

O DIRETOR COMO ARTISTA RELACIONAL

Patrícia Fagundes

Professora Adjunta do Departamento de Arte Dramática e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFRGS
patfag26@hotmail.com

Resumo

O trabalho reflete sobre o papel do diretor na cena contemporânea, considerando as tramas relacionais que marcam propostas artísticas e seus processos criativos. Se entendemos o teatro como um sistema de relações, o principal papel do diretor seria criar mecanismos provocadores de relações, no espetáculo e no processo de ensaios, redes de estímulos que incitem reações e combustões criativas. Em tempos de desejo de encontros, a função do diretor se potencializa como artista relacional, que compõe microterritórios de sociabilidade onde outros modos de relação e criação são possíveis.

Palavras-chave

Encenação. Direção Teatral. Arte Relacional. Processo de Ensaios.

Abstract

The paper reflects on the role of the director in the contemporary scene, considering relational proposals that mark poetics and creative processes. If we understand theatre as a relational system, the central role for the director would be to create mechanisms that provoke relationships, in the performance and the rehearsal time, webs of motivation that provoke reactions and creative combustion. In times of desire for encounters, the function of the director is empowered as relational artist, which composes micro territories of sociability where other modes of relationship and being are possible.

Keywords

Staging. Theatre Directing. Relational Arts. Rehearsal Process.

O surgimento do diretor teatral, como uma função independente e específica, é um fenômeno relativamente recente: em pouco mais de cem anos, passou a ser frequentemente protagonista, aclamado ou rejeitado, de uma trama na qual não era nem personagem. O final do século XIX corresponde a um período de profunda transformação na sociedade e na cultura, quando perspectivas e conceitos sobre o mundo e a cena se transformam e multiplicam, certezas sobre a ciência e a arte são questionadas e o desenvolvimento tecnológico oferece novos desafios. Nesse contexto, o diretor emerge como resposta à necessidade de uma articulação singular de discursos e poéticas cênicas, capaz de criar um mundo a cada montagem, já independente de um modelo preexistente. Roubine destaca que Antoine é frequentemente considerado o primeiro diretor teatral no sentido moderno do termo tanto porque passa a assinar o espetáculo, como um pintor assina um quadro, como porque é o primeiro a sistematizar e teorizar seus conceitos.

A verdadeira encenação dá um sentido global não apenas à peça representada, mas à prática do teatro em geral. Para tanto, ela deriva de uma visão teórica que abrange todos os componentes da montagem: o espaço (palco e plateia), o texto, o espectador, o ator. [...]. O exemplo da encenação de obras consagradas é representativo da contribuição, talvez a mais importante, de Antoine para o modernismo. Doravante, o encenador é o gerador da unidade, da coesão interna e da dinâmica da realização cênica. É ele quem determina e mostra os laços que interligam cenários e personagens, objetos e discursos, luzes e gestos. (Roubine, 1998, p. 24 e 21).

Desde o estudo de Roubine, o contexto do mundo e da cena modificaram-se significativamente; a própria ideia de “unidade” ou

“coesão interna” parece distante em tempos de fragmentação, diversidade e não-linearidade. As poéticas formalistas dos anos 80, que celebraram o protagonismo do diretor na composição cênica, em espetáculos que ofereciam complexos mundos fechados em si mesmo, cederam lugar a outras propostas, mais relacionais e desconstruídas, como indica Cornago (2009). De qualquer forma, o papel do encenador¹ não deixa de ser controverso nessa trajetória que começa há mais de um século - celebrado como autor-estrela ou limitado a “olho de fora”, expulso de alguns processos que se pretendem livres, e efetivamente dispensável para que o fenômeno cênico exista. No entanto, mesmo que a pessoa do diretor seja absolutamente dispensável; não o são suas funções, que serão sempre realizadas por alguém - en-cen-ação. Colocar uma ação em cena, relacionar elementos diversos, articular, compor, montar.

Como pensar o diretor em tempos de colaboração, não só entre artistas, mas com o próprio espectador? Como pensar o papel do diretor na polifônica e heterogênea cena contemporânea?

Haverá tantas percepções sobre a função do diretor como poéticas possíveis. Em *Directors Talk Theatre* (1999), encontramos múltiplas imagens evocadas por diversos diretores para definir seu ofício. A. Mnouchkine considera a direção como uma “arte menor”, dado que um espetáculo pode existir sem o diretor, que seria mais um artesão do que um artista, estabelecendo uma analogia com o trabalho de parto: “Eu sou como uma parteira. Ajudo a nascer. A parteira não cria o bebê. Não cria a mulher e não é o marido. Ainda assim, se

¹ Os termos “diretor” e “encenador” são empregados nesse trabalho sem distinção de sentido.

ela não está ali, o bebê corre grande perigo e pode não sair” (Mnouchkine *in* Delgado e Heritage 1999, p. 187)². O diretor russo Lev Dodin estabelece uma correspondência com a figura do pai: “Sim, suponho que devo ser uma figura paterna. Talvez exista um sentimento de proximidade em todos os aspectos, eu os amo porque, em certa medida, eles são minhas criações, e eu também eu sou sua criação”. (Dodin *in* Delgado e Heritage, 1999, p. 73). As imagens familiares seguem com P. Stein, para quem o diretor seria um irmão mais velho: “Penso que a melhor dinâmica cênica nasce se eu sou aceito como um irmão que tem um ótimo olhar. Eu gosto que os atores peçam ajuda” (Stein *in* Delgado e Heritage, 1999, p. 254). Ainda que G. Strehler evoque a trupe familiar como modelo do Piccolo, sua imagem do diretor é a do ator que deixa o coro e se posiciona entre os atores e o público, “para ajudar-lhes a coordenar seus gestos, para compreender melhor a si próprios, e compreender melhor a ação que buscam representar” (Strehler *in* Delgado e Heritage, 1999, p. 265).

Na diversidade de imagens evocadas, é possível reconhecer alguns pontos em comum, como a tendência a valorizar a criação do ator, reconhecido como elemento central da cena. No conjunto, o único que destoa da tendência é Robert Wilson (que então preparava um espetáculo sem a participação de atores), que define o teatro como uma disposição arquitetônica no tempo e espaço onde a presença do ator é irrelevante: “É o mesmo se tens ou não tens um ator. Uma luz se move ou um objeto se move e isto é tempo, é uma construção no tempo e no espaço” (Wilson *in* Delgado e Heritage, 1999, p. 306). Excetuando Wilson, os

diretores entrevistados relativizam sua importância e poder, buscando valorizar o sentido coletivo da arte teatral: “O aspecto mais importante do teatro é que é um coletivo. [...] O teatro não trata de uma pessoa em cena, trata de pelo menos um par de coisas- no mínimo dois – que se encontram” (Stein *in* Delgado e Heritage, 1999, p. 246 -250).

A afirmação do coletivo revela uma questão recorrente em relação ao papel no encenador, que diz respeito às tramas relacionais tecidas nos processos criativos, incluindo as relações de poder nas quais a função está envolvida. Se a emergência do diretor ofereceu um contraponto ao protagonismo do ator-estrela ou do autor-deus, reivindicando a predominância do conjunto sobre a individualidade idealizada, mais tarde ele mesmo assumiu, em diversos casos e momentos históricos, o papel de estrela maior do espetáculo.

No entanto, os territórios da criação cênica tendem a problematizar hierarquias rígidas, compondo espaços propícios para a manifestação de múltiplas perspectivas que não se anulam. O referencial diretor Peter Brook (1994) afirma que a força do teatro está justamente em oferecer uma “visão estereoscópica da existência”, que revela mundos em várias dimensões, onde a imposição de um ponto de vista único sempre acaba por empobrecer o todo.

O diretor pode tratar uma peça como um filme e usar todos os elementos do teatro - atores, cenógrafo, figurinista, iluminadores, músicos etc. - como seus servos, para comunicar ao mundo sua visão. [...]. Cheguei à conclusão que é um modo lamentável e canhestro de usar a direção: se alguém deseja dominar totalmente seus meios de expressão, é mais decente usar uma caneta ou pincel como servos. Uma alternativa insatisfatória é

² Todas as traduções são da autora.

o diretor que faz de si mesmo o servo, mero coordenador de um grupo de atores, limitando-se às sugestões, críticas e incentivo. Tais diretores são bons sujeitos, mas como todos os liberais bem intencionados e tolerantes, seu trabalho nunca vai além de certo ponto. (Brook, 1994, p. 22)

Brook contrasta aqui dois possíveis modelos de diretor: o *autor*, que utiliza os integrantes da equipe como instrumentos de realização de sua visão; e o *coordenador*, que não assume um papel ativo na criação. Nenhuma das alternativas conduziria aos mundos multidimensionais que o teatro pode oferecer. Brook desenvolve um discurso de encenação que em vários aspectos afirma a necessidade de abertura em relação ao outro, o desejo investigativo, a imprevisibilidade e a colaboração. Por outro lado, afirma que o diretor é quem dá “a última palavra”, quem decide qual e quando uma montagem deve ser realizada. Serão estas funções de fato indissociáveis do papel do diretor?

Ainda que seja frequente o sistema onde o diretor centraliza a responsabilidade do processo criativo, outros modelos são possíveis, e vem sendo experimentados há décadas, em dinâmicas atravessadas por inquietações éticas e políticas. Os desafios e dificuldades dessas experiências correspondem aos nossos próprios condicionamentos sociais, que de forma macroestrutural nos afastam da convivência com a alteridade, da habilidade de compartilhar responsabilidades e outras práticas relacionais. O desafio não se impõe apenas para quem centraliza o poder, mas também para os que se sentem cómodos e seguros com a centralização de poder em uma figura de autoridade.

O “quadrilátero da performance” proposto por R. Schechner (2006, p. 250-254) propõe um esquema que considera os processos

criativos a partir da relação dinâmica entre os papéis dos diferentes participantes. Reinventando o “teatro da linha reta” proposto por V. Meyerhold³, o autor estabelece quatro categorias de “jogadores”:

1. Fontes: Quem escreve, investiga, desenvolve as fontes, o material inicial para a criação. Autores, coreógrafos, dramaturgistas, etc.
2. Produtores: Funcionam como “facilitadores”, conduzindo o processo de transformação das fontes em formas cênicas, estabelecendo conexões entre todas as categorias. Diretores, cenógrafos, técnicos, produtores executivos, etc.
3. Performers: Os que apresentam as ações ao público.
4. Público: além de observar, podem eventualmente participar da ação.

Potencialmente, todos os pontos do quadrilátero podem conectar-se em múltiplas direções. A diferença entre categorias não implica que uma pessoa tenha que dedicar-se com exclusividade a uma delas; um artista pode assumir simultaneamente as três primeiras, um grupo pode compartilhar todas. No entanto, cada processo acaba percorrendo diferentes rotas; o predomínio de um ou outro vértice e as relações estabelecidas entre eles determinam dinâmicas próprias de criação, ideia que R. Schechner ilustra com alguns diagramas:

³ “Uma linha horizontal onde os quatro fundamentos do teatro estão representados por quatro pontos da esquerda à direita: o autor, o diretor, o ator e o espectador. É um teatro de “linha reta”. O ator revela livremente sua alma ao espectador, depois de haver recebido a arte do diretor, como este haverá recebido do autor. Autor-----diretor-----ator-----Espectador” (Meyerhold, 2003, p. 47).

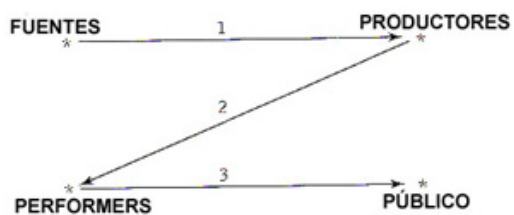


Diagrama 1 – Modelo do teatro comercial⁴. Fonte: Schechner.

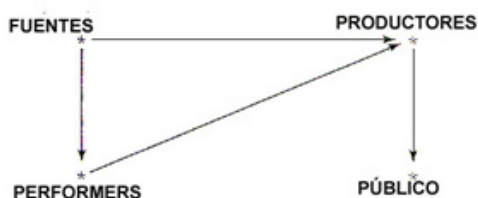


Diagrama 2 – Modelo “diretor chefe”⁵. Fonte Schechner.

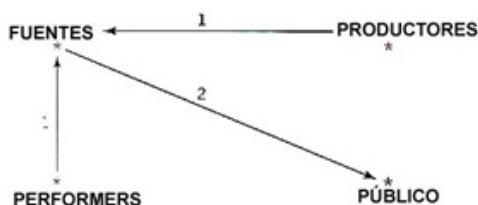


Diagrama 3 – Modelo do diretor-autor⁶. Fonte: Schechner.

Outros diagramas seriam possíveis, já que diferentes participantes do processo criativo poderiam “jogar” em diferentes funções: o diretor não está obrigatoriamente vinculado ao papel de “fonte”, os atores também podem ser produtores, um grupo pode compartilhar todas as funções, etc. Por outro lado, ainda que sejam atraentes gráficos, tabelas e diagramas para pensar o caos da criação artística, sabemos que o trânsito entre funções é mais simples em um desenho geométrico do que dentro de uma sala de ensaios, onde se

4 A partir da escolha de um texto, um produtor forma uma equipe que executa a concepção e a apresenta ao público.

5 O diretor comanda o processo. Segundo Schechner, é aplicável ao trabalho de diretores como Brook ou Peter Stein.

6 Diretor-autor, criador de todos os detalhes da montagem. Ainda que colabore com outros artistas, a seleção e as decisões finais são sempre suas. Schechner associa este modelo a diretores como Robert Wilson e Richard Foreman.

desenvolvem as complexas dinâmicas de processos criativos, compondo microterritórios de sociabilidade atravessados por conflitos, já que “a partir do momento que há alteridade, há conflito” (Maffesoli, 2007, p. 137).

Refletindo e problematizando dinâmicas relacionais, discursos e processos criativos, as práticas e teorias cênicas das últimas décadas revelam o desejo de autorias compartilhadas, que implicam outros modos de relação, outros modos de ser e estar, distintos ao que opera sob os discursos (in)visíveis do poder. Frente aos discursos de ordem, do único e do idêntico, os processos buscam a possibilidade de outros ritmos, movimentos de interrupção do devir cotidiano, arriscando uma nova cadência festiva das palavras, dos corpos, das imagens e das coisas, colocando o múltiplo em movimento.

De várias e diversas formas, esses movimentos evidenciam a cena em sua dimensão ética, política e social, e marcam os conceitos de “teatro de grupo” e “processos colaborativos”, tão difundidos no Brasil. Desejos e conceitos que revelam-se instáveis e marcados por conflitos, de acordo com o próprio território que habitam.

A ideia de *grupo*, por exemplo, ao assumir um “nós” permanente, pode incorrer na perigosa tentativa homogeneizante de uma narrativa que esconde diferenças, singularidades e desvios – a visão estereoscópica evocada por Brook. O “nós” de um núcleo de criação teatral, ou o que se convencionou chamar “grupo”, com frequência muda muito ao longo do tempo; portanto o “nós” só pode existir em constante negociação, com seus desejos de comunidade e encontro. É possível que o próprio conceito de “teatro de grupo” esteja imbuído de nostalgias de permanência e solidez,

ou seja, aquilo que o teatro não tem. A materialidade pesada da cena - corpos, objetos, espaço-tempo real - desaparece ao final de cada apresentação. A “obra” se esvanece no ar, só existe no breve intervalo de tempo em que alguns corpos se encontram no mesmo espaço respirando o mesmo ar, e certa sequência específica de ações, palavras, movimentos é apresentada mais uma vez. Talvez essa conhecida condição efêmera impulse os artistas da cena a desejos de solidez. Uma mistura de resistência necessária e anacronismo, em uma época de velocidade, onde o virtual é nosso habitat de convívio e percepção. (O teatro é velho. Está sempre morrendo. Mas renasce, morre e renasce, e só morrendo pode viver).

O que garante a permanência da identidade de um grupo através dos anos? O nome, o CNPJ, o anúncio do tempo? Um projeto de trabalho? Vários projetos de trabalho? Se “é” grupo ou se “está” grupo, em fluxo, em devir, aberto a transformações, ventos, pequenas mortes? Instituição ou associações livres temporárias em desejos de coletivo?

Possíveis respostas vêm sendo inventadas e reinventadas pela prática cênica das últimas décadas. Sabemos que não haverá uma resposta correta, como não há *um* caminho para a arte. A cena contemporânea compõe um universo polifônico, divergente, pleno de transversalidades, que valoriza o próprio processo e suas turbulências, questionando a si mesma. Nesse contexto multifacetado, é possível identificar diversas propostas que buscam compor espaços de proximidade e afeto, lugares de convívio e experiência que refletem uma necessidade social mais ampla de resgatar o sentido de comunidade, coletivo. Em diálogo com imaginários de nosso tempo, a cena manifesta o desejo de encontros, não só entre os

artistas e seus processos, mas com o próprio público; investindo na possibilidade de compor o que Fisher-Lichte define como comunidades temporárias:

Uma comunidade teatral não é apenas temporária, tão transitória e efêmera como qualquer performance. [...] Além disso, é uma comunidade que não está baseada em crenças comuns e ideologias unificadas – nem mesmo em significados unificados, não depende de significados, pois nasce através de meios performativos. Enquanto dura a apresentação é capaz de estabelecer um vínculo entre indivíduos com os mais diversos backgrounds biográficos, sociais, ideológicos, religiosos, que permanecem indivíduos capazes de estabelecer suas próprias associações e perceber diferentes significados. A performance não os força a uma confissão comum, ao contrário, permite experiências compartilhadas. Através dessas experiências, a identidade das pessoas não se dissolve necessariamente, ainda que não possa ser concebida como algo estável, permanente ou rígido. (Fischer-Lichte, 2005, p. 58)

Cada espetáculo supõe um processo de ensaios, que constitui uma extensa experiência relacional intensificada e tensionada pela carga de desejos, desafios, convívio, conflitos e afetos que circulam em turbulência durante o período de sua realização. Essa dimensão relacional do fazer teatral continua durante as apresentações, incluindo um novo e ampliado grupo de pessoas, os espectadores, que influenciam e são parte da montagem. Não há cena sem público. O teatro acontece sempre *entre*, entre pessoas, entre elementos, objetos, espaços, tempos, *entre* - ocupa interstícios, vazios temporários que oferecem mundos a explorar.

Nesse contexto fugidio, de certezas escassas, relações multiplicadas, poemas pensa-

dos como corpo, colaborações intensificadas, onde se encontra o diretor contemporâneo? Em lugares de todo tipo, compondo singulares cartografias sensíveis e dinâmicas da encenação.

Por um lado, dirigir é um ofício, vinculado ao artesanato da cena, às técnicas de composição espetacular que envolvem conhecimentos sobre espaço, ritmo, tempo, movimento, corpo, cor, palavra, luz, sonoridade, atuação, dramaturgia, articulando os múltiplos componentes do jogo cênico.

Por outro lado, a função do diretor prevê o planejamento do processo de ensaios, que é em si uma intensa e exigente atividade de criação, onde trabalha-se na esfera do imprevisível, posto que humano. As opções e estratégias escolhidas influenciam a vitalidade, a pulsação, a capacidade de irradiação e as formas de uma montagem. O processo é parte do espetáculo, ainda que não o identifiquemos claramente, como veias e músculos são parte do corpo.

Se entendemos o teatro como um sistema de relações, o principal papel do diretor seria então criar mecanismos provocadores de relações, no espetáculo e no processo de ensaios, mecanismos que estimulem e acolham a criação de toda a equipe, redes de estímulos que incitem reações e combustões criativas, em fenômenos de transformação e descoberta, através da associação entre pessoas: “O dramaturgo e o diretor não elaboram mais que uma estrutura. É preciso concebê-la de modo bastante amplo para deixar lugar ao trabalho comum de atores e espectadores” (Meyerhold, 2003, p. 97). O período de ensaios define a área de ação intensificada do diretor, já que durante uma apresentação não exerce um papel decisivo, a não ser que trabalhe também como

ator, técnico, produtor executivo; de qualquer modo, neste momento o diretor, na condição de *diretor*, é inútil.

Não é responsabilidade do diretor produzir resultados, mas, sim criar as circunstâncias para que algo possa acontecer. Os resultados surgem por si sós. Com uma mão firme no específico e outra buscando o desconhecido, começa a trabalhar. (Bogart, 2011, p. 125)

A partir dessa perspectiva e do conceito de arte relacional de Nicholas Borriaud (2006), que identifica o enfoque da prática artística contemporânea na esfera das relações humanas e afirma que “só há forma no encontro”, podemos definir o papel do diretor como um artista relacional. Conduzir um processo de ensaios é articular um mecanismo que só acontece através da colaboração entre pessoas; envolve jogo e festa, é uma máquina que provoca e administra encontros, uma experiência onde os papéis de ator e espectador, artista e observador, se alteram constantemente, e a “obra” é uma produção compartilhada entre várias pessoas. Se o que o artista produz em primeiro lugar são relações entre as pessoas e o mundo, o diretor é um artista na medida que propõe a constituição de microterritórios relacionais, ou seja, um dispositivo de ensaios que gerará um espetáculo (ou não) que em si é outra proposta relacional (quer funcione ou não).

O período de ensaios pode ser assim compreendido como uma extensa ação de arte relacional, onde um grupo de pessoas se reúne e realiza determinadas atividades em um certo espaço, durante um certo tempo. Se estabelecem inúmeras relações pessoais intersubjetivas, além (e com frequência derivadas) das atividades específicas. O artista-diretor propõe para os artistas-atores várias situações as

quais reagirão de distintas formas, afetando novas propostas; o ciclo de ações-reações se retroalimenta constantemente e vai compondo estruturas (espetáculo), que em determinado momento são expostas a um grupo maior de pessoas, o público. A rede de relações então se multiplica, sempre mantendo a rede matriz. A obra é tanto composta pelas relações iniciais como pelas relações multiplicadas a partir da “forma final”, que tampouco é fixa e se altera a cada apresentação, pois a forma não é nada senão a própria rede de relações em ambos planos – matricial e múltiplo. O período de ensaios, assim, já é prática artística, já é “obra”, como forma relacional.

Outra analogia possível seria entre encenação e organização de festas, compreendendo a festa como experiência vital de transbordamento e criação, evento relacional e liminar, ao borde do caos, que provoca o desequilíbrio necessário para criar novas formas. Além dos necessários procedimentos de organização e repetição, um processo de ensaios manifesta a potência dessa dimensão festiva profana, que envolve transgressão, despojamento, convívio, curtos-circuitos criativos, visitas ao improvável, o desafio do prazer e da alegria em uma época de hedonismo individualista sempre estimulado mas nunca satisfeito; tempos de ausências, medo da alteridade e violência cotidiana, onde o exercício do encontro se oferece como estratégia política de resistência.

Planejar uma festa envolve generosidade, certa disposição a servir: queremos que as pessoas tenham uma experiência significativa, servimos, compartilhamos. P. Stein indica que “servir é divertido e um diretor deveria aprendê-lo desde cedo” (Stein *in* Delgado e Heritage, 1999, p. 255), o que não implica uma posição de sacrifício, ao contrário. Existe um prazer em

oferecer uma festa, assim como oferecer estruturas de ensaios, composições de exercícios, jogos, dinâmicas, vivências que se revelem como experiências transformadoras. O diretor se encontra simultaneamente dentro e fora do acontecimento, provoca e observa, é ator e espectador. Servir não significa a obrigação de ser sempre amável e gentil, emitindo somente comentários agradáveis e propondo atividades amenas, como um alegre massagista de egos. Ao contrário, é preciso desafiar, provocar, convidar ao risco e à dificuldade, o que supõe generosidade e esforço. Claro que muitas vezes nada funciona. Congestionamentos do processo, acasos, indisponibilidades, becos sem saída que algumas vezes acabam por provocar o desequilíbrio necessário para transformações. Ou obstáculos que efetivamente emperram o processo. Nenhuma proposta é incrível em si mesma, uma festa não funciona se as pessoas não desejarem. Cabe a todos buscar aberturas, interstícios, conexões; a composição de microterritórios sociais onde outras realidades são possíveis só pode ser uma aventura compartilhada.

Referências

- BOGART, Anne. *A Preparação do Diretor*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- BROOK, Peter. *O Ponto de Mudança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- CORNAGO, Óscar. *Éticas del Cuerpo*. Madrid: Fundamentos, 2008.

CORNAGO, Óscar. *Teatralidade e ética* In SAA-
DI, Fátima; GARCIA, Silvana.(org). *Próximo
Ato: questões da teatralidade contemporânea*.
São Paulo: Itaú Cultural, 2008, p. 20-31.

DELGADO, Maria M. y HERITAGE, Paulo. (Ed).
In Contact with the Gods? Directors talk theatre.
Manchester: Manchester University, 1999.

FISCHER-LICHTE, ERIKA (2004) *The Trans-
formative Power of Performance*. London and
New York: Routledge, 2008.

MAFFESOLI, Michel. (1990) *En el crisol de las
apariencias. Para una ética de la estética*. Ma-
drid: Siglo XXI, 2007.

MEYERHOLD, V.E. *Teoría Teatral*. Madrid: Fun-
damentos, 2003.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da En-
cenação Teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,
1998.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies:
an Introduction. Second Edition*. London and
New York: Routledge, 2006.

Recebido em 23/03/2016
Aprovado em 28/09/2016