan identifica, inclusive, que muitos embates ocorrem entre ator e diretor que acabam minando a possibilidade de um diálogo criativo. O ator, quando não consegue se comunicar com o diretor, busca subterfúgios que podem fugir da criação enquanto processo

coletivo. O que “vale para um comediante não vale para outro, o que é verdadeiro para uma época ou um autor, é fora de moda no dia seguinte” (ASLAN, 2007, p. 04). Sendo assim, vê-se que

cada ator tem um processo muito particular de construção da personagem e as motivações que um ator descobre são diferentes das motivações de outro, pois, no fundo, acaba-se trabalhando a questão do sentimento, a memória, a emoção, e a respiração do ator (MARFUZ, 2012, p. 03).

Como trabalhar dentro desse parâmetro de desenvolvimento técnico é próprio de cada encenador. Como ressalta Haderchpek, alguns diretores “não veem nenhuma necessidade, por exemplo, de fazer a preparação corporal dos seus atores, outros dispensam o “estudo de mesa”, e outros ainda preferem não assistir à estreia dos seus espetáculos” (HADERCHPEK, 2010, p. 290). Porém, um ponto comum encontrados nesses processos é o entendimento do potencial criativo que parte do ator e como é preciso que ele desenvolva técnica e expressivamente sua capacidade, tornando-se mais livre, ou neutro, para criar sem acessar recursos e fórmulas.

Barba, em sua investigação acerca do trabalho de direção questiona: “Como diretor, como eu interferia nas ações dos atores?” (BARBA, 2010, p. 38). Percebe-se que em sua metodologia criativa há um direcionamento aos seus atores por meio de estímulos. Buscando problematizar essa forma de direção cabe compreender o princípio do diretor-pedagogo, de Maria Osipovna Knébel, que “é aquele que precisa ter o domínio da arte da direção e da arte da atuação, pois, para conduzir um ator dentro de um processo criativo, ele precisa entender o que se passa na profundidade da alma deste ator” (apud HADERCHPEK, 2010, p. 292). Há uma relação de dependência nesse processo, já que o trabalho de criação da ‘Dramaturgia do Diretor’ parte do material criativo apresentado pelo ator e para que o ator crie é preciso da condução do diretor para estimular sua investigação pessoal.

Por mais que se conte com habilidades específicas, os atores não podem ser autossuficientes, eles precisam de estímulos externos a sua criação, para que não incorram sempre à mesma matriz criativa e trabalhem em cima de uma reprodução sem vida da mesma criação. Para Brook, “para os atores desenvolverem algo sozinhos, eles teriam de ser criaturas tão altamente desenvolvidas que quase não necessitariam também de ensaios; eles leriam o texto e num piscar de olhos a substância invisível da peça apareceria totalmente articulada” (BROOK, 1970, p. 63). Sendo assim, para possibilitar o trabalho do ator, o diretor precisa

desenvolver estratégias interventivas que trabalhem “no nível das ações físicas e vocais, com a música e com as luzes, com as personagens, as histórias e os fatos” (BARBA, 2010, p. 43).

O diretor precisa achar caminhos para estimular o ator, propiciando reflexões e identificações que auxiliem um trabalho de imaginação, que reverbere nas ações construídas. O corpo, com todo o seu potencial expressivo, precisa se livrar de um condicionamento cotidiano. Essa busca do diretor se dá “pela sua escolha de exercícios, até pela maneira de estimular o ator em encontrar a sua própria liberdade”, contudo, para isso “o diretor não pode deixar de projetar seu próprio estado de espírito no palco” (BROOK, 1970, p. 34). É nessa busca, também pessoal, que o diretor encontra a sua poética e imprime sua concepção a criação.

Para Barba, esse processo de estímulo sustenta-se com um ponto de partida, que às vezes é somente uma motivação simples, como uma situação, para começar a ação, podendo partir, inclusive, de uma reação mecânica. Contudo, a experimentação reside em sua tentativa, enquanto condutor, de modificar a qualidade da ação, identificando uma “rede de constrições e obstáculos” (BARBA, 2010, p. 42), como restringir o espaço da ação ou ampliá-lo, trazer oposições, etc. O corpo é então treinado a reagir sem se subordinar a racionalização. Assim, o diretor pode “plasmá-lo, fundir, multiplicar e, dessa forma, subverter as relações que iam/vão aflorando durante os ensaios” (BARBA, 2010, p. 41).

Para Brook esse processo “é diálogo e dança entre diretor e ator” (BROOK, 1970, p. 72). O diretor ao identificar quais são os bloqueios dos atores que impedem o impulso ajuda-o a superar as suas próprias limitações. Mesmo quando o ator está reagindo adequadamente aos estímulos o diretor pode criar desafios, visando outros entendimentos e estimular o corpo do ator e sua capacidade criativa. Ele verá, assim, “que novos meios são exigidos o tempo todo: descobrirá que toda técnica de ensaio tem o seu uso e que nenhuma técnica abrange tudo” (BROOK, 1970, p. 72).

O diretor, através da observação, auxilia e potencializa a criação do ator. Barba considera-o o primeiro espectador e também os demais participantes da experimentação (2010, p. 43). Assim, o ator acostuma-se a ser observado, sem guardar para si qualquer relação no nível narrativo que sua criação pretende estabelecer. Para Brook a observação é “elemento vital” do processo de ensaio (BROOK, 1970, p. 81). Contudo, todas essas implicações não eximem o diretor de possuir um ideal. No caso da ‘Dramaturgia do Diretor’ a organização e escolha da dramaturgia narrativa do espetáculo não é um trabalho compartilhado, cabe ao diretor selecionar e costurar o que foi encontrado e, também,

dispensar aquilo que ele acha que não serve, dentro do resultado esperado. Isso independe do desejo do ator, que terá aquele material enquanto um registro acessível, mas não enquanto resultado a ser compartilhado com o público. Brook identifica essa contradição, de deixar o ator livre, mas ao mesmo tempo responsável enquanto condutor da encenação, quando diz

É um papel estranho o do diretor. Ele não pede para ser Deus e, no entanto o seu papel implica nisso. Ele quer ser falível, e, no entanto uma conspiração dos atores pretende fazer dele um árbitro, exatamente porque há sempre uma desesperada necessidade de árbitro. Num certo sentido o diretor é sempre um impostor, um guia noturno que não conhece o território, e, entretanto não tem alternativa: tem que guiar, aprendendo o caminho à medida que avança. O teatro “Morto”, frequentemente fica à espreita quando o diretor não reconhece esta situação e confia na sorte quando deveria enfrentar o mais difícil (BROOK, 1970, p. 20).

Há, também, no teatro que trabalha com atores-criadores uma responsabilização do conjunto da obra voltada para o diretor. Quando um processo conta com um diretor então não é possível que não haja essa relação e expectativa quanto a intervenção dele. André Carreira corrobora essa visão quando diz que “o papel do diretor aparece claramente como um elemento decisivo na estruturação do projeto espetacular e, conseqüentemente, na articulação grupal que é imprescindível para a materialização cênica” (CARREIRA, 2000, p. 02).

A necessidade do diretor pode ser questionada. Gabriel Weisz, por exemplo, propõe a morte do diretor teatral, considerando que sua função acaba perpetuando uma condução paternalista e que “no teatro a presença falocêntrica se refugia na figura do diretor que aparece como consciência dos personagens e atores; é a força organizadora por excelência” (WEISZ apud CARREIRA, 2000, p. 02). Considera-se essa leitura da contribuição do diretor reducionista, principalmente levando-se em conta o trabalho com o ator criador. O diretor ao conduzir não está criando uma relação de dependência, está exercendo um lugar de concepção que lhe cabe. O ator, estando em cena, não consegue observar o todo, pois isso implicaria numa preocupação alheia a sua criação, que o desconectaria da sua liberdade criativa com o corpo preparado, como identificado acima. A própria subversão do conceito de dramaturgia, vista como textura, pode servir para “reconhecer a complexidade que pode permear o trabalho do ator” e resistir “de maneira mais consistente às modelizações e às reduções teóricas, mantendo assim abertas as possibilidades de elaboração e de invenção” (BONFITTO, 2008, p. 46).

Essa visão reducionista e, até mesmo, deturpada, do diretor somente como um “impositor”, ao invés de estimulador ou condutor, serviu como propulsor para uma tomada

autoral do ator. Para Barba, a própria figura do diretor não pode ser reduzida a um entendimento unificado, uma vez que

Em alguns contextos, ele é a pessoa que cuida da representação crítico-estética de um texto; em outros, é aquele que idealiza e compõe um espetáculo partindo do nada. Em certos casos, é um artista que busca uma imagem própria do teatro, realizando-a em diferentes espetáculos com colaboradores que variam a cada vez; em outros, é um bom profissional capaz de harmonizar os elementos heterogêneos do espetáculo. Há ambientes em que o diretor é um artista errante, em busca de companhias a serem governadas provisoriamente; e há ambientes em que ele trabalha com exclusividade para um grupo estável, onde normalmente é o líder e também o responsável pela formação dos atores. Muitos consideram o diretor um especialista em coordenação. Outros, identificam-no como verdadeiro autor do espetáculo, o primeiro espectador que também tem sempre a última palavra em qualquer decisão (BARBA, 2010, p. 22).

O que cabe ressaltar no trabalho do diretor em contato com o ator-criador, pontuado aqui, é que sua atribuição está diretamente relacionada a uma contextualização de seu trabalho. Se

Durante os anos sessenta e setenta, ele [o diretor] se viu periodicamente contestado por outros “colegas”: o ator se sente aprisionado por diretivas demasiado tirânicas; o cenógrafo que gostaria de prender na armadilha de sua máquina de representar a equipe artística e o público; o “coletivo” que se recusa as distinções no grupo ao encarregar-se do espetáculo e propõe uma criação coletiva; e, chegando por último, o animador cultural que serve de intermediário entre a arte e sua comercialização, entre os artistas e a cidade: posição desconfortável, porém estratégica (BARBA, 2010, p. 22)

Barba também se estabelece como um dos pilares para a realização criativa no século XX. A definição da autoria de uma obra que, por vezes, anulam os demais criadores é revista quando os atores reivindicam seu direito de assinar a criação, seja sozinho ou no princípio de criação coletiva, como vários grupos que, visando uma participação ativa dos atores, eliminou todas as demais funções do processo de criação, assumindo toda a responsabilidade autoral. “A questão não é mais saber se o encenador faz demais ou não faz o suficiente – se é um mestre ou um medidor [...]”, mas sim determinar se ele é necessário ou não para a criação cênica (ROUBINE, 2003, p.128).

A atriz e diretora Denise Stoklos possui um importante trabalho que subverte o lugar do ator-criador e também do diretor. Stoklos desenvolveu um trabalho intitulado “Teatro Essencial”, no qual ela busca um modo de criação que parta da total autoria da obra. Seu trabalho propõe mudanças na concepção da cena.

Após diversos contatos com diretores que partiam de um diálogo com o ator-criador, Stoklos delimitou a necessidade do ator não propiciar somente um diálogo, pois, nesses moldes, a condução e a seleção autoral da obra ficam a cargo do diretor. Buscou assim, uma emancipação, enquanto atriz, rejeitando qualquer delimitação que não partisse de um discurso poético próprio. Se a criação do ator é tão valorizada e seu corpo princípio criativo, porque o discurso cênico não deveria ser seu? Essa intenção vem contextualizada no período de imersão do teatro feito em criação coletiva, que será discutida no terceiro capítulo. Porém Stoklos radicaliza, rejeitando os moldes impostos pelo conceito ator e todas as predisposições que ele traz. Faz-se necessário, dessa maneira, buscar um termo que se adeque a esse criador autônomo e polivalente. Ela diz:

[P]erformer eu gosto no sentido que não é, assim, [...] quando a gente fala ator, a gente pensa que o ator vai lá fazer o texto do Arthur Miller, dirigido por Peter Brook [...] Performer não tem o diretor nem o autor. Ele vai lá e cria [...] com o corpo dele [...] Que nem a Marina Abramovich [...] E esse é o caso do Teatro Essencial, porque o ator não vai reproduzir o que qualquer outro ator [...] vai fazer [...] Ele vai criar de acordo com a estatura dele, com o tamanho do nariz, das mãos [...] Ele vai fazer sempre de acordo com a idiossincrasia dele. Então é único! [...] Daí performer é um pouco mais próximo do que ator [...] parece que dá mais espaço para esse nosso ator do Teatro Essencial, quando ele cria o que ele vai dizer (STOKLOS in SILVA, 2008, p. 56).

Assim, ela preconiza um manifesto desse ‘performer essencial’, em que “troca a fantasia da composição teatral pela [sua] presença viva” e em que a “nova realidade está na força da presença viva do ator, engajado na história com suas idiossincrasias, sem recursos do fabricado [...]” (STOKLOS, 1993, p. 05). Assim, recai sobre esse criador um princípio que retoma o desnudamento grotowskiano na preparação, mas que não se chega, na criação performática, a um outro, mas sim a uma persona própria. Para Marfuz,

desde quando a noção de personagem no teatro é posta em xeque e pesquisas sobre atuação cada vez mais se concentram na fiscalização, na desnaturalização e em técnicas pessoais, esse ser de papel, como denominado por Ubersfeld (2005), tende a ocupar um lugar incômodo na malha de tendências das poéticas teatrais contemporâneas (MARFUZ, 2012, p. 01).

Assim, os espetáculos de Denise Stoklos são feitos considerando em sua poética o lugar do sujeito criativo, seu gênero, impressões, ideologias e reflexões. Stoklos conta que Ilka Zannoto a chamou de uma atriz expressionista, e diz: eu podia me considerar

“expressionista sim, os movimentos grandes, as mãos enormes, as caras... e eu tenho essa identificação” (STOKLOS in SILVA, 2008, p. 27). A identificação criativa de suas ações físicas e vocais não são adaptáveis, mas sim empregáveis ao seu discurso próprio. Uma atriz de 40 anos, por exemplo, ao fazer Julieta, de Shakespeare, pode buscar em sua corporeidade uma aproximação com a idade da personagem, uma referência a época, pode inclusive associar essas características com uma criação de movimento menos naturalista, mas no fim, ela será Julieta, mais ou menos próxima ao ideal shakespereano. No caso do ‘performer essencial’ não haveria Julieta, pois a inspiração para o trabalho se daria por um desejo desse criador e não de uma dramaturgia.

Exemplos disso são as peças autorais de Denise Stoklos, como o *Calendário da Pedra* e *Denise Stoklos in Mary Stuart*. Nos dois espetáculos têm-se composições criativas que priorizam o trabalho da atriz (performer essencial), trabalhando ao máximo com os significados que sua forma expressiva poderia dar a narrativa do espetáculo. Assim, ao invés de um relato de como o dia da personagem está péssimo, no caso da primeira peça, há uma forma que comunica o significado. Segundo Silva, é possível perceber assim que os “preceitos básicos de atuação de um “performer essencial” [...] [seria] o uso de um mínimo de elementos cênicos, a exploração máxima do potencial do corpo e da voz, e a total liberdade e responsabilidade por toda a concepção e criação do seu solo” (SILVA, 2008, p. 95).

O ‘performer essencial’ possuiria um caráter de não mascaramento específico. Ele nunca se esconde por trás de personagens. Ele troca com o espectador uma parte sua. Seu discurso possui sempre um caráter transformador. Ele entra em cena com a função de questionar e propor reflexões. Não há distrações na sua performance pois ele sempre está inteiro na ação. Ele é ele mesmo e não uma máscara. “Deverá, portanto, viver a responsabilidade de concentrar-se no real” (STOKLOS, 1993, p. 15). Dessa forma, qualquer relação hierárquica de empoderamento do diretor ou quando há a responsabilidade de criar uma composição cênica total, selecionando o que é prioridade no material gerado pelo ator, coloca o ator como participante na criação e nunca a criador condutor da poética do espetáculo.

O diretor permanece, ainda, como cerne de muitos debates em sua relação com o ator-criador. Se por um lado o diálogo criativo favorece concepções atoriais mais autônomas, levando o ator a exercer um trabalho que reside na criação, por meio de suas ações físicas e vocais, não em nenhum tipo de reprodução, até porque esse modelo já não interessa os novos diretores, por outro lado há atores que não querem se limitar a aceitar ‘a palavra final’ da

criação centralizada em uma figura. Esses atores partem, assim, de outras buscas, do contato com outras funções, que podem estabelecer um diálogo criativo e quebrar preceitos enrijecidos de uma possível intervenção, como o Provocador Cênico.

CAPÍTULO 2 - O PROVOCADOR CÊNICO: CONTEXTUALIZAÇÃO E DELIMITAÇÃO

Este capítulo será destinado à compreensão da função do Provocador Cênico, buscando primeiro compreender quais os procedimentos utilizados no processo de criação e a relação com a prática da direção teatral, para depois identificar as possíveis definições encontradas.

Provocador Cênico é o termo utilizado para designar um profissional que não pertence a um grupo e que se une em um processo de criação como convidado, normalmente em moldes colaborativo, para estimular a concepção da obra. Normalmente essa função é assumida por diretores que, por meio de técnicas de direção, promovem um diálogo criativo. Sua demanda parte do processo de criação auxiliando, ou melhor, provocando os atores a encontrarem seu discurso poético da obra.

O Provocador Cênico aparece e se fortalece em uma possível lacuna entre a necessidade de autossuficiência dos atores, muitas vezes por um modelo datado e generalizado de diretor, e a necessidade de um olhar de fora de cena, catalisador, que possibilita uma resignificação e reflexão acerca da própria prática. É possível identificar a intervenção de Provocadores em grupos que trabalham de forma colaborativa na criação, que partem de um diálogo criativo. Para compreender esse contexto no qual o Provocador se insere, brasileiro e do Processo Colaborativo, é preciso perceber, sucintamente, as mudanças ocorridas na formação do teatro de grupo, desde a criação coletiva na década de 60, e que influenciaram as composições contemporâneas.

Em estudos sobre trabalho de grupo, faz-se relevante compreender as mudanças no processo de criação, nos moldes da criação coletiva e do processo colaborativo, uma vez que são termos contemporâneos, mas que estabelecem em si alguns parâmetros de diferenciação identificáveis. É preciso compreender, primeiramente, como se deu historicamente o trabalho em criação coletiva, para perceber como essa composição de grupo reverberou em uma multiplicidade de processos.

A partir da década de 1960, a figura do ator e o trabalho em grupo passaram a ser fortalecidos. Neste período o texto também deixa de ser fundamental para criação cênica²¹. Trabalhos em *criação coletiva* começam a ser realizados, a partir de uma necessidade do ator de investigar seu ofício e de ter completa autonomia na criação. Nesse sentido, o ator pôde conquistar outra posição que não a de executante de ideias alheias, como ocorria

²¹ Como podemos ver no laboratório de Grotowski, em que “preocupava-se com questões ligadas à intensa pesquisa individual do ator, encontrando um teatro ligado à devoção e ao ritual” (CARREIRA, 2008, p. 02).

anteriormente em algumas produções em que se privilegiavam as ideias do dramaturgo, “tanto que, por volta dos anos 1960, chegou-se a afirmar o corpo contra o texto” (NICOLETE, 2002, p. 1). Essa centralização da criação nos atores inclui a elaboração do texto, que pode partir de improvisações. Vê-se assim que,

O teatro de criação coletiva não se traduz pela produção artística de expressão de um único indivíduo “reconhecido como possuidor de uma competência especial e investido num poder de criação”, mas é resultado da autoria e contribuição de todos os integrantes de um núcleo. Nesse sentido, rompem-se as fronteiras que demarcam uma produção cênica, em favor da participação igualitária de acordo com um projeto e interesse comum. A suposta hierarquia teatral é apaziguada ao propor a descentralização autoral e ruptura da liderança impositiva. (FISCHER, 2005, p. 14)

Nessa perspectiva, encontra-se uma definição da Criação Coletiva que preconiza uma formação ideológica, na qual o principal é não haver uma centralização em um indivíduo, colocando o coletivo acima de qualquer vontade e buscando um espaço de unificação artística. Fernando Peixoto identifica duas leituras para definir a criação coletiva: a primeira,

a partir de uma postura ideológica próxima ou vizinha do anarquismo, seria um processo que acaba com a presença, no grupo, de alguém como ‘chefe’ ou ‘autor’ ou ‘diretor’, porque para estes isto seria a negação do conceito, já que todo grupo é igual e deve participar igualmente no processo criativo (PEIXOTO apud FISCHER, 2003, p. 15).

Há, nesse primeiro modelo, uma extinção das funções ditas diretivas, como o diretor e o dramaturgo. Propõe-se uma investigação coletiva que não tenha uma obrigatoriedade de seguir uma pré-definição advinda de uma concepção apriorística de um desses profissionais, contando, assim, com um material produzido por meio da investigação no processo e pelos integrantes, normalmente os atores. E a segunda seria

um coletivo em processo de criação, do texto ou do espetáculo, ou de ambos, significa uma participação essencial e íntegra de todos, mas permanecem como coordenadores ou organizadores desta vontade coletiva, figuras que assumem as tarefas de ‘autor’ ou ‘diretor’ (PEIXOTO apud FISCHER, 2003, p. 16).

Assim, na primeira forma, criação coletiva sem liderança, o teatro de grupo ganha destaque tornando-se centro de investigação e de criação. Muitos grupos, formado só por atores, assumem a autonomia de seu ofício e, diante da necessidade de se colocar, trabalham em criação coletiva na composição de seus trabalhos. Esses grupos propõem uma quebra

hierárquica, porém acabam permitindo que o ator seja o cerne da criação, que tudo parta dele, até mesmo as decisões sobre outros elementos do espetáculo.

A segunda forma de criação coletiva, identificada por Peixoto, também pode ser intitulada como *processo colaborativo* e tem em vista aprofundar as funções teatrais na criação cênica. (FIGUEIREDO, 2007, p. 20). Essa organização muda, mais uma vez, o perfil do diretor teatral que é colocado em pé de igualdade com os demais profissionais e precisa equilibrar sua criação com as outras funções.

Adélia Nicolete identifica algumas diferenças precisas entre as duas formas: Criação Coletiva e Processo Colaborativo. A primeira delas é referente às funções que compõem o processo criativo. Há nos dois casos uma quebra hierárquica, valorizando o diálogo entre os participantes, no entanto, na criação coletiva, normalmente, vê-se um processo que prima pela construção de um discurso coletivo, unificado, centralizado nos atores. Quando há o envolvimento de outras funções elas não possuem uma liberdade criativa, necessitam se subordinar as delimitações estéticas do grupo. Além disso, “em sua maioria, não dispunham de alguém designado especificamente para a elaboração do texto e os que, eventualmente, assumiam esse papel, tinham uma função mais organizadora que autoral” (NICOLETE, 2002, p. 320). Não havia, assim, nenhuma função criativa nessa organização, sendo que o estilo e o conteúdo tinham que ser referentes aos objetivos do coletivo.

É possível perceber, na criação coletiva, como no trabalho do Asdrúbal Trouxe o Trombone (1974-1984) ou do Teatro Oficina (1961-)²², por exemplo, uma dramaturgia sem ser feita por dramaturgos, ou somente organizada por um; uma direção feita por não-diretores e um grupo de atores. Sendo assim, na análise de Antônio Araújo,

se, enquanto projeto utópico, a criação coletiva é inspiradora e arrojada, sua prática revela uma série de contradições. Talvez a mais acentuada tenha sido a de que nem todos os participantes possuíam habilidades, interesse ou desejo de assumir vários papéis no âmbito da criação. Essa polivalência de funções acabava ocorrendo apenas no plano do discurso – teoricamente ousado e estimulador – mas pouco concretizado na prática. Assim, determinados indivíduos dentro do grupo assumiam, veladamente ou com pouco consciência do fato, as áreas de criação que se sentiam mais à vontade, fosse por alguma habilidade específica, fosse pelo prazer advindo daí. Contudo, isso não era assumido coletivamente.” (ARAÚJO, 2006, p. 128)

²² O Teatro Oficina se profissionalizou em 1961. Atua desde então, tendo passado por reestruturações ao longo dos anos. Ver Renan Tavares (2006)

Enquanto discurso político ideológico, há uma representatividade importantíssima para a história do teatro de grupo, uma vez que, esse modelo contrapõe qualquer carga de uma arte neoliberal, característica brasileira no período da década de 60 e 70, onde imperava um cerceamento por parte da ditadura e dos governos da época. Contudo, é possível evidenciar críticas quanto à qualidade das obras criadas no período, reflexo de uma valorização do processo e das relações estabelecidas para criação, sem uma preocupação com uma comercialização dos espetáculos. Isso gerou, por vezes, um amadorismo nas obras, que acabaram por desenvolver discussões ideológicas sem se preocupar com o resultado da criação, desde que a autoria pertencesse a todo o grupo.

Sergio de Carvalho, responsável pela dramaturgia do espetáculo *Paraíso Perdido*, do Teatro da Vertigem, identifica que o grupo reinventou a criação coletiva, atribuindo a esse processo um trabalho “sem democratismo e com maior rigor de método” (CARVALHO apud NICOLETE, 2002, p. 321). Contudo, em termos de delimitação composicional dos dois processos, não se pode relacionar somente a uma profissionalização da criação e uma melhor organização do processo para diferenciar o Processo Colaborativo da Criação Coletiva. No primeiro, há uma permanência das funções, inclusive funções diretivas, como diretor e dramaturgo e a criação é uma composição coletiva, com um discurso estético que parte do diálogo criativo entre todas as áreas, sem subordiná-las a vontade dos atores.

O dramaturgo, no processo colaborativo, “assina um texto cheio de interferências e contaminações dos outros componentes da equipe que, por sua vez, também tiveram seu trabalho igualmente contaminado” (NICOLETE, 2002, p. 321). Essa contaminação resulta em um trabalho coletivo organizado, no qual todas as áreas são respeitadas e desempenhadas por um profissional capacitado para ela, elevando o potencial de composição da obra.

Para Silvia Fernandes, as semelhanças encontradas entre esses dois procedimentos de criação não podem fazer com que eles se confundam (FERNANDES, 2002, p. 36). Mesmo achando aproximações, ou considerando um como desdobramento ou segmento do outro, contextualmente tem-se justificativas para as duas formas. A eliminação da figura de poder e a ideológica de um discurso autoral por parte dos atores vêm em contraponto ao teatro de diretor, que minimizou por muito tempo o potencial criativo do ator e colocou-o como reprodutor. Além disso, na década de 1960, identifica-se uma profusão de grupos que buscaram uma revisão nos padrões estéticos e ideológicos da época, voltando seus discursos para uma identificação com o contexto brasileiro. No período, “a orientação ideológica de

artistas e grupos de contestação social propõe um diálogo entre a arte e um Brasil que passa por um período de agitação e tensão política” (FISCHER, 2003, p. 08).

Silvia Fernandes constata que “a cooperativa de produção favorecia o processo de criação coletiva e a uma democrática repartição das tarefas práticas” (FERNANDES, 2000, p. 14). Sendo assim, na década de 1970, essa organização se mostra uma forma democrática de criar, contrastando com a repressão vivida pelos artistas da época, sendo necessário, assim, assumir o primeiro modelo de criação coletiva, identificado por Peixoto, sem nenhuma liderança. Adélia Nicolete define a arte produzida no período da ditadura “como reação, como fruto do descontentamento com a situação em que vivia o país”. Para ela, a prática coletiva, de maneira geral, se dava com

artistas que se reuniam em torno da vontade de fazer teatro e/ou de utilizá-lo como instrumento de contestação formal ou política, sem hierarquia, sem produzir esquemas autoritários de trabalho ou padrões convencionais de realização cênica. Em meio à censura e à repressão, um grupo constituído em moldes democráticos era uma espécie de oásis. (NICOLETE, 2005, p. 16)

Se antes a repressão limitava os discursos e podava as vontades de um discurso artístico crítico e não havia respeito ao coletivo participativo, no período pós-ditadura, enquanto contraponto a recém-terminada censura, era possível buscar uma multiplicidade de intervenções em determinada obra, criando uma unificação de discursos individuais. O processo colaborativo permite essa busca identitária do coletivo sem se destituir das demandas estéticas a serem alcançadas. Sendo assim, “se a criação coletiva pretendia a diluição ou a erradicação desses papéis, no processo colaborativo a sua existência é garantida, além de estar pactuada antes do início dos ensaios” (ARAÚJO, 2011, p. 137).

Para Fischer, o caráter muitas vezes considerado amador do teatro de grupo da década de 60 e 70, de criação coletiva, fez com que na década de 80 tivesse a volta da centralização do poder criativo na autoria individual, paralelamente aos grupos que trabalham em Processo Colaborativo. Segundo Luiz Carlos Abreu,

Durante os anos 1980, a aventura de chegar a uma criação coletiva que se pudesse contrapor ao sistema funcionalista vigente pareceu esgotar-se dentro de suas próprias contradições. Por sua vez o diretor assumiu de vez o papel de condutor do processo da criação teatral, substituindo, muitas vezes, o dramaturgo como geômetra das ações e pensador do corpo de valores éticos e estéticos do espetáculo. Ao contrário do que possa parecer, este foi um momento bastante rico para a cena brasileira (ABREU, 2004, p. 3)

Cabe ressaltar que, até mesmo de maneira evidente, o que nos faz analisar essas duas formas criativas não é o caráter coletivo delas, uma vez que o teatro sempre esteve relacionado à coletividade. O que é importante ser ressaltado é como essas duas composições influenciaram segmentos criativos no que se refere a direção. O teatro de grupo, nos moldes contemporâneos, evidencia cada vez mais o processo colaborativo, pois a influência da criação coletiva e a tomada de autonomia do ator continuam como pilares do trabalho coletivo, porém, na busca por uma profissionalização, cada vez mais respeita-se os profissionais envolvidos e as especificidades de suas intervenções.

É importante esclarecer que o modo tradicional de direção não desapareceu quando passou-se a trabalhar em criação coletiva, na década de 60, e em processo colaborativo, na década de 80. Encontrou-se, ainda, “excelentes autores confiando suas obras a excelentes diretores encarregados de providenciar a sua representação teatral, dentro de um completo acordo estético e ideológico” (ROUBINE, 1998, p. 79). Nem se pode datar todos os trabalhos da década de 60 como criação coletiva e todos da década de 90 como Processo Colaborativo, pois isso limitaria e conceituaria uma prática que parte do desenvolvimento processual. Essas denominações nos auxiliam na compreensão contextual e processual, porém há, como indicadas nesse tópico, contradições saudáveis, que nos mostram que não é possível uma análise cartesiana dessas produções. Como então identificar quais grupos e processos são *criações coletivas* e quais são *processo colaborativos*? A solução talvez seria partir da autodefinição dos grupos e buscar, por meio de aproximação, relações possíveis.

2.1 – O processo colaborativo e o papel do diretor

o perfil do diretor teatral contemporâneo tem sido constantemente revisto, principalmente no lócus do teatro de grupo (FISCHER, 2003, p. 14).

Existem delimitações e atribuições específicas no que se refere ao trabalho do diretor contemporâneo. Em grupos que trabalham em Processo Colaborativo, a valorização das contribuições de cada profissional é o que enaltece o trabalho coletivo. Não se elimina nenhuma função, somente propõe-se uma quebra hierárquica na busca de um trabalho horizontalizado entre todos os artistas. O perfil, antes atribuído a um condutor ou até mesmo autor da obra, agora está mais relacionado com o que o diretor pode agregar ao trabalho coletivo.

Assim, como se dá o trabalho do grupo e quais estratégias são utilizadas pelo diretor,

na busca de uma concepção com a autoria compartilhada entre todos? O diretor cumpre a função de organizar todas as criações, porém, ele mantém sua característica principal, estabelecida no teatro moderno, de criador e não reprodutor de vontades alheias. Para Antônio Araújo, “se a criação coletiva pretendia a diluição ou a erradicação desses papéis [que compõem a criação], no processo colaborativo a sua existência é garantida, além de estar pactuada antes do início dos ensaios” (ARAÚJO, 2011, p. 137). Sendo assim, o que cabe compreender no processo colaborativo é qual a intervenção do diretor dentro desses moldes, considerando o diretor como o responsável pela “coordenação das diferentes propostas, à procura de possíveis sínteses artísticas” (ARAÚJO, 2011, p. 137).

A autogestão do ator, na criação coletiva sem liderança, não é suficiente para o desenvolvimento completo de suas possibilidades de atuação, uma vez que o olhar externo pode ser necessário, como um olhar complementar. Fischer afirma que “a parceria entre ator e observador (diretor ou algum integrante do grupo que ocupa essa função) se faz necessária” (FISCHER, 2003, p. 113). Essa necessidade é vista também por grupos de atores, que utilizam o processo colaborativo como forma de trabalho. Sendo assim, há uma problematização quanto à necessidade do diretor dentro do processo de criação, sendo necessário compreender: “em que diretrizes se ampara a função do diretor teatral frente ao processo colaborativo?” (FISCHER, 2003, p. 14).

Segundo Décio de Almeida Prado, o diretor nesse tipo de processo “é menos mestre que agente catalítico, nada impedindo que seja auxiliado por um escritor, desde que este renuncie a seus antigos privilégios, aceitando trabalhar em equipe e para a equipe” (PRADO, 1988, p. 129). Há uma mudança no entendimento da autoria que envolve a criação, visando o trabalho coletivo e o que é possível criar por meio de um diálogo entre artistas. Um exemplo de um diretor trabalhando para o grupo é Hamilton Vaz que, dentre suas funções, estava a organização do material produzido pelo grupo. Assim, o diretor não era visto somente como um finalizador da obra, podendo atribuir uma visão estética na criação.

O Grupo de Teatro Galpão, de Belo Horizonte, é um exemplo de trabalho com processo colaborativo; com quebra hierárquica; autoria compartilhada; e processo de construção coletivo, mas que conta com características específicas, como a participação de diretores de fora do grupo ou um remanejamento interno das funções presentes no processo. As obras produzidas nesse viés tiveram que se adequar à quebra da hierarquia das funções cênicas, visando um aproveitamento total de cada criador. O diretor cumpre uma função bem específica de dialogar com a produção de cada segmento cênico. Essa função é diferenciada

da exercida por muitos diretores, que assinam a composição estética e linguagem do espetáculo. Segundo Chico Pelúcio, do Grupo Galpão, o diretor de um processo colaborativo precisa aproveitar o material produzido por todos os criadores presentes no processo. Para isso,

tem que aguçar seu olhar e ouvido, pois é bom que saiba aproveitar esse material todo. Tira um pouco da idéia do encenador que tem idéia pré-concebida. É preciso confrontar idéias, todos têm que estar mais disponíveis, e aprender a ser contrariado. A sorte é que a gente tem o teatro como esse parâmetro para a decisão final. O verbo vale menos que a própria cena (PELÚCIO in FIGUEIREDO, 2007, p. 91)

Quebra-se, assim, com qualquer prerrogativa de uma centralização autoral, buscando no processo o aprendizado, advindo, também, da relação com a direção transitória. Nesse princípio, percebe-se como o contato do grupo com diferentes metodologias e visões estéticas pode ampliar o conhecimento criativo do grupo. No caso do Grupo Galpão, estão atribuídas ao diretor algumas prerrogativas na concepção, como delimitar as escolhas estéticas e do processo, conduzir os demais integrantes da criação e buscar, de maneira consciente, uma poética própria empregada na obra. Para Magaldi,

se o dramaturgo é o autor do texto, o encenador é o autor do espetáculo. Então esse espetáculo deveria, de certa maneira, externar, materializar, realizar a cosmovisão do encenador, que não seria apenas a visão do dramaturgo, ele teria uma certa visão do espetáculo (MAGALDI, 2004, p. 45).

Contudo, o que ocorreria se essa cosmovisão do encenador, mesmo existindo na criação individual, tivesse que ficar em pé de igualdade com as demais cosmovisões dos demais criadores? O que se percebe é que o trabalho é de autoria coletiva e compete a este coletivo estipular a metodologia, a estética, a concepção e a obra criada. Esse caráter construtivista permite que, mesmo diante de parcerias recentes, seja possível a colaboração na criação, uma vez que a discussão é um dos pilares dessa concepção.

Com essa nova organização coletiva, as formas de criação foram modificadas e, neste processo, a dramaturgia foi extremamente afetada, uma vez que não era mais determinante para a criação, passando a ser construída em processo. Tem-se, assim, uma inversão no trato com o texto, não mais visto como obra, completa, com significados pré-estabelecidos com os quais o encenador tinha que estar de acordo para ilustrar cenicamente ou para traduzir

artisticamente. Sendo assim, o texto passa a ser um “material aberto, transformável” (ROUBINE, 1998, p. 77). Para Miriam Rinaldi,

Se por um lado o dramaturgo não é o único produtor do material e, portanto, não é o autor exclusivo da obra, pois seu trabalho é a reunião de materiais de diversos autores, por outro é sua a assinatura do texto escrito que resulta do processo. Assim sendo, ele deve ter plena determinação sobre suas escolhas, mesmo que estas tenham como consequência inúmeras reescrituras do texto, a partir das críticas e das sugestões dos outros criadores (RINALDI, 2006, p. 135).

Todo o trabalho desenvolvido, tanto da dramaturgia quanto das outras criações, recebe interferência do grupo. Nesse sentido, o Processo Colaborativo mantém a criação feita por meio da unificação de um discurso do grupo, mas compreendendo que existem especificidades de cada função que dependem de um conhecimento da área. Se o texto parte de uma construção em processo, a partir do material produzido na sala de ensaio, pode-se inferir que o teatro de grupo passa a ser um espaço de experimentação.

Nesse princípio, a participação individual influencia diretamente no discurso ético, estético e poético do trabalho do grupo. Sendo possível perceber que a opinião de cada membro da equipe não é só relevante, mas é fundamental para se caracterizar a construção do trabalho (ARAÚJO, 2011). Essa configuração implica saber ouvir o outro. O teatro há muito foi tido como um lugar de escuta, que preconizava princípios motivadores de reflexão não só nos seus criadores, mas também no público. Em um grupo de caráter experimental, o processo se torna um reflexo daquilo que se quer atingir artisticamente, enquanto um discurso coletivo e unificado.

A práxis, assim, recai no processo, na convivência e na capacidade de influenciar-se pelo outro. A sala de ensaio é o local da experimentação e é nela que se dá o encontro fundamental para a criação do material do grupo. Esse chamado encontro é apontado pelo encenador Eugênio Barba, como fundamental para direção. Ele diz que “o encontro com o ator, para mim, era o momento da verdade. Quem faz teatro sabe que momentos como esses existem.” (BARBA, 2010, p. 96). A valorização do encontro, dentro do teatro experimental, permite que haja uma troca, no falar, no ouvir e, principalmente, no exercício de sua capacidade artística, trabalhando com estímulos múltiplos. No processo colaborativo, o encontro não se dá mais entre o diretor e o ator, como identifica-se no trabalho de Barba, acontece entre todos os profissionais envolvidos que se nutrem mutuamente e imprimem sua criação nessa composição coletiva. Dessa forma,

Pode-se dizer que o processo colaborativo é um processo de criação que busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo teatral. Isso significa que busca prescindir de qualquer hierarquia preestabelecida e que feudos e espaços exclusivos no processo de criação são eliminados (ABREU, 2004, p. 1).

Essa comunhão para a criação permite que todos os integrantes possam participar das criações, mas sem se responsabilizarem pela parte dos outros. Cada um tem suas obrigações e demandas, porém, enquanto artistas criadores, busca-se como grupo, melhorar sua capacidade criativa, por meio de estímulos de um integrante para o outro. Não significa cada um na sua área, pois isso limitaria as possibilidades e resultaria em uma conformidade. Ao ser estimulado pelo outro, com propostas que não partem somente da sua idealização, tem-se uma ampliação das possibilidades para os problemas de cena. É perceptível que

o objetivo de cada integrante é o de formar e expressar a personalidade e a profissionalização do coletivo – e não a sua própria, ou melhor dizendo, quando as individualidades se colocam disponíveis para criar uma cultura comum e se deixar formar por elas (TROTТА, 1995, p. 22).

A obra criada parte de um processo de construção e muitas vezes não há uma obrigatoriedade de atingir determinado resultado ou seguir prazos. Valoriza-se a possibilidade de estabelecer diálogos criativos entre os participantes, buscando compreender como essas relações potencializam as habilidades criativas e propiciam uma busca, com erros e acertos, de um material expressivo consistente, que parte de um desejo criador dos participantes enquanto coletivo, e também do indivíduo artista.

Nota-se uma importante mudança no trabalho de todos os profissionais que envolvem a criação, inclusive no do diretor. Cabe, a partir de todo esse panorama, compreender como o diretor se porta mediante essas mudanças e como ele conduz o processo de criação. Se o material é desenvolvido por todos os participantes cabe ao diretor somente organizá-lo? É importante compreender que o caráter criador do diretor continua presente no trabalho em Processo Colaborativo. Ele não está suscetível à vontade dos atores, como viu-se na Criação Coletiva. Ele parte de técnicas de direção que preveem uma construção poética do todo, uma composição espacial e a direção de atores, para contribuir com sua criação.

Segundo Fischer, “a ordenação do material coligido nas improvisações e trabalhos realizados em sala de ensaio compete ao diretor ou líder do grupo” (FISCHER, 2003, p. 17). Sendo assim, ele exerce uma importante função de harmonizar todas as criações e contribuições e propor meios experimentais para produzir material expressivo. Portanto, o

diretor é fundamental nesse processo. Contudo, cabe ressaltar que sua intervenção não se dá somente quando há material produzido, coletando o que os outros oferecem e buscando compor com eles.

2.1.1 O Teatro da Vertigem: exemplificações

Todo o entendimento, aqui apresentado, das características do Processo Colaborativo, enquanto modo criativo parte de uma perspectiva exclusiva do trabalho desenvolvido no grupo Teatro da Vertigem no processo de criação do espetáculo *O Paraíso Perdido*, a partir da análise e relato do diretor Antonio Araújo e da atriz Miriam Rinaldi.

O Teatro da Vertigem é um grupo que se estabeleceu por meio da pesquisa, de forma experimental, nos moldes do processo colaborativo. Dentro da perspectiva do grupo, o processo deixa de ser um acessório, para se tornar cerne da composição da cena e parte do discurso coletivo para criação da obra. Tomar as decisões conjuntamente e exercer seu lugar enquanto parte ativa do todo que compõe o grupo, exercita os participantes a terem um posicionamento crítico e analítico de tudo o que se refere à construção de um espetáculo e a compreender as demandas, desde a pesquisa até a construção de cena e personagem, passando pelas escolhas estéticas que compõem a encenação.

Esse princípio de autoria compartilhada, no trabalho do grupo, busca reiterar o caráter igualitário dessa forma de trabalho e parte de um ideal de não haver espaço para imposição de vontades, disputa de poder, nem necessidade de se privilegiar egos em detrimento da concepção artística. O grupo passa a ser, *in loco*, palco para experimentação, para o erro e para a repetição. Porém, esse processo democrático pode fazer com que o tempo de concepção seja dilatado, pois não conta-se mais com decisões unilaterais visando chegar a um resultado pré-estipulado. Essa premissa quebra com uma separação de um especialista não poder opinar sobre uma área que não é de seu domínio e permite que outros elementos entrem em cena, como a intuição, a reflexão crítica e a autoanálise. O espaço de comunhão passa a ser visto como um espaço de formação, no qual os participantes se veem aptos a aprender e a ensinar, promovendo trocas e permitindo que os pontos fortes e fracos de cada um se completem.

Diante dessa mutabilidade, encontrada no percurso criativo, todos os integrantes acabam sendo afetados pelas descobertas e experiências vivenciadas na sala de ensaios. E esse material modifica diretamente a relação do diretor com os demais integrantes da equipe. No

princípio do processo colaborativo, em todas as suas esferas, a participação individual influencia diretamente no discurso ético, estético e poético do trabalho do grupo. Sendo possível perceber, pelos relatos do diretor do Grupo Vertigem, Antônio Araújo (2011), que a opinião de cada membro da equipe não é só relevante, mas fundamental para se caracterizar a construção do trabalho. Essa configuração implica saber ouvir o outro.

Há um compartilhamento das decisões tomadas no processo de criação da obra, característica fundamental e que afeta diretamente o trabalho de realização de todas as funções que compõem a cena. Todos opinam e participam das decisões, mesmo em áreas que não competiriam a determinados profissionais, como o ator opinando sobre o papel do diretor. No Teatro da Vertigem tudo é debatido pela equipe, desde como iniciam o aquecimento, até o método utilizado para criação (ARAÚJO, 2011, p. 24). Todos, dentro desse princípio democrático, têm a liberdade de emitir opiniões e propor soluções para as etapas do processo.

Tomar as decisões conjuntamente e exercer seu lugar enquanto parte ativa do todo que compõe o grupo, exercita os participantes a terem um posicionamento crítico e analítico de tudo o que envolve a construção de um espetáculo e a compreender as demandas, da pesquisa à construção de cena e personagem, passando pelas escolhas estéticas que compõem a encenação. Há, no caso do Teatro da Vertigem, divisões setoriais, que partem de um interesse ou de uma habilidade específica para estabelecer coordenadores de determinados segmentos de criação (ARAÚJO, 2011, p. 24). Porém, as decisões, independente de quem compõe o setor, se dá de maneira coletiva. Assim, se perpetua a noção de autoria da obra, que é ideologicamente de todos, segundo a perspectiva do Diretor. Essa noção precisa ser problematizada, uma vez que, como é possível identificar no próprio relato de condução do diretor (2011), o olhar e decisões da direção estão fortemente presentes nos espetáculos. Sendo assim, o diretor acaba sendo o principal autor das obras, pois cumpre um papel de concepção estética e de condução das experimentações.

O Teatro da Vertigem partiu de um processo de experimentação, até solidificar procedimentos de direção que fossem consistentes e pudessem ser, posteriormente, sistematizados. Pelo caráter experimental, é possível problematizar as estratégias de direção utilizadas. Para o diretor do grupo não intenta-se, com o processo de criação, replicar uma possível metodologia, mas sim compreender como se deu o trabalho específico de construção de cena, de preparação de ator, de processo colaborativo e de direção.

O discurso coletivo para autoria da obra propõe uma grande ruptura nas posições hierárquicas dentro de um processo de criação, preconizando, talvez, o ideal de Artaud

referente à composição de cena, que estabelecia uma necessidade, ainda na década de 30, de quebrar-se a segmentação de cada elemento da linguagem e a possível valoração atribuída ao texto, ao diretor ou ao ator, em prol da arte em si. Essa concepção artaudiana nos remete a composição realizada no processo colaborativo, em que o indivíduo se detém de suas vontades, visando um trabalho preconizado no coletivo.

O que se nota, nesse caso, é que a participação ativa de atores, dramaturgo e diretor na concepção do texto e do espetáculo não impede que os envolvidos construam dramaturgias específicas da atuação, da palavra e da encenação, que às vezes podem não estar em completa sintonia (FERNANDES, 2002, p. 38).

Percebe-se, dessa forma, que o trabalho de cada profissional é desenvolvido conjuntamente, mas também de maneira individual, buscando, em preparações pessoais, crescimento artístico. Porém, no caso do diretor Antônio Araújo, percebe-se que em sua prática há um intento de harmonizar não somente as criações, mas também o processo criativo e a metodologia desenvolvida em conjunto. O fato de todos poderem opinar nas concepções não significa que tudo, sem exceção, deve ser debatido. Araújo identifica, inclusive, que no início do grupo, as discussões em excesso eram um fator que dificultava o rendimento, sendo importante ressaltar que “[...] teorizações e confrontos argumentativos não devem, de maneira alguma, substituir a experimentação prática e concreta” (ARAÚJO, 2011, p. 126).

Dentro desses parâmetros propostos pelo trabalho coletivo, tem-se um tipo específico de artista, autônomo, pensante, que consegue refletir sobre sua própria prática, assim como propor dentro de parâmetros técnicos e criativos. O ator desse processo é chamado pelo grupo de: ator-pensador, ator-criador ou a(u)tor (ARAÚJO, 2011, p.110), o que mostra uma proposta na qual o ator não está em função do diretor e nem mesmo do texto, ele tem autonomia em todas as etapas, imprimindo um discurso próprio. “No lugar de um ator que simplesmente executasse indicações dramáticas ou cênicas, buscávamos um ator opinativo e com proposições.” (ARAÚJO, 2011, p. 110)

O que esse ator quer criar? Essa questão não está mais interligada com as vontades do diretor, passando a fazer parte de um discurso autoral do ator. Para Barba, o caráter experimental e improvisacional do processo em colaboração permitiu que “meu trabalho de diretor não fosse somente o fruto da minha imaginação e do meu saber técnico, mas era influenciado e plasmado pela criatividade de meus atores.” (BARBA, 2010, p. 58). Isso tira o diretor de seu lugar de detentor de respostas e o coloca em um lugar de criação em processo.

Portanto, não nos interessava um ator apenas executor ou corporificador de projetos de outrem projetávamos para ele o compartilhamento da criação em pé de igualdade com todos os outros realizadores. Daí o fato de esse ator não apenas representar uma personagem, mas, sobretudo, de efetuar um depoimento artístico autoral. Agente não apenas físico ou vocal, mas também conceitual e crítico. (ARAÚJO, 2011, p. 110)

O desenvolvimento autoral de seus atores era, assim, um dos focos da pesquisa do grupo. Nada era imposto, uma vez que o discurso e a construção narrativa partiam também da concepção do ator. Não se tratava de criar textos dramáticos, até porque para isso contavam com o dramaturgo ou dramaturgista²³, mas sim de realizar improvisações que partissem de um impulso e uma motivação pessoal e não coletiva.

Em termos convencionais, o dramaturgo e o encenador são “aqueles que pensam”, enquanto os atores são “aqueles que fazem”. O conceito da obra parece, nesse caso, ser um atributo da dramaturgia ou direção, cabendo aos atores, quando muito, articularem a visão geral de suas personagens. Esse “ator-linha de montagem”, que poucas vezes ou nunca se relaciona com o discurso artístico global, escravo da “parte” e alienado do “todo”, não tinha lugar em nosso coletivo de trabalho nem em nossos possíveis interesses de parceria (ARAÚJO, 2011, p. 133)

Essa designação pode ser considerada ultrapassada ou talvez muito determinante para a quantidade de formas de criação diferentes que se encontra. O grupo precisa definir o que quer enquanto coletivo, no envolvimento de todos, e a pesquisa teatral nos mostra que essa prerrogativa não é cabível quando todos assumem o lugar de investigação e de criação do todo. É preciso considerar que o Processo Colaborativo busca “outro tipo de dramaturgo, com estatuto de precariedade e provisoriedade igual aos demais criadores da cena” e “também outro tipo de ator e diretor, capazes de compreender o texto em toda a sua efemeridade, e percebendo o dramaturgo como um parceiro da cena em construção, pari passu com a criação dos interpretes e do espetáculo” (ARAÚJO, 2011, p. 136).

No Teatro da Vertigem o processo de pesquisa para um espetáculo parte da própria pesquisa e das inúmeras possibilidades que podem ser encontradas, diferentemente de quando se parte de um texto dramático, por exemplo, onde sabe-se o que se terá no final, mesmo que não se saiba, ainda, qual percurso se percorrerá. Para o diretor do grupo, “uma pesquisa, em

²³ Para Michèle Raoul-Davis o dramaturgista pode ser considerado como um parceiro no processo, um “cúmplice remunerado de um ou de mais encenadores. [...] Essa pessoa não é de modo algum indispensável. Só o desejo e a necessidade do encenador de tê-lo como parceiro e interlocutor, suscita e justifica sua presença” (apud NICOLETE, 2005, p. 27). Ele seria um organizador do material criativo do grupo em narrativa dramática.

geral, implica em observação e experimentação. O método é, em si, um processo técnico de experimentação” e “dentro do universo da ciência, a observação não consiste em mera visão do fato. Ela é ativa. Portanto, o método científico implica a observação ativa.” (ARAÚJO, 2011, p. 19).

Essa observação ativa se faz fundamental para a especificidade desse diretor, pois ele não só acompanha as experimentações coletando o material expressivo desenvolvido, que pode ser utilizado posteriormente, como ele precisa identificar possibilidades de trabalhos que parta ou de uma carência percebida, com determinado aspecto a ser desenvolvido, ou de conteúdos com potencial para desenvolvimento. Não adianta o diretor imaginar o que seria o ideal ou quais desdobramentos um exercício poderia ter. Ele precisa deixar o ator livre para criar, já que trabalha-se com um ator-criador. Se ele indica resultados e não caminhos, ele quebra com o princípio de experimentação e de *work in process*, colocando sua própria criação acima das propostas que possam vir de outros integrantes.

A noção do conceito *Work in Process*²⁴ pode possibilitar um entendimento do trabalho do grupo, por trazer em sua definição a noção de uma valorização do processo. Para Renato Cohen “o produto, na via do *work in process*, é inteiramente dependente do processo, sendo permeado pelo risco, pelas alternâncias dos criadores e atuantes e, sobretudo, pelas vicissitudes do percurso” (COHEN, 1998, p. 18). Dessa forma, não existem pré-delimitações ou resultados a serem alcançados, podendo, inclusive, não se chegar a resultado algum.

Se ao se iniciar um processo de criação já se partir de uma idealização ou pré-concepção, o trabalho não pode ser considerado *Work in Process*. Na própria nomenclatura, tem-se a evidencia da noção de processo, com o qual “opera-se com maior número de variáveis abertas, partindo-se de um fluxo de associações, uma rede de interesses/sensações/sincronicidades para confluir, através do processo em um roteiro/storyboard” (COHEN, 1998, p. 17). Sendo assim, o material gerado é um material aberto, passível de organização e de mudança.

É importante ressaltar, alinhada à análise de Silvia Geraldi, que o termo vem sendo cada vez mais utilizado, porém nem sempre seguindo as suas implicações. Não é qualquer obra em processo que será feita em *Work in Process*, e nem mesmo todo Processo

²⁴ O *Work in Process*, “enquanto processo gestador, delinea uma linguagem com especificidades na abordagem dos fenômenos e da representação, produzindo outras formas de recepção, criação e formalização. [...] aparece, preliminarmente, em manifestações parateatrais, nos happenings, nas performances, nos rituais e acontecimentos” (COHEN, 1998, p. 17-19). A linguagem parte de pressupostos específicos que permitem uma associação a processos contemporâneos, sendo necessário compreendê-los para relacioná-los a processos de grupos contemporâneos.

Colaborativo, já que pode partir de uma dramaturgia²⁵ ou ideia pré-concebida, por exemplo. O que define a utilização da linguagem é a delimitação do procedimento, que para Cohen possui as seguintes características (GERALDI, 2008, p. 185):

- não parte de condições estabelecidas a priori (texto, autoria, mapa de personagens);
- opera-se através da hibridização e superposição de conteúdos e estruturas;
- organiza-se por meio de leitmotiv ou linhas de força em que a ação dos performers em laboratórios interfere na construção do roteiro / storyboard;
- implica em iteratividade e sucessivas mutações, evitando cristalizar-se enquanto produto final;
- substitui a narrativa clássica, temporal e causal, pela organização espacial sincrônica, desmanchando o paralelismo entre sentido e representação.

Essas premissas quebram qualquer atribuição de uma organização prévia ou de hierarquias impostas, ou de uma detenção autoral por parte de algum integrante do grupo. Parte-se de uma motivação do coletivo na busca de um material criativo, indefinido e indeterminado. Assim, o diretor deve buscar, dessa forma, pontos de partida e não de chegada, para o desenvolvimento do material. Esses pontos de partida são exercícios de estímulo à criação e não decisões, que são feitas pelo coletivo. Atribui-se ao diretor um olhar externo, que coleta e registra o que está sendo criado, percebendo, por meio de um direcionamento na experimentação, possíveis caminhos a serem trilhados pelo grupo, tendo como único objetivo a produção de material, utilizado ou não, em um possível produto final. “Estabelece-se, portanto, uma linguagem que se concretiza enquanto percurso/processo e, enquanto produto, obra gestada nesta trajetória” (COHEN, 1998, p. 21).

No caso do Teatro da Vertigem, o grupo estipulou, no processo de criação do espetáculo *O Paraíso Perdido*, parâmetros processuais que seriam desenvolvidos. Mesmo os temas dos exercícios experimentais não partiam do diretor, mas sim da pesquisa realizada por todos do grupo. Sendo assim, a pesquisa se fez extremamente importante para que não partissem da superficialidade de uma ideia, mas que fossem nutridos pelas informações adquiridas. Assim, se é dado um estímulo para improvisação, sabe-se que todos conhecem,

²⁵ Nesse sentido a noção de “Dramaturgia em Processo”, analisada do Adélia Nicolete (2005) e Silvia Geraldi (2008) também pode ser relevante para compreender as especificidades da construção dramaturgica, que pode seguir outros cursos que não o da experimentação pela experimentação, como *Work in Process*, podendo inclusive partir de ideias e modificada no processo coletivo de criação.

pelo menos, o conteúdo da pesquisa. No grupo Teatro da Vertigem, porém, decidiram realizar seminários para transmitir e debater o conteúdo da pesquisa, assim, dividiam-se em pequenos grupos e cada um tinha que se aprofundar em determinado conteúdo para apresentar depois ao coletivo.

Além da pesquisa científica realizou-se uma pesquisa expressiva, que partiu de exercícios interpretativos criativos, trabalhando-se com estímulos de técnicas expressivas e de imaginação²⁶. O trabalho criativo do diretor se deu, então, pelo material observado em ensaio, sendo possível, a partir dessa identificação, achar elementos para estimular os atores e os possíveis caminhos para serem experimentados. Segundo Araújo, “tanto as resultantes práticas dos ensaios como os estudos teóricos realizados individualmente ou em grupo iam me provocando imagens e ideias de possíveis cenas” (ARAÚJO, 2011, p. 124). A própria construção da obra *O Paraíso Perdido* ocorreu por meio da improvisação e da experimentação, seguindo os preceitos do Processo Colaborativo em *Work in Process*, no qual havia a possibilidade de não se chegar a um resultado.

O diretor Antônio Araújo, desde o início do processo de criação do espetáculo *O Paraíso Perdido*, apresentou uma posição de observação do trabalho dos atores, o que permitiu que ele pudesse identificar “‘muletas’ e as travas de quem estava racionalizando o processo de improvisação.” (ARAÚJO, 2011, p. 41). Dessa forma, o trabalho com estímulos se deu em decorrência da observação ativa, buscando estratégias que pudessem potencializar o exercício expressivo. Partia-se de situações, imagens, perguntas ou da temática do universo proposto pela pesquisa científica para criar, pensando somente em experimentar o estímulo, sem demandas. Essa observação ativa permitiu que ocorresse uma contaminação entre os integrantes em sala de ensaio, servindo como propulsor para a criação do diretor. Araújo afirma:

meu processo de criação é bastante estimulado por leituras e discussões teóricas e, principalmente, pelo material sujo e impreciso que vai surgindo das improvisações dos atores em sala de ensaio. Minha imaginação é provocada por elementos fora de mim, e o corpo do ator, nesse sentido, funciona como uma espécie de gatilho. A experiência e a presença do outro são, nesse sentido, enzimas para os meus mecanismos criativos. (ARAÚJO, 2011, p. 127)

²⁶ Cabe ressaltar que todas as sistematizações de divisões e etapas processuais foram analisadas posteriormente a realização da pesquisa pelo diretor Antonio Araújo. Seguindo um percurso apoiado no empirismo da proposta, o que corrobora o caráter experimental de não se fechar para um caminho único com um resultado pré-definido.

O princípio da improvisação requer uma entrega total daquele que está realizando. O impulso necessário para realizar a ação cênica será mais libertário se não houver uma racionalização premente. Há, também, uma abertura para a relação de confiança com o outro, permitindo se deixar ser guiado. Nessa busca por um diálogo efetivo, que impulse a criação e que permita uma conexão na hora da criação, necessita uma abertura para responder aos estímulos. Nessa situação, a relação aberta de um criador poder opinar sobre a criação do outro, permite que haja uma exposição e entendimento do processo do coletivo. O diretor novamente com seu olhar externo, pode perceber quem não está imerso na experimentação, conseguindo atribuir valores ao que está sendo produzido e visualizar possíveis caminhos. Contudo, ressalta Araújo,

existe uma tensão, um “fio de navalha” entre querer deixar os atores estimulados e o risco de incorrer em paternalismo. Às vezes me soa incomodo uma direção preocupada em “entreter” os atores, tratando-os como crianças a serem o tempo todo agraciadas com alguma novidade. Da mesma maneira, me sinto incomodado por atores que solicitam tal tratamento, carentes de uma atitude mais madura frente ao risco e à dificuldade. Na preparação do cronograma de ensaios, muitas vezes me vi pendendo para esse lado mais “recreativo”, de “animação de atores”, como se tivesse medo do material sobre o qual vínhamos nos debruçando, ou como se desconfiasse do comprometimento ou da firmeza de convicções dos meus parceiros de trabalho (ARAÚJO, 2011, p. 78).

Pensando analogamente, é preciso dar asas para os atores voarem e, sob essa perspectiva, considerar todos os atores como parceiros e não como receptores da condução. O diretor precisa de estratégias para ajudar os atores em suas criações, porém essas estratégias não devem estar relacionadas com o fato de querer agradar o ator. A necessidade de se deixar afetar pelo outro, e estar consciente de como os afeta, compactua para essa noção de troca de saberes. A ação de um indivíduo reverbera nos demais. Saber utilizar esse lugar é o que diferencia uma direção unilateral de uma direção em um processo colaborativo.

Um dos exercícios utilizados pelo grupo e que testa, de certa forma, essa autonomia do ator, evidenciando sua autoria, é o “depoimento pessoal”. O método permite que o ator efetivamente imprima em sua criação um discurso autônomo e individualizado. É um exercício de interpretação que parte da investigação artística do indivíduo e o que se quer dizer com sua arte, além de prover uma investigação técnica e estética do discurso. (ARAÚJO, 2011, p. 110) Para Araújo, o depoimento pessoal tem um caráter confessional, que “vai estimular o ator a um estado de abertura e desprendimento, provocando o que poderíamos chamar de desvelamento.” (ARAÚJO, 2011, p. 110). Esse desvelamento,

relacionável ao desnudamento grotowskiano, permite um contato direto do ator com sua criação, colocando o processo de descoberta do “eu” acima de qualquer trabalho de personagem. Com isso, mostram-se suas fraquezas e ambições, livrando-se de qualquer intenção egóica, na busca por uma criação que parta da entrega total do indivíduo.

Nas experimentações, os estímulos voltados para criação não eram dados exclusivamente pelo diretor, que tinha sim que incentivar a investigação e direcionar os trabalhos, porém a responsabilidade de construção do saber e do fazer era do coletivo. Em sua análise sobre o trabalho do Teatro da Vertigem, nos moldes do Processo Colaborativo, Antônio Araújo levanta as seguintes questões:

Quanto ao papel da direção numa perspectiva grupal e processual, nos deparamos com alguns desafios. Por exemplo, como fazer para que a participação de todos seja mais engajada e equilibrada? Como não inibir o fluxo de proposições, estimulando qualquer material a ter voz, quer sejam clichês, estereótipos, materializações formais ingênuas e de mau gosto, quer sejam ideias conceitualmente arrojadas e transgressivas? Como criar uma zona de confiança e cumplicidade para o exercício do risco? E, ainda, se é nocivo o improvisar indefinidamente, como também não cristalizar formalizações cênicas cedo demais? (ARAÚJO, 2011, p. 165)

As respostas também fazem parte de um processo investigativo, que precisa de anos para que seja possível tentar responder. Contudo, manter esses questionamentos presentes no processo de criação em grupo pode permitir um menor enrijecimento de saberes, focando-se mais na busca. Não existe uma forma correta de desenvolver um material criativo por meio da experimentação e improvisação, como identifica-se no trabalho do grupo, porém é preciso decidir se o caráter colaborativo ocorre mesmo ou se é somente uma nomenclatura utilizada.

Percebe-se que na criação em Processo Colaborativo tem-se uma mudança efetiva no trabalho do diretor. Contudo, cabe ressaltar que ele ainda pode ser visto como um finalizador da obra que emprega uma seleção pessoal nesse processo de finalização, mas que parte da organização da criação dos outros, respeitando o que foi produzido enquanto discurso criativo individual. Um exemplo é o diretor Antônio Araújo.

Era, ainda, uma abordagem da criação totalmente empírica que se resumia, muitas vezes, em experimentação sobre experimentação. Por outro lado, talvez a ausência de alguém que pudesse organizar idéias, ações e personagens, todo material proveniente das improvisações num texto prévio - dramaturgos eram escassos na época – fez com que o diretor comumente concentrasse em suas mãos e em sua ótica, o resultado, a "amarração final",

como se costumava dizer. Isso fazia com que o processo perdesse, em determinado momento, seu caráter coletivo, assumindo a visão, ou a proposta de seu diretor. Nesse caso, se anteriormente o grupo dependia totalmente de como o dramaturgo pré-organizava o espetáculo através do texto - o que acontecia no processo tradicional -, agora o coletivo também corria o risco de ter um outro criador que, isoladamente, cumpria essa função, o que fazia com que o ideal de um coletivo criador não se cumprisse integralmente (ABREU, 2004, p. 2)

Essa característica está presente no trabalho do grupo de Teatro da Vertigem, pois mesmo no relato do diretor sobre o processo de criação, fica evidente a necessidade de um posicionamento seletivo, que caracterize a estética da proposta. Mesmo havendo uma demanda por uma presença participativa do diretor, que por ter um olhar de fora da ação pode direcionar a experimentação percebendo as necessidades do grupo, percebe-se que em seu direcionamento já há uma compreensão da relação entre as criações e a projeção de uma possível organização. Porém, ainda que essa intervenção partindo de seu entendimento, o diretor Antônio Araújo relata que em várias ocasiões foi contestado acerca de algum procedimento que realizou ou como suas diretivas poderiam ser mais claras, na perspectiva dos atores. Essa interferência da equipe em sua função impeliu-o a reestabelecer parâmetros e repensar sua prática durante o processo de criação. Sendo assim, também os procedimentos finalizadores e condutores adotados pelo diretor não partiram de uma visão unilateral, a dele, e sua perspectiva do que seria melhor para seus atores, mas também do que os seus atores estavam requerendo para poderem se sentir mais seguros quanto aos estímulos realizados.

2.2 Provocador Cênico: co-autor

O Provocador Cênico é uma função que apresenta divergências e indefinições, por ainda se fazer presente timidamente nas produções contemporâneas. Porém, há alguns pressupostos que nos permitem identificar o contexto em que a função se faz presente e como ela se fundamenta técnica e criativamente. Partirei aqui de entrevistas com os Provocadores cênicos Fernando Villar²⁷ e Verônica Fabrini²⁸ e dos atores Carlos Canhameiro²⁹, que também

²⁷ Ph.D em Teatro no Queen Mary College da University of London. Professor da Universidade de Brasília. Diretor e Provocador. Como Provocador realizou o primeiro trabalho em 2009, com o espetáculo 2º d. Pedro 2º do grupo Les Commediens Tropicales.

²⁸ Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo. Professora colaboradora do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Trabalhou como Provocadora Cênica em espetáculos do grupo Les Commediens Tropicales e a Boa Companhia.

trabalha como Provocador, e Janaina Carrer³⁰, que juntamente com seus grupos trabalham sob essa intervenção em processos criativos.

Segundo Carlos Canhameiro, integrante do grupo Les Commediens Tropicales, o grupo “entendia que o processo de produção estava nas nossas mãos e a figura do Provocador, como o nome dizia, era alguém estrangeiro ao nosso processo que poderia vir e fazer um relatório ou uma provocação daquilo que ele contemplava”.

Cibele Ribeiro contou com a provocação de Arrigo Barnabé na performance *Deformação* (2008), em que assina a concepção, a criação e a interpretação e que tem direção de Verônica Fabrini. Sobre a função, ela problematiza que o diretor pode ser substituído pelo Provocador Cênico, que, para ela, se define como “aquele que instiga o processo criativo de modo temporário” (RIBEIRO, 2011, p. 05). Com isso, Ribeiro está delimitando que o trabalho do Provocador poderia ser entendido pelo tempo de atuação em que ele participou no processo de criação. Seria o tempo o fator preponderante para delimitar a intervenção do Provocador Cênico? Se fosse esse o caso, não se chamaria ainda o diretor de diretor? Esta pesquisa diverge da hipótese levantada por Ribeiro, por perceber que existem especificidades na intervenção do Provocador que não se relacionam com a direção, mesmo o trabalho podendo ser feito por diretores.

Para Carlos Canhameiro havia uma “necessidade do grupo [Cia LCT] de contar com outras pessoas de fora do grupo que pudessem: auxiliar na criação, a construir novas possibilidades cênicas, em novas formas de atuação e dramaturgia” (CANHAMEIRO, entrevista). E ao buscar uma aproximação com diferentes criações em seu processo, apresenta uma necessidade de renovação, ou melhor, de buscar estímulos que permitam um desenvolvimento criativo dos integrantes e uma ampliação das possibilidades expressivas a serem criadas na busca por um discurso do espetáculo.

Quando trabalham com um encenador, Canhameiro identifica que este “propunha pra gente a criação da cena numa estética, num desenho estético, numa construção dramaturgica e isso às vezes em decorrência de posicionamentos filosóficos, sociológicos, políticos e éticos, às vezes os posicionamentos eram em decorrência da cena” (CANHAMEIRO, entrevista). O grupo investiga um discurso artístico próprio, que parta de escolhas e decisões deles e não de um encenador, que indique um caminho pré-estipulado. Parte dessa visão o caráter realmente

²⁹ Mestre em Artes pela Unicamp. Produtor, diretor, ator, dramaturgo e professor. Integrante fundador da Cia. Les Commediens Tropicales.

³⁰ Mestre em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas, atriz e dançarina, integrou o trabalho Epifanias Urbanas, com o grupo Cia das Atrizes.

experimental, relacionável aos preceitos do *work in process*, no qual não há uma noção clara de onde se quer chegar, pois esse caminho é traçado de acordo com o que está sendo discutido e vivenciado a cada momento do processo.

Uma questão importante de ressaltar, e que retoma discussões acerca do trabalho do diretor também, é que o Provocador não possui responsabilidade com a criação, no sentido de que ele não participa das decisões estéticas e ideológicas na concepção da obra. Para Canhameiro

No trabalho com o diretor encenador existe uma espécie de envolvimento criativo em que a figura do encenador, do Márcio, era determinante para que se seguisse a peça. No caso dos Provocadores cênicos não, eles poderiam não estar lá e isso não era determinante para o seguimento da peça, a responsabilidade de criação era toda nossa, dos atores envolvidos com a cena (CANHAMEIRO, entrevista).

Na perspectiva de Fadel vê-se que muitas vezes infere-se que há uma demanda de um olhar de fora por acreditar que os atores sozinhos não são capazes de realizar um trabalho de qualidade. Isso pode estar relacionado ainda há uma herança histórica, na qual há a associação de um trabalho sem diretor, amador, com baixa qualidade estética, de experimentação pela experimentação, como percebe-se a partir da análise de Adélia Nicolete sobre o teatro de grupo da década de 1970. Fadel identifica que

é tão forte a crença de que atores “sozinhos” não conseguem se organizar para criar que a gente quase acredita. Pois será impossível para um ator desenvolver uma consciência ampla a ponto de se estar em cena, jogando, e ao mesmo tempo perceber, selecionar, enfim, saber o que está acontecendo a ponto de poder , a posteriori, mexer no material levantado, repetir, elaborar e ir aos poucos construindo o espetáculo? (FADEL, 2007, p. 20)

Esse questionamento é explicado de forma mais satisfatória nos trabalhos de grupo contemporâneos, no qual é possível um coletivo de atores conseguir esse domínio. Mas ao mesmo tempo essa afirmação de capacidade não é mais necessária, podendo, caso seja vontade do grupo, buscar um diálogo criativo com outros profissionais. Essa abertura que possibilita sair da proposta unilateral do grupo, mesmo que mantendo sua autonomia criativa, faz com que o trabalho do Provocador seja possível e importante. Trata-se de querer essa intervenção e não de precisar. O grupo pode fazer sozinho, de maneira satisfatória, se quiser, mas pode fazer ainda melhor se tiver estímulos que ultrapassem seus próprios conhecimentos.

Segundo Carlos Canhameiro a possibilidade de trabalhar com o Provocador permite “deixar um pouco menos ensimesmado o processo de criação. Havia essa necessidade, de alguém de fora que fosse estrangeiro à cena e pudesse olhá-la com senso crítico e levantar questionamento daquilo que era o fenômeno apresentado” (CANHAMEIRO, entrevista). Cabe ressaltar que o Provocador pode exercer algumas interferências provenientes de um diretor, porém utilizando esse saber como uma estratégia metodológica para estimular e contribuir com a criação do grupo. Sendo assim, quebra-se com uma ideia de seguir uma concepção criativa idealizada ou almejada, não cabendo ao Provocador projetar suas vontades estéticas no processo de intervenção. Não se espera do Provocador nenhuma habilidade de direção, visto que sua finalidade é contribuir para a investigação dos atores trazendo perspectivas não exploradas por eles.

Segundo Fernando Villar “A provocação Cênica ajuda a cortar esse jogo hierárquico e propor uma coisa mais coletiva, mais repartida, socialmente tem algo interessante, uma liderança dividida” (VILLAR, entrevista). Mesmo a decisão partindo do coletivo de atores não é possível trabalhar nesses moldes se não houver uma cumplicidade, um respeito às opiniões, se não se deixar modificar ou repensar suas próprias certezas a partir da visão do outro. A provocação pode ser pensada como ferramenta de desconstrução, para se repensar as escolhas do coletivo criador e para atribuir importância a obra. Pode-se considerar a provocação como um enaltecimento do real significado do processo colaborativo, no qual a contribuição de todos tem um propósito que parte de uma zona de conhecimento específico, mas que no todo o que prevalece é a autoria da obra em si e não uma assinatura nela.

Não há uma relação de dependência com a intervenção do Provocador, no sentido de que as criações, as construções de cena, não são feitas para mostrar para o espectador. A intervenção do Provocador se dá após a criação, porém antes da finalização do espetáculo. Para Carlos Canhameiro, o grupo

vai produzindo a peça, da maneira que a gente entende que tem que ser feita e o papel do Provocador Cênico era olhar para esse material, para o fenômeno apresentado na frente dele, e a partir desse fenômeno fazer colocações, questionamentos. Então é um processo sempre *a posteriori* que pode alterar o material original (CANHAMEIRO, entrevista).

Assim, a função do Provocador não é a modificação direta da cena. Porém, com as visitas provocativas, como Mariza Junqueira intitula esses encontros, tem a função de suscitar no coletivo uma mudança, seja expressiva ou reflexiva, por meio de estímulos advindos do

contato com o material produzido pelo grupo. Essas intervenções modificam o resultado da obra, mesmo que não diretamente, pois a partir delas e das reflexões que elas geram a busca do grupo por um discurso poético é modificada. O olhar externo não vem somente como uma visão crítica, de julgar o que foi produzido e dizer o que foi bom ou ruim, ele vem como uma identificação das escolhas estéticas e do discurso ideológico da obra e apresenta, ou melhor, estimula, meios de se alcançar as mesmas escolhas, porém com uma qualidade diferente ou apenas exercitando a criação conjunta do coletivo, fazendo-os se questionarem quanto a suas escolhas e ao defender seu ponto de vista rever suas intenções e resultados.

Carlos Canhameiro identifica que o grupo “queria uma figura que olhasse o material que a gente criasse e depois desse um retorno dele, como se fossem sempre ensaios abertos que apontassem caminhos para aquilo que está sendo apresentado” (CANHAMEIRO, entrevista). Assim, a intervenção do Provocador se dá a partir do material criativo apresentado por um grupo.

Essa perspectiva infere que o Provocador desenvolve sua intervenção a partir de uma criação concreta, com delimitações estéticas e escolhas expressivas. Isso faz com que não caiba a ele escolhas ou indicações que não sigam as mesmas prerrogativas. É necessário assim, para estabelecer esse processo, abdicar-se e conseguir abrir-se para um trabalho de entrega em prol do outro.

2.2.1 A Provocação Cênica pelos Provocadores

“Provocação Cênica” não é um preceito ou preconceito que visa exterminar a importância histórica, ainda vigente, da direção teatral e tudo o que seus ensinamentos trouxeram. É sim valorizar a criação coletiva da obra colocando em cheque o poder concentrado na figura do diretor que aos poucos está desocupando o seu lugar imutável na poltrona da plateia ao ficar “olhando só de fora” para olhares coletivos que visam exercitar a criação teatral, constantemente olhando a cena por fora e por dentro, sem que haja a palavra final e decisiva de um líder, mas o consenso coletivo (GOLFETO, 2009, p. 32).

Essa colocação de Jonas Golfeto identifica a principal diferenciação do Provocador e do Diretor. Nesse processo, com o Provocador, não há a necessidade de contar com uma direção, exatamente por essa vontade da criação partir do coletivo, sem liderança. Contudo, como se vê no trabalho da Cia Les Commediens Tropicales, a liderança ocorre a partir do

momento que os atores, o coletivo, toma para si qualquer responsabilidade acerca do que está sendo criado. Sendo assim, é necessário que ao integrar um processo, o Provocador compreenda seu papel, mesmo quando ele é um diretor, sabendo lidar com as demandas específicas do grupo e não tentar dirigi-lo. É possível uma aproximação com o trabalho desempenhado pelo Provocador Cênico a partir da contribuição do Provocador Fernando Villar nos trabalhos *2º d. Pedro 2º* e *Epifanias Urbanas*.

Nos trabalhos realizados pelo diretor Fernando Villar, no âmbito acadêmico, é possível perceber sua necessidade de trabalhar em cima de um estímulo criativo que potencialize o domínio técnico, expressivo e criativo do ator/aluno³¹. Não é costume trabalhar com um ator que reproduz uma demanda da direção, que não propõe soluções criativas para cena e que se exime de qualquer participação no discurso criativo. Isso não significa que a criação não é centralizadora, no sentido de que há uma pré-concepção idealizada em termos de encenação, que pode ser alterada de acordo com o diálogo criativo.

No trabalho de direção de Fernando Villar, tanto o estímulo quanto a marcação e o direcionamento acontecem muito ao mesmo momento. As etapas criativas do diretor não se excluem no processo. Ele trabalha fundamentalmente com o ator-criador, pois parte de um diálogo e não de uma visão unilateral da criação. Quanto mais o ator propuser mais estimulado o diretor é para pensar a encenação. Ele trabalha sobre o princípio do estímulo, trazendo referências do que quer enquanto escolhas estéticas e ideológicas do discurso da obra. Parte para a experimentação e ao ter um material expressivo do ator realiza as marcações e seleciona o que pode ficar ou não. Porém, todas as etapas e escolhas partem de uma pré-concepção, de um resultado que se quer alcançar, mesmo que haja flexibilidade. Ao realizar uma provocação Villar cria, naturalmente, chegando com uma organização mínima, além de pensar nos desdobramentos e possibilidades de seus estímulos. Porém, o que fica claro a partir do relato e pela experiência relatada da Cia LCT é que é preciso dar espaço para que as criações dos atores se encaminhem para outros lugares que não o idealizado, ampliando com a intervenção as possibilidades criativas do grupo, mas também se permitindo perceber outros caminhos. Não há uma relação direta entre o que o Provocador trouxe como proposta com determinado estímulo e o que os atores conseguiram ou quiseram fazer a partir dele.

Para Villar, “a provocação está presente na direção, da mesma forma que a direção pode servir como alicerce para o trabalho de provocação, uma vez que o trabalho com

³¹ Análise a partir do acompanhamento desta pesquisa como monitora e assistente de direção de Fernando Villar no período de 2007 a 2015.

estímulos pode partir de uma tentativa de experimentação para elaboração de material criativo” (VILLAR, entrevista). Na primeira experiência como Provocador, na Cia Les Commediens Tropicales em 2009, houve uma investigação do que seria a função, buscando na referencia como diretor formas de aproximação para intervir no processo do grupo. Contudo, no espetáculo *2º d. Pedro 2º* não havia uma obrigatoriedade de dirigir, visto que para o grupo, que já havia trabalhado com a função do Provocador, esperava-se que ele trabalhasse com estímulo criativo, sem empregar uma criação estética e filosófica na obra em processo.

Na Cia LCT pode-se perceber que o trabalho de provocação, sendo uma intervenção esporádica, acaba por ser um ponto de partida para a criação que será desenvolvida sem o Provocador. Segundo Villar “cada vez que fui, trazia propostas diferentes e eles já tinham trabalhado em outras coisas” (VILLAR, entrevista). Sendo assim, muitas questões que são pensadas enquanto possibilidade podem não coincidir com o que o grupo encontrou nas experimentações. É preciso assim se abrir para outras possibilidades que fujam aquilo que tinha como intenção quando lançou determinado estímulo. Da mesma forma é preciso uma maleabilidade e uma expansão das propostas trazidas para intervenção. Por exemplo, se realizar um estímulo com uma música, para impulsionar a ação, o Provocador pode querer que sejam realizadas ações marcadas no tempo da música, trabalhando as batidas graves como tempo de pausa. Porém, ao lançar a proposta e colocá-la para experimentação do grupo ela não é mais do Provocador e sim do grupo, que pode seguir como quiser a partir do estímulo, como trabalhar com a pausa, sem se ater ao tempo da música. No momento da intervenção o Provocador deve propor, trazer possibilidades, estimular a criação, inclusive trazendo elementos que não são comuns ao grupo, mas não deve limitar a criação conduzindo a um resultado pré-estabelecido em sua própria idealização criativa.

A cada encontro mensal o grupo apresentava para Villar o que tinha enquanto material criativo e a partir desse material se davam as intervenções. Canhameiro conta que “com o Villar acabamos fazendo alguns exercícios, jogos de atores, exercícios cênicos múltiplos, dentro do que era a pesquisa ou o entendimento de teatro contemporâneo do Villar” (CANHAMEIRO, entrevista). Esse processo diferiu dos demais vividos pelo grupo, que consistiam numa interferência no material já criado e não em um auxílio para a criação de novo material. Villar explica que na direção você “já sabe o caminho que vai ter que passar, sabe aonde quer chegar e tem estratégias para chegar onde quer, tem um fardo, tem que comandar todas as pessoas e fazer todos andar” (VILLAR, entrevista), mas com a

provocação, ainda mais sendo um universo ainda desconhecido, era preciso se desapegar de resultados e buscar um diálogo criativo com o coletivo de criadores, possibilitando efetivamente uma troca de conhecimentos e vontades.

Sobre seu processo na Cia LCT, Villar conta que “eu cheguei com ideias, pensei que ia propor e eles faziam o que queriam, mas ficavam trabalhando naquilo e discutiam minha intervenção” (VILLAR, entrevista). Esse querer é coletivo, é pensar o que poderá ser aproveitado no discurso buscado na construção do espetáculo.

Outro trabalho de provocação realizado por Villar e no qual pode-se identificar características da intervenção foi projeto *Epifanias Urbanas*, realizado pelos grupos Cia das Atrizes e Núcleo Mirada. Com o projeto a intenção era a realização de ações, ou de intervenções urbanas, como o grupo chama, que partissem do cotidiano e do universo feminino, na “busca de criar um deslocamento na rotina urbana, um momento simples que possa desvelar, a quem quiser observar, o extraordinário contido dentro daquilo que é considerado uma banalidade dentro do cotidiano”³². Para isso, contou-se com a provocação de Carlos Canhameiro, Felipe Teixeira, Fernando Villar, Michele Navarro, Morena Nascimento, além dos próprios grupos que provocaram ações.

Cada ação, provocada por um artista, era construída separadamente. Os Provocadores não interferiam nas provocações dos outros, às vezes nem mesmo tinham contato com elas. Os Provocadores, segundo a integrante do projeto Janaina Carrer,

vinham, olhavam o que havíamos feito e realizava alguma provocação que resultava sempre em uma ação concreta na rua. Cada um destes Provocadores teve suas particularidades...uns traziam imagens/abstrações, outros referências, ou inquietações a partir do que viu, ou da proposta, ou do próprio espaço urbano (CARRER, entrevista)

Vê-se assim que a provocação servia para a produção de ideias, para a criação de material expressivo. A construção se dava conjuntamente, com os Provocadores que partiam de estímulos a serem experimentados pelas intérpretes-criadoras. Mantinha-se, porém, a autonomia do grupo nas escolhas criativas. Para Villar nesse processo estava mais claro que não se tratava de uma direção, sendo assim havia “menos responsabilidade em onde e como se chega” com a criação (VILLAR, entrevista). Há uma tendência em se atribuir ao diretor um lugar de saber sobre o processo. Um diretor que não tem ideia do que quer pode passar uma insegurança para seu ator que pode não confiar que haverá um desenvolvimento no processo

³² Site do grupo: www.ciadasatrizes.com.br, acessado em 17 de fevereiro de 2016.

de criação, principalmente quando há uma relação de dependência. O ator, mesmo quando parte de um diálogo criativo, ao receber um estímulo-indicação-provocação precisa saber aonde o diretor quer chegar ou pelo menos saber que o diretor sabe ou que parte de tentativas fundamentadas pela intenção ou experiência. O conhecimento de técnicas de direção pré-concebidas, que servem para condução dos atores e também para condução dos segmentos criativos em um resultado unificado, pode possibilitar essa segurança. O processo de provocação, contudo, pode apresentar uma maior permissividade para o erro ou para o não-saber do Provocador enquanto proponente de estímulos. Segundo Villar é possível pensar assim, uma vez que uma forte característica da provocação é o trabalho pontual, sem visar um resultado pré-estabelecido (VILLAR, entrevista).

O Provocador estimula e a partir da criação dos atores ele pode trazer outros elementos para esse estímulo, mas não cabe a ele dizer o que fica e o que será dispensado. Dessa forma, ele pode não saber quais os meios que terá que utilizar e nem se será possível atingir determinado resultado, pois não é isso que se espera dele, o que permite um maior grau de experimentação que talvez seja menos possível em um espaço no qual ele é o condutor do resultado. Há assim, na perspectiva de Villar, a consciência de que está “entrando em um time que vai jogar comigo, sem a responsabilidade de conseguir todas as etapas, de alcançar um resultado” (VILLAR, entrevista).

Ainda no projeto *Epifanias Urbanas*, que o grupo intitula como espetáculo intervencionista, como não houve um trabalho com “‘ensaios’ e preparações de ‘cenas’, dificilmente o Provocador dirigia algo” (CARRER, entrevista). Há uma característica que delimita o caráter colaborativo, na busca por um direcionamento centralizado, que a partir da construção e intervenção na rua realiza-se uma desconstrução, exercendo a autonomia do grupo e avaliando a criação. Sobre o Processo a intérprete-criadora Janaina Carrer conta que

criamos algumas ações sozinhas e outras em conjunto com os Provocadores. Sempre que um novo Provocador chegava ele via os registros/relatos do que já havíamos feito e propunha outra coisa. Às vezes esta proposição era bem concreta às vezes menos. No fim de alguns meses, após várias ações feitas, voltamos a refazer algumas, recriamos ou adaptamos outras... [...] A maioria destas mudanças ocorreram entre nós, já sem a presença dos Provocadores. Neste sentido tínhamos ‘autonomia’ para fazer o que queríamos com estas provocações feitas anteriormente (CARRER, entrevista).

A partir do momento que o Provocador interfere a ideia deixa de ser sua e passa a ser do coletivo, que pode e deve aproveitá-la da forma que for mais adequada e não sob uma necessidade de se adequar a uma idealização do Provocador. Até porque, segundo Carrer,

Quando o artista/grupo opta por convidar um (ou mais) Provocador Cênico, imagino que utiliza esta denominação por ver nesta figura alguém que não estará submerso constantemente no processo, não acompanhará todos os ensaios, ou seja, não irá dirigir o espetáculo como um todo. O Provocador Cênico me parece aquele olhar de fora que vem ver o processo e lançar as perguntas, oferecer referências, estimular imagens/ações, etc, enquanto o diretor está submerso com o grupo em seu processo como um todo (CARRER, entrevista).

É importante que o Provocador não esteja imerso no processo, pois é exatamente dessa perspectiva, de alguém de fora, que ele poderá contribuir e acessar possibilidades que ainda não foram propostas pelo grupo. Ele precisa trazer um contraponto a uma possível visão unificada do grupo, nem que seja para afetá-lo e, assim, rever o material que já possui.

Villar conta sobre uma ação que propôs para o grupo, no qual teriam que descer rolando uma escadaria na Avenida Paulista, na ação intitulada *Escadarias*, seguindo o objetivo poético de interferência no cotidiano. Após a descida as intérpretes-criadoras levantariam e continuariam seu trajeto se dispersando cada uma em uma direção. Essa escadaria já foi alvo de um trabalho de Villar com o Grupo Vidas Erradas, na década de 1980, porém utilizada de maneira diferente. Ao propor a ação Villar foi o responsável por aquela criação. No caso do *Epifanias Urbanas* a questão da criação compartilhada é mais evidente, há um diálogo entre criadores cênicos mais presente.

Para Janaina Carrer “nesta experiência do *Epifanias* eu diria que havia (ou exigia) uma boa dose de “fluência coletiva”, já que os Provocadores suscitavam ideias que eram trabalhadas e articuladas por todos, para depois sairmos à rua” (CARRER, entrevista). Não há implicação de uma dependência das intérpretes-criadoras das propostas dos Provocadores, mas escolheu-se utilizá-las como norteador do processo. O Provocador está no processo para propor possibilidades de ações concretas, para a construção da ação cênica apresentada.

Em entrevista a Provocadora Verônica Fabrini ressaltou que o nome Provocador Cênico, “é meio um nome de uma “moda”, mais do que, no caso, uma função muito clara”. Contudo, pode-se identificar tanto no seu trabalho com a Cia Les Commediens Tropicales quanto em seu próprio grupo, que o Provocador tem atribuições que não se encaixam em nenhuma outra função envolvida no processo. Na Boa Companhia, grupo que atua desde 1992 em Campinas “tendo como proposta a pesquisa da linguagem cênica a partir do trabalho do ator”, há o costume de contar com a presença de pessoas alheias ao processo, às vezes

integrantes do grupo, para opinarem sobre a criação, retomando o princípio de ensaio aberto, levantado por Canhameiro. Segundo Fabrini,

Sempre chamamos amigos para dar alguns palpites, para ir percebendo como a peça está chegando no espectador, mas essa de “Provocadores” (termo que aliás estamos sempre brincando...), essa foi a primeira experiência. [...] Mas mostrou-se, no nosso caso, uma coisa muito legal. Ajudando os companheiros a deixar claro o discurso que eles querem fazer, sem interferir, direcionar (dirigir) a concepção. Acho que foi ajudar a deixar “claro” o que eles queriam dizer com o espetáculo.

Mesmo sem a necessidade de rotular, há na função uma especificidade, a de não dirigir, ajudando o discurso do outro e não criando o seu próprio. Esse deixar claro, contudo, infere uma interferência direta, que nesse caso parte da recepção da obra pelos convidados (Provocadores?) e que ao emitirem suas opiniões indicam uma possível leitura. Segundo Fabrini, já que

o trabalho da Boa sempre foi a partir do trabalho do ator, com certa autonomia na criação. Eles inventam, eu arrumo. Eles inventaram o Portela, Patrão, Mário Motorista, eu já conhecia em parte as bases desse jogo por haver dirigido o Puntila, mas não sacava nada dos bonecos. Dei meus palpites (FABRINI, entrevista).

Esses palpites já delimitam uma diferenciação no trabalho de intervenção, dissociada do trabalho do diretor, pois partem da mostra de um material criativo pronto, apresentado, e que pode ser desconstruído de acordo com o contato com outra perspectiva, mas que já foi construído. Ainda no caso da Boa Companhia não há uma preocupação com nominar esse olhar externo, essa pessoa alheia ao processo que contribui de acordo com o que se tem de material criativo. Segundo Veronica Fabrini, essa prática de chamar amigos para opinar durante processo é comum,

dando esse retorno da recepção, de modo a ajudar o espetáculo a ir ganhando clareza. Acho que o olhar do outro é muitas vezes uma contribuição preciosa, ainda mais num grupo que está há tempo junto. A gente vai ficando meio viciado, às vezes anestesia. Provocações são bem vindas, tiram a gente do eixo, dos costumes, das certezas. O importante é sempre responder cenicamente as provocações. Alarga o espectro das possibilidades (FABRINI, entrevista).

Essas interferências partem de um olhar de espectador, de criticar o que está sendo mostrado e opinar de acordo com suas impressões. Sendo assim, a nomeação é menos importante do que a especificidade da função. Um exemplo é o trabalho do diretor Uruguaio, radicado em Brasília, Hugo Rodas no espetáculo *Adubo ou a sutil arte de escoar pelo ralo* (2005). Fernando Villar identifica, sobre o trabalho, que

quando nossos ex-alunos do *Adubo* terminaram a primeira montagem e versão do trabalho que eles criaram para seu projeto de diplomação na UnB, convidaram meu amigo, padrinho e colega Hugo Rodas para provocar a desmontagem, o oráculo, como apresentado no programa da peça (VILLAR, 2009, p. 09).

O grupo, formado pelos então alunos André Araújo, Juliano Cazarré, Pedro Martins e Rosanna Viégas, passou oito meses desenvolvendo o material criativo a partir de pesquisa e improvisações cênicas, antes de apresentar o material, já com escolhas, para o Diretor Hugo Rodas. As criações se deram de maneira autônoma partindo das vontades dos atores-alunos, com orientação da professora Márcia Duarte, no trabalho de treinamento e improvisação para criação. Sobre o trabalho de “provocação”, Rodas conta em entrevista ao jornal *Correio Braziliense* que

Foi a primeira vez que realizei algo deste tipo. Meu trabalho consistiu basicamente em aclarar e aprofundar conceitos que eles mesmos haviam gerado. Márcia e os atores foram de uma entrega total, permitindo que minhas provocações transformassem a cena, e respondendo sempre de modo criativo, indo além de um mero cumprimento de ordens³³.

É importante ressaltar que não foram criadas cenas com o diretor. O grupo possuía cerca de duas horas de cenas criadas quando o diretor integrou, auxiliando na organização e seleção do material. A organização realizada, o aclarar, interferiu diretamente no resultado da obra, sem, no entanto, ser responsabilidade do diretor a autoria ou a palavra final no que se refere às escolhas estéticas da obra.

2.2.2 A Cia Les Commediens Tropicales e a participação do Provocador Cênico

³³ Entrevista a Vanessa Aquino do jornal *Correio Braziliense* publicada em 17/01/2014.

A Cia Les Commediens Tropicales, de Campinas, possui diversas referências em espetáculos da participação do Provocador Cênico. É um coletivo formado por atores que trabalham em uma comunhão estética, ideológica e artística na busca por um discurso poético. As criações partem de uma vontade desse coletivo e do que querem enquanto discurso criativo. É oriunda do Curso de Artes Cênicas da Unicamp, formada em 2003.

No grupo há uma rotatividade de processo para processo que modifica a relação e participação dos artistas envolvidos. Nos primeiros trabalhos do grupo houve a participação efetiva de um encenador. Segundo Carlos Canhameiro o encenador, tomando por base o trabalho realizado na companhia,

tem uma atribuição maior em relação a construção da cena e a criação da mesma e da peça como um todo, de qualquer maneira a dramaturgia não foi criada por ele, mas é uma indicação dele para tal. Existe uma espécie de relação de dependência (não sei se é um bom sentido essa palavra) a carga é um pouco pesada, mas uma relação de cumplicidade e dependência das diretrizes que serão dadas pelo encenador, no caso do Márcio (CANHAMEIRO, entrevista).

Com essa relação pode-se ver um trabalho coletivo que parte dos moldes do processo colaborativo com diretor, no qual há uma atribuição de condutor a ele, conectando todas as criações. Os atores são criadores, porém partem da idealização do diretor ou das indicações identificadas como necessárias por ele.

De onde vem a necessidade do trabalho com o Provocador Cênico? Uma das questões ressaltadas pelo grupo na revista “Caderno.Suporte” é a importância da formação que eles tiveram, que os capacitou a serem artistas criadores, autônomos e independentes, sendo possível, assim, eles estipularem o que querem e onde querem chegar. Esse modelo colaborativo, vivenciado pelo grupo, obriga um trabalho propositivo dos integrantes, que não podem abster-se de se colocarem e emitir opiniões e vontades acerca daquilo que querem, tanto para si quanto para o coletivo. Eles identificam que nesse processo há muitas discordâncias, inclusive artísticas, porém o trabalho de composição coletivo se dá principalmente nas concessões necessárias para um discurso unificado.

A liderança é compartilhada, assim como a concepção. Porém, enquanto um coletivo de atores é importante a autonomia criativa que não parte de nenhuma imposição textual ou da direção. O grupo enaltece o fato de não haver “ninguém que diz o que a gente tem que fazer” (Cia LCT, 2009, p. 05). É nessa liberdade almejada, que quebra com imposições e relações hierárquicas, que se identifica o grupo como um grupo de atores, que eliminam as demais

funções no coletivo, mas que no processo de criação promove diálogos criativos com as demais áreas cênicas.

O primeiro espetáculo do grupo no qual se contou com a presença do Provocador Cênico foi *A última Quimera*. Inicialmente queria-se a participação das diretoras Georgette Fadel e Verônica Fabrini efetivamente como diretoras, porém por uma impossibilidade de participação frequente, além do fato do projeto não ter verba destinada, viu-se a possibilidade de contar com a participação esporádica.

A atriz Mariza Junqueira relata que começaram “a estudar e ensaiar sem diretoras mesmo, as duas [Fabrini e Fadel] nos impulsionaram a isso... Leituras do livro em conjunto, conversas mais teóricas e inquietações...” (JUNQUEIRA, 2007, p. 13). Partindo do incentivo das diretoras o grupo conseguiu, por meio da experimentação, estabelecer um coletivo de atores criadores responsáveis pela obra em processo.

Apesar de contar com duas Provocadoras os trabalhos de intervenção se davam separadamente, sendo que somente em um encontro as duas se encontraram. Pode-se refletir que se, no caso, fossem duas diretoras, a comunicação entre as duas seria mais demandada para delimitar um caminho desejado. Como as provocações, estimuladas pelas duas, se deram a partir de um material concreto produzido pelo grupo, a função de intervir veio como uma crítica ou uma indicação do que estava sendo mostrado e não como projeção do que se queria.

Sobre a primeira provocação de Georgette Fadel com o grupo, Mariza Junqueira relata que

A Georgette foi a primeira a nos visitar, depois de um batalhão de ensaios... Mostramos a ela um fragmento de cena sem nenhum tipo de introdução, no susto mesmo... Ela assistiu, não disse nada, mas pediu para que cada um sentasse no cubo com uma luz na cara e se pronunciasse a respeito do que cada um queria com aquele processo, o que agradava e o que desagradava, o que gostaria que mudasse, enfim, uma confissão de todos para todos... Eu fui a primeira a depor... A presença dela me deu uma liberdade estranha, uma confiança... Falamos todos, momentos reveladores de angustias e atravancamentos, o Zé e o Allen também falaram... E a Georgette foi embora sem mexer na peça e deixando a gente completamente mexido... (JUNQUEIRA, 2007, p. 13).

Nesse relato vê-se que o trabalho da provocação permite uma reflexão do grupo acerca do próprio trabalho, sem necessariamente buscar um direcionamento baseado em pré-concepções. É bastante emblemático o lugar de onde parte o referencial do Provocador, quando Georgette pergunta o que os atores queriam com aquele processo. Ela não estava realizando uma leitura do que ficou evidente, mesmo que com sua prática fosse possível

identificar as intenções do grupo, ela quis que a vontade de todos ficasse clara também para eles, enquanto coletivo criador, propondo verdadeiramente um processo colaborativo de criação.

Outro ponto interessante no relato de Junqueira é a segurança que a presença da Provocadora deu para que houvesse um compartilhamento de pensamentos no grupo, ressaltando também os pontos negativos do processo. Essa necessidade, talvez, de uma figura catalisadora, que articule e harmonize o grupo em prol de um resultado criativo, ou que evite que o foco das dificuldades do trabalho recaia sobre um membro do coletivo, está bem relacionada à função do diretor em muitos processos.

Na perspectiva da Provocadora, Fadel conta que acompanhou os ensaios algumas vezes, fazendo visitas, e “vi o que eles estavam fazendo, disse meia dúzia de palavras, fingi que estava dando algum norte, mas na verdade oculta, eles sabiam de tudo. Minha presença foi um anteparo para a luz que eles estavam irradiando” (FADEL, 2007, p. 20). Essa noção minimiza a interferência de sua provocação, como identifica-se no relato de Junqueira, porém ela também demonstra um desprendimento autoral daquilo que se alcançou como resultado e, até mesmo, com o processo estabelecido. Não por não concordar ou gostar, mas por compreender que o trabalho do Provocador está em função da busca dos atores, até porque seu envolvimento era limitado.

A provocação realizada por Verônica Fabrini, mesmo sendo no mesmo processo, diferiu da de Fadel. Sua participação foi mais frequente, porém ainda não foi constante.

Segundo relato de Mariza Junqueira

fizemos o mesmo: mostramos... Ela leu o que fizemos de uma maneira muito significativa e deixou uma pista de por onde estávamos andando, com uma sensibilidade fora do normal, ajudou a iluminar a estrada... Aliás, esse processo foi todo meio assim... Nós trilhávamos um caminho, no escuro, e depois de percorrido em todos os seus percalços, encontros e quedas, olhávamos para trás com uma lanterna na cabeça, para saber por onde havíamos andado e colher as pistas que deixávamos para poder continuar... (JUNQUEIRA, 2007, p. 14)

O processo, partindo de um material pré-existente apresentado, foi o mesmo, porém a intervenção na provocação foi diferente. Fabrini estipulou uma leitura possível, enquanto espectadora, ou melhor, espectadora diretora, do que estava sendo mostrado, indicando caminhos possíveis e estabelecendo o que o grupo conseguiu enquanto discurso. Ainda há, nesse tipo de provocação, uma autonomia do coletivo, pois não dirige-se o que está sendo mostrado, indica-se caminhos e o grupo escolhe qual seguirá. Seu olhar, talvez, não possa ser

dissociado de um olhar de diretor, mas não se busca uma tentativa de, por meio de estratégias de direcionamento, encaminhar para um lugar específico. Nesses moldes do trabalho com provocação o processo é mais importante do que o resultado. Sobre o trabalho de provocação, Carlos Canhameiro identifica que as Provocadoras

ofereciam uma visão um pouco mais provocativa do material que a gente propunha. Então a criação da cena, a criação do material dramaturgico, as adaptações do livro, as escolhas de encenação e de atuação elas não partiam da Georgette e da Verônica. Elas não partiam dessa figura, elas assistiam aquilo que a gente já tinha produzido, aquilo que a gente já tinha criado e a partir disso elas faziam provocações, a palavra é essa mesmo, apesar do desgaste também dela, elas apontavam e faziam questionamentos sobre o material que era apresentado, sem dar nenhuma palavra final, sem impor nenhuma direção à cena e nem à atuação e sem impor nenhuma visão estética, nenhum posicionamento filosófico, como foram os trabalhos com o Márcio (CANHAMEIRO, entrevista).

Essas provocações que partem do material apresentado podem ser relacionadas com estímulos, fazer com que o grupo pense e repense e também experimente em cima do que está buscando enquanto criação. Partindo do que eles já têm e onde eles querem chegar. Contudo, essa neutralidade, de não empregar nenhuma visão estética e nenhum posicionamento filosófico, é possível? Será que na escolha de estímulos não há, mesmo que de maneira inconsciente e empírica, uma tentativa de condução, que parte de um ideal pessoal? Pode-se partir do pressuposto de que se houve o convite ou o encontro para trabalharem juntos é porque há um respeito ou um pensamento alinhado e, principalmente, se a intenção do trabalho com a provocação é buscar outra perspectiva, um olhar externo ao processo, então o lugar do pensamento daquele que provoca é igualmente importante e estará permeando o lugar onde o coletivo conseguiu chegar.

Essa primeira experiência com o espetáculo *A Última Quimera* possibilitou um entendimento melhor da função do Provocador Cênico e das atribuições dentro de um processo, por meio da experimentação. Porém, a partir dessa experiência o grupo viu, na perspectiva de Canhameiro, “que nós atores já estávamos um pouco desapegados da figura do diretor, do encenador e seguimos esse caminho nos espetáculos seguintes até o ponto de dispensar essa figura, de não ter ela mais como uma figura dentro do processo” (CANHAMEIRO, entrevista).

Ainda na Cia Les Commediens Tropicales, o segundo trabalho no qual encontra-se a presença do Provocador Cênico foi *2º d. Pedro 2º*, que contou com a provocação do diretor Fernando Villar. a parceria se iniciou no Programa de Pós-graduação da Unicamp, na qual

Villar era professor convidado e Carlos Canhameiro aluno. A partir desse contato o grupo convidou Villar para provocar o espetáculo. Seguindo ainda preceitos estabelecidos na experiência anterior, foi possível estabelecer, desde o início, algumas referências para o diálogo criativo. Nesse caso foram realizados mais encontros, tanto pela disponibilidade do Provocador, quanto por terem um financiamento para esse projeto. Dava-se da seguinte forma:

a cena era criada por nós, o Villar fazia alguns apontamentos quando via o material, algumas vezes buscava um pouco a direção, porque realmente era um lugar novo tanto para ele quanto também para nós, então as vezes tinha apontamentos de direção sim e sugestão de encenação. Mas foi do mesmo modo, da mesma maneira, as sugestões do Villar dadas como cena a gente não acatou, a gente não colocou dentro do espetáculo, a gente entendeu que não era isso que a gente queria e isso também de certa forma era saudável (CANHAMEIRO, entrevista).

Era saudável por compreenderem que as escolhas criativas são de responsabilidade dos atores, do grupo, e não do Provocador, que deve influenciar nessas escolhas, mas determiná-las. Esse entendimento no processo é visto também no relato do Provocador, que, para ele

O convite da Cia. Les Commediens Tropicales foi aceito com curiosidade sobre os limites, necessidades e procedimentos do Provocador Cênico. A novidade do criar em torno de uma figura da história do Brasil, assim como o desconhecido da função me interessaram como proposta, me instigaram pelo potencial e me pegaram pela simpatia de não ter todo poder ou encargos e responsabilidade que nós diretores temos (VILLAR, 2009, p. 09).

No caso do *2º d. Pedro 2º* partiu de encontros nos quais o Provocador entrava em contato com o material, estimulava reflexões e revisões, direcionava o que achava necessário e ia embora, deixando o grupo para amadurecer e maturar suas criações, considerando a provocação feita, mas distanciando-se dela enquanto escolha, quando necessário.

A preocupação do grupo não era contar uma história, limitando-se ao um trabalho em cima de uma dramaturgia pré-estabelecida. Até porque, no caso do espetáculo *2º d. Pedro 2º*, ela decorre da pesquisa coletiva e de escolhas criativas. Não há um norte a ser seguido, parte-se da ideia e experimenta-a na tentativa de acertar o objetivo. Sendo assim, no processo de criação do grupo,

A cena parte de uma ideia. Nós fazemos um teatro de ideias. E essa ideia é que gera uma atitude lá. Ou é contra, a favor, se a gente for, é ou não é, fica

claro pela nossa conversa que não é. Temos os nossos pontos de partidas bem claros e depois que a gente chuta ou não chuta. Gostaria que fosse um pouco diferente. Ao invés de pegar um D. Pedro II, o tema é: guerra. E vamos trabalhar com ele aberto assim, até sair alguma coisa ou... É disso que estou falando, depois desta experiência, queria que fosse mais aberto. Esse foi o mais aberto de todos (Cia LCT, 2009, p. 07).

No relato do grupo vê-se que o ponto de partida é delimitado pela ideia, porém os caminhos para se conseguir chegar a produção de material para compor o espetáculo vem da experimentação dessa ideia. Contudo, a liberdade é limitada, no sentido de que se há um ponto de partida específico, no caso Dom Pedro II, há também uma condução lógica que não permite que a experimentação se desvie para outros elementos.

É importante ressaltar, no âmbito do projeto também intitulado “2º d. Pedro 2º”, que a necessidade de ser provocado, visando um desenvolvimento criativo que ultrapassasse os limites de sua criação não se limitou a intervenção do Provocador Cênico. O grupo buscou, neste processo, outros contatos que pudessem subsidiar o diálogo criativo do processo coletivo e a busca por um discurso poético da obra. É nessa tentativa de se contaminar por estímulos que o projeto criou um trabalho paralelo, intitulado “Tutorial”, que visava à seleção de dez artistas que trabalhariam sob a provocação e condução dos integrantes da Cia Les Commediens Tropicales³⁴. O próprio grupo tem dificuldade em nomear o que seria essa ramificação, que não era uma oficina, nem um estágio e também não visava uma seleção de atores para a montagem de um espetáculo. A proposta era

trazer interlocutores para que possam agregar conhecimento e inquietações para o aprimoramento da pesquisa desenvolvida pelos Commediens. Com esse grupo de desconhecidos – nem todos, a Cia. se lançou na tentativa de explanação de suas maiores inquietações geradas pela pesquisa desenvolvida: a não-representação, a não-personagem, a dramaturgia contemporânea, a arte performance, a dança-teatro, etc, tudo misturado, sem começo, meio e nem fim (Cia LCT, 2009, p. 14).

Sendo assim, esse tutorial possibilitou uma ampliação da “busca”, contando com outras perspectivas e problematizações. A intenção do grupo foi experimentar a pesquisa e os conceitos delimitados na prática, por meio do exercício coletivo. Juntamente com os artistas selecionados os integrantes do grupo puderam experimentar possibilidades práticas, concretas,

³⁴ O experimento cênico resultou em um espetáculo intitulado *Somos DeFeitos*. “Um espetáculo de imagens, de presença, de performance, de textos recortados, improvisados, para exaltar o espírito dos que buscam um teatro contemporâneo que seja de fato contemporâneo”. A partir desse trabalho foi formado um coletivo independente da Cia LCT, nomeado como Cia De Feitos de Teatro.

para a pesquisa, saindo de um trabalho com significados. Sendo assim, vivenciando “a comunhão no lugar do significado; a apresentação no lugar da representação; o recorte de uma figura no lugar de um ou uma personagem. E, que essas experiências, despertassem uma nova possibilidade de fazer e de fruir teatro” (Cia LCT, 2009, p. 14).

Essa nova possibilidade está ligada a perspectiva do grupo, de sair de um lugar comum, próprio de um coletivo ou de um artista na sua criação. A partir do contato com o outro o grupo pode buscar outras formas de trabalhar seu potencial expressivo e os resultados encontrados. Não se trata de querer inovar, mas de buscar outros lugares de referencia, que possibilitem outras leituras e dimensões estéticas. É importante ressaltar, que no relato feito pelo grupo no livro “Caderno.Suporte” todo o processo metodológico de criação parte de uma investigação coletiva e uma busca por estímulos que permitam uma reação criativa não condicionada pelo trabalho artístico recorrente. A Cia LCT buscou um contato com ações que pudessem agregar outras perspectivas.

No espetáculo *ver[Jter*, de 2011, o grupo mais uma vez contou com a provocação cênica no processo de criação, por dois atores do Coletivo Bruto, Paulo Barcellos e Wilson Julião. Porém, diferentemente das demais intervenções a provocação se deu, principalmente, na discussão “sobre possibilidades, discussões estéticas contemporâneas, do que sobre o espetáculo” (CANHAMEIRO, entrevista). Não havia, no caso, um direcionamento da intervenção para o questionamento do material criativo produzido. Era mais uma necessidade do grupo de nutrir-se artisticamente a partir do contato com outros criadores.

2.3 Provocador Cênico: possíveis delimitações

O diretor possui um papel criativo na concepção e realização de um espetáculo. Principalmente quando ele trabalha a partir do processo criativo e não a partir de um texto específico. Sendo assim, é possível dizer que o processo criativo do diretor pode ocorrer a partir de uma projeção idealizada do que ele quer enquanto resultado. A partir daí ele realiza escolhas de condução ou, em contato com o material criativo dos demais integrantes do processo, organiza todos os elementos dentro de um discurso estético composto.

O trabalho do Provocador Cênico, de maneira metodológica, necessita de um desprendimento de qualquer criação impositiva e unilateral. Cabe ao Provocador criar, mas por meio do estímulo a criação do outro. É preciso um desapego de uma idealização individual, para poder trabalhar com o grupo e voltar e ver tudo modificado ou ver a ideia

dada desconsiderada por escolha do grupo. Isso porque, como demonstrou-se, o tempo de intervenção do Provocador no processo de criação é limitado, não estando presente em todas as etapas do processo.

O que cabe então ao Provocador? Qual a especificidade de seu trabalho que não é possível encontrar nos demais profissionais? O Provocador propicia uma abertura criativa, colocando os provocados em um lugar de questionamento de sua própria criação e escolhas. Mesmo tendo o poder das escolhas aquele que é provocado não consegue nem pode não ser afetado pela intervenção recebida, mesmo que ela só sirva para corroborar alguma escolha já realizada. Essa intervenção do Provocador pode se dar de três maneiras identificadas no trabalho do Grupo Les Commediens Tropicales, A Boa Companhia e no projeto Epifanias Urbanas.

Na primeira vê-se que algumas vezes o Provocador é convidado a participar da etapa de ensaios quando já há um produto criado, até mesmo o espetáculo todo; outras ele participa da etapa de criação promovendo estímulos que auxiliem na criação do grupo de acordo com a temática ou a peça escolhida; ele pode ainda potencializar o trabalho interpretativo dos atores, trazendo técnicas para o aprendizado que aumentem o repertório criativo do ator ou que ampliem seu domínio corporal e vocal.

Quando o Provocador inicia seu trabalho com cenas ou espetáculo já pronto, ocorre um trabalho de desconstrução por meio de estímulos. Aquele resultado traz, em si, as capacidades criativas dos envolvidos, que idealizaram e alcançaram determinado resultado. O Provocador vem para desestabilizar o produto, tirá-lo da condição de pronto, e problematizar outras possibilidades não pensadas pelos autores. Nesse caso, não se trata de eliminar tudo o que tem para recomeçar, até porque a criação apresentada já infere uma escolha estética, uma linha de interpretação e escolhas de composição de cena. Busca-se outras soluções expressivas para os mesmos problemas e não problemas diferentes.

O diretor pode também partir deste princípio de estímulos para potencializar a criação dos atores, contudo, usualmente existe uma concepção poética pessoal da direção. Com o Provocador, nessa primeira forma de intervenção, trabalha-se pontualmente em função de desenvolver o material criado sem criar e sem partir de uma ideia ou pré-concepção ou idealização autoral.

Outra possibilidade é contar com o Provocador Cênico na etapa de criação, ainda no período de processo, sem ter resultados. Ainda assim, não há uma participação autoral, pois todas as decisões e seleções do material criado ficam a cargo dos atores e não do Provocador.

Dessa forma, o Provocador parte das ideias e idealizações do grupo e com sua experiência estimula a produção de material dos atores, podendo, inclusive, auxiliar na construção de cenas que comporão o espetáculo. É importante ressaltar, principalmente na intervenção com um espetáculo ainda em criação, que o Provocador é um contratado do grupo, trabalhando em função do grupo e não o contrário. Porém, cabe identificar que os grupos costumam escolher e convidar profissionais que podem agregar ao seu trabalho, seja por admirar o trabalho do Provocador ou por identificar em sua metodologia criativa elementos que serão relevantes para melhoria de seu próprio trabalho.

Dessa forma, o Provocador assemelha-se ao diretor pedagogo, na busca de potencializar a capacidade criativa do ator, tornando-o mais apto a desenvolver-se expressivamente e ampliando sua técnica de interpretação. Há, nesse tipo de intervenção, uma maior abertura do grupo que muitas vezes possui somente uma ideia condutora, sem ter, ainda, um objetivo pré-estabelecido.

A última forma de intervenção identificada é o trabalho para potencializar técnica e criativamente o ator, sem previsão ou relação com um processo de criação específico. Não parte-se de ideias ou peças, mas a provocação se dá visando estabelecer um aprendizado, desenvolvendo a capacidade criativa dos atores para, posteriormente, utilizarem esses aprendizados na criação da obra. Há nessa forma uma ampliação no perfil dos profissionais que trabalham como Provocadores. Se nos dois tipos anteriores predominavam diretores, agora conta-se com atores, bailarinos, grupos inteiros e também diretores. Isso ocorre porque não existe uma demanda diretiva voltada para criação cênica.

Não é utilizada, nesse tipo de intervenção, nenhuma técnica de direção, nem há uma preocupação com a espetacularização da ação. Parte-se de experimentações de caráter expressivo, na busca por um trabalho que priorize o ator e sua produção corporal. Não se trata mais de um olhar de fora, mas sim de buscar exercícios que saiam da rotina do grupo trazendo outras possibilidades de aprendizado. O Provocador é, assim, um integrante temporário na experimentação do grupo, propõe estímulos sem cumprir nenhuma prerrogativa. Percebe-se que as três formas de intervenção identificadas partem do estímulo.

O Provocador é um problematizador das escolhas criativas realizadas pelo grupo. Ele se faz presente para desestabilizar, no melhor sentido, as certezas, partindo tanto de um olhar de um espectador profissional, no sentido de ser capacitado técnica e criativamente para emitir análises e percepções, quanto para propor estímulos que provoquem ações e reações a serem incorporadas ou não pelo grupo.

É importante refletir que o Provocador normalmente é um artista, que precisa sair do lugar de criação para permitir o erro e acerto na busca do coletivo. Porém, mesmo entendendo onde eles querem chegar, que há um processo no qual eles precisam experimentar antes de tomar uma decisão, com um olhar treinado o Provocador pode saber, por sua experiência, outros meios eficazes para chegarem ao resultado expressivo que querem, ele pode então indicar o caminho que considera mais adequado? Na análise dos trabalhos realizados pelos Provocadores, nesta pesquisa, foi possível perceber que não é a indicação do que é mais adequado que compete ao Provocador, mas sim problematizar o que eles estão realizando. O saber onde eles querem chegar é uma leitura do Provocador, porém no processo colaborativo em *work in process* não há objetivo pré-estabelecido, há a ideia e o material criado em experimentação. Essa abertura é fundamental na relação do Provocador com o material criado. Para Villar é importante perceber que “você tem uma coisa interessante, mas vamos ver a coisa interessante deles também, se não se limita. Sua resposta pode funcionar, mas pode limitar outras descobertas” (VILLAR, entrevista).

A provocação, enquanto escolha processual pode ampliar o repertório do ator criador, no sentido que o obriga a sair do lugar comum de sua própria criação. É possível dizer que quando um ator costuma trabalhar sempre com um diretor ele acaba achando caminhos que convergem com a visão artística desse diretor, de sua idealização da obra e de como deve reagir as suas intervenções. O mesmo pode ocorrer com um diretor que costuma trabalhar com um ator com frequência e que já sabe o que é possível cobrar, como estimular e o modo como ele cria. Isso pode gerar uma zona de conforto que cristaliza as criações, não trazendo para cada processo novas possibilidades. A provocação, nesse sentido, pode ampliar esse repertório criativo, pois parte-se de outro estímulo, de alguém que não faz parte do processo. Villar identifica que para ele “bem interessante de ter essa troca, esse diálogo, essa coisa mais relaxada, essa falta do excesso de responsabilidade, essa criação coletiva, assumir mais esse criar junto, a quebra de hierarquia é ótima, não para todos, alguns precisam do poder” (VILLAR, entrevista).

A provocação pode estimular, apontar possibilidades, indicar possíveis caminhos, redirecionar o material existente na busca por outras qualidades expressivas, porém o trabalho do Provocador considera tudo que é produzido e apresentado como criação pelo grupo. Não há nenhum aspecto de direção, voltado para uma visão específica da ação, por exemplo. O Provocador parte de estímulos que muitas vezes não serão nem utilizados em cena e que podem se desdobrar para ações não almejadas pela proposta.

O Provocador pode ser visto como função, clara e definida, desempenhada por um artista convidado. Porém, dentro desse tipo de trabalho a provocação não é unilateral, pois o Provocador provoca ao ser provocado pelo material criado pelo grupo. Não cabe a ele conduzir ou definir caminhos e escolhas de forma definitiva e impositiva, e se ele não costuma partir do nada, do vazio, ele precisa do material criativo do grupo, organizado para que trabalhe em cima de uma problematização, de um estímulo ou de uma desconstrução.

Jonas Golfeto, integrante do grupo, identifica que “apostar numa criação artística investigativa legítima [...] implica em arcar com seu possível sucesso ou equívoco sem que seja possível, fazer projeções ou estimativas sobre seus objetivos e resultados, a curto prazo” (GOLFETO, p. 25). Isso também se refere à relação com as indicações do Provocador. Ao acatar ou não o grupo toma exclusivamente para si a responsabilidade do que está sendo criado, eximindo o Provocador de qualquer resultado insatisfatório.

Porém, cabe problematizar que essa distinção pode ser pensada racionalmente na análise do processo ou da função do Provocador, mas para o público, em termos de obra, não há essa dissociação com a criação. A partir da relação criada e da presença desse profissional no grupo encontra-se essa pessoa como contribuinte do resultado e ao mesmo tempo como autor. Dessa forma, cabe compreender como isso se dá na perspectiva dos Provocadores.

Sendo assim, pode-se compreender que a partir da noção do ator como criador, a direção se torna um trabalho em diálogo com a criação do ator. É exatamente nessa constatação ou nessa estabilidade do papel do ator e sua necessidade criativa que parte a demanda de não trabalhar sob nenhum tipo de liderança ou condução. Segundo Janaina Carrer, “a denominação ‘Provocador Cênico’ vem justamente para salientar/reforçar/esfumaçar esta ideia tão “old school” de hierarquia dentro de um processo criativo” (CARRER, entrevista).

O trabalho do Provocador Cênico está diretamente relacionado à preparação, ao processo, nem sempre ao resultado. Cabe a ele trabalhar potencializando o trabalho de criação do ator ou do grupo que está sendo provocado, não somente enquanto técnica criativa, mas também na busca por um discurso poético a ser empregado na obra. Vale aqui estipular uma relação direta que infere deliberadamente os distanciamentos do Provocador e do diretor a partir da seleção de alguns aspectos relacionáveis:

PROVOCADOR	DIRETOR³⁵
Não possui nenhuma responsabilidade enquanto autor da obra.	Ou é considerado o autor da obra ou um deles, mas sempre possui uma responsabilidade autoral.
Trabalha estimulando o ator ou grupo na criação, porém auxiliando-o na busca poética desse coletivo.	Trabalha, muitas vezes, estimulando o ator na criação conduzindo-o de acordo com a criação.
É um observador do trabalho que cria e intervém a partir do material desenvolvido pelo grupo.	Cria de acordo com um discurso poético idealizado por si ou pelo coletivo no qual se insere.
Não possui poder de decisão arbitrário com suas intervenções, sendo assim suas sugestões podem ou não serem acatadas.	Tem poder de modificação na criação, seja na cena ou na atuação.
Presente em grupos que atuam em processos experimentais, com diálogo criativo entre os participantes.	Presente em diversos contextos criativos, independente das delimitações hierárquicas do processo.

Tabela 01: Diferenciações entre o Provocador e o Diretor

No caso do Provocador Cênico é preciso tentar harmonizar sua relação com o ator, visando uma comunicação eficaz, voltada para o auxílio à criação e não à suas imposições criativas. O Provocador deve conduzir o ator na busca expressiva, dando todo suporte para sua criação. Não pode haver nenhum tipo de dependência das intervenções do Provocador para que o ator produza seu material, até porque a provocação é uma forma de ampliar as possibilidades criativas e não de conduzir o ator, pois visa uma independência e uma busca do grupo por um discurso poético totalmente autoral. Esse trabalho é voltado para o entendimento do ator e o que ele consegue produzir de material criativo quando estimulado. Essa interferência pontual é o mote do processo desenvolvido pelo Provocador, que busca uma intervenção na criação do ator, porém a partir da intenção de potencializar sua capacidade criativa, auxiliando-o a alcançar outras referências, expandindo, assim, seu repertório criativo.

Assim, o Provocador se atém a diversas estratégias metodológicas utilizadas por diretores, que visam um trabalho processual e uma concepção que parta de um diálogo criativo. Para isso seu trabalho só pode ser estabelecido no contato com atores-criadores, que tenham disponibilidade e habilidades convergidas em material criativo. O Provocador, nesses moldes, se aproxima do ator a partir do material produzido por ele, estimulando outros caminhos criativos que proponham qualidades expressivas que se relacionem com o objetivo do grupo, mas não como um autor finalizador da obra, nem mesmo organizador, e sim como um espectador crítico, que a partir de seu conhecimento especializado indica como está sendo

³⁵ É importante ressaltar que essas características não abarcam todos os tipos e métodos da direção teatral. Busca somente apresenta algumas características que podem ser relacionadas ao trabalho do Provocador Cênico.

a recepção da obra e sugere, ou melhor, provoca possibilidades. Essa prerrogativa indica outros caminhos para o Provocador que passa a nutrir-se para estipular estratégias, sejam provocações com opiniões ou na proposição de exercícios expressivos para esse ator, porém exigindo que ele siga um modelo virtuoso de habilidades independentes.

Vê-se, assim, que o Provocador Cênico pode servir para nutrir as criações dos atores, ajudá-los na manutenção e desenvolvimento de suas capacidades criativas e trazer diferentes perspectivas que os tire de um lugar inerte, confortável, buscando desafios e mudanças para melhoria do trabalho criativo coletivo.

O Provocador Cênico surge, então, de uma necessidade do coletivo de contar com indicações ou estímulos que sejam externos ao grupo. Talvez por precisar ampliar sua possibilidade criativa e deixar o trabalho menos ensimesmado, como identificou Carlos Canhameiro, buscando outras referências externas. Contudo, cabe questionar se é uma necessidade ou se é uma vontade de poder contar com esse olhar externo, estrangeiro. No caso dos grupos analisados nesta pesquisa, vemos que a vontade prevalece, de poder contar com alguém que poderá contribuir e ampliar as possibilidades criativas do grupo, na busca por melhorias na atuação e criação de um espetáculo. Podemos identificar que essa vontade pode suscitar um lugar de constante investigação e de insatisfação, no sentido de não querer se conformar com o que é produzido, querendo sempre buscar outros meios. Os coletivos que trabalham sob a intervenção do Provocador poderiam criar sem sua presença, porém o contato com esse profissional reafirma algumas implicações do trabalho de grupo contemporâneo: como a busca por poder compartilhado pelo coletivo, sem uma concepção unilateral; a necessidade de uma autonomia criativa na busca por um discurso poético e estético do grupo; e a realização de trabalhos que partem do desejo do coletivo e que não conta nenhuma verba para o processo.

Cabe problematizar que essa distinção pode ser pensada racionalmente na análise do processo ou da função do Provocador, mas para o público, em termos de obra, não há essa dissociação com a criação. A partir da relação criada e da presença desse profissional no grupo encontra-se nessa pessoa um contribuinte do resultado, um co-autor da obra.

O Provocador pode ser visto como função, clara e definida, desempenhada por um artista convidado. Porém, dentro desse tipo de trabalho a provocação não é unilateral, pois o Provocador provoca ao ser provocado pelo material criado pelo grupo. Não cabe a ele conduzir ou definir caminhos e escolhas de forma definitiva e impositiva, e se ele não

costuma partir do nada, do vazio, ele precisa do material criativo do grupo, organizado para que trabalhe em cima de uma problematização, de um estímulo ou de uma desconstrução.

CAPÍTULO 3- O PROVOCADOR CÊNICO E O CONTEXTO PEDAGÓGICO

Este capítulo destina-se a problematizar a possível aproximação do Provocador Cênico, a partir do entendimento da função, com o professor-orientador de disciplinas no ambiente acadêmico. Será utilizada como possibilidade de exemplificação e problematização da função a experiência no processo criativo do espetáculo *Romeu e Julieta* realizado na disciplina Interpretação e Montagem, ministrada por mim, no ano de 2015³⁶. A disciplina tem como objetivo trabalhar “discurso e pesquisa: consolidação das diferentes experiências desenvolvidas ao longo do curso, no contexto de uma montagem cênica, experimentando conceitos e fundamentos de técnicas de interpretação sistematizados a partir da segunda metade do século XX”³⁷. Sendo assim, utilizando o texto de Shakespeare, *Romeu e Julieta*, e a dramaturgia do Grupo Galpão que adaptou a peça, foi realizado um processo de criação dramática a partir de fragmentos das duas obras e de inserções do grupo.

Na disciplina priorizou-se, como deve ser, a formação dos alunos e os preceitos indicados pelo curso: de vivenciar uma montagem podendo atingir um resultado final que privilegie as interpretações das atrizes e dos atores em performance. Porém, utilizei algumas estratégias de provocação, principalmente no que se refere: o trabalho com estímulos, que possibilitaram uma apropriação do grupo para escolhas criativas; a criação prévia dos atores para depois exercer um direcionamento, a partir do material produzido; não buscar pré-concepções de resultados de cena; e buscar um espaço de diálogo criativo, respeitando a vontade de todos os integrantes.

Todo esse relato e análise parte da minha perspectiva enquanto professora e também enquanto artista, buscando compreender algumas escolhas, as vezes empíricas, para relacionar a criação feita no grupo a partir de um diálogo criativo entre os participantes. E tentar verificar como a intervenção realizada de provocação pôde potencializar o trabalho do ator-criador e criar um processo contando com a participação efetiva de todos os participantes na criação, de maneira igualitária.

Sobre processo criativo, o filósofo Luigi Pareyson desenvolveu um pensamento que propõe que se pense a arte da ótica do artista. Francesco Napoli identifica que para ele, “a arte é, antes de tudo um fazer” e, portanto, “não é suficiente dizer que o processo de produção artística seja somente intuição/expressão” (NAPOLI, 2008, p. 28). A teorização de um

³⁶ Neste capítulo será utilizada a primeira pessoa no discurso, uma vez que irá partir da experiência desta pesquisadora nos relatos do processo.

³⁷ Descrição da disciplina disponível no site: www.unb.br.

processo criativo que parte da experiência prática, requer uma linguagem e análise específica, uma vez que esse objetivo é desenvolvido de acordo com a experimentação, que consiste em erros e acertos.

A partir do século XX, os próprios artistas passaram a refletir e analisar seus processos criativos. O cunho teórico da análise teatral passou a ser fruto da prática, um produto empírico, a partir de processos criativos, ensaios, treinamento de atores. Passou-se a refletir a arte, baseando-se no fazer teatral. O conceito de uma ‘autonomia da arte’ fez com que os artistas recusassem “qualquer contaminação que subordine seu ofício a fins não artísticos” (PAREYSON, 1996, p. 42). Sendo assim, esse relato dessa experiência pode ser relevante tanto enquanto registro quanto como uma reflexão da criação sob o viés de uma artista criadora.

3.1 Sobre a disciplina e o processo criativo

Durante o semestre foi necessário buscar um equilíbrio entre delimitações advindas da necessidade de condução, enquanto professora, visando o bom andamento da disciplina, e a intenção de trabalhar em cima de alguns parâmetros da provocação, por acreditar que com essa noção era possível potencializar a autonomia criativa dos alunos.

No primeiro dia de aula, após a apresentação do programa, discutiu-se qual peça seria montada. Foram delimitadas algumas questões previamente por mim, enquanto docente, que não partiram de uma decisão coletiva. Primeiro decidi que trabalharíamos com teatro de rua, por compreender que a linguagem propicia um exercício técnico-criativo específico, no qual é possível trabalhar com uma expansão da ação e possibilita o trabalho com o coletivo em cena, por não haver coxias. Além disso, seguiríamos preceitos da Comédia Dell’Arte, como referência para matrizes corporais e técnicas de improviso. E, por fim, trabalharíamos em cima de um treinamento energético, para preparação corporal, e técnico-expressivo, para criação de personagem e para criar uma unidade estética para o espetáculo.

É importante ressaltar que, na disciplina, desde o início, decidi potencializar a capacidade do ator-aluno enquanto cocriador da obra, partindo sempre de discussões e diálogos para buscar um discurso poético do coletivo, buscando ao máximo unificar os desejos individuais. A disciplina “Interpretação e Montagem” é ofertada no 5º semestre do curso, sendo a última da cadeia de interpretação antes do pré-projeto, ou diplomação 1. Sendo assim, temos alunos que já passaram por diferentes técnicas e experimentações criativas e

que, com essa liberdade, podem realizar escolhas e aplicar o conhecimento no exercício prático.

Visando a experimentação por meio de uma construção coletiva, dividi a turma em grupos, a partir do interesse e habilidades de cada um, conferindo a eles autonomia para decidir os melhores encaminhamentos, pensando no todo. Os grupos criados foram: dramaturgia, figurino, cenário, maquiagem, sonoplastia e produção. Durante todo o processo, como será relatado adiante, foram realizadas reuniões de equipe nas quais as pesquisas e referências foram compartilhadas e todos, mesmo os de grupos diferentes, opinavam sobre as escolhas apresentadas, o que serviu para unificar esteticamente o todo, de forma coletiva. Não cabia trabalharmos com uma colagem de criações individuais, mas sim dialogar com todas as criações de maneira mais igualitária, buscando consensos e comprometimento com o resultado final coletivo.

Com a escolha da obra de referência, a primeira questão que tivemos que refletir foi: sobre o que será o nosso espetáculo? O que queremos, enquanto discurso ético e ideológico dentro da estética escolhida? Para nós, principalmente para os alunos, romantizar *Romeu e Julieta* além de ser superficial, ainda banalizaria os demais aspectos, políticos e sociais, apresentados por Shakespeare. Uma questão que chamou a atenção foi a violência nas cenas de conflito entre os dois núcleos presentes na dramaturgia, Montecchios e Capuletos. É importante ressaltar que, segundo Linda Hutcheon, em seu *A Theory of Adaptation* (2006), “o que está envolvido em uma adaptação pode ser um processo de apropriação, de tomar posse da história de outra pessoa, e filtrá-la, de uma forma, por meio de sua própria sensibilidade, interesse, e talento” (HUTCHEON, 2006, p. 18, tradução minha). Contudo, esse ‘tomar posse’, no nosso caso, estava diretamente ligado a experimentação, ao processo, com seus erros e acertos. Assim, ficou perceptível que não devíamos nenhuma fidelidade ao texto e enquanto coletivo decidimos que era preciso uma aproximação da narrativa com um discurso nosso, próprio. A nossa intenção não era encenar Shakespeare, mas utilizar seu texto como estímulos para uma criação original.

Hutcheon apresenta, ainda, uma série de dificuldades e questionamentos sobre os quais um artista pode/deve refletir ao se propor a adaptar uma obra. Os principais são: O que está sendo adaptado? Qual o contexto do que está sendo adaptado? e Qual a definição da adaptação? (HUTCHEON, 2006, p. 34, 142, 15, tradução minha). Essas três questões foram importantes para mim, na tentativa de conduzir o coletivo e organizar as propostas de todos. Decidi, mediante a profusão de propostas e vontades dos alunos, e minhas também, só esgotar

a discussão quando tivéssemos a resposta para essas três questões bem claras no nosso discurso. A primeira questão foi importante para que buscássemos uma aproximação com a obra original. Contávamos somente com oito alunos, então tínhamos que selecionar personagens e passagens. Sendo assim, ao estudar analiticamente a obra de Shakespeare e buscar saber o que estava sendo adaptado, enquanto estrutura dramaturgica, construção de personagens e relações entre eles, pudemos ter um domínio maior da estrutura narrativa para manter o que nos convinha e que considerávamos importante na trama e desprezar o que para a nossa obra, para o nosso discurso poético, não era fundamental.

A segunda questão, sobre qual era o contexto do que estava sendo adaptado, ajudou-nos na atualização da obra e na proposta de trazer a montagem para um contexto contemporâneo brasileiro, o que para nós era fundamental. Nos fez perceber que os questionamentos coletivos não se limitavam ao amor mostrado na obra, mas a uma leitura do nosso cotidiano e seus problemas hierárquicos e sociais. Cabe ressaltar que ocorreram algumas discussões ideológicas para construção da obra, que auxiliaram na reflexão sobre as relações de poder e escolhas de personagens, como colocar os alunos negros nas funções dos serviçais e Romeu e Julieta serem brancos. Que tipo de discurso estaríamos criando assim? Tentei fazer com que o grupo discutisse e decidisse conjuntamente, a partir de um debate que exprimisse o ponto de vista de cada um. Essa discussão, a meu ver, possibilita reflexões importantes, principalmente para atores em formação, que são: que arte eu quero fazer? Onde me coloco ideologicamente como artista criador? Não era minha intenção, contudo, definir ou pedir que definissem respostas, mas fazê-los considerar que em um processo de criação autoral é preciso determinar o que se quer enquanto obra.

A terceira questão, Qual a definição da adaptação?, é onde residem todas as nossas escolhas enquanto coletivo criador. A primeira escolha, no caso minha, como disse anteriormente, foi que trabalharíamos com teatro de rua. Coletivamente discutimos que muitas vezes fazemos um espetáculo, no contexto acadêmico, voltado para esse ambiente, sem nos permitir entrar em contato com outros públicos da cidade. Decidimos que como trabalharíamos com uma estrutura móvel, de rua, iríamos nos apresentar em espaços fora da universidade. Além disso, para definirmos uma estética nossa, trabalhamos em cima da relação entre elementos de manifestação populares brasileiras na composição de cenário, figurino e nas músicas, originais, compostas pelo grupo de sonoplastia, e escolhidas para as cenas. Contamos assim com gêneros musicais, como forró, samba, MPB e funk. Essas características visavam quebrar com um possível distanciamento evidenciado pela linguagem

da obra, que mesmo com a adaptação foi mantida em grande parte, e também por querermos achar pontos de identificação com o público.

O estudo de William Batstone apresenta argumentos de que a recepção é dada com uma predisposição por parte do contexto de vida do espectador. Por exemplo: Se uma pessoa lê um livro sobre o Mussolini, seu pensamento sobre ele já está presente na recepção desse livro, mesmo que não seja a intenção do autor denegri-lo (BATSTONE, 2006, p. 16-19). Com isso, a recepção muda de acordo com o período em que a peça é montada e não só que é escrita. Para David Krasner a percepção da obra está diretamente ligada à empatia, que pode ser analisada como uma possível resposta do espectador no teatro. Para ele “um espectador pode assistir uma peça sobre pessoas cujos estilos de vida são diferentes, mas por meio de um processo de imaginação empática o espectador é trazido para o contato com o que para ele é uma circunstância de vida vastamente diferente” (KRASNER, 2006, p. 256). Para que a empatia ocorra no teatro, três coisas devem acontecer normalmente,

primeiro, a audiência deve estar atenta a quem ou onde a atenção deve ser focada (mesmo que a atenção seja múltipla e dividida entre os personagens ou pessoas); segundo, algum entendimento substancial da ação ou personagens deve ocorrer (mesmo que abstrações ocorram); e terceiro, a audiência tem que ter uma compreensão da narrativa (mesmo que a narrativa seja desarticulada, fragmentada, e ilógica) (KRASNER, 2006, p. 257)

Diante dessas três indicações, foi possível estabelecer alguns parâmetros na composição do espetáculo. Trabalhamos com uma expansão do espaço da cena, que ocorria em diversos pontos, inclusive no ambiente da plateia. Contudo nos ativemos a um trabalho coletivo no qual quando tínhamos um foco específico, mesmo com ações paralelas, os personagens voltavam sua própria atenção para a ação que era relevante para narrativa no momento. A segunda questão foi resolvida ao estabelecermos alguns signos de ação, como o sinal da cruz, que fossem facilmente identificados, mesmo a distância, e repetidos durante um período de tempo, para que o espectador tivesse tempo de observar todas as ações. A terceira questão, sobre o público precisar ter uma compreensão da narrativa, nós buscamos estabelecer uma sequência cronológica em cima da dramaturgia original, para estabelecer uma lógica nos encadeamentos de acontecimentos. Essa lógica não buscou uma linearidade, o que não é necessário segundo a análise de Krasner, procurou, a partir das imagens criadas em cada quadro e do conteúdo de cada cena, um entendimento da narrativa geral, do amor em meio à guerra.

Um dos mais antigos assuntos da recepção teatral é a questão da identificação, que gera

a empatia, o ato do espectador se sentir inclinado a se colocar no lugar do personagem e de seu conflito. Isso pode ser manipulado em um processo criativo, uma vez que há a possibilidade de fazer um espetáculo para um público alvo (NANAY, 2006, p. 251). No caso do nosso espetáculo, trabalhamos em cima de contraste entre o amor e a exacerbação da violência. Porém essa construção se deu pela escolha da adaptação dramatúrgica. E trabalhamos com o público a identificação, trazendo a ação para uma escala micro, onde as personagens, em momentos diferentes, iam ao público e paralelamente as cenas que aconteciam conversavam de modo confessional com um espectador ou vários que estivessem perto. Na imagem abaixo vemos Julieta com a Ama ao lado do público em um desses momentos.



Figura 03: Julieta e Ama no público



Figura 04: Julieta interagindo com espectador

Essa escolha permitiu que o entendimento do espectador fosse também afetado em uma escala macro, ao ter contato com as micro-narrativas dos personagens, criando uma identificação com a emoção demonstrada e com a história da personagem. Cabe identificar que essa liberdade partiu de uma idealização discutida em grupo e de experimentações. Essa etapa, por exemplo, só foi estabelecida como potencialmente importante no contato com o público, na primeira apresentação ainda na Universidade de Brasília. No teatro pós-dramático (ou contemporâneo), até antes, no drama moderno, passamos a preceber uma maior liberdade no fazer. Textos clássicos foram reutilizados em montagens contemporâneas e a *performance art* e os *happenings* permitiram que não houvesse definições *apriorísticas* em se tratando de estrutura teatral. Todas essas modificações no fazer teatral, ainda em processo, ampliaram os limites e possibilidades do processo criativo.

Uma ferramenta atual que merece atenção no trabalho do grupo, utilizada paralelamente aos encontros presenciais na disciplina, é o *Facebook*, que nesse entendimento

de um processo colaborativo contemporâneo, auxiliou o diálogo criativo e o compartilhamento das pesquisas individuais. Essas novas ferramentas que possibilitam um contato virtual constante, independente dos dias de aula, fez que com que cada integrante participasse a partir do estímulo do outro e opinasse, criando uma rede de análises do material à medida que as opções eram levantadas. Além disso, para mim, enquanto professora, pude utilizar o mecanismo como meio de provocação, além da sala de aula, com o envio de textos, imagens e músicas que fomentassem o contato com o universo investigado.

Para Márcia Strazzacappa há uma forte relação entre o artista e o professor, que não são sinônimos, mas que dentro de um contexto de formação podem ser complementares (2006, p.07). A prática artística do professor pode auxiliá-lo na busca por estratégias que projetem a prática teatral e auxiliem o aluno-ator a desenvolver seu potencial criativo, em relação as demandas de uma produção. A práxis artística do teatro contemporâneo apresenta princípios pedagógicos desenvolvidos por artistas. Sendo assim, o professor que coloca a prática de formação, de maneira pedagógica, acima do resultado “é aquele que prioriza o processo em função da formação do ator e das escolhas pedagógicas. Diferente do diretor convencional que prioriza o resultado estético, passando muitas vezes por cima do “tempo do outro” e do processo coletivo” (HADERCHPEK, 2009, p. 89). Eu, enquanto artista criadora, tive que exercitar o desprendimento de minhas ideias, buscando uma abertura para outras propostas. Em análise, posso perceber que ao não me limitar a minha visão unilateral, pude realmente ficar envolta em um processo de diálogo criativo. Minhas idealizações ainda estavam presentes, porém elas não precediam o processo de experimentação. Acredito que a valorização do professor artista pode propiciar uma formação mais consistente do ator-criador. Foi necessário, nesse sentido, refletir sobre minha prática enquanto professora e minhas estratégias metodológicas, para discutir a formação realizada dos atores em relação ao teatro profissional.

É importante relatar este processo vivido, enquanto registro de um trabalho em processo colaborativo para refletir sobre a intervenção pontual com estímulo na forma de provocação. Não é a intenção, contudo, analisar o resultado alcançado, nem valorar a qualidade da obra produzida, mas sim apresentar o trabalho experimental de um coletivo dentro do âmbito acadêmico e, principalmente, evidenciar as escolhas realizadas por mim, professora-Provoadora-orientadora do processo.

Com o desígnio de compreender, portanto, o processo de estímulos para criação de personagem e preparação corporal, cerne do processo criativo, serão apresentados alguns

parâmetros técnicos que partiram de mim, professora, para provocação da construção de personagem e de cenas pelos atores-alunos de forma autônoma.

3.2 Espetáculo *Romeu e Julieta*

A criação do espetáculo *Romeu e Julieta* contou com algumas características da provocação cênica a partir de uma experimentação dela, tendo o intuito de evidenciar o potencial criativo dos alunos-atores-criadores. O ponto de partida para concepção da encenação de um espetáculo é modificado em cada processo e têm variantes, como a utilização ou não do texto, o processo de construção de cena e personagem e a estética. Para organização da análise, o processo de encenação será dividido em *preparação* e *ensaios*.

A etapa de preparação é aquela que ocorre antes do início dos ensaios. É a etapa na qual se irá conceber as ideias iniciais e realizar as escolhas que determinarão a abordagem para o processo de criação. É notável que quando utiliza-se o texto é comum que este seja o ponto de partida da criação do diretor/encenador. No caso deste processo partiu-se de duas etapas paralelas, o trabalho com a adaptação do texto e escolhas de enxertos textuais, e o trabalho de preparação corporal e construção de personagens a partir de matrizes criadoras.

A escolha da peça em si indica alguns parâmetros estéticos e as demandas que se terá com as demais vertentes criativas da cena. As determinações oriundas da escolha da peça podem capacitar o orientador a estabelecer as características dos atores, no caso da construção das personagens, seguindo ou não a proposta da dramaturgia. No caso da disciplina, as escolhas de personagens ocorreram posteriormente à construção das corporeidades. Busquei priorizar a investigação por meio do domínio corporal, não partindo das indicações da dramaturgia que foram associadas posteriormente.

Diante das decisões tomadas, relatadas acima na descrição do processo coletivo, realizei uma análise do texto trabalhado, traçando abordagens para o trabalho com os atores a partir de estímulos que eu poderia fornecer. Minha intenção era permitir que os alunos aprendessem tecnicamente como realizar uma composição corporal sem estipular a serventia somente para aquele contexto. Parti, assim, de duas vertentes específicas: a primeira, um treinamento energético e a segunda, um trabalho técnico de modificação corporal a partir de pontos de tensão, que serão analisadas adiante.

Realizamos, ainda nas primeiras semanas, uma leitura sem preconceitos e pressupostos, que não buscasse respostas, mas sim levantasse perguntas a serem respondidas.

A primeira leitura, dentro dessa proposta, pôde subsidiar impressões que foram aproveitadas futuramente. Algumas questões são importantes ressaltar, pois foram pontos cruciais de problematização na etapa de preparação: definir o que queríamos enquanto discurso criativo; identificar as posições sociais entre os personagens como uma crítica a sociedade; não copiar o trabalho do Grupo Galpão, que também era de rua; manter as relações entre as personagens e os conflitos.

Esse modo, de uma leitura coletiva já inicialmente, previu um diálogo criativo com os participantes, que não são mais receptores das ideias advindas de uma análise prévia do diretor, mas que possuem impressões próprias e concepções idealizadas que irão contribuir para o material criativo do grupo. Parti do princípio do ator enquanto criador e coube a mim, enquanto orientadora/Provocadora, estimular o potencial criativo da equipe.

Antes dos ensaios foi o momento de levantar possibilidades, não de se restringir a uma visão única, pois isso poderia pré-estabelecer uma visão idealizada antes da experimentação, o que viria a inibir a proposição de ideias para solucionar as lacunas da dramaturgia e limitaria a encenação a uma superficialidade que parte da racionalização e não da experimentação. Assim, busquei me anular de pré-concepções e buscar um retorno da equipe. Realizei, assim, provocações pontuais com os atores estimulando-os a elaborar questionamentos relacionados ao que não está claro na dramaturgia e o que queria-se enquanto discurso coletivo na construção de uma obra única e diferenciada, pois é onde residem as possibilidades criativas.

Eu, enquanto professora, elaborei questões iniciais para auxílio de uma reflexão, que poderiam ou não serem respondidas, mas que sua problematização indicasse possibilidades no trato com o texto e com as cenas. As perguntas são totalmente individualizadas e devem ser elaboradas de acordo com o entendimento de cada um. No caso deste processo minha orientação partiu das seguintes perguntas iniciais:

- 1) que impulsos os personagens tem para realizar suas ações?;
- 2) qual será a narrativa mais clara e mais sucinta do enredo?;
- 3) Em que situações o enredo apresenta conflitos?;
- 4) Como é a estrutura da narrativa?;
- 5) Qual aspecto social está presente na história das personagens?;
- 6) Como serão as transições?; e
- 7) Como será a composição do cenário e figurino para a estética do espetáculo?

Esses questionamentos serviram para instigar os estímulos para produção do material criativo, quebrando a arbitrariedade de imposições. Esse método de trabalhar com questões propicia a valorização de uma visão pluralizada do material, utilizando as contradições encontradas para realizar escolhas quanto ao discurso expressivo da obra e a discussão do coletivo.

Para a organização da orientação busquei separadamente do coletivo de atores-alunos uma análise do texto oriundo da adaptação e recriação. Para isso, procurando identificar transições, foi preciso dividir a peça em pequenas peças isoladas. Depois atribui um título para cada parte, que traduzisse o acontecimento principal do fragmento. Essa técnica se relaciona com o trabalho de Stanislavski na divisão de Unidades e Objetivos, presentes em seu *A preparação do ator*, que consiste em estudar a estrutura da peça e do papel a ser representado e buscar, numa análise da dramaturgia, aproximações com as mudanças propostas pelo diretor (STANISLAVSKI, 2009, p. 154). A *Royal Shakespeare Company* também utiliza essa técnica no trabalho de composição espacial. Divide-se a peça em partes a partir de uma mudança na ambientação/clima da cena. Depois nomeia-se cada parte e realiza-se uma composição no espaço com os personagens que estão em cena para cada título. Essa técnica auxilia na movimentação e posicionamento dos atores e no entendimento das relações entre os elementos que compõem a cena.

Para Wekwerth (1986), ainda, na preparação para montagem deve atentar-se para as especificidades de cada obra, para explorar tecnicamente as demandas encontradas. Por exemplo, uma peça com uma estrutura textual em verso, necessita de uma atenção maior para a dicção. Essas identificações couberam ao coletivo ao delimitar que estava-se criando uma nova obra, independente, que partia do desejo e idealização do grupo. Ao encontrar essas especificidades, foi possível buscar algumas estratégias para guiar o trabalho técnico do ator, buscando atingir o potencial criativo, favorecendo a criação do espetáculo.

Peter Brook identifica que o diretor e o ator, na preparação para os ensaios, precisam conhecer bem o texto e procurar seguir o mesmo processo do autor, conhecendo as relações entre as personagens e, também, o que está oculto pelas palavras. Porém, é prejudicial “o diretor, que sempre fica tentado a preparar sua encenação antes do primeiro dia de ensaio”, pois ele estaria podando qualquer possibilidade de criação advinda da experimentação. Para Brook, realizar essa preparação determinista,

é natural, e eu [Brook] também faço assim. Desenho centenas de esboços do cenário e das marcações, mas apenas como exercício, pois sei que no dia seguinte nem vou prestar atenção neles. Isso não me impede de fazê-los, é

uma boa preparação — mas se pedisse aos atores para utilizarem os esboços feitos três dias ou três meses atrás, estaria matando toda a vida que pode nascer no momento do ensaio. É preciso fazer a preparação para jogá-la fora, construir para poder demolir... A regra fundamental é que, até o último momento, tudo é uma forma de preparação, e portanto temos que correr riscos, sabendo que nenhuma decisão é irrevogável (BROOK, 2008, p 21).

Se na etapa de preparação o diretor idealizar todos os aspectos do espetáculo, mas manter-se livre para estimular e permitir que o ator crie, pode-se considerar essa idealização como parte de seu processo criativo. Contudo, se ele se limitar a alcançar um objetivo traçado previamente, ignorando os aspectos encontrados por meio da experimentação, os atores voltarão a reproduzir um intento do diretor, não apresentando uma contribuição criativa.

O ensaio é uma importante etapa na construção de um espetáculo e, principalmente, no trabalho no âmbito de uma disciplina acadêmica para uma periodicidade da composição criativa dos elementos cênicos. No trabalho de Eugênio Barba (2010), por exemplo, o ensaio é o momento onde será desenvolvido o material criativo, sendo que para iniciar o trabalho não é necessário traçar um ponto de partida específico. Qualquer situação ou estímulo pode ser um ponto de partida para a ação, que é de onde nasce a experimentação realizada em ensaio. Não pode-se apressar o material. É preciso deixá-lo maturar e somente quando o diretor observar um material consistente ou adequado ele irá fixá-lo.

Segundo Brecht, ensaiar “não significa fazer engolir a força alguma concepção fixada a priori em sua cabeça, e, sim, pô-la à prova” (apud PAVIS, 2008, p. 125). Essa visão corrobora a noção de Peter Brook, que identifica que ensaio é processo e, sendo assim, não pode ter todas as soluções desde o primeiro instante, pois isso partiria de uma projeção e não da experimentação. Com a experiência aprende-se

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. Aprende que não tem poder algum para transmitir certas idéias nos primeiros dias de ensaio. E acabará reconhecendo o olhar no rosto de um ator aparentemente relaxado mas interiormente ansioso e que não consegue acompanhar o que lhe estão dizendo. Então descobrirá que tudo de que precisa é esperar, não forçar o ator (BROOK, 1970, p. 61).

Diante da evidência da importância dessa etapa busquei conduzir um processo no qual a experimentação fosse desenvolvida gradativamente. A cada ensaio trabalhávamos aspectos técnicos e de composição de personagem, às vezes no contexto da cena, em outras

somente pensando em situações ou formas corporais possíveis. Contudo, o que percebi na intervenção por meio da provocação é que a partir desse conteúdo dado os atores realizavam escolhas individuais e autônomas, sem nenhuma indicação ou condução de como deveriam trabalhar ou o que deveriam criar. A experimentação ocorreu até o último ensaio, uma vez que não cabia chegar a um ideal, mas sim trabalhar com um corpo alterado em performance.

O ensaio de marcação seria a primeira fase dos ensaios práticos, sendo esse um aspecto importante do processo, principalmente para poder recolher o material criativo que é produzido nesta etapa (WEKWERTH, 1986, p. 104). A marcação serve para o arranjo cênico, podendo fixar movimentos, realizados pelos atores, e agrupamentos, disposição e interação entre os elementos em cena. As marcações são realizadas quando há uma visualização de um material que pode ser mantido, enquanto proposta expressiva. Contudo, não significa que ao realizar uma marcação o trabalho não pode sofrer alterações, mas sim que quando for recomeçar o ensaio poderia partir do que já foi experimentado. Isso possibilita uma continuidade.

Esse tipo de ensaio foi o menos utilizado no grupo, pois senti que ao indicar que o que estávamos realizando era uma marca, os atores não se permitiam propor outras possibilidades para cena, cristalizando e deixando a ação mecânica. Contudo, nas cenas coletivas, nos quais todo o grupo participou, a marcação serviu para que pudéssemos relacionar as ações individuais em uma organização unificada, pensando no quadro geral, com todos os envolvidos. A experimentação, nesse caso, teve que ser um suporte para a construção da cena, que depois foi trabalhada em cima da repetição. Porém, nesse trabalho as ações perdiam o significado quando serviam somente como uma forma cristalizada. Partimos do princípio de que todas as ações e organizações possuem um significado, mesmo que este seja encontrado por meio da experimentação e modificado durante o processo, constantemente.

Dessa forma, vi a necessidade de provocar constantemente os atores nessas cenas marcadas, para que fosse possível estimulá-los e identificar que é necessário não se satisfazer com o que encontraram. Todos os ensaios, em que trabalhávamos com essas cenas coletivas, trazia um grau de dificuldade diferente do anterior. Trabalhamos, por exemplo, com sustentação uns dos outros, para construir um corpo unificado que seria formado por escolha deles e como conseguissem compô-lo. Não pré-determinei que o corpo teria três metros, apenas apresentei o princípio da sustentação e deixei que eles experimentassem, cada dia com uma indicação minha diferente.

Sendo assim, no nosso processo, os ensaios de marcações tinham um caráter investigativo, buscando por meio de erro e acerto qual a melhor maneira de realizar um discurso cênico traduzido na composição. Se realizássemos um trabalho de marcação enrijecido ou priorizando essa etapa acima das demais poderia ser prejudicial, ainda mais realizando-a antes de uma experimentação ou ao invés da experimentação, uma vez que pode ter um enrijecimento que limita a possibilidade do erro, já que parte-se sempre de onde parou. Há também uma seleção consequente nesse processo que é a fixação quando se acha um suposto ideal.

No nosso caso, os ensaios gerais foram abertos, como um exercício para experimentação. Nesse trabalho é importante ressaltar que partimos da noção de uma obra em processo, partindo da organização dos acontecimentos e não da repetição deles. O espetáculo não obrigava uma reprodução a cada apresentação, pelo contrário, seguindo preceitos da Comédia Dell'arte utilizou-se a improvisação também enquanto estética. Sendo assim, todos os tipos de ensaio serviram para subsidiar a experimentação constante de maneiras diferentes e com focos diferentes, que partiam muito mais de uma organização para a disciplina, com suas regras de horário, local e objetivo, do que para achar respostas ou resultados.

Durante o processo, ao experimentarmos uma passagem ou cena ou situação, os atores criavam sozinhos, sem a minha presença, trazendo propostas mais organizadas e eu sempre ficava com um grupo específico no ensaio para ver a criação deles. Essa escolha se deu pela aproximação com a intervenção do Provocador, buscando partir de escolhas criativas dos alunos-atores, identificações deles enquanto criadores do discurso poético da obra. Essa dinâmica possibilitou uma liberdade de proposição dissociada do meu olhar enquanto professora. Dessa forma, pensando no caráter pedagógico do processo, para que pudéssemos criar era necessário que os alunos trouxessem propostas, se não o material criativo seria inexistente. Em algumas esferas essa relação foi bem sucedida, pois enquanto autores, com poder de decisão e autonomia, com uma opinião com o mesmo peso da professora sobre a criação, os alunos partiram do princípio da pesquisa, buscando referências e materiais para agregar suas cenas, e da experimentação constante realizando uma autoanálise e desenvolvendo um posicionamento crítico acerca das próprias escolhas. Contudo, em contraponto, as ausências, próprias de uma disciplina, nesse tipo de processo tiveram uma consequência mais agravante, pois quando não iam perdiam a oportunidade de utilizar o tempo da disciplina para o desenvolvimento das criações. Sendo assim, muitas vezes, quando

iam me mostrar o que haviam criado não tinham muito material ou experimentado antes de realizar escolhas, partindo da idealização ou da vontade e não do que era possível realizar.

Durante algum tempo tivemos um trabalho fragmentado, pontual, sem uma preocupação com o todo. Essa estratégia foi uma forma também de otimizar o trabalho dos alunos, fazendo com que eles se empenhassem e não dependessem do meu olhar enquanto professora para “mostrar” trabalho. A criação, principalmente nesse processo de liberdade autoral do ator, não pode estar condicionada. É preciso que os atores produzam material criativo independente de quem está assistindo, pois se isso não ocorrer teríamos que passar a um trabalho de direção, com o professor impondo sua visão.

Busquei, em um primeiro momento, nessa etapa de criação, não contribuir em nada, esperando para ver o material proposto, mesmo quando tinha ideias opostas ou que julgava melhor, aguardando para ver tudo o que os alunos-atores dariam, para depois intervir. Tentei, dentro das limitações de ter de concluir a disciplina, não ignorar nada do que foi proposto e deixar que quando uma ideia não funcionasse, essa certeza partisse da análise do coletivo após a experimentação. Eu poderia, com minha experiência, indicar o que não funcionaria expressivamente ou para o teatro de rua, porém isso nem auxiliaria poderemos experimentar e tentar concretizar uma idealização nem colocaria os alunos-atores como artistas analíticos e autocríticos, que é o que eu queria na busca por um ator autônomo dentro desse contexto pedagógico. Nesse sentido, algumas características da provocação ficaram latentes nessa etapa, como a abdicação de um papel autoral; o desapego a uma ideia; a análise posterior a apresentação de um material crítico sem pré-disposições ao vê-lo e a busca por estratégias para fazer com que a criação dos alunos fosse clarificada.

3.2.1 A provocação a partir de estímulos para criação

Buscando relatar alguns estímulos dados e seus parâmetros, partirei de duas perspectivas do processo. Primeiro sobre o trabalho de preparação da disponibilidade do ator-criador, com exercícios que desenvolveram um domínio técnico e uma percepção corporal. Depois, para a criação de personagens, onde foram realizados exercícios com pontos de tensão a partir de trabalho muscular e bastão. O processo contou com outras intervenções, porém como a intenção é identificar minhas escolhas enquanto provocadora e como a partir dessa noção de autonomia a provocação realizada influenciou a criação dos alunos, mas não determinou-a, me limitarei a esses pontos que já elucidam o trabalho.

Ao relatar os estímulos dados, que partiram de uma pesquisa minha, e identificar como o aluno-ator, ou como o ator em um contexto profissional, ao entrar em contato com uma proposta externa a sua criação pode utilizar a intervenção na busca de uma criação autoral e autônoma.

3.2.1.1 Preparação corporal

No nosso teatro a formação de atores não é uma questão de ensinar algo, mas de tentar eliminar do seu organismo a resistência a esse processo psíquico, acabando, assim, com o lapso de tempo entre impulso interior e ação exterior de tal modo que o impulso já se transforma numa reação exterior (GROTOWSKI, 1968, p. 13)

Nesse processo busquei alguns métodos que pudessem ampliar o domínio técnico dos alunos e também que auxiliassem a criação a partir de um repertório³⁸ criativo ampliado. O corpo, e como criar com ele, há muito vem sendo cerne de estudos. Eu, em meu processo pessoal como atriz, ao longo dos anos, desenvolvi um compilado de técnicas que servem para treinar meu corpo e livrá-lo de bloqueios desnecessários que impedem a criação e limitam minhas ações a repetições condicionadas pela racionalização ou pela idealização sempre na busca por ampliar meu repertório criativo. Nesse compilado eu levo em consideração, principalmente, o trabalho desenvolvido por Jerzy Grotowski, Luís Otávio Burnier e Renato Ferracini, apesar de outras pesquisas terem também influenciado minha busca.

Na disciplina “Interpretação e Montagem” pude trabalhar com os alunos alguns dos princípios que carrego como fundamentais para um corpo preparado, disponível para criar e experimentar. Parti de um treinamento energético que permitisse a percepção do corpo como uma totalidade criadora, de maneira unificada, e não como fragmentos que podem ser ligados e desligados. Essa questão vem de uma identificação de níveis de entrega que por vezes é interrompido com um corpo em performance. A presença precisa ser constante e a percepção de como mantê-la também.

O processo utilizado segue a linha da exaustão, visando exaurir uma racionalização prévia para realizar a ação. Esse trabalho com a exaustão, para Burnier,

Trata-se de um treinamento físico intenso e ininterrupto, e extremamente dinâmico, que visa trabalhar com energias potenciais do ator. “Quando o ator atinge o estado de esgotamento, ele conseguiu, por assim dizer, ‘limpar’ seu

³⁸ Compreendo como repertório o conjunto de qualidades da ação, física e vocal, dominadas a partir de um processo técnico. Esse conjunto não é enrijecido e nem reproduzível em qualquer contexto, mas torna o corpo mais disponível a reagir a diferentes estímulos.

corpo de uma série de energias ‘parasitas’, e se vê no ponto de encontrar um novo fluxo energético mais ‘fresco’ e mais ‘orgânico’ que o precedente”. Ao confrontar e ultrapassar os limites de seu esgotamento físico, provoca-se um “expurgo” de suas energias primeiras, físicas, psíquicas e intelectuais, ocasionando o seu encontro com novas fontes de energias, mais profundas e orgânicas. “Uma vez ultrapassada esta fase (do esgotamento físico), ele (o ator) estará em condições de reencontrar um novo fluxo energético, uma organicidade rítmica própria a seu corpo e à sua pessoa, diminuindo o lapso de tempo entre o impulso e ação. Trata-se, portanto, de deixar os impulsos ‘tomarem corpo’. Se eles existem em seu interior, devem agora, ser dinamizados, a fim de assumirem uma forma que modele o corpo e seus movimentos para estabelecer uma novo tipo de comunicação (BURNIER, 2009, p. 33)

Sendo assim, ao atingir esse reservatório de energia, o corpo pode acessar diferentes registros que não estavam disponíveis. É nesse estado que considero o corpo como puro e é nesse ponto que temos uma reação ao estímulo e não uma intenção de ação. Dessa forma, durante o semestre busquei exercícios que possibilitassem esse domínio. Inicialmente eu acho que é preciso que o corpo seja dominado muscularmente, assim, antes de qualquer princípio criativo livre eu parto de um trabalho de repetição de posições de controle, que permitem um domínio muscular, ativação das musculaturas do corpo como um todo³⁹, fluxo de energia constante e autoanálise no momento da ação. Para Renato Ferracini “o ator deve buscar, sempre, substituir o cansaço pela mudança rápida dentro dessas dinâmicas corpóreas diferentes, fazendo com que elas o instiguem e estimulem a continuar, nunca desistindo” (FERRACINI, 2012, p. 96).

Ao realizar uma determinada posição de controle, o foco está na respiração e no controle muscular para se manter na posição. Associao a isso a exaustão ou o esgotamento muscular, pois a partir dessa barreira ultrapassada a percepção do corpo expandido, vivo, é mais possível e a noção de um corpo ativo também. Ao finalizar esse tipo de treinamento temos um corpo acordado, com as musculaturas ou regiões musculares perceptíveis. O que permite, como veremos no trabalho com ponto de tensão, um domínio de contração e relaxamento. Porque isso é importante? Porque esse domínio permite que o ator possa realizar escolhas com diferentes qualidades, ou texturas, para seu corpo, saindo de uma reprodução de si em diferentes contextos, ativando outras possibilidades de composição.

É possível perceber no treinamento com posições de controle (Anexo 01) que alguns princípios são utilizados como a conexão com a respiração, a percepção da energia produzida pelo corpo, a ativação muscular por áreas controladas e as noções de equilíbrio e organização

³⁹ Não significa estar com todas as musculaturas ativas, mas pensar o corpo como um todo sem deixar partes sem energia para privilegiar outras.

corporal. Para isso, utilizei referências de Grotowski, da técnica Alexander e do Pilates. Com essas posições é possível criar uma memória muscular que parta do controle e que seja automatizada com o tempo. Assim, esse treinamento ele é repetitivo, mas não deve ser realizado indefinidamente. Quando o corpo compreender tecnicamente todas as posições e elas começarem a não exigir nenhum dos parâmetros acima indicados é preciso reorganizar o estímulo para poder encontrar outros pontos de deficiência. Essa busca é relacionável com a identificação de Ferracini que diz que

Depois de passar pelo treinamento energético, o ator consegue vislumbrar a possibilidade de entrar em contato com sua organicidade e suas energias potenciais. Em um segundo momento, ele deve começar a adestrar seu corpo para que ele possa canalizar esses elementos, através de uma técnica objetiva que o possibilite colocar-se, no espaço e no tempo, de uma maneira extracotidiana, e portanto, diferente do cotidiano comum. É uma nova aprendizagem, na qual o ator deve reeducar seu corpo para que ele se transforme em um corpo cênico, potencialmente artístico, para poder comunicar ao público, de maneira organizada e otimizada, toda sua organicidade e sua vida (FERRACINI, 2012, p. 101).

Esse adestrar, não sei se essa é a melhor palavra, pode ser entendido como um corpo disponível, preparado. Na disciplina optei por utilizar alguns exercícios do treinamento continuamente e trabalhar com outros pontualmente, alternando em cada encontro. Isso porque mais adiante, lá pelo meio do semestre, não conduzi mais o treinamento, dando tempo no início das aulas para eles se prepararem sozinhos. Assim, eles criaram as próprias escolhas, partindo do entendimento dos seus corpos e do que era necessário para ativá-los. Essa autonomia funcionou para uns, mas não para outros que não aplicavam a mesma potência nos exercícios quando não havia ninguém para cobrá-los. Porém, mesmo isso, em um trabalho coletivo tem que ser respeitado. Nessa disciplina utilizei um pensamento de Grotowski que conduziu minha forma de intervenção com o coletivo de alunos-atores. Segundo ele,

Não pretendemos ensinar ao ator uma série de habilidades ou repertório de truques. Nosso método não é dedutivo, não se baseia em uma coleção de habilidades. Tudo está concentrado no amadurecimento do ator, que é expresso por uma tensão levada ao extremo, por um completo despojamento pelo desnudamento do que há de mais íntimo – tudo isso sem o menor traço de egoísmo ou de auto-satisfação. O ator faz uma doação de si mesmo (GROTOWSKI, 1968, p.14).

Esse amadurecimento necessitou que eu exigisse dos alunos uma postura crítica enquanto seus próprios processos. Trata-se de prepará-lo para criar e não para reproduzir

ações expressivas. Não foi minha intenção, contudo, que uma disciplina proporcionasse esse amadurecimento, mas que introduzir uma percepção por meio dessa experiência, no entendimento que eles podem ser artistas criativos e propositores, com um domínio de sua energia. Contudo, não é o treinamento somente que irá resolver todos os obstáculos do ator na busca por um corpo preparado. Na visão de Eugênio Barba “o treinamento não ensina a interpretar, a se tornar hábil, não prepara a criação. O treinamento é um processo de autodefinição, de autodisciplina que se manifesta através de reações físicas” (BARBA, 1991. p. 133.).

Todo esse trabalho de preparação corporal, por meio de estímulos, serviu para desenvolver um domínio nos alunos, possibilitando recursos que poderiam ser acessados quando quiserem. Segue o trabalho de intervenção do Provocador que visa potencializar técnica e criativamente o ator, sem nenhuma relação com a aplicação do material em cena. Sendo assim, eu realizei uma provocação que partia de um estímulo, da resposta a esse estímulo por parte dos alunos e do meu retorno a esse material criado. Essa parte do trabalho realizado serve para elucidar as possibilidades da utilização da provocação na formação de atores-criadores. Tomando como exemplo os grupos analisados e os provocadores é possível compreender que o provocador vem para agregar e estabelecer um diálogo criativo buscando sempre problematiza o lugar do artista e sua busca por um discurso poético e ideológico. Na disciplina temos restrições e imposições que podem predeterminar alguns processos. Porém, com a noção da possibilidade de intervenção do Provocador é possível estabelecer um lugar de constante questionamento, autorreflexão, busca por outros conhecimentos, diálogos criativos e revisão dos próprios domínios.

3.2.1.2 Construção de Personagem

O processo de construção de personagens se deu a partir de um trabalho com estímulos que potencializassem as decisões criativas dos atores-alunos. Esses estímulos visaram também apresentar um ponto de partida unificado, que fosse desenvolvido a partir de princípios comuns a todos os atores.

Os alunos tiveram um período para construção das personagens, utilizando qualquer um dos princípios trabalhados na preparação corporal. Esse período de criação, ao ser individualizado, permitiu que os próprios alunos partissem de um desejo estético, de uma idealização do personagem por meio das características que precisam ser evidentes na concepção deles. A partir dessa construção inicial os atores experimentaram outras

possibilidades expressivas a partir do corpo inicial, do jogo em cena, desconstruindo a criação e recriando-a.

Por ser um contexto pedagógico, que influencia tanto a condução quanto as escolhas criativas, foi trabalhado com provocações em cima de métodos de construção de personagens, que pudessem subsidiar as buscas criativas individuais, sem necessariamente enrijecer formas e organizações, mas enaltecendo alguns princípios da ação e ajudando em seu domínio. Relatarei aqui o trabalho com o método com pontos de tensão, utilizado a partir de duas abordagens, ponto de tensão muscular e com bastão. Dessa forma será possível evidenciar como a criação dos personagens foi influenciada diretamente pela provocação, a partir de possibilidades trazidas por mim, mas percebendo que, mesmo assim, não houve nenhum direcionamento para criação, que ocorreu a partir da apropriação e seleção de cada ator das técnicas utilizadas.

É importante, primeiramente, ressaltar porque esse material ele pode ser considerado uma provocação e não uma indicação ou direcionamento de professor. Nesse processo busquei trabalhar com alguns princípios importantes, de dar autonomia total a criação dos atores, só realizar qualquer indicação quando eles me forneciam material criativo, não direcionar para o que eu achava que expressiva e esteticamente seria mais interessante e sim buscar compreender a proposta e trazer outros elementos para ajudá-los no trabalho expressivo escolhido por eles e, por fim, não apresentar pode e não pode ou certo e errado, mas deixá-los desenvolver seus posicionamentos críticos.

O ponto de tensão deriva do *punctum*, delimitado por Ferracini a partir de um conceito de Roland Barthes, ou da noção do grupo Lume de matriz corpórea codificada, que seria um corpo coberto de *punctuns* que podem ser ativados a qualquer momento na ação cênica. São ações físicas e vocais, sendo que cada ator do grupo possui uma gama de matrizes. Para Ferracini “ela [as matrizes corpóreas codificadas], como material inicial, pode ser moldada, remodelada, reconstruída, segmentada, transformada em sua fisicidade no tempo/espço, tendo, como única condição, a necessidade de se manter seu coração, o ponto de organicidade que não pode ser perdido, que é a essência da ação/matriz” (FERRACINI, 2013, p. 116). No meu trabalho, parto de duas possibilidades para criar os pontos de tensão: o controle muscular e o estímulo com bastão, para referenciar esses pontos. No processo da disciplina “Interpretação e Montagem” utilizei os dois processos como possibilidade de criação, ficando a cargo da criação dos alunos a utilização do método.

- Pontos de tensão: controle muscular e bastão

Na pesquisa do Lume os *punctuns* são utilizados para ativar um “estado” ao colocar esses pontos imaginários no corpo. Segundo Diogo Rezende, no trabalho do Lume,

A criação dessas microdensidades, ou desses pontos musculares, é trabalhada através de uma percepção e repetição dessas ações em momentos de treinamento, bem como num exercício de pesquisa e busca ativa de possibilidades de criação. Para que as ações intensivas e orgânicas vividas nos momentos de treinamento sejam passíveis de serem recriadas em momentos cênicos, é necessário que o ator consiga encontrar e mapear esses pontos de ativação, essas contrações e microdensidades que servirão como porta de entrada para novos estados intensivos posteriormente. A esses pontos de ativação corpóreos ou vocais, Ferracini (2012) chamará de *punctums* (REZENDE, 2014, p. 89).

Sendo assim, a delimitação desses pontos pode permitir um trabalho técnico-criativo para criação de uma matriz corporal, que independe de características de personagem. Na disciplina eu trabalhei com o exercício de primeiramente ativar esses pontos de tensão, levando a atenção e a tensão a um ponto específico do corpo e deixando que consequentemente sua organização física seja modificada por essa informação.

Para experimentação foram realizados laboratórios iniciais de ativação de alguns pontos. Primeiramente indiquei onde eu queria que fossem criados pontos de tensão no corpo dos alunos. A partir de cada ponto foram investigadas corporeidades, no que se refere a organização, locomoção, ritmos de ações e utilização de planos, tudo mantendo a referência criada. Para esse trabalho o isolamento muscular constituído pelo treinamento energético e o domínio da ação foram fundamentais para essa experimentação. Esse processo investigativo foi registrado pelos alunos que buscaram descrever as descobertas.

Em segunda instância trabalhamos com a associação de dois ou mais pontos de tensão no corpo. Para os alunos a permanência nesse lugar expressivo era difícil, principalmente pela exigência muscular que o exercício exigia. Depois os alunos criaram composições com pontos de tensão, que foram associadas por eles a tipos de personagens. Durante as experimentações realizei um trabalho pontual e presente de provocação, tanto para mostrar outras possibilidades criativas, quanto para direcioná-los quando percebia um lugar comum, uma repetição da qualidade dos movimentos, obrigando-os a questionarem as próprias escolhas e certezas. Essas provocações eram feitas de maneira generalizada, os mesmo para todo o grupo, e partiam de uma leitura minha do que eles estavam compondo. Sendo assim, a partir

do material que eles ofereciam, foi possível provocar por meio do estímulo com situações, ações e relações entre eles, sempre na busca investigativa de encontrar essa outra corporeidade partindo do ponto de tensão. Para Ferracini, esses são “pontos musculares específicos e contraídos que, quando ativados, me remetiam às ações físicas e matrizes, sendo possível sua retomada e recriação posterior” (2012, p. 177). Sendo assim, essas possíveis conexões ou compreensão da corporeidade criada é feita posteriormente, sem se tentar durante o trabalho associações pré-estabelecidas.

Esse é um trabalho técnico que permite, assim como no treinamento energético, um domínio aprofundado do próprio corpo e da potência dele. Cabe ressaltar, sobre esse tipo de trabalho, a possibilidade de que a

técnica, quando pensada separada da criação, pode fornecer habilidades ao ator, mas não fornece a chave da criação. A partir daí, a integração do trabalho técnico e criativo será consolidado no trabalho do saber sensível, admitindo que o vocabulário poético já carrega o domínio e a sensibilidade da criação poética (ALEIXO, 2008, p. 36).

Sob essa perspectiva, Fernando Aleixo (2008), identifica que um percurso do ator em busca de seu vocabulário envolve aspectos da formação e da criação a partir do seu desenvolvimento poético, do seu corpo e seu domínio dele. O corpo do ator está diretamente ligado a criação da cena. Há, assim, uma relação de dependência nessa investigação do ator contemporâneo, que parte do entendimento de sua potência criativa e da busca pela ampliação de seu repertório.

Na disciplina, o trabalho com ponto de tensão cumpriu o intento de instrumentalizar esse domínio e também apresentar uma expansão no conhecimento do ator sobre o próprio corpo. O aluno ao lidar com esse estímulo externo, que não parte de sua projeção da ação ou da personagem, pode encontrar outras maneiras de criar com seu corpo, transitar entre outras corporeidades. Para composição dos personagens esse treinamento serviu como referência. A partir da composição de um ou mais pontos de tensão, criou-se corporeidade e dentro da construção da obra foram estabelecidas características agregadas as personagens.



Figura 05: personagem Mercúcio com ponto de tensão muscular

Um exemplo efetivo é a criação do personagem Mercúcio, na qual vemos um ponto de tensão criado pelo aluno na nádega, que conseqüentemente projetou sua pélvis para frente. A partir dessa composição o ator-aluno criou uma relação sexualizada com o Romeu de forma platônica, que dentro do discurso geral da obra não modificou os acontecimentos, porém enquanto desenvolvimento de personagem trouxe outras camadas expressivas e criativas.

Um desenvolvimento desse trabalho com pontos de tensão, investigado por mim, é a utilização de bastão para criação desses pontos, visando uma identificação das diferentes qualidades da ação gerada no que se refere ao ritmo, intensidade, amplitude e densidade. Nesse trabalho eu utilizo esse bastão para evidenciar esses pontos de tensão a partir de um objeto externo e palpável.

A indicação inicial para estimular a experimentação é a colocação do bastão na mão, tentando deixá-lo em pé, sem poder auxiliar com outra parte do corpo e nem deixá-lo cair. Começa-se com um local mais controlável, para investigar o deslocamento com um ponto de atenção específico e as mudanças no corpo, no que se refere a contrapeso, fluência e velocidade quando o bastão se desestabiliza. Nesse momento é investigado o corpo como um todo, compreendendo as compensações necessárias para se manter o objetivo de deixar o bastão em pé. Depois passa-se a pontos com menor precisão, como pés, o osso do esterno, ombros, cotovelo e costas. Cada uma dessas experimentações possibilita uma profusão de

organizações corporais. Percebe-se assim a seguinte organização:

Mão	<ul style="list-style-type: none"> • Movimentos mais soltos e normalmente para lateral; • Qualidade de desequilíbrio; • Deslocamento mais rápido e com percursos mais longos.
Pés	<ul style="list-style-type: none"> • Movimentos controlados que partem da coluna; • Pé enraizado, uma vez que o outro se desloca com o bastão no espaço; • Possibilita uma amplitude das extremidades do corpo que se expandem na busca por equilíbrio com um dos pés fixo.
Ossos do externo	<ul style="list-style-type: none"> • Deslocamento normalmente para trás; • Quase sem deslocamento;
Ombros	<ul style="list-style-type: none"> • Deslocamento lateral para o lado contrário em que o bastão está; • Modifica o alinhamento da coluna com torção para o lado do bastão; • Deslocamentos mais amplos;
Cotovelo	<ul style="list-style-type: none"> • Deslocamento no eixo em círculo; • Inclinação para o lado contrário do
Costas	<ul style="list-style-type: none"> • Precisa ser feito em dupla para colocar o bastão no lugar; • Normalmente resulta em inclinação do torso para frente; • Movimentos lentos; • Deslocamento com densidade.

Tabela 02: característica da corporeidade com ponto de tensão a partir do bastão⁴⁰

Esse trabalho requer uma ativação muscular constante, para manter a musculatura do corpo sempre ativa, além de trazer referências para outras qualidades rítmicas de deslocamento, obrigando o ator a sair de um ritmo pré-estabelecido. Após isso foi feita uma investigação sem os bastões, mas fixando as qualidades encontradas. Como esse desdobramento não conta com o objeto, provoqueei os alunos estimulando-os a compor com mais de um ponto, trazendo diferentes qualidades para um único corpo. Desse trabalho surgiram partituras de ações passíveis de serem utilizadas juntas ou separadamente do ponto de tensão muscular e podendo resignificar a criação das cenas. Um exemplo da utilização desse método é o trabalho de composição do personagem Frei em uma das cenas, como vemos na imagem:

⁴⁰ Cabe ressaltar que essas delimitações não são fixas e foram estabelecidas a partir de padrões observados na experimentação.



Figura 06: Personagem Frei com ponto de tensão a partir do bastão

Na criação o aluno trabalhou com um ponto de tensão ativado pelo bastão em cada mão, o que gerou um oscilar de um lado para outro, em desequilíbrio. Essa qualidade foi associada com um estado embriagado, que foi incorporado à cena. Esse método de estímulo para criação de corporeidades permite que a concepção não parta da obviedade da ação, de forma ilustrativa, mas que a partir de outras investigações possa-se criar associações.

Nessas intervenções coube a mim apresentar possibilidades e estimular o entendimento dos alunos aos métodos. Porém foi fundamental deixá-los fazer suas escolhas criativas, sem conduzi-los para minhas vontades, sem selecionar o que achei melhor no material produzido nas experimentações, partindo de provocações, as vezes com questionamentos ou problematizando as escolhas feitas e identificando, como uma espectadora, o que entendi para ver se era semelhante ao que buscaram na criação. A noção do trabalho do Provocador Cênico me permitiu identificar em que ponto meus limites cerceariam a criação dos alunos. Esse exercício de distanciamento autoral impositivo ou condutor potencializou o trabalho feito em grupo, com decisões e responsabilidades compartilhadas. Permitiu, ainda, que os alunos experimentassem, para o bem e para o mau, o poder de suas decisões dentro do processo de criação de uma obra. Pude perceber que a noção dessa função em algumas etapas pode propiciar um trabalho no qual a prioridade era o discurso dos alunos, permitindo que eles exercitassem essa autonomia e vivenciassem um processo autoral.

3.3 O Provocador Cênico e o professor-diretor: aproximações

Diante do entendimento acerca do trabalho do Provocador, as formas como ele interfere e como grupos veem sua participação, é possível buscar realizar uma relação pertinente entre essa nova função e o trabalho pontual do professor no âmbito acadêmico. Na Universidade de Brasília utiliza-se muito o termo orientador para designar o trabalho feito em disciplina pelos professores⁴¹. Talvez porque a utilização de diretor poderia trazer algumas implicações pré-estipuladas da função que em um processo pedagógico pode prejudicar.

Em uma disciplina acadêmica o que deve ser fundamental é o aprendizado e, principalmente, a formação do aluno. O Provocador, e todas as implicações da função, pode dar autonomia para os alunos-atores criarem, podendo por meio do estímulo, potencializar seu entendimento técnico e expressivo.

Para Antunes, enquanto não tem-se atores bem formados e capacitados, feitos, “o diretor deve ser uma espécie de coordenador disso tudo e ser mestre [...] no sentido de orientar uma técnica, orientar os livros, ser mesmo o orientador cultural do ator” (ANTUNES, 1998, p. 157). A formação, nesse sentido, permitiria que o ator não necessitasse de uma intervenção diretiva, deixando-o livre para realizar escolhas e para autonomamente ser autor da criação. Essa visão de Antunes é um tanto simplista no sentido que só permite duas possibilidades, o ator bem formado ou o ator dependente. O Provocador, como foi explicitado nos exemplos dados, permite que haja uma problematização das escolhas feitas e desestabiliza as certezas. Em um processo de formação as certezas podem ser prejudiciais, por limitar o entendimento do processo como tentativa e erro, inferindo que o criador já possui respostas assertivas para os problemas gerados pela criação.

Sendo assim, a visão do professor como um Provocador Cênico pode permitir que o aluno-ator seja responsabilizado por seu processo, necessitando de um domínio da linguagem para que seja possível produzir um material criativo. Caberia, assim, ao professor estimular o potencial criativo do aluno e não conduzi-lo a achar respostas. Essa possibilidade pode ser relacionada ao trabalho do Provocador Fernando Villar, que ao ser questionado se como professor é possível trazer o trabalho do Provocador Cênico, disse que “o professor tem muito a ver. Às vezes não dá para dirigir, ainda não está preparado” (VILLAR, entrevista) para uma direção, principalmente sob os preceitos contemporâneos do diretor como um parceiro de criação e não como o detentor das decisões, o que requer uma maturidade criativa dos atores.

⁴¹ Essa utilização recorrente pode ser identificada nos trabalhos apresentados na mostra semestral do Departamento de Artes Cênicas, intitulada Cometa Cenas, disponível em <<http://cometacenas.blogspot.com.br/>> e <<https://www.facebook.com/cometa.cenas/?fref=ts>>, acessado em 10 de julho de 2016.

A intenção do professor é “tornar [os alunos] mais capacitados a poderem chegar a propor coisas para direção” (VILLAR, entrevista). Sendo assim, a provocação poderia ser vista como uma etapa de capacitação na formação que antecede o trabalho com o diretor, possibilitando ao aluno uma autonomia sem uma preocupação do professor com um resultado ou uma organização estética específica.

Na minha concepção, de atriz e professora, um bom ator nos moldes contemporâneos, ou um ator versátil, precisa ter domínio artístico sem ser dependente de direcionamentos. Essa é uma conquista do ator enquanto proponente criador. Seria cabível, diante disso, estabelecer, ou inferir, que o trabalho realizado no meio acadêmico de orientação criativa se assemelha ao trabalho realizado pelo Provocador Cênico no teatro profissional.

Assim, na necessidade de prezar pela forma e desenvolver a capacidade e o domínio criativo do ator, o professor precisa trabalhar em cima de estímulos que potencializem a criação e o aprendizado. Percebo como ex-aluna e ex-professora substituta que na Universidade de Brasília, há uma preocupação em formar o ator para trabalhar de forma autônoma e com domínio da linguagem. Isso pode delimitar estratégias metodológicas e pedagógicas do professor que visem um melhor aproveitamento do aluno do exercício cênico, buscando por meio de práticas compreender e exercitar sua atuação. Assim, todas as referências de processos de estímulo criativo e todas as técnicas expressivas do trabalho do ator são de grande valia para o processo de formação no meio acadêmico.

Essa premissa conflui com os pressupostos do ofício do professor, que precisa fornecer os meios para que o aluno consiga criar em busca de um discurso artístico próprio, assim como o Provocador. E a formação acadêmica de um ator-criador deve buscar um processo de auto-descoberta, de desenvolvimento das capacidades criativas e de domínio técnico-expressivo, possível de serem utilizados em diferentes contextos, não somente em determinada disciplina com um professor específico.

Se no contexto acadêmico o professor é, muitas vezes, também um artista, no contexto de formação de atores o professor precisa, por vezes, se eximir do papel de criador, em prol do entendimento do aluno, buscando respeitar e compreender suas propostas, estando aberto para outras percepções, da mesma forma que o Provocador precisa compreender seus limites de intervenção ao não ser arbitrariamente responsável pela criação.

Alguns procedimentos da provocação são utilizados em disciplinas como o estímulo, a partir de “jogar uma ideia, pedir que trabalhem em cima dela e a partir daí direcionar, que seja dando um feedback posterior” (VILLAR, entrevista). Direcionar e emitir uma análise a partir

de um material criativo dado, experimentado e concebido pelo aluno, sem tentar com que ele chegue a um ideal específico. Essa ideia jogada deve servir como estímulo para a reflexão e criação do ator e não como uma regra de condução.

Ao identificar que cada vez mais tem sido “mais Provocador do que diretor. Tirando o peso da direção” (VILLAR, entrevista) Fernando Villar se abre para outras possibilidades do fazer que não estejam engessadas em pré-concepções, conseguindo dialogar e valorizar ideias. Ao dirigir pressupõe-se uma criação, mesmo que conjunta de todos, já ao provocar não há uma implicação criativa que conduza a um resultado, há uma intervenção que visa potencializar a capacidade criativa do ator, seja tecnicamente ou desestabilizando suas opções, problematizando-as. Essa prerrogativa delimita efetivamente a diferença entre o Provocador e o diretor.

Para Janaina Carrer a formação universitária permitiu que fosse possível ela se adaptar a diferentes estímulos, seja com o Provocador ou com o diretor. Segundo ela

dentro da própria universidade (Unicamp) passamos por 4 diretores em 4 montagens curriculares. Foram experiências completamente distintas e que com certeza me prepararam para lidar com outras direções após a universidade. Cada artista/diretor tem uma forma de funcionar, uma maneira de se posicionar no processo. Experimentar estas distintas maneiras durante a graduação com certeza contribuiu para outras experiências depois (CARRER, entrevista).

Sendo assim, podemos inferir que a universidade pode potencialmente ser um espaço de preparação e capacitação para a adaptação do ator em diferentes contextos. Para isso, ele precisa ter o domínio de seu ofício e saber criar de forma autônoma, quebrando com qualquer relação paternalista que um diretor condutor pode propiciar. Nessa possibilidade o entendimento do trabalho do Provocador Cênico pode fornecer uma possibilidade de intervenção voltada para a autonomia do ator, trazendo referências de pontos de partida para criação e não indicações de finalização. Essa percepção pode ser valiosa tanto para o ator, ao lidar com outra expectativa e ser obrigado a produzir, quanto para o professor, que pode estimular a criação, mas sem deixar que sua concepção estética interfira no resultado buscado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou apresentar de maneira contextualizada a função do Provocador Cênico, por acreditar que ao delimitá-la pode-se identificar outras formas de composição no trabalho de grupo. Para isso, entrou-se em contato com alguns pontos significativos, selecionados diante do amplo panorama da história do teatro, que puderam identificar o lugar da autoria nos processos de criação, uma vez que o Provocador cênico estabelece-se como um interventor em uma obra, trabalhando em parceria com o grupo. Pode-se ver que sua intervenção tem uma relação importante na busca por um discurso poético de um coletivo de atores. O Provocador possibilita, assim, um trabalho autocrítico e autorreflexivo dos atores que podem, a partir de sua intervenção, modificar sua criação e reestabelecer seus objetivos.

O entendimento dessa função não visa, contudo, inferir que o Provocador é a única forma de intervenção sem autoria no processo colaborativo, nem que ele não é uma ramificação possível da direção, mas sim problematizar que a função existe, com essa nomenclatura, e que efetivamente afeta o processo de criação. Ao perceber essa evidência, pode-se refletir sobre as implicações da função para o cenário criativo. Percebe-se, na análise dos grupos que trabalham com o Provocador, que essa relação pode se dar pela demanda de um processo ou por uma vontade de expandir o diálogo criativo do grupo com outros artistas-criadores. Coube a esta pesquisa problematizar a função e não conceituá-la.

É importante relatar que ao iniciar-se essa pesquisa, partiu-se de muitas certezas e respostas, antes mesmo da elaboração de problemas e questionamento. Tinha-se a certeza de que a função do Provocador é um desdobramento do diretor. Talvez por isso, tenha-se dedicado um espaço nesse estudo à direção teatral que, em última instância, poderia até mesmo nem ter sido considerada para compreender o trabalho do Provocador. Porém, analisar a metodologia e o trabalho do diretor permitiu, por uma via negativa, compreender o que o Provocador não é e o porquê de não ser. Quanto ao que ele é, só é relevante dentro dessa investigação, de forma contextual, a partir de exemplos específicos e direcionados, uma vez que não se entrevistou todos os Provocadores e grupos provocados para estabelecer um padrão.

Por meio dos exemplos pôde-se perceber como a utilização de estímulos dentro de um processo de criação em um contexto de formação pode potencialmente permitir que o aluno-ator possua uma autonomia na criação e consiga estabelecer reflexões críticas sobre sua própria criação e discurso poético.

Temos uma profusão de poéticas e métodos sistematizados que permitem uma aproximação da práxis teatral e que problematizam a direção e sua relação com o ator. Um dos pontos mais evidentes, contudo, dessa profusão de possibilidades é compreender quando o diretor está presente, mas não é mais responsável pela autoria; como se dá a sua prática de direção; como se dão os estímulos antes voltados para colher resultados que passem pelo seu crivo e quais estratégias ele ainda pode utilizar para conduzir os atores, que possuem o mesmo poder interventivo que ele.

Essas são questões provenientes dos grupos que trabalham em processo colaborativo e que continuam latentes em uma investigação sobre a mudança do diretor para a aparição do Provocador Cênico. Aqui vimos que mesmo trabalhando com o ator-criador o diretor assume, muitas vezes, o posicionamento de finalizador da obra, empregando sua poética em conjunção ou não com as demais na composição final da obra. Delimitando que “a poética da direção teatral é o conjunto de elementos que constituem e definem um modo de propor, de agir e de pensar de um diretor” e que “como cada qual articula esses elementos, [...] vai depender das suas escolhas estéticas e pedagógicas” (HADERCHPEK, 2010, p. 290).

Por mais que o trabalho coletivo seja intrínseco ao fazer teatral, existem inúmeras formas de organização e procedimentos que se estruturam por suas regras internas – o que acontece de grupo para grupo. Vemos grupos com funções claras e estabelecidas, como os Les Commediens Tropicales e a Boa Companhia, que possuem uma necessidade investigativa de não se limitar a visão do coletivo, buscando formas de ampliar suas possibilidades criativas. Nessa busca esses grupos contam com a presença do Provocador por uma necessidade de melhorar a criação realizada por meio da experimentação do discurso estético e criativo coletivo. Vemos, no caso dos grupos analisados, uma importante participação do Provocador em momentos de revisão do processo.

Cabe também ressaltar que esta pesquisa identificou, por meio do relato de todos os entrevistados, que por mais que não existam modelos obrigatórios que conduzam o trabalho do ator e do diretor, dependendo sempre de uma contextualização, cada vez mais temos uma busca por diálogos criativos e pela quebra de certezas dogmáticas, procurando outros paradigmas ou paradigma nenhum. “É muito melhor quando temos um todão criador”. Essa fala do Provocador Fernando Villar pode, talvez, identificar uma realidade da prática teatral: ela é feita por artistas criadores, pensantes, com problematizações e questionamentos e com procuras individuais em uma busca coletiva.

Esta pesquisa surgiu a partir de uma dessas buscas, tentando compreender a prática teatral e, por meio dessa compreensão ou constante investigação, ajudar outras pessoas a entender as questões afloradas e a elaborarem outros tantos questionamentos que precisam ser discutidos e problematizados, não para achar respostas, mas para, no exercício da dúvida, expandir os próprios conceitos e imposições artísticas.

Procurou-se assim, não partir de questionamentos já identificados, como em que período artístico nos encontramos. Somos pós-modernos? Pós-dramáticos? Pós-contemporâneos? Preferiu-se partir de exemplos, permitindo que quem vá entrar em contato com este material possa vê-lo como uma obra aberta e inacabada, assim como é a história do teatro. O nome Provocador pode ter surgido de uma necessidade de não se nomear o diretor por pré-disposições históricas que o nome carrega ou pode ter partido de uma vontade de desconstruir o próprio trabalho e deixá-lo menos ensimesmado. Porém, evidenciou-se que mais importante do que estabelecer sua aparição é buscar compreender ‘como’ esse profissional trabalha, subsidiando outras investigações, talvez por um viés mais pragmático e delimitador.

Cabe ressaltar que esta pesquisa, segundo a perspectiva dos entrevistados, possibilitou que eles próprios refletissem sobre seus trabalhos e em como a intervenção do Provocador, em cima de alguns preceitos, interferiu nas criações realizadas. Dessa forma, esta pesquisa pôde contribuir para que a função seja pensada e problematizada e que a forma empírica de trabalho possa seguir alguns objetivos na busca dos artistas criadores.

“Acho que isso de “provocar” tem alguma coisa daquela conversa boa com o professor, no cafezinho, depois da aula. Sou uma aluna eterna e devota: adoro aprender com as provocações”
(Verônica Fabrini).

REFERÊNCIAS

ALEIXO, Fernando. “Vocabulário Poético do Ator”. Revista *ouvirOUver*. Revista Programa de PósGraduação em Artes da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia. 2008.

ANTOINE, André. *Memories of the Théâtre Libre*. Translation: Marvin A. Carlson. Miami: University of Miami Press, 1964.

_____. *Antologia de textos sobre naturalismo*. Tradução: Eugénia Vasques. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2011.

ASLAN, Odete. *O ator no século XX: evolução da técnica, problema da ética*. Tradução: Raquel Araújo Baptista Fuser, Fausto Fuser e Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ARAÚJO, Antônio. *A gênese da vertigem: o processo de criação de o paraíso perdido*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu Duplo*. Tradução: Texeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes*. Tradução de Luis Otávio Burnier. São Paulo: HUCITEC, 1991.

_____. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. Tradução: Patrícia Alves Braga. São Paulo: Teatro Caleidoscópio, 2009.

_____. *Queimar a casa: origens de um diretor*. Tradução: Patrícia Furtado Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BATSTONE, William W. *Provocation: The Point of Reception Theory*. In *Classics and the Uses of Reception*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

BOGART, Anne. *A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro*. Tradução: Anna Vianna. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BONFITTO, Matteo. *Tecendo os Sentidos: A Dramaturgia como Textura*. *Publicação do Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto (SESC SP)*, p. 90-91, 2008.

BRAUN, Edward. *The Director & The Stage: From Naturalism to Grotowski*. Reino Unido: Methuen Drama, 1982.

_____. *Meyerhold: a revolution in theatre*. Reino Unido: Methuen Drama, 1988.

BROCKETT, Oscar G.; BALL, Robert J. *The Essential Theatre*. Boston: Wadsworth Cengage Learning, 2014.

BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Tradução: Oscar Araripe e Tessa Calado. Editora Vozes, 1970.

_____. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Tradução: Antônio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte do ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

CARREIRA, André; FERREIRA, Lígia Batista. Matrizes geradoras do processo de direção no teatro de Grupo. *Revista de Pesquisa da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)*. V. 3, 1992.

CARREIRA, André; SILVA, André. “Pensando uma Dramaturgia de Grupo”. In *Revista de Pesquisa CEART*. UDESC. Vol. 3, Nº1, 2008. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicass/andrefelipe_andre.pdf

CARREIRA, André Luiz Antuiies Netto. A função social do diretor teatral e os contextos culturais regionais. *Revista Linhas*. V. 1, nº 1, 2000.

CEBULSKI, Márcia Cristina. Introdução à história do teatro no ocidente: dos gregos aos nossos dias. Paraná: Unicentro, 2012. Disponível em: <http://repositorio.unicentro.br/bitstream/123456789/350/1/INTRODU%C3%87%C3%83O%20%C3%80%20HIST%C3%93RIA%20DO%20TEATRO%20NO%20OCIDENTE.pdf>

CHOTHIA, Jean. *André Antoine*. New York: Cambridge University Press. 2009.

COHEN, Renato. *Work in process na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva. 1998.

DEKOVEN, Lenore. *Changing Direction: A Practical Approach to Directing Actors in Film and Theatre*. Oxford: Focal Press, 2006.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Tradução: Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

FADEL, Georgete. “Medicina Legal”. In *caderno de Produção A última quimera- uma necrofagia teatral*. Cia Les Commediens Tropicales. 2007. Disponível em: https://issuu.com/cialct/docs/_ltima_quimera_-_necrofagia_teatra_ba17e3744d67c1

FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais: anos 70*. Campinas: Unicamp, 2000.

_____. “O Lugar da Vertigem”. In: *Trilogia Bíblica (Teatro da Vertigem)*. São Paulo: Publifolha, 2002. (p. 35 – 40)

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

_____. “O Treinamento Energético e Técnico do Ator”. In *Revista do Lume*. Campinas, p. 94-113. 2012. Disponível em: <http://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/viewFile/195/186>

_____. *Ensaio de Atuação*. São Paulo: Perspectiva e FAPESP, 2013.

FIGUEIREDO, Ricardo Carvalho. *A dimensão coletiva na criação: o processo colaborativo no Galpão Cine Horto*. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

FISCHER, Stela Regina. *Processo Colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90*. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

FONSECA, Virginia Pradelina da Silveira; VIEIRA, Karine Moura. “Crítica genética, um método para o estudo da produção do acontecimento jornalístico”. In *Revista Famecos*. Porto Alegre, v. 17, n. 3, p. 228-236. 2010.

GERALDI, Sílvia Maria. “O estado de ser e não ser das artes performativas Contemporâneas” In *Revista científica FAP*. Curitiba, v.3, p. 183-197. 2008.

GILLESPIE, Patti Peete. Antoine at the Odéon. *Educational Theatre Journal*, Johns Hopkins University, v. 23. Nº 3. 277-288, 1971.

GOLFETO, Jonas. “Provocação Cênica”. In *Caderno.Suporte*. Cia Les Commediens Tropicales. 2009. Disponível em: <https://issuu.com/cialct/docs/caderno.suporte>

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Tradução: Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GUINSBURG, Jacó. Texto ou Pretexto. *Revista Olhar*, São Paulo, Ano 2. Nº 3, Junho, 2000.

HADERCHPEK, Robson Carlos. *A poética da direção teatral: O diretor-pedagogo e a arte de conduzir processos*. 2009. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

_____. O diretor-pedagogo. *Revista Científica FAP*, Curitiba, v.5, p. 277-294, 2010.

HERITAGE, Paul; Delgado, Maria. *Diálogos no palco: 26 diretores falam sobre teatro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006.

HÜBNER, Zygmunt. Pode-se ensinar direção?. In: *Cadernos de Teatro nº 83*. São Paulo: Publicação d’O Tablado, 1979.

JUNQUEIRA, Mariza. “Necropsia”. In *caderno de Produção A última quimera- uma necrofagia teatral*. Cia Les Commediens Tropicales. 2007. Disponível em: https://issuu.com/cialct/docs/_ltima_quimera_-_necrofagia_teatra_ba17e3744d67c1

KRASNER, David. *Empathy and Theater*. In *Staging Philosophy: Intersections of Theater, Performance and Philosophy*. Michigan: University of Michigan Press, 2006.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LES COMMEIDIENS TROPICALES. In *Caderno.Suporte*. Cia Les Commediens Tropicales. 2009. Disponível em: <https://issuu.com/cialct/docs/caderno.suporte>

MACHADO, Bernardo Fonseca. *Empreendedorismo na “broadway brasileira”*: análise do discurso de produtores nacionais de teatro musical. In: *Anais da 29ª Reunião Brasileira de Antropologia*, Natal/RN, agosto, 2014.

MACHADO, Gláucio. *Aprendizagem de Direção Teatral*: Análise e sugestão de práticas de ensino para a iniciação do diretor de teatro. 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Salvador.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Editora Global, 2004.

MARFUZ, Luiz. Máquina e sensibilidade: plataformas instáveis de atuação no teatro de Beckett. *Sala Preta*, São Paulo, v. 12, n. 12, 2012.

MEYERHOLD, Vsévolod. *Do teatro/ Vsévolod Meyerhold*. Tradução: Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MOREIRA, Laura Alves. *Dramaturgias Contemporâneas*: As Transformações do Conceito de Dramaturgia e suas Implicações. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Brasília, Brasília.

MURRAY, Braham. *How to direct a play: a masterclass in comedy, tragedy, farce, Shakespeare, new plays, opera, musicals*. Londres: Oberon Books London, 2012.

NANAY, Bence. *Perception, Action, and Identification in the Theater*. In *Staging Philosophy: Intersections of Theater, Performance and Philosophy*. Organizadores: Davis Krasner and David Saltz. Michigan: University of Michigan Press, 2006.

NAPOLI, Francesco. *Luigi Pareyson e a Estética da Formatividade: um estudo de sua aplicabilidade à poética do ready-made*. Dissertação. Ouro Preto: IFAC/UFOP, 2008.

NICOLETE, Adélia. “Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramático”. *Sala Preta*. São Paulo: 2002.

_____. *Da Cena ao Texto*: dramaturgia em processo colaborativo. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade de São Paulo, São Paulo.

PAREYSON, Luigi. *Problemas de Estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução sob a direção de Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PICON-VALLIN, Beatrice. *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea*. Tradução: Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saad. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno: 1930-1980*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

REZENDE, Diogo. *Corpo Multitudinário: o devir-revolucionário nas artes do corpo*. 2014. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Fluminense.

RIBEIRO, Cibele. “Experimentar(-se): dança contemporânea e transformação”. In *Anais do II congresso nacional de pesquisadores em dança – ANDA Comitê Dança em Mediações Educacionais*. Natal. 2012. Disponível em: <http://portalanda.org.br/index.php/anais>

RINALDI, Miriam. “O ator no processo colaborativo do Teatro da Vertigem”. In: *Sala Preta*. ECA/USP, n° 6, 2006b (p. 135 – 143).

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Tradução: Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1998.

_____, Jean-Jacques. *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: Educ, 2008.

SANTOS, Maria Tháís Lima. *O encenador como pedagogo*. 2002. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade de São Paulo, São Paulo.

SCHUMACHER, Claude. *Naturalism and Symbolism in European Theatre 1850-1918*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução Millor Fernandes. São Paulo: LP&M Pocket, 1997.

SILVA, Ipojucan Pereira da. *O Teatro Essencial de Denise Stoklos: caminhos para um sistema pessoal de atuação*. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade de São Paulo.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

STOKLOS, Denise. *Teatro Essencial*. São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1993.

STRAZZACAPPA, Márcia; MORANDI, Carla. *Entre a Arte e a Docência*. Campinas: Papirus, 2006.

TROTTA, Rosyane. *O paradoxo do teatro de grupo*. 1995. Dissertação (Mestrado). Unirio, Rio de Janeiro.

UNWIM, Stephen. *So you want to be a theatre director?* London: Nick Hern Books, 2004.

VILLAR, Fernando. “Provocações Assistidas”. In *Caderno.Suporte*. Cia Les Commediens Tropicales. 2009. Disponível em: <https://issuu.com/cialct/docs/caderno.suporte>

WEKWERTH, Manfred. *Diálogo Sobre a Encenação: um manual de direção teatral*. Tradução de Reinaldo Mestrinel. São Paulo: Editora Hucitec, 1986.

WILSON, Edwim; GOLDFARB, Alvin. *Theatre: The lively art*. Nova York: McGraw-Hill, Inc. 1991.