

Elisabete de Paula de Lemos Neris

Marcia Berselli

*E*xercitar o olhar, agenciar negociações... e
o que mais?

Uma reflexão sobre o papel da encenadora

To exercise the view, to manage negotiations ... and what
else?

A reflection on the role of the director

RESUMO

O artigo apresenta uma reflexão sobre a função da encenadora, articulando estudos teóricos e investigação empírica. São apresentadas características e competências técnicas vinculadas a essa função, problematizando as atribuições tradicionalmente vinculadas ao fazer da encenadora. Através da análise de práticas e procedimentos criativos vivenciados no percurso formativo da futura artista-professora, princípios do trabalho da encenadora são apresentados..

Palavras-chave: Encenadora; Encenação; Processo formativo; Processo criativo; Teatro.

ABSTRACT

The article presents a reflection on the role of the director, articulating theoretical studies and empirical research. Characteristics and technical skills related to this function are presented, problematizing the attributions traditionally linked to the role of the director. Through the analysis of creative practices and procedures experienced in the professional formation of the future artist-teacher, principles of the director's work are presented.

Keywords: Director; Staging; Formative process; Creative process; Theatre.

As articulações dos elementos da cena, sua organização e seleção, a composição, indicam à função da encenação. No entanto, ao analisar bibliografias disponíveis – em particular em traduções para a língua portuguesa –, nos parece que ainda há a carência de materiais que analisem especificamente esta função, especialmente em relação à cena contemporânea (TORRES, 2009). Assim, o objetivo do artigo é analisar e dissertar sobre a função da encenadora¹ e quais as atribuições submetidas a esse ofício. Para tanto, articulamos pensamentos a partir de estudo teórico e reflexão sobre o exercício de uma das autoras, acadêmica do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Santa Maria, enquanto encenadora em duas práticas distintas: uma vinculada à disciplina curricular, e outra a um projeto individual desenvolvido em paralelo à sua formação acadêmica.

Inicialmente, destacamos algumas considerações acerca da função da encenadora. Podemos caracterizá-la como a figura que coordena o espetáculo, contribuindo com seu olhar na organização e harmonia estética da cena. É atribuída à encenadora a competência de ouvir, selecionar e distribuir a demanda de propostas realizadas pelas agentes criativas que compõem o processo de criação. Compreende-se, assim, que este ofício se destaca enquanto mediador das relações criativas (TORRES, 2007).

Antes de adentrar às problematizações, cabe destacar que a disciplina Encenação II, cursada pela estudante (primeira autora) no segundo semestre de sua formação enquanto artista-professora, foi articulada pela docente responsável (segunda autora) de forma a que cada estudante pudesse se exercitar na função de encenadora em dois momentos. Da experiência vivenciada no ano de 2017, estudante e professora se aproximam para materializar os pensamentos produzidos

durante e após as práticas. Assim, este artigo é escrito a quatro mãos, destacando pontos de vista a partir de uma prática observada a partir de funções diversas. Desse modo, para preservar as percepções e atravessamentos da estudante-encenadora, em alguns momentos destacaremos trechos que dizem respeito diretamente à experiência em primeira pessoa.

Na vivência das duas oportunidades de atuar enquanto encenadora, a primeira autora observou o despertar de interesses que pretendemos compartilhar neste trabalho. Primeiramente, destacaremos apontamentos observados a partir das vivências práticas, e que nos levaram a compreender algumas competências necessárias ao fazer criativo da encenadora, questionando também as atribuições tradicionalmente reconhecidas para essa função.

Procedimentos e práticas: análise de dois exemplos

Na disciplina Encenação II, as estudantes do Curso de Licenciatura em Teatro têm a oportunidade de conhecer diversos procedimentos e estratégias de criação. Para tanto, distintos materiais teóricos foram analisados, sendo possível investigar na teoria e na prática abordagens como *Scores*, *Viewpoints*, Método de Composição em Tempo Real, *Cycles Repère*, *Storyboards*, além de análise textual – esta última compreendida como a estratégia mais tradicional utilizada no contexto acadêmico em questão. De fato, a metodologia posta em prática na disciplina contribuiu para que as propostas de encenação aqui analisadas tivessem uma base, sendo que as estudantes poderiam partir de algum procedimento de criação como referência e relacioná-lo a outras fontes por elas escolhidas.

Os *Scores* foram trabalhados de acordo com sua compreensão na estratégia de criação em ciclos RSVPⁱⁱ, desenvolvida por Anna e Lawrence Halprin. Na organização dos ciclos, os *Scores* são a segunda etapa e dizem respeito a estruturas simples, que podem também ser entendidas como tarefas, colocando em relação os recursos da criação e estabelecendo condições para improvisações e ações. Os *Viewpoints*, por sua vez, são um sistema de improvisação e composição, trabalhado na disciplina a partir da abordagem da diretora norte-americana Anne Bogartⁱⁱⁱ. Através dos elementos destacados pelos *Viewpoints* a atriz é compreendida enquanto uma compositora da cena orquestrando os elementos de tempo, duração, forma etc, de acordo com as indicações iniciais da diretora. O Método de Composição em Tempo Real é uma estratégia desenvolvida pelo artista português João Fiadeiro. A composição inicia com a definição precisa de um espaço, estabelecendo um “dentro” e um “fora”, sendo que cada modificação proposta no “dentro” deve ser desenvolvida após atenta observação, refreando impulsos imediatos e assim exigindo um modo de operar diferenciado a atrizes acostumadas a improvisações nas quais a primeira reação é estimulada a ganhar forma na cena.

Uma segunda criação em ciclo, nascida da proposta RSVP citada anteriormente, também teve espaço na disciplina. Trata-se do *Cycles Repère*, estratégia de criação desenvolvida por Jacques Lessard junto a um grupo de atrizes e atores québécois interessados em estabelecer um espaço de criação no qual assumissem uma postura de compositores, em proposições nascidas de emoções e não de ideias pré-estabelecidas. Estruturada em quatro ciclos^{iv}, a criação nasce da determinação de um recurso sensível que estimule o criador. Os *Storyboards*, por sua vez, foram abordados tendo em vista sua utilização pelo encenador norte-americano

Robert Wilson^v. A partir da técnica de produção de filmes, o uso da notação de imagens visuais em sequência promove a definição de cada momento significativo do acontecimento cênico antes do início dos ensaios com o elenco. Por fim, o trabalho com a análise textual seguiu a proposta apresentada por David Ball (1983) no livro *Para trás e para frente*. Sendo prática mais tradicional, se constitui a partir da escolha, leitura e análise de um texto, buscando observar as situações e ações na perspectiva de causa-consequência: “A ação ocorre, quando acontece algo que faz com que, ou permite que, uma outra coisa aconteça” (BALL, 1983, p. 23).

De modo a alimentar as reflexões sobre a função da encenadora, descrevemos abaixo as propostas de encenações vivenciadas pela estudante-encenadora na referida disciplina. Tais propostas foram planejadas para dois locais, uma experimentação em ambiente fechado e outra em espaço aberto. Primeiramente, destacamos que dois focos permearam, desde o princípio, a zona de atenção da estudante-encenadora, sendo eles: a participação efetiva das atrizes, já que a mesma não gostaria de propor práticas em que estas últimas estivessem participando apenas por ter de cumprir com os requisitos de uma disciplina na ânsia de uma nota favorável. Um questionamento, assim, se fazia presente: como convidá-las a participar e imergir no planejamento de maneira integral? Tal questionamento indicou à necessidade de pensar nas atrizes na hora da escrita dos objetivos e propostas a serem desenvolvidas em aula, refletindo sobre o que as provocaria a uma conduta participativa.

A segunda atenção centrava-se na estética da cena. Durante os planejamentos havia a preocupação com o momento de compartilhamento com o público e, um dos objetivos, era compartilhar algo “esteticamente limpo”, algo que se constituísse com início, meio e

fim. Havia a pretensão de que o compartilhamento se aproximasse de uma cena e não fosse classificado como o compartilhamento de ações desconexas que foram exploradas em determinado tempo.

Reflexiva com essa pretensão a estudante-encenadora deparou-se com outra questão: o que deveras estava sendo considerado “início, meio e fim” de uma cena? Primeiramente, a estudante recordou-se de peças naturalistas com textos lineares que estabeleciam essa relação, entretanto, se trouxermos, à nível de exemplo, espetáculos como *Shi-Zen*, *7 Cuias*, da companhia LUME^{vi} ou espetáculos de Pina Bausch - tais como *Sagração da Primavera*, *Kontakthof*, *Vollmond*^{vii} - é possível considerar que embora haja uma conexão entre as cenas elas não são guiadas por uma história linear, tampouco o enredo está firmado em uma dramaturgia textual. Foi possível perceber, então, que ações desconexas, quando relacionadas, também compõem uma cena. Porém, eis que surge um novo questionamento: quais os elementos que contribuem para encadear cenas quando se opta pela exclusão do recurso textual?

Para refletir sobre a conexão entre as ações do acontecimento cênico, além de destacar possíveis modos de operar na função de encenadora, apresentaremos na sequência os dois exercícios realizados na referida disciplina. Destacamos que os exercícios foram realizados pela estudante, um em espaço fechado (interior do edifício) e outro em espaço aberto (exterior). As duas experiências foram divididas com outras colegas, trabalhando em local fechado com a colega A e no espaço aberto com B^{viii}. Dividir os momentos com as colegas foi um privilégio, pois as ideias eram mutuamente respeitadas, analisadas e selecionadas para o desenvolvimento das encenações. Além disso, a resolução dos pequenos conflitos exigia o posicionamento crítico de cada estudante.

Na experiência de encenação em espaço fechado, junto ao colega A foi desenvolvido um planejamento tendo como pano de fundo a atmosfera que circula a dramaturgia de Plínio Marcos^{ix}. O ambiente sexualizado e marginalizado foi inserido na proposta a partir de materiais inseridos no espaço como lingerie, um colchão velho e pares de sapatos. Como estratégia de criação, nos aproximamos da Composição em tempo real, que propõe:

Promover tempos da escuta de si, do outro e do ambiente. Ao desvencilhar-se de uma intervenção atrelada somente a personalidade do ator, o processo abre-se a uma conexão com o que se configura no ambiente, o que importa são as ações que o objeto/sujeito/situação possibilita e menos as intenções. (MUNDIM; MEYER; WEBER, 2013. p.10)

O objetivo específico deste primeiro exercício de encenação baseava-se na pesquisa das atrizes em relação a movimentos e objetos. Outra estratégia utilizada foram os *Scores*, com as quais a encenadora propõe tarefas a serem desenvolvidas pelas atrizes com o intuito de gerar a improvisação (BERSELLI; SOLDERA; CORA, 2016, p.75). Foram lançadas tarefas e questionamentos, assim como apresentada uma proposta de iluminação e estímulos sonoros de modo a estabelecer uma atmosfera específica que pudesse estimular a criação das atrizes.

Atentas à questão da conexão entre as ações, e no intuito de testar outros elementos de ligação, no compartilhamento em espaço fechado optou-se por uma trilha sonora contínua, assim como a escolha de um elemento em cena que se repetia e estava presente do início ao fim do acontecimento. As seis atrizes e os quatro atores, que executavam diferentes ações, tinham como elemento central diversas *lingeries* (de diferentes tamanhos, cores e formatos) como dispositivos de criação. As

lingeries, conectadas a outros elementos sensoriais da cena - iluminação e sonoplastia, provocaram o estabelecimento de uma atmosfera à qual o elenco aderiu através de suas ações: criou-se um espaço de investimento na sensualidade e de desvelamento do imaginário de sedução relacionado aos dispositivos de criação.

Após o compartilhamento, considerou-se que o objetivo do primeiro exercício de encenação fora alcançado, visto que foi possível estabelecer uma composição em uma sequência estruturada, com conexão entre os elementos e etapas definidas no sentido de início, desenvolvimento e finalização, ainda que tal estrutura não se enquadre na sequência lógica linear do tipo causa-efeito, algo que não era pretendido no exercício^x.

Já na criação em espaço aberto, a dupla de estudantes-encenadoras determinou como local de exploração um gramado localizado na lateral do prédio do Centro de Artes e Letras, configurado, portanto, enquanto preservado de grandes movimentações de pessoas. Assim, a dupla buscou organizar uma proposição que aproveitasse ao máximo os elementos da natureza, que tais elementos não fossem apenas um pano de fundo, mas efetivamente consolidassem a proposta na relação com as ações das duas atrizes e dos três atores.

O figurino fora pensado com a pretensão do estabelecimento de uma conexão, assim, todo o elenco usava vestidos de tecidos que permitiam amplas movimentações e evocavam leveza. Provocar uma relação com os signos que os elementos da natureza representavam na cena era outro dos objetivos. Em grupos ou individualmente, foram sendo estabelecidas relações com elementos da natureza tais como frutas, água, galhos secos, folhas e árvores.

Oportunizar ao público experiências estéticas em espaços não convencionais é outra característica possível na atuação da encenadora, todavia as estudantes se questionavam: como destacar o espaço em cena ao invés de utilizá-lo apenas como cenário para a criação das atrizes? Chegou-se assim à conclusão de que a pesquisa de Pina Bausch seria uma interessante referência tendo em vista a inserção do espaço em suas propostas criativas.

Difícil e engraçado, nu e atravancado, sujo e desigual, o teatro de Bausch também é um oneroso negócio de representação, se levarmos em conta a produção de seus cenários megalíticos, como as quarenta árvores que cobrem o palco em *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört*, as dezenas de cadeiras de *Cafe Müller* ou os três mil cravos de *Nelken* - objetos que a cada espetáculo requerem reposição. Mais um sinal da necessidade bauschiana de uma ambientação externa e natural, como no cinema. Na impossibilidade de levar o público ao cenário desejado, traz o cenário ao público. (CALDEIRA, 2010, p. 121)

Dessa forma, no planejamento da proposta a dupla determinou como recursos o espaço e a repetição de movimentos - referência advinda de Pina Bausch -, estruturados a partir do uso da estratégia de criação Composição em Tempo Real. A partir desses nortes, a criação de uma sequência para o compartilhamento seria selecionada. No entanto, no ato da pesquisa o elenco subverteu a proposta. Imergindo em relações com os elementos da natureza, envolveram-se em pesquisas individuais, alguns explorando movimentos sutis como a relação de colher e esmagar frutas.

As estudantes-encenadoras optaram por uma condução aberta, sem muitas indicações de situações ou de ações. Como resposta, cada atriz optou por explorar determinado elemento presente no espaço, o que as mantinha espacialmente afastadas umas das outras, além de dificultar a repetição coletiva, visto que todas desenvolviam ações focadas nos elementos escolhidos por elas próprias. Dessa forma, as encenadoras

perceberam, no desenvolvimento do exercício, a necessidade de modificar a proposta de repetição. Desempenhar a conduta de flexibilidade no momento do compartilhamento da estrutura com o grupo foi fundamental para a decisão de descartar o elemento repetição. Coube, assim, às estudantes-encenadoras a decupagem e seleção do material explorado pelas atrizes.

Nas duas propostas apresentadas não foram utilizados textos dramáticos como elemento central. A figura da encenadora está livre desta obrigação, no processo de criação esta pode associar diversas fontes e linguagens artísticas para criar o espetáculo. Diferente de suas duas colegas de ofício, quais sejam a ensaiadora e a diretora teatral, a encenadora pode estabelecer uma ruptura entre texto dramático e espetáculo cênico se assim desejar (TORRES, 2007).

No intuito de contribuir com a compreensão da leitora, objetivamos apresentar e distinguir, no contexto da historiografia teatral, a função da encenadora de dois perfis próximos a seu ofício, quais sejam a ensaiadora e a diretora teatral. No artigo *O que é direção teatral* (2007), Walter Lima Torres apresenta-nos considerações sobre o cenário teatral Europeu e suas transformações na maneira de conduzir os processos criativos. O autor esclarece que, no período do renascimento até meados do século XIX, a figura que se caracterizava por essa condução era chamada de ensaiadora, este período apresenta uma característica muito distinta que é a supremacia da obra dramática, o texto sendo considerado fundamental para o desenvolvimento do espetáculo e aceitação do público. Este fator limitava as possibilidades de criação, visto que, tanto atrizes como todas as demais agentes criativas eram fadadas às restrições dos textos dramáticos.

Ainda segundo Torres (2007), na transição do século XIX para o século XX, com a presença do gênero naturalista, mudanças significativas ocorreram na condução do processo cênico, tais como, o advento de um novo perfil de condutora, qual seja, o de diretora teatral. Esta projeta sobre a cena uma maior e mais densa produção de subjetividade a partir da dramaturgia, problematizando, por exemplo, questões sobre a autoria da cena. A diretora teatral passa a estimular o trabalho das atrizes, em busca de uma maior identificação destas com o personagem, e exercendo uma postura crítica diante da obra. Embora a cena teatral tenha sofrido transformações com a figura da diretora teatral, a valorização das relações criativas entre direção, atuação e demais agentes criativas é limitada, pois a criação permanece associada ao texto dramático.

Para Torres (2007), é com o surgimento do terceiro perfil que as relações criativas ganham maior espaço e voz. Podemos associar a figura da encenadora à liberdade de adaptação do texto.

A cena agora estava definitivamente livre da literatura dramática ou de um núcleo ficcional que gerasse uma essência, para estar subordinada a uma idéia autônoma que se tornava encenação. Daí a percepção de que esse encenador teatral, mais do que encenar uma história ou uma narrativa oriunda de uma matriz dramática ou dramaturgica, servir-se-ia de outras fontes possíveis. Colocava-se em cena uma idéia; um problema; uma questão; ou até mesmo a própria memória desse realizador cênico. (TORRES, 2009, p. 45)

Utilizar (ou não) um texto dramático torna-se uma escolha, e isto beneficia a valorização e o reconhecimento de outras fontes sensíveis e ilimitadas no desenvolvimento da montagem cênica. Destacamos que para a encenadora o texto dramático não é necessariamente proibido, mas é certamente flexibilizado na sua relação de interdependência com a cena e a atuação. O hibridismo recorrente à arte contemporânea contribui para

a apropriação de diversas fontes criativas como estímulos que potencializam a pesquisa e realização do espetáculo.

Assim, podemos observar que no processo de criação da encenadora estão à sua disposição diversas fontes, estímulos e linguagens artísticas como potencializadoras do fenômeno teatral. Outra característica frequente nas pesquisas da encenadora contemporânea é oportunizar ao público experiências estéticas em espaços não convencionais, destacando o espaço como elemento propositivo da produção, e não apenas local destinado a “apresentar” o acontecimento.

A encenadora contemporânea tem uma variedade de recursos de criação ao seu dispor, são diversos os fatores que contribuem na criação de uma cena não necessariamente determinada por uma lógica formal ou texto dramático. Todavia, é fundamental que o público esteja receptível ao espetáculo. O teatrólogo argentino Jorge Dubatti, ao observar aspectos éticos do teatro, destaca a questão do convívio. Em uma sociedade sempre mais atravessada pelo aspecto tecnológico em que prevalecem as relações em ambientes virtuais, o convívio em um espaço-tempo determinado, tal qual o necessário para a realização do acontecimento teatral, exige uma disponibilidade, uma abertura ao encontro e a amigabilidade (DUBATTI, 2008). Ainda que todo acontecimento cênico dependa do engajamento das espectadoras, o teatro não dramático exige uma grande disponibilidade do público envolvido no acontecimento.

Experimentações para além da sala de aula: análise de um processo criativo

O comprometimento em direcionar a cena, planejar e desenvolver um processo de montagem - desde a concepção da proposta, promovendo um pensamento unificador do material elaborado pelas

agentes criativas, até chegar ao compartilhamento com público - têm despertado o interesse da primeira autora em seu processo formativo.

As aulas de encenação geraram na estudante um olhar diferenciado sobre este ofício, mobilizando questionamentos sobre as funções às quais a mesma se sente convocada a atuar. Se antes estivera tão segura da perspectiva da atuação como sua função primordial, os interesses atualmente parecem se expandir à possibilidade do envolvimento na condução de uma montagem cênica. Desde setembro de 2017 a primeira autora conduz um processo intitulado *Sintomas ou a poética do descaso*. Essa proposta não está vinculada a disciplinas do curso de graduação, mas parte de uma vontade de vivenciar o ofício de encenadora com a generosa contribuição de algumas colegas do curso. Atualmente, a encenadora divide a sala de ensaio com três atrizes e dois atores.

O desejo de manifestar um incômodo persistente para a estudante foi o propulsor da montagem. *Sintomas ou a poética do descaso* trata sobre as violências, as displicências e as indiferenças contemporâneas que atingem o feminino nosso de cada dia. De frágil à dissimulada, até atingir o apogeu categórico de mãe, posturas socialmente atribuídas à figura feminina estão presentes em seis textos, de autoria da estudante, que compõem um repertório de situações questionando os condicionamentos sociais aos quais a figura feminina está atrelada. A proposta partiu do interesse em tratar desse tema de maneira não descritiva ou linear, tampouco reduzindo o feminino à imagem da mulher. Nutrido de ironia, há o questionamento da indiferença, da violência velada. *Sintomas ou a poética do descaso* questiona o senso comum e conservador de feminino.

Com conhecimento das três distintas classificações apresentadas por Torres (2007), mais as possibilidades vivenciadas na disciplina citada anteriormente – e não desconsiderando suas vivências em grupos de teatro amador, nos quais todas somos atrizes, mas também um pouco diretoras, maquiadoras, cenógrafas e sonoplastas assim como nossas próprias produtoras – a estudante optou por privilegiar um olhar de encenadora.

Os textos que outrora foram fundamentais para aproximar pessoas interessadas em incluir-se nesse processo, atualmente são estímulos que contribuem para o planejamento e desenvolvimento proposto na sala de encontro/ensaio. De modo a destacar suas reflexões sobre o processo, a continuação deste tópico do artigo se faz em primeira pessoa do singular, buscando manter a escrita mais próxima da experiência vivenciada pela primeira autora.

Tendo em vista a temática da montagem, no desenvolvimento do processo de criação, tornou-se necessário considerar os gritos velados das atrizes. Compreendi, assim, que perceber de maneira não descritiva o que as incomoda também faz parte do meu trabalho enquanto encenadora. Há a necessidade de uma conduta generosa no processo de montagem. Quando as percebo como sujeitos que também sofrem descasos e aproximo tais percepções à minha concepção, a montagem sofre modificações, não só na dramaturgia, mas também na condução do processo.

Considero de suma importância abrir mão do *prestígio* do título de diretora teatral, não se condicionar à função (aquela que determina a direção), mas, compreender-se como uma colaboradora, uma condutora que direciona a cena ciente da interferência dos diversos dispositivos e agentes que participam na criação. Com o envolvimento do grupo na

criação, desapegar-se dos títulos contribui no desenvolvimento do aspecto relacional^{xi} implicado no processo de montagem.

As atribuições da encenadora podem estar relacionadas à sintetização do material criado pelas atrizes, ao estabelecimento de uma linha narrativa, à determinação de uma estética, mas há também os outros elementos que envolvem organização e sistematização de práticas, modos de operar no processo criativo que, mesmo se determinados verticalmente pela encenadora, dependem das demais agentes criativas envolvidas. Contudo, com a diversidade promovida pela cena contemporânea, os modos de operar nos processos e nas funções também se ampliam, sendo importante refletir sobre o que se espera da função exercida pela encenadora nos diferentes processos. A pesquisadora Natália Soldera cita Josette Féral para destacar as relações entre os criadores na variedade de propostas da cena atual:

De fato, é preciso constatar que, mesmo quando o lugar do diretor continua existindo, as pessoas que estão à sua volta – atores, criadores de som e vídeo, cenógrafos – têm papéis fundamentais na criação. O que seria de Robert Lepage ou de Marianne Weems sem as suas equipes de vídeo-artistas? Mnouchkine sem Jean-Jacques Lemêtre? Ivo van Hove sem seu cenógrafo, Jan Versweyveld. Alguns diretores dizem mesmo que os seus papéis se resumem hoje a um trabalho de montagem e organização das cenas (Markus Ohrn). Esse questionamento sobre o lugar do diretor é uma das mais importantes transformações da nossa época. (FÉRAL apud SOLDERA, 2015, p. 102-3)

Nesse sentido, é importante reconhecer que as experiências vivenciadas enquanto estudante-encenadora se circunscrevem no terreno das práticas cênicas que destacam a atriz como centro de gravidade da cena. Dessa forma, a reflexão sobre a encenadora enquanto agente que fornece estímulos de base para as colaboradoras que ocupam a função de atuação, buscando articular suas presenças em relação aos demais

elementos da cena, se faz primordial. Reconheço, assim, que os diversos modos de destacar ou tensionar os elementos da cena – em horizontalidade de hierarquias, ou mantendo a centralidade de determinado elemento, tal como é o caso aqui – vai influenciar nas demandas e exigências requeridas à encenadora.

A partir dos exercícios apresentados neste artigo, nos quais atuei enquanto encenadora em um trabalho vinculado à Academia, e outro em um projeto pessoal, foi possível observar dois pontos sobre a condução das montagens, com ênfase na distinção entre a acadêmica e a não acadêmica. A primeira é o tempo de aperfeiçoamento da proposta que ambas têm. Percebo que embora a encenação com finalidade acadêmica tenha um prazo menor, ela ao mesmo tempo proporciona um amadurecimento muito efetivo da estudante/encenadora, que tem um semestre para fazer escolhas e assumir suas decisões.

A permanência e o comprometimento de um grupo que se exercite em distintas funções presentes na montagem, é outro ponto que destaco. Desenvolver uma montagem que não está atrelada a uma disciplina e priorizá-la diante de diversas outras atribuições presentes na vida acadêmica, promove um amadurecimento artístico. Observo que, no contexto da universidade onde desenvolvo minha formação, normalmente os grupos que se formam para as montagens de disciplina não continuam o processo depois de sua avaliação, empenhando-se por meses para realizar um único compartilhamento.

No recorte observado neste estudo, a partir das duas experiências aqui descritas e analisadas, e de modo a contribuir com as pesquisas no campo dos processos criativos nas artes cênicas, apresento na sequência princípios reconhecidos enquanto norteadores para o trabalho da estudante-encenadora.

Observações sobre a caixa de fósforo: princípios do trabalho da estudante-encenadora

Uma motivação individual

Pude perceber que muito antes de compartilhar a proposta com o coletivo, a encenadora deve desenvolver e manter uma motivação. A organização do processo a ser experimentado pelas atrizes baseia-se nas pesquisas planejadas pela encenadora, assim, parece importante que esta esteja constantemente refletindo sobre seus desejos, revendo os objetivos de sua proposta e que os mesmos sejam acessíveis ao grupo, compartilhados em um processo transparente. A utilização de palavras abstratas como mote de improvisação/criação acaba por deixar vaga a proposta, então, parece fundamental que a encenadora busque utilizar uma comunicação direta, o menos subjetiva possível, o que auxilia na compreensão das colaboradoras. A escrita e planejamento do processo é um momento muito delicado, é nesta primeira etapa que a insegurança e falta de experiência tentam anular a competência de um planejamento mais ousado, assim, a encenadora tem que acreditar no que está propondo.

Generosidade com o grupo

Compreendi a necessidade de observarmos para quem estamos propondo a vivência, ou seja, julgo necessário pensar nas atrizes no momento do planejamento. Avaliar a melhor forma de conduzir o elenco é de suma importância. Dessa forma, parece necessário despertar uma provocação no grupo, o que não tem relação com expô-lo a caminhos que não sejam possíveis de serem desenvolvidos, correndo o risco de gerar insatisfações que inclusive podem levar seu foco de atenção para um local pessoal de frustrações. Assim, atenção ao grupo, reconhecimento de repertórios e ajuste das propostas são princípios importantes.

Flexibilidade no momento da pesquisa em grupo

Após o momento de planejamento, quando a encenadora propõe a condução na sala de ensaio, é necessário que ela aceite que muitas vezes (possivelmente sempre), as atividades por ela planejadas sofrerão influência do coletivo. O ato do encontro com o elenco naturalmente transforma a proposta. O exercício da encenadora passa por mudanças a partir das pesquisas práticas das atrizes, o que gera uma terceira proposta a qual denomino de proposta do grupo, que, por sua vez, será novamente alterada na relação com as demais agentes criativas da encenação.

Condução guiada pela encenadora

No momento do compartilhamento da proposta com as atrizes é necessário dar espaço para suas pesquisas, o que não significa deixar o grupo à deriva, mas, observar atentamente suas propostas e perceber se o grupo está em criação ou entra em repetições guiadas pelo tédio. Pude perceber que há uma linha tênue entre deixar o processo acontecer com espaço de proposição das demais colaboradoras, e não se envolver no processo, sendo que o primeiro possibilita liberdade e espaço à criação do coletivo, e o segundo acaba por não colaborar com suas criações. Não se envolver no processo é desvalorizar seu próprio ofício, visto que uma das contribuições mais relevantes da encenadora parece ser o olhar externo à cena.

Considerações parciais sobre o exercício na função da encenação

Conforme citado no início deste trabalho, julgamos que ele venha complementar as reflexões sobre o exercício na função da encenação, no momento formativo em que as competências relativas a tal função começam a ser desenvolvidas. Depois de um ano envolvida com os

processos aqui relatados, a primeira autora segue com suas reflexões sobre o ofício da encenadora. Após os encontros/ensaios, a estudante-encenadora se percebe cheia de questionamentos, sobre sua condução, seu olhar sobre a cena, sua atenção com relação às atrizes, sobre as encenadoras que influenciam (in)diretamente seu trabalho, a constante necessidade de desapegar-se do convencional. Destacamos a função da encenação, mas é válido lembrar que o exercício da criação é, em si, um caminho repleto de dúvidas, que exigem coragem para a realização de escolhas.

O ato decisivo de colocar um objeto em um ângulo preciso do palco, ou o gesto de mão de um ator, me pareceram um ato de violação. Achei isso perturbador. No entanto, no fundo, eu sabia que esse ato violento é uma condição necessária para todos os artistas.

A arte é violenta. Ser decidido é uma atitude violenta. Antonin Artaud definiu a crueldade como "determinação inflexível, diligência, rigor". Colocar uma cadeira em determinado ângulo do palco destrói todas as outras escolhas possíveis, todas as outras opções possíveis. (BOGART, 2011, p. 50-1)

Consideramos a encenadora como uma figura que caminha com uma caixa de fósforos nas mãos, riscando palito por palito, iluminando lentamente o caminho penumbroso ao qual inicialmente toda montagem cênica se condiciona. Os palitos às vezes chegam a queimar seus dedos, porém as atrizes contam com essa luz, e engana-se quem acredita que a encenadora está no comando, a claridade do fogo é quem comanda, sendo que a encenadora, por estar mais próxima desta chama, pode vir a reconhecer o trajeto. É necessário coragem, tanto por aceitar ser guiado pela luz da cabeça de um palito de fósforos como por andar com uma caixa de fósforos num caminho escuro.

Após a análise e reflexão fundamentadas nas experiências práticas, concluímos que no teatro, arte fundamentada na colaboração, a

figura da encenadora não pretende destacar-se diante das demais, mas encontrar os modos e meios de promover o processo de criação enquanto um espaço de encontro de colaboradoras com inteligências criativas diversas. Nesse sentido, o próprio grupo, quando de sua reunião, determinará o quanto a encenadora terá de direcionar mais ou menos o processo, o quanto suas escolhas serão mais centralizadas ou horizontalizadas. Compreender que o processo de criação só se efetiva no encontro das agentes criativas significa entender que cada colaboradora informa, através de sua postura e participação, os modos e meios em que o processo se desenvolverá. É possível assim que a encenadora seja a dona da caixinha de fósforos, mas também é possível que a caixinha não pertença a ninguém, e passe de mão em mão, com olhares atentos para manter a chama iluminando o caminho.

REFERÊNCIAS

- BALL, David. **Para trás e para frente**: um guia para leitura de peças teatrais. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- BERSELLI, Marcia; SOLDERA, Natália; CORÁ, Carina. Os Quintais de Porto Alegre: uma experiência de jogo entre as funções de ator e espectador. **Aspas**. São Paulo, v.6, n. 1, 2016, p. 73-86.
- BOGART, Anne. **A preparação do diretor**: sete ensaios sobre arte e teatro. [tradução de Anna Viana]. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CALDEIRA, Solange. A construção poética de Pina Bausch. **Revista Poiésis**. Niterói, n. 16, dez. 2010, p. 118-131.
- DUBATTI, Jorge. **Cartografia teatral**: introducción al Teatro Comparado. Buenos Aires: Atuel, 2008.

- MARTINS, Iassanã. **Todas Nós**: práticas de intimidade e atuação cênica. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.
- MUNDIM, Ana Carolina; MEYER, Sandra; WEBER, Suzi. A composição em tempo real como estratégia inventiva. **Revista Cena**. UFRGS, v. 13, 2013.
- SOLDERA, Natália. O diretor-facilitador e a concepção do processo criativo. **Lamparina**, v. 02, n. 07, 2015, p. 101-110.
- TORRES, Walter Lima. O que é direção teatral. **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas. Florianópolis, v. 1, n. 09, 2007, p. 111-121.
- TORRES, Walter Lima. Os diferentes processos de encenação e as diferentes acepções do encenador. **Repertório**: Teatro & Dança. Salvador, Ano 12, Número 13, 2009, p. 34-47.
- WORTH, L.; POYNOR, H. **Anna Halprin**. London: Routledge, 2004.

NOTAS

ⁱ Nossa escrita privilegia o gênero feminino, tratando assim da encenadora, dando conta da autoria do texto, escrito por duas mulheres. Há, ainda, implícito, o entendimento da escrita enquanto um ato político. Conforme defende Martins (2017, p. 18): "A historiadora e pesquisadora em questões de gênero Margareth Rago (1998) situa também a inserção e a visibilidade das mulheres nos espaços de pesquisa, operando diretamente no modo de registro que questiona a escrita até então 'naturalizada'. Em consonância com influências como esta, questiono e proponho uma escrita que inicialmente causa certo estranhamento, visto que, quando escrevo 'o trabalho da atriz', 'as espectadoras', 'as outras' e todas as demais palavras no feminino, estarei me referindo tanto às mulheres como aos homens, subvertendo o denominador universal hegemônico. Uma escrita que também se propõe como exercício político". Assim, nossa opção se expande também para os momentos em que há referência às demais agentes criativas, por exemplo, a atriz, bem como quando há relação com outras autoras ou autores.

ⁱⁱ R - *Recursos* são o que você tem para trabalhar. Estes incluem recursos físicos e humanos e suas motivações e objetivos. S - *Scores* descrevem o processo que conduz para a performance. V - *Avaliação* analisa os resultados da ação e possíveis seleções e decisões. O termo 'avaliação' é cunhado para sugerir os aspectos de orientação para a ação, assim como de orientação para a decisão do V neste ciclo. P - *Performance* é o resultante dos scores e é o 'estilo' do processo. (HALPRIN apud WORTH; POYNOR, 2004, p. 72, trad. nossa)

ⁱⁱⁱ Os *Viewpoints* foram inicialmente desenvolvidos pela bailarina e coreógrafa Mary Overlie, sendo mais tarde adaptados e desenvolvidos para atores por Anne Bogart, Tina Landau e os integrantes da *SITI Company*.

^{iv} A abordagem de criação segue quatro ciclos definidos, que operam em interação de modo cíclico e não linear. **Re** (*Ressource/ Recurso*): etapa de definição de recursos; **p** (*partition/exploração*): fase que engloba as criações nas explorações dos recursos a partir de improvisações; **e** (*évaluation/avaliação*): no terceiro ciclo os criadores refletem sobre a criação, tendo em vista os objetivos, e tomam decisões conscientes na avaliação e escolha do que permanece de material criativo; **re** (*representation/representação*): os 3 ciclos anteriores precedem a representação. No quarto ciclo, ocorre o compartilhamento da criação com espectadores.

^v Wilson inicia a prática com *Storyboards* em *Einstein on the Beach* (1976), nomeando depois as seqüências de imagens como *visual books*.

^{vi} Trecho do espetáculo disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=CogHozOnVIU>>. Acesso em 08/10/2018.

^{vii} Trechos disponíveis em <https://www.youtube.com/watch?v=oVqaGkKORCU>; <https://www.youtube.com/watch?v=pn5cknjzjBg>; <https://www.youtube.com/watch?v=aANfMDccoyo>. Acesso em 08/10/2018.

^{viii} Nomes suprimidos de modo a manter o anonimato das colegas.

^{ix} A escolha pelo universo dramaturgic de Plínio Marcos se deu pelo interesse de relacionar conteúdos das disciplinas cursadas pelas estudantes. Na época, esse autor estava sendo estudado em outra disciplina da grade curricular.

^x Destaca-se, assim, que a dramaturgia de Plínio Marcos serviu como estímulo ao estabelecimento de uma atmosfera, mais do que o compromisso da representação do texto.

^{xi} Para maiores informações sobre o encenador na perspectiva relacional, consultar FAGUNDES, Patrícia. O diretor como artista relacional. *Cena* (Porto Alegre), n. 20, 2016, pp. 159-167.

Artigo submetido em: 25/11/2018

Aprovado em: 24/12/2019