



FACULDADE CAL DE ARTES CÊNICAS

LUIS FERNANDO TONATTO PHILBERT

DIRETOR DE TEATRO:
TRABALHO INVISÍVEL

Rio de Janeiro
2015

LUIS FERNANDO TONATTO PHILBERT

DIRETOR DE TEATRO:
TRABALHO INVISÍVEL

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado na Faculdade CAL de
Artes Cênicas para obtenção do título
de Bacharel em Teatro, sob orientação
da Prof. Dra. Carolina Pucu.

Rio de Janeiro

2015

AGRADECIMENTOS

O teatro é uma arte coletiva, não se dá um passo em um ensaio sem ter ao lado um amigo, um mestre, um companheiro de equipe. Este trabalho é um reflexo de minha relação com o teatro. Não teria escrito uma linha se não tivesse ao lado:

Minha professora e orientadora Carolina Pucu.

Meu Mestre, Aderbal Freire-Filho.

Meus colegas de ofício e amigos, Marcio Meirelles e Isaac Bernart.

Domingos Oliveira, um artista que tenho a felicidade de ter sido seu assistente e amigo.

À CAL, este espaço de criação de portas abertas para a descoberta do teatro.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar o ofício de um diretor de teatro lançando luz sobre a parte de seu trabalho que fica invisível aos olhos do público. Muitas vezes um espectador sabe que o cenário é do cenógrafo, o figurino do figurinista, mas não sabe apontar que parte do figurino e cenário pertence ao diretor. Partindo deste ponto são enumerados os passos de um diretor ao iniciar o processo de ensaio de sua peça. Analisando o que é necessário para um diretor para realizar uma encenação, este trabalho torna mais claro a presença do diretor, para que o público e aqueles que não percebem este trabalho passem a entender melhor a dinâmica de um diretor de teatro.

Palavras-chave: Diretor. Teatro. Encenação. Ensaio.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	5
1.1 O que faz um diretor?	5
1.2 O Teatro da Descoberta	8
1.3 Tempo do ator, tempo do diretor	10
2. O COMEÇO DE TUDO	12
2.1 Um diretor em busca da ação	13
2.2 A ação em busca de sua marca	18
2.3 A presença do ator constrói o espaço	21
3. A EMOÇÃO FORA DE SENTIDO	23
3.1 O espetáculo de teatro está no invisível que existe no texto.	24
4. AS PALAVRAS DE ALGUNS DIRETORES	28
CONSIDERAÇÕES FINAIS: A conclusão do invisível	37
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	39

INTRODUÇÃO

O Teatro tem uma especificidade diferente das outras artes. Seu produto, o seu final, não fica registrado em um filme ou um quadro. O teatro por natureza se consome em si. Sua criação é frágil pois se esgota naqueles que estão ali na platéia e assistem. O que fica do teatro? Um cenário, um figurino, o texto, as músicas da peça. Mas o trabalho do ator, não fica, ainda assim muitos irão falar, sobre o ator se o seu trabalho for marcante. Neste contexto do efêmero, o diretor se destaca, pois poucas pessoas da platéia saberão identificar aonde está o trabalho do diretor. O que o diretor da peça faz afinal? Esta pergunta não é tão simples de responder, pois é preciso que o olhar perceba o movimento do diretor de teatro dentro de um espetáculo. Em geral o diretor fica em uma nebulosa situação quase beirando a invisibilidade aos olhos do público e diria algumas vezes aos olhos da crítica e do próprio meio artístico. Por que poucos sabem dizer o faz um diretor de teatro. Na verdade o seu trabalho é invisível, afora alguns diretores com um estilo marcante, às vezes por suas descobertas o que é bom, ou outros por seus efeitos e maneirismos, o que fica mais para uma busca de novidades e isto não é bom para o teatro. Para perceber o trabalho de um diretor de teatro é preciso saber como o todo se origina em uma sala de ensaio. É preciso aprender a ver os detalhes do invisível trabalho de um diretor de teatro.

1.1 O que faz um diretor?

Umas das coisas mais difíceis na vida, é a mãe de diretor de teatro explicar para as amigas o que o filho faz. A amiga pergunta:

AMIGA - Seu filho é o ator da peça?

MÃE – Não.

AMIGA – Ah seu filho escreveu o texto?

MÃE – Não.

AMIGA – Ah seu filho fez o cenário e a luz?

MÃE – Não.

AMIGA – Já sei ele fez as roupas.

MÃE – Não.

AMIGA – Mas minha filha então o que é que seu filho fez, o que é que faz um diretor de teatro afinal?

MÃE – O meu filho fica sentado, olhando, falando para o ator ir pra lá, ir para cá etc...

Este é um diálogo de umas das piadas de ensaio preferidas do meu mestre no teatro, Aderbal Freire Filho. Um diálogo que algumas vezes percebi como muito real para algumas pessoas de fora da classe teatral e para surpresa até de pessoas ligadas ao fazer do Teatro. A figura do diretor é alvo de dúvidas por parecer que dirigir é apenas ficar sentado anotando e dizendo para os atores irem ora pra um lado, ora para outro lado. O diretor não tem como produto nada concreto e palpável como uma cadeira do cenário ou o casaco do figurino, tão pouco interpreta uma cena diante do público, o diretor tem um trabalho invisível aos olhos do público em geral. Eu poderia citar uma outra frase de Aderbal Freire-Filho em ensaios: “Ninguém sabe o que o diretor de teatro faz.”

Talvez seja verdade, e por esta razão, ou melhor para ajudar as mães dos diretores de teatro a explicarem, afinal de contas “que raios faz o filho” como trabalho, busco aqui deixar mais visível o invisível. Antes, quero dar voz ao escritor norte americano Ross Wetzsteon, uma figura proeminente na Off Broadway. Como editor do The Village Voice e escritor, ele promoveu as obras de dramaturgos , incluindo Sam Shepard e David Mamet. Ross afirma que, no teatro norte-americano, os atores, atrizes, produtores e autores, são muito falados e elogiados, mas que os diretores não gozam deste privilégio, os diretores de teatro não teriam seu trabalho reconhecido, como acontece no cinema.

“Os diretores constituem o único e maior mistério do teatro norte-americano. Eles passam despercebidos sempre que o seu trabalho é bem feito. Eles é que são punidos pelo fiasco de um autor ou de um ator. No sucesso ou no fracasso o seu trabalho é mal compreendido”. (ROSS, 1982, p. 9)

Por estas afirmações de Ross, se pode pensar que a questão de não se compreender o que um diretor de teatro faz, é a causa tanto da falta do reconhecimento do sucesso quanto de entender as razões do fracasso. Continuo citando Ross :

“Você sabe o que os atores e os autores julgam que é o nosso trabalho? me perguntou certa vez um diretor. Somos simplesmente aqueles que ficam detrás, sem fazer nada além de deixá-los ser maravilhosos. Por que isto aconteceu? Qual o motivo desta ausência de uma observação inteligente?” (ROSS, 1982, p.9).

Com certeza o reconhecimento do trabalho do diretor de teatro avançou desde estas observações de Ross, e hoje nem todos afirmam que o trabalho do diretor é deixar atores e autores maravilhosos, mas ainda existem os que pensam deste modo, e assim cabe a questão de por que pensam assim? Ross aponta equívocos básicos ao analisar o trabalho do diretor de teatro e assim nos fornece uma pista. Segundo Ross, os equívocos seriam em pensar o diretor como um “Mago”:

“Vários frequentadores de teatro julgam que o diretor é uma figura espectral que paira em algum ponto do fundo de cena - um ‘que’ de guru, de mágico e de terapeuta - a “motivar” vagamente os atores e a “modelar” o texto.” (ROSS, 1982\, p.10)

O “Diretor-Mago” é uma boa pista para o terreno nebuloso a que são lançados muitos diretores de teatro, criando em torno deles uma zona de culto e mistério que apenas afasta o entendimento do real significado de seus trabalhos, talvez hoje poderíamos citar como Diretores-Magos, Zé Celso, Antunes Filho, Gerald Thomas, entre outros, que são muitas vezes interpretados como figuras mais míticas do que trabalhadores do ofício do teatro.

Segundo Ross (1982, p.11), “Há aqueles que pensam que tudo o que um diretor faz é seguir as indicações de cena, uma misto de coordenador de

movimentos e treinador de falas.” A partir deste conceito do diretor como técnico, Ross amplia as possibilidades de observação sobre o diretor e assim deixa mais claro os possíveis enganos do ofício de dirigir, pois é claro que um diretor descobre como se fala, se movimenta etc... A diferença está em como, e este, “como” é que faz do diretor não um técnico, mas um criador. Ross completa : “A única mais importante tarefa do diretor não é a de por em cena o que os personagens estão dizendo um ao outro, mas a de descobrir o que estão realmente fazendo um para o outro” (1982, p.11).

1.2 O Teatro da Descoberta

O Teatro da Descoberta é o conjunto de todas as ações e trabalhos ligados ao ofício de um diretor. No Teatro da Descoberta, tudo que é criado no processo de construção de um espetáculo, tem o sentido de contar a história no presente, como se ela estivesse acontecendo ali, “agora”! Claro que parece óbvio e que se pode dizer: - Sim, isto é teatro, o teatro é assim. Verdade, então para que eu escrevo aqui um título, O Teatro da Descoberta?

Para deixar claro e sublinhar o modo de trabalho que é fundamental na criação teatral e que é invisível ao olhar do público algumas vezes. Como disse Oduvaldo Vianna Filho, Vianinha : “ Não estamos atrás de novidades, estamos atrás de descobertas”

O Diretor de teatro esta atrás de um sentido não de um efeito e isto faz a diferença entre descoberta e novidade. Muitas vezes quando ensaiava um peça com Aderbal Freire-Filho, acontecia de surgir um pequeno problema, por exemplo, uma cadeira que foi necessária para o Rei sentar e na cena seguinte não estaria ali por ser uma cena fora do palácio. Na intenção de resolver este problema, algum ator dizia que poderia tirar a cadeira quando saísse de cena. Neste instante Freire-Filho parava o ensaio e dizia para deixar a cadeira ali, ele dizia: “ Esta cadeira no momento é um problema. Não vamos nos livrar dele com uma solução. Vamos desatar este nó durante a cena. Eu adoro um problema. Problema no ensaio é a melhor coisa, pois faz com que a gente

descubra um novo caminho. Muitas vezes quando aparece um problema todo mundo já corre com uma solução, ou é “deixa que eu faço”, ou “corta esta fala”, ou “faz um movimento de luz”, ou “coloca uma música”. Solução é aquilo que tira o problema do caminho mas não o investiga, não desata o nó, e o nó pode ser desatado pela cena e muitas vezes vira outra cena, deixem a cadeira ai mesmo por enquanto!” Como escutei isto algumas vezes ao longo de mais de doze peças como seu diretor-assistente, o texto acima é um conjunto de todas as coisas que ele diz sobre um problema e o exemplo foi simples, mas serve ao propósito de sublinhar a carga de trabalho a qual se lança um diretor se quiser ser um descobridor e não um consumidor que entra com seu carrinho de super-mercado no corredor das últimas novidades e efeitos para colocar no seu espetáculo.

O diretor de teatro se lança sobre o oceano da sala de ensaio com a proa apontada para a descoberta, é a descoberta que orienta o diretor. Parece óbvio e simples, mas nesta rota de navegação o oceano é mais profundo e desconhecido do que parece, quando deve emergir dele um espetáculo de teatro. O trabalho de um diretor de teatro, na sala de ensaio é descobrir que ação os atores farão, qual o caráter de cada personagem, qual a função social destes personagens, que objetos poderiam usar em suas ações, como dizer o que as palavras do texto dizem.

O trabalho de um diretor de teatro é ligado ao descobrir caminhos para contar sua história e descobrir caminhos exige uma visão geral, uma visão de um lugar que lhe dê um plano geral, a amplitude de um horizonte aonde se vai chegar. O olhar do diretor é, em certo sentido, clarividente pois ao estar diante da sala de ensaio, e muitas vezes estas salas não tem a menor relação com o espaço do palco aonde a peça irá estrear, o diretor diante da sala, enxerga o palco pronto, ou o caminho que deve percorrer.

Este olhar `a frente, este espírito de descoberta, não é um privilégio do diretor porque os atores e toda a equipe de criação devem ter este olhar, mas é uma natureza do ofício de dirigir.

Muitas vezes o diretor inicia um ensaio, conversa com um ator lhe sugerindo um caminho para seguir, uma atitude, e se o ator não a executa por completo, o diretor enxerga que é necessário tempo.

1.3 Tempo do ator, tempo do diretor

Em um ensaio de uma peça o diretor olha para uma cena que está sendo levantada e percebe como essa cena pode vir a ser. Às vezes o ator não percebe e segue um outro caminho, mas este “descaminho” em principio é necessário, pois uma marcação de cena é como um sapato, é preciso usar, se acostumar, gostar, ter “o tempo do afeto”.

Esta expressão foi dita pelo diretor carioca Amir Haddad, em um ensaio para um espetáculo e que ao final li para ele minhas observações sobre os atores. Amir Haddad me disse que ainda era cedo para alguns comentários, que é necessário o tempo da afetividade para o ator se apropriar das marcas, das ações, dos objetos, enfim ir tornando seu o espetáculo.

Este “tornar seu” é importante em um processo de criação, e aí temos uma característica invisível do trabalho do diretor, qual seja a de fazer com que o ator possa intuir o caminho como se fosse seu, e sim, muitas vezes quando o caminho é do ator, proposto por ele, pois o teatro é uma arte coletiva, então o diretor caminha com ele nesta proposta e busca perceber como ampliar este caminho. Sempre respeitando este tempo da afetividade do ator. A prática ensina que por mais que o diretor já saiba aonde quer chegar, não se pode apressar o ensaio, acelerar o ensaio na construção do espetáculo, aliás esta é uma boa palavra : “construção”.

Uma construção implica em tempo, em alicerces bem profundos, em tempo para o concreto secar e virar rocha. Uma cena também, e no ensaio o tempo para a cena virar rocha sólida é necessário, mesmo quando o diretor vê que não esta bom porque o ruim também é necessário ao ensaio.

Aceitar que se possa ter ensaios ruins, afinal nem sempre temos apenas dias bons, nem sempre o ator está pleno de seu entendimento, nem sempre o diretor tem a clareza do que quer dizer ao elenco. Um ensaio ruim às vezes vale mais do que dez ensaios bons, pois saber o que não se quer, o que a peça não deve ser, ajuda muito.

2. O COMEÇO DE TUDO

Augusto Boal em seu livro *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas* (1974) considera que a afirmação de Aristóteles “ A arte imita a natureza” é uma tradução errada do pensamento aristotélico `a respeito da arte e que induz ao erro ao interpretar que Arte seria apenas fazer uma cópia das coisas criadas, quando o melhor e mais amplo seria dizer que “A arte recria o princípio criador das coisas criadas”. Este caminho reflete a imagem do diretor de teatro se colocado sob o prisma do processo de ensaio aonde se cria e se constrói um espetáculo de teatro. O fato é que se Arte é recriar, é buscar um outro princípio para as coisas criadas e um diretor de teatro é aquele que amplia os sentidos para recriar signos e significantes e não apenas faz uma imitação dos signos e significantes para contar sua história. O diretor de teatro parte do nada, do vazio do espaço para junto dos atores descobrir que espaço é este, que dispositivo cênico será criado para receber as ações propostas e necessárias aos personagens que começam a ganhar caráter. Aqui cito apenas o começo de um longo processo, que para mim encontra tradução em Aristóteles quando na *Poética* melhor traduzida e interpretada por Augusto Boal, nos afirma que a Arte é recriar o princípio criador das coisas criadas. Digo que esta é a máxima dos bons diretores de teatro. O diretor parte na grande maioria das vezes de um texto dramático e aqui temos mais uma pista para as mães de diretores falarem da profissão do filho, quando a palavra drama entra nesta roda de trabalho.

“Em grego, a palavra DRAMA significa apenas AÇÃO. Drama é ação mimética, ação que imita ou representa comportamentos humanos. O que é crucial é a ênfase sobre a ação. De modo que o drama não é simplesmente uma forma de literatura (muito embora as palavras usadas em uma peça, ao serem escritas, possam ser tratadas como literatura). O que faz com que o drama seja drama é precisamente o elemento que reside fora e além das palavras, e que tem de ser visto como ação - ou representado - para que os conceitos do autor alcancem sua plenitude”. (ESSLIN, 1978: p.16)

2.1 UM DIRETOR EM BUSCA DA AÇÃO

No cinema, um bom filme de ação vem com explosões, tiros e corridas de carro, enfim tudo que possa manter os olhos do público grudados na tela. A história em si muitas vezes não é o mais importante, o que vale são as sequências de ação e efeitos especiais.

O teatro não precisa imitar a vida, ele tem a liberdade de ampliar os sentidos da vida, buscar um pensamento sobre as ações do homem comum na vida. No palco trabalhamos na descoberta desta recriação da natureza do cotidiano. Do caráter do homem e o que ele faz, mais do que o que ele sente, pois o que o homem sente é consequência de suas ações, de sua função social na vida.

As ações no teatro tem a potência da ilusão e, quando digo ilusão, me refiro a capacidade de um signo criado pela encenação traduzir ao espectador uma imagem. Por exemplo, na peça Incêndios dirigida por Aderbal Freire-Filho, e na qual fui diretor-assistente, há uma cena no texto na qual a personagem Nawal descreve o incêndio de um ônibus. Esta peça foi adaptada para o cinema, e no filme se fez a cena “real”. No teatro, não precisamos incendiar um ônibus todas as noites e nem metralhar vinte pessoas dentro dele.

Durante os ensaios da peça Incêndios, criamos o signo, o sentido, e o diretor Aderbal Freire-Filho se valeu de um objeto que acompanhava a encenação, a presença de um balde de alumínio, o balde no qual a filha da personagem foi colocado quando nasceu. Então, na cena em a personagem descreve o incêndio do ônibus, o diretor fez cada ator do elenco entrar com dois baldes nas mãos e cercarem a atriz Marieta Severo, que interpretava Nawal, como em um ônibus lotado. Em um instante antes de iniciar a cena do incêndio e das pessoas metralhadas, todos jogam no chão os baldes, e assim o barulho, o metal espalhado, a atriz no centro desta confusão, se revela como o código, o signo, a ilusão do ônibus queimado. Descobrir um código que recrie

a realidade e possa traduzir para a platéia uma ação, um acontecimento, é o desafio de um diretor de teatro.

No site d'O Globo leio que na estreia da Ópera "Guilherme Tell" na Royal Opera House, em Londres, a plateia vaiou uma cena de estupro. A cena mostrava soldados sérvios estuprando uma moça bósnia em cima de uma mesa durante um banquete. Segundo a notícia, o diretor fez a cena imitando a realidade, fazendo com que os atores tirassem a roupa da atriz e a colocassem sobre a mesa para a encenação do estupro. Difícil julgar as vaias ou a encenação sem ter estado lá, mas faço a opção pela ilusão do teatro e não pela imitação da realidade.

Um estupro é uma violência desmedida. Talvez no teatro não precise da nudez. Talvez precise do contato. A força do teatro está em revelar o sentido da impotência diante da força violenta. Por exemplo, o ator rasgar em tiras um vestido diante do silêncio da atriz que apenas observa a cena. O teatro é um espelho, que reflete o que colocamos diante dele, mas que do modo como colocamos pode refletir uma imagem ampliada da realidade.

Ainda neste caminho de buscar um pensamento sobre a criação de uma cena, no cinema, mesmo sendo uma arte que se aproxima mais da representação da vida real, a busca por um caminho é importante. Encontro eco nas palavras do diretor de cinema russo Andrei Tarkovski,

“(...) A origem e o desenvolvimento do pensamento estão sujeitos a leis próprias e as vezes exigem formas de expressão muito diferentes dos padrões de especulação lógica. Na minha opinião, o raciocínio poético está mais próximo das leis através das quais se desenvolve o pensamento e, portanto, mais próximo da vida, do que a lógica da dramaturgia tradicional.” (TARKOVSKI, 2010,p.19)

Neste início de pensamento, Tarkovski acende os refletores sobre uma possibilidade de criação que está ao lado do diretor de teatro, que é uma lógica própria estruturada na liberdade da poética da cena. A criação cênica deriva da descoberta de como traduzir no palco as imagens sugeridas e/ou necessárias

para se contar a história, para se realizar o espetáculo. Segundo o autor, “(...) Através das associações poéticas, intensifica-se a emoção e torna-se o espectador mais ativo. Ele passa a participar do processo de descoberta da vida, sem apoiar-se em conclusões já prontas” (2010,p.20).

O trabalho de um diretor de teatro é simples, deve ser simples para ser objetivo e claro. Acontece que esta simplicidade está ligada as conexões que o diretor consegue descobrir para provocar o espectador a seguir na viagem proposta pela poética da cena, onde uma chuva pode ser feita apenas com um copo d’água.

“(...)Pode-se representar uma cena com precisão documentaria, vestir os atores de forma naturalista exata, trabalhar todos os detalhes de modo a conferir-lhes uma grande semelhança com a vida real e, mesmo assim, realizar um filme que em nada lembre a realidade. (...) é extremamente importante, então, que a encenação, em vez de ilustrar alguma ideia, exprima a vida – o caráter dos personagens e seu estado psicológico” (TARKOVSKI, 2010, p.21)

Com grande liberdade empresto de Tarkovski seus conceitos sobre seu cinema, pois percebo neles o caminho que o teatro vivo, presente, o teatro do que as palavras dizem, segue. Ele fala da importância de exprimir a vida mais do que copiá-la em detalhes. Isto é o “teatro da descoberta” ao qual um bom diretor se dedica. Uma cena de teatro exprime e amplia as ações da vida para que o personagem deixe seu caráter claro para o público, bem como o sentido de suas palavras.

“(...) Sua função é surpreender-nos pela autenticidade das ações e pela beleza e profundidade das imagens artísticas – e não através da ilustração por demais óbvia do seu significado. (...) Frequentemente, o próprio diretor esta tão doido a ser grandioso que perde todo e qualquer senso de medida e ignora o verdadeiro significado de uma ação humana. (...) É precioso, porém, observar a vida com os próprios olhos, sem se deixar levar pelas banalidades de uma simulação vazia que vise apenas o representar pelo representar e a expressividade na tela.” (2010, p.23)

O diretor é aquele que conta a história sobre a vida, mas sem copiar a vida e sim buscando na encenação o sentido da vida, não sendo apenas o sentido subjetivo ou poético. A poesia é libertadora do pensamento e assim no palco a poesia tem seu lugar. Falo do sentido cênico da vida, a busca por ações concretas que abram o caminho para imaginação da plateia.

Aderbal Freire-Filho costuma dizer que o cinema libertou o teatro, no sentido de que o teatro pode mais do que o cinema no terreno da ilusão e da utilização dos signos que contam a história para a plateia. Freire-Filho encenou Moby Dick, no teatro Poeira, uma história que fala da caça a uma grande baleia branca, com um navio, botes, uma imensa tripulação, o mar e seus naufrágios. Esta encenação contou com quatro atores e um tablado de 4x4 e ali tudo foi criado e todos que foram ao teatro viram a baleia, a caça e o naufrágio do Pequod. O diretor de teatro tem ao seu lado a imaginação da plateia, para tanto basta provocar esta imaginação com a poética da cena.

O trabalho invisível do diretor está aí, em encontrar as imagens que formarão a sua partitura cênica que será percorrida pelos atores, que será tornada lugar pelo cenógrafo, tornada música pelo músico, tornada figurino, tornada a peça de teatro. O diretor vê o invisível que está pairando sobre o texto.

O invisível se torna cenário porque durante os ensaios o diretor foi percebendo a necessidade clara de usar determinados objetos e ou colocar os personagens em determinados lugares, uma rua, uma praia ou uma murada de castelo. Não apenas porque está no texto, mas sim porque a cena pode ser investigada pelo diretor e junto aos atores descobrir qual dispositivo cênico é necessário para a cena. O necessário, o que agrega sentido e ação. Depois desta caminhada do ensaio o cenógrafo pode juntar as informações e desenvolver este dispositivo cênico por meio de sua arte e assim se chega ao cenário. Ele não vem pronto para o diretor, não chega de surpresa para os atores. Cada objeto, móvel ou tapete, foi fruto de uma necessidade do ensaio e não apenas um efeito plástico ou imagem arquitetônica para encantar a plateia.

A luz passa por este mesmo processo, pois ela conta a história junto aos atores, ela está presente conduzindo o tempo, fortalecendo o foco da cena, revelando ou escondendo um instante da peça. Mas tudo de acordo com o trabalho feito na sala de ensaio que depois é posto a prova no momento de gravar a luz. O diretor ao lado do iluminador vai passando cena por cena e percebendo as nuances e intensidades da luz, tendo atenção se ela está contando a história junto com cada cena ou se ela não está às vezes em um outro caminho, por conta de uma cor, de um movimento a mais ou a menos.

O figurino traz para o ator a presença concreta de seu personagem, tem origem clara, na função social da personagem, se é um médico, um rei, um ladrão, uma puta etc... Mas mesmo assim não significa que a puta será identificada por suas roupas, ela usará o figurino que a encenação descoberta nos ensaios, aponta como melhor para a personagem. O figurino, como o cenário, não vem pronto, seguindo uma indicação do texto ou do que é o personagem, ele nasce no jogo proposto pelo diretor dentro da construção do espetáculo.

Mas até chegar o momento de apresentar ao público, o processo será longo, e longo não apenas no sentido de tempo, pois existem peças que são ensaiadas por um ano, três meses, um mês ou mesmo por cinco dias. Esta relação com tempo nos parece mais ligada a intensidade e aproveitamento do ensaio.

Claro que ter tempo para fazer experiências é algo bom. Refletir e buscar dentro do sentido da cena que se quer construir e ali descobrir as ações que se transformarão em marcas, a marcação da cena, coisa que às vezes alguns atores acham positivo e outros nem tanto.

2.2 A ação em busca de sua marca

“O melhor guia para o ator é a ação!”

(Aderbal Freire- Filho)

A marca, este desenho do movimento do ator que o diretor vai criando seguindo um fluxo de entendimento da cena, é muitas vezes uma ação simples como ir até a mesa e pegar a faca e a laranja e vir descascando a laranja até chegar na janela e jogar a casca por ela, enquanto fala para outro personagem sobre a fragilidade da vida, e usa esta imagem de tirar a casca da laranja e jogar pela janela para ilustrar com a ação a idéia da fala.

A ação não é apenas movimento. Isto fica muito claro no estudo das ações físicas de Grotowski, onde ele diz que uma ação física parte de uma necessidade e não de um impulso em apenas se deslocar no espaço de um lado para o outro.

O simples andar, o levantar, o sentar, o pegar um copo, o abrir um livro, o ir olhar uma janela, se estiverem dentro do sentido do que o personagem diz e pensa ou necessita, serão ações, do contrário não passarão de um simples ir e vir, que apenas poluem a cena e não fazem mais do que atender ao incômodo do ator ou do diretor com o fato de que um personagem pode ficar parado, sentado um longo tempo durante a sua fala ou a fala de outro.

“Mas eu vou ficar aqui sem fazer nada?” Levante a mão o diretor que nunca escutou esta pergunta de um ator. O “fazer nada” é algo que incomoda muito os atores e alguns diretores. Fato óbvio é que em cena sempre se esta fazendo algo, o estar é fazer.

Um movimento sempre atrai o foco da platéia e por isso deve ser medido e pesado dentro do sentido, daquilo que conta a história e não somente atender a agonia de se estar parado, sentado observando os fatos.

A ação vem dar ao personagem humanidade e reforçar seu caráter diante da platéia e muitas vezes a ação faz com que o texto seja dito de modo

tão presente que, como diz Aderbal Freire-Filho, “ Parece que o autor escreveu esta fala porque viu como o ator faz a cena”.

Uma ação justifica a existência de uma fala e empresta para esta fala o sentido de verdade e de necessidade de ter sido dita pelo personagem. E em geral as ações podem ser simples como procurar um isqueiro para ascender seu cigarro e durante a procura encontrar o retrato de alguém do passado do personagem. Uma ação pode ser desamarrar os sapatos, contar moedas no bolso, descascar um ovo e muitas outras, desde que tenham sentido, para não se tornarem apenas gestos ou movimentos. É importante não confundir a ação com atividade, gesto ou movimento.

“O que é preciso compreender imediatamente é o que as ações físicas não são. Por exemplo: não são atividade. Atividades no seguinte sentido: limpar o chão, lavar a louça, fumar o cachimbo. Essas não são ações físicas, são atividades. (...) Mas uma atividade pode se transformar em uma ação física. Por exemplo, vocês me fazem uma pergunta que me deixa bastante sem graça, então eu tenho que ganhar tempo. Nessa situação, começo a preparar firmemente meu cachimbo. Agora minha atividade se torna uma ação física, porque se torna minha arma: “Sim, estou realmente muito ocupado, preciso preparar meu cachimbo, limpá-lo, acendê-lo, depois disso tudo eu vou responder a vocês...” (Grotowski, em conferência na cidade de Santarcangelo em 1988.)

Existe uma diferença enorme entre uma atividade e uma ação, e isto fica claro no modo como o ator diz sua fala, pois se for dita provocada por uma ação vai parecer que esta fala foi escrita para ser dita exatamente do modo como o ator fez e jamais de outro modo. Sublinho em tinta forte este aspecto do trabalho de um diretor de teatro, este garimpo de uma ação clara que revele o caráter de um personagem e justifique suas falas. A ação está ligada à função social do personagem, ao que ele é na peça e no mundo em que vive na peça. Parece simples construir com o ator uma ação, mas é uma descoberta que exige quebrar pedras e rachar lenha.

“Outro mal-entendido sobre as ações físicas é acreditar que elas são gestos. Os atores gostam de fazer muitos gestos porque acham que esse é

seu ofício”. Grotowski pontua nesta frase um segundo possível engano quando se busca uma ação para o personagem: o gesto. Quando um ator fala em cena, algumas vezes pode utilizar uma quantidade grande de gestos que o tornam mais um narrador do que um personagem que vive sua história no presente, lembrando sempre que o estar no presente é o que interessa para um diretor de teatro. Seguir pelas ações é um trabalho de paciência e de descoberta, pois como se vê pelas observações de Grotowski, as confusões são comuns.

É fácil confundir ações físicas com movimentos. Se estou caminhando em direção à porta, não é uma ação, é um movimento. Mas se estou caminhando em direção à porta para contestar suas perguntas estúpidas, para ameaçá-lo, então haverá um ciclo de pequenas ações, e não apenas um movimento. ()

Acima Grotowski explica uma outra peculiaridade da ação que é o objetivo, ou seja o sentido do que se está fazendo. Isto é invisível e só o ator e o diretor percebem e traduzem em forma para a platéia. Aprendi nos ensaios uma frase simples, que gosto muito de repetir: - Menos é mais.

O segredo da disciplina artística consiste em eliminar o supérfluo, em destilar a ação essencial, seu núcleo específico que o ator deve poder repetir no contexto escolhido. No início e como base de tudo que existe a ação com seu sangue e sua pele, com uma motivação e uma forma perceptível. Esta célula mais simples de um organismo complexo: o espetáculo. Mas se as células são frágeis, o organismo se despedaçará com o tempo. (BARBA, 1994, p.234).

Eugênio Barba em seu livro, “A canoa de papel”, diz que um erro comum aos atores e diretores é pensar que quanto mais energia o ator tiver, mais estará presente em cena, e assim o ator demonstra sua energia com uma quantidade de movimentos que, ao invés de trazer para si a atenção do espectador, o afasta. O espectador, segundo Barba, vem ao teatro para que seja estimulado a abrir suas defesas e absorver a peça e para tal, a sutileza, em muitos casos é mais eficaz do que um movimento de muita força e energia

e ou a grande quantidade de caminhadas atravessando o palco de ponta a ponta.

Existe uma afirmação do diretor russo Vsevolod Meyerhold (*apud* BARBA, 1994), conhecido por seu trabalho com a biomecânica, em que diz que uma ponte não é apenas uma forma de concreto e aço sobre um vão, uma ponte é a representação de um salto sobre algo, um instante de movimento representado pela forma, e não uma imobilidade. O ator em cena pode ser uma ponte, nele está gravado o salto. “Mas um modo de deslocar-se no espaço manifesta um modo de pensar. É um movimento do pensamento que se torna visível. Ou o movimento que guia o pensamento” (BARBA, 1994, p. 132).

2.3 A presença do ator constrói o espaço

“ a imobilidade é um ato, e algumas vezes apaixonado”

E Decroux

O que é o espaço físico, se não o que vemos e pensamos dele? O chão, as tábuas o palco, as ondas do mar, as pedras de uma muralha, são lugares que exigem equilíbrios e comportamentos diferentes, mas acima disto muda o nosso olhar e pensamento.

Um ator estabelece a existência de um lugar pela dinâmica de sua ação. Pelo estado em que se apresenta naquela cena. Não é apenas andar com dificuldade para fingir andar em uma neve inexistente, aliás este não é o bom caminho. A dinâmica de sua ação tem de trazer uma parte de realidade e uma de fantasia e assim podemos ver os guardas na muralha do castelo de Hamlet ou os arpoadores a bordo dos botes do Pequod. O diretor de teatro tem de descobrir junto ao ator qual a dinâmica que irá traduzir de melhor forma para a platéia o local aonde se passa a cena.

Se estamos em uma muralha, precisamos estar atentos ao equilíbrio, atentos ao horizonte ou se do estamos nos botes em alto mar o vento e as

ondas nos obrigam a falar mais alto. Do mesmo modo, se o personagem está na sala de sua casa, no seu quarto, não se cruza o palco de ponta a ponta, pois um quarto não tem a dimensão de um palácio. O ator constrói o espaço onde o personagem nasce, vive e morre. Este construir se faz na soma das ações que ele executa e como as executa ao se relacionar com o espaço necessário para a cena. O cenário nos dá elementos e códigos mais claros, mas a atitude do ator em muitas vezes é mais objetiva e forte do que uma duna de areia para dizer que estamos no deserto.

3. A EMOÇÃO FORA DE SENTIDO

Cabe ao diretor em seu trabalho invisível, estar junto do ator provocando esta busca por ações que façam a peça andar, que façam as cenas contarem a história e que assim o ator não busque justificar seu personagem apenas motivado pela emoção que, em geral, resulta em gritos, choros e gemidos. A busca pela emoção pode embotar os sentidos e tornar o personagem apenas um ator que chora. Como afirmou Grotowski em uma conferência:

“Normalmente, quando um ator pensa nas intenções, ele pensa que é uma questão de “bombear” um estado emocional dentro de si. Não é isso. O estado emocional é muito importante, mas não depende da vontade. Não quero estar triste: estou triste. Quero amar essa pessoa: odeio essa pessoa, porque as emoções não dependem da vontade. Então, quem tenta condicionar as ações através dos estados emocionais, faz confusão” ()

É importante que o diretor saiba conduzir o ator para que suas emoções sejam consequência de suas ações e não seu objetivo. Uma carga excessiva de emoção enfraquece o caráter do personagem e na maioria das vezes desvia a platéia do real entendimento da cena. Isto é um trabalho difícil, pois o teatro é uma construção com inúmeras consequências para cena, sendo que hoje muitos jovens atores que vejo, têm como parâmetro a interpretação da televisão.

Na televisão é mais comum a emoção ser o objetivo. No teatro, não. No teatro o emocionar-se para o ator é uma consequência, pode ocorrer ou não e isto não afeta a peça. No teatro, a emoção deve brotar na platéia, de preferência que chore a platéia, que ria a platéia, que sinta o ódio a platéia, que foi quem pagou o ingresso.

Nada contra as emoções, que fique claro. Pois a emoção, sim, está presente em todos os textos, como está em um quadro de Van Gogh, na Guernica de Picasso, na música de Béla Bartók, nas esculturas de Camille Claudel, etc. A emoção nos torna humanos e nos faz olhar, ouvir e entender o outro e isto é teatro. O que gostaria de deixar claro é que no processo de

trabalho de levantar uma cena, a emoção pode ser um canto da sereia que faz naufragar o melhor e mais experiente dos atores e diretores.

É um engano medir o talento de um ator pelo volume de suas lágrimas, na violência do seu ódio, na ironia de seu riso ou na frieza exposta de sua maldade bem como na ingenuidade ampliada de sua alegria.

Teatro é simples, mas não quer dizer fácil. Existem muitas camadas invisíveis, iguais as do trabalho de um diretor e são estas camadas que devem ser trazidas à tona no palco para que a platéia se emocione. Muitas vezes uma personagem que luta contra sua emoção toca muito mais a platéia do que aquela que se deixa levar pela onda de sua solidão, fúria ou paixão. O que um diretor busca é o que traz a emoção ao ator na medida do sentido, o que esta personagem faz que revela a sua emoção e o que as palavras dizem, para que não fique apenas como um narrador preso nas palavras e querendo se emocionar. “Não me fale em sentimentos. Não podemos fixar os sentimentos. Só podemos fixar as ações físicas” (STANISLÁVSKI apud TORPORKOV, 1977, p.160).

3.1 O espetáculo de teatro está no invisível que existe no texto.

Em seu Diário de Trabalho, Bertolt Brecht escreve no dia 30 de junho de 1940:

É impossível terminar adequadamente uma peça sem um palco. Como vou descobrir se, digamos a sexta cena de A alma boa de Se-Tsuan resiste ou não a súbita compreensão por parte de Li Gung da base social da maldade de seu amigo? Só o palco pode decidir entre possíveis variantes. Fora Mãe e Cabeças redondas, tudo o que escrevi desde Joana não foi testado (2002, p. 85).

De que lugar nasce um espetáculo de teatro? Domingos Oliveira, em uma aula sobre dramaturgia, diz que existe um lugar onde os textos já estão prontos, cabe ao autor encontrar este lugar. Um diretor precisa encontrar e

descobrir o lugar aonde está seu espetáculo e o caminho é o texto é claro. Acontece que só o texto, mesmo o melhor deles, Hamlet, não revela o que é o espetáculo, como contar sua história. O espetáculo paira sobre ou entre as palavras do texto, ou fora dele, ou em parte dele. Cada diretor faz seu caminho.

O que importa é que a descoberta é feita neste lugar invisível que o olhar do diretor alcança junto de sua equipe e na busca deste lugar um entendimento em todas as camadas e dimensões do texto se faz. Quando Brecht deseja um palco para terminar seu texto, sabe que a cena é reveladora de uma verdade e clareza sobre o texto que às vezes nem o próprio autor percebe.

A escolha de como construir as cenas, de como levar ao palco um texto, é uma responsabilidade, uma habilidade e uma liberdade do diretor de teatro e a liberdade o autoriza a tirar cenas da ordem e até suprimir um personagem ou cena. Aqui não penso no juízo de valor, sobre qualidade, informação ou o porquê de determinadas liberdades de um diretor, apenas apresento a possibilidade do que ele pode lançar mão quando está criando um espetáculo de teatro.

Um diretor de teatro faz a crítica do seu tempo, a crítica da própria história que conta. O que importa é quais sentidos este diretor quer buscar e provocar. É possível que erros aconteçam e um diretor se perca nas novidades e se distancie das descobertas. Gilles Deleuze, escreve um texto sobre o diretor de teatro italiano Carmelo Bene, falecido em março de 2002:

“A respeito de sua peça Romeu e Julieta, Carmelo Bene diz: ‘É um ensaio crítico sobre Shakespeare.’ Mas o fato é que Carmelo B. não escreve sobre Shakespeare: o ensaio crítico é uma peça de teatro e sua crítica entre a peça originária e a peça derivada? O teatro de Carmelo B. tem uma função crítica, mas crítica de quê?” (DELEUZE, 2010)

Deleuze, reconhece na peça de teatro um pensamento crítico, reconhece o movimento do diretor dentro da obra para fazer nascer seu

espetáculo com o objetivo de não somente contar a história mas fazer pensar sobre a história. Continua Deleuze:

“Não se trata de criticar Shakespeare, nem de um teatro dentro de um teatro, nem de uma paródia, nem de uma nova versão da peça. Carmelo Bene procede de outro modo, e é mais inovador. Suponhamos que ele ampute a peça originária de um de seus elementos. Ele subtrai alguma coisa da peça original.”

Gilles Deleuze identifica o modo de trabalho do diretor de teatro apontando a subtração como busca deste diretor para encenar sua peça e reconhece o que a peça não é; seguimos com Deleuze:

“(…) Ele amputa Romeu, ele neutraliza Romeu na peça original. Então toda a peça, porque lhe falta um pedaço, não arbitrariamente escolhido, vai talvez oscilar, girar sobre si mesma, colocar-se em um outro lado. Se você amputar Romeu, vai assistir a um surpreendente crescimento de Mercúrio, que era apenas uma virtualidade na peça de Shakespeare, mas em Carmelo Bene ele não quer morrer, ele não pode morrer, ele não consegue morrer, visto que vai constituir a nova peça” (DELEUZE, 2010, p.).

Deleuze nos descreve o pensamento crítico e prático de um diretor de teatro em busca de traduzir para o seu tempo e talvez para além do seu tempo uma peça de teatro. Como Carmelo Bene chegou neste lugar para encenar sua peça é algo que para saber, seria necessário estar com ele todos os dias em seus ensaios para então presenciar a sua descoberta neste terreno invisível que existe na sala de ensaio. O fato aqui é a tradução de trabalho de um diretor na tradução da obra escolhida para encenar e digo tradução porque um texto de teatro é traduzido em ações, sentidos, crítica, lugares, emoções e sonhos, sim sonhos, esta matéria da qual a platéia é feita.

Reconhecer a potência do trabalho de um diretor, não significa que este diretor fez algo objetivamente para ser reconhecido durante o espetáculo, neste caso ele estaria sendo como o ator que fica forçando suas emoções diante do público. Deleuze reconheceu o sentido que o diretor quis traduzir em seu

espetáculo. Este é um exemplo apenas, e passível de ser aceito ou não, depende de como se percebe o que Carmelo Bene fez em seu trabalho. O que vale neste momento é dizer que um diretor de teatro percebe *dentro* do textos, *dentro* do mapa do texto, caminhos que às vezes estão invisíveis até aos olhos do autor e nesta descoberta personagens e situações antes impensadas pelo autor são potencializadas diante do público.

O entendimento do texto que se tem depois de se debruçar sobre ele na mesa e levantando as cenas é imenso, é como se um novo mundo se levantasse diante dos olhos e assim a imagem do navegante, do descobridor das grandes navegações pode refletir um diretor de teatro. Ele sempre irá traçar os mapas mais precisos sobre a obra encenada, e a cada vez que encenada novamente por outros diretores, novos mapas serão feitos.

“Levado pelas palavras do autor, que contêm os conceitos, posto no corpo e na alma do personagem, que vive a situação, o ator sabe mais do que qualquer psicanalista, do que qualquer filósofo, do que qualquer teórico. Provavelmente não saberá expressar em palavras próprias, expor uma tese, mas saberá iluminar as palavras do autor com sua compreensão. E é esse conhecimento profundo, mas não acadêmico, não discursivo, que faz a grandeza do ator. Às vezes até ele duvida de que compreenda tanto. Mas isso acontece por distorção, quando o ator coloca a vontade de articular um discurso antes da sua capacidade expressiva como ator”. (Aderbal Freire-Filho, em ensaio)

4. AS PALAVRAS DE ALGUNS DIRETORES

“ Um espetáculo é um fio feito de astúcias e de enganos.
Estire-o, mas não o rompa ao estirar” (Eugenio Barba)

Cada um fala de sua aldeia e assim ao sabor de Pessoa vamos falando do mundo. O ofício do teatro é este lugar coletivo. O trabalho do diretor de teatro vai tomando forma no pensamento, na voz, no silêncio de cada integrante da equipe. O Teatro é este lugar que precisa do outro sempre, para ser lugar de estar e criar novas formas de perceber a natureza em sua volta.

A criação de um espetáculo se estrutura no invisível e se torna corpo no coletivo, no conjunto. O diretor, o encenador, sabe disto, que o invisível que ele vê como horizonte só irá se abrir quando somado com todos os outros horizontes apontados nos ensaios. O teatro é a relação humana que confirma a nossa natureza de tribo, de respeito, o reflexo de olhar o outro e ver o que ele pensa, o que o outro intuiu do modo mais tênue e que pode se tornar o caminho para todos. O caminho do espetáculo.

“Um bom diretor, não deseja “realizar uma ideia”. Sua tarefa é suscitar e organizar o rendimento dos atores(...) Deve desencadear crises e não se inibir pelo medo de confessar que ainda não tem a sugestão correta, bela e pronta. A confiança dos colaboradores deve, basear-se na capacidade do diretor em descobrir o que não é uma solução. Ele deve levantar dúvidas, problemas, propor uma quantidade de possíveis pontos de vista, de confrontos, de lembranças, de experiências(...). Deve organizar a atitude pasmada dos atores. Deve conseguir que cada um se pergunte: - Por que digo isso?. Deve cuidar para que o assombro e as contradições iniciais não desapareçam completamente, uma vez obtida uma resposta, à proporção que avançam os ensaios.” (BRECHT, 1975, p. 217)

Transcrevo aqui a Carta de Domingos Oliveira aos atores da peça “Do fundo do Lago escuro”, na qual ele atuava e dirigia e eu fui seu diretor assistente:

“Senhores e senhoras, caros membros da equipe, atores, estamos a dez dias da estreia. Temos pouco tempo, mas não um tempo insuficiente. Já soou a campainha dos dez dias prim! Prim! Prim!. O tempo de rodar a peça todos os dias, tempo de desprezar o que foi pensado, imaginado, planejado, tempo de olhar com subjetividade o palco e descobrir o que é que está acontecendo lá. Esta montagem me tem sido peculiar, ao invés de como diretor aguentar com paciência as limitações dos atores, são eles que estão tendo de aguentar as minhas limitações. Meu risco de quedas e a tensão que o risco delas causa em todos. Meus constantes lapsos de memória ao proferir o texto : - Será que esse cara algum dia vai aprender a dizer isso? Saibam então como anda funcionando minha pequena doença, causa disto tudo, embora deficiências citadas, minha consciência, minha potência como artista, como homem capaz de perceber a beleza ao meu redor e a oportunidade das coisas, e o sentido maior do trabalho, continuam as mesmas ou melhor amplificadas, estou com absoluto controle do espetáculo que precisamos fazer, acredito que vencerei. Precisamos rodar todos os dias, diminuir as faltas dos atores, precisar os ensaios, precisamos usar os figurinos cada vez acharem necessário para construção dos seus personagens, precisamos ser agradáveis, pontuais, pacientes e interessados no todo.”

Domingos Oliveira tem uma doença degenerativa, Parkinson, contra a qual ele luta bravamente e ganha muitas batalhas, mas a guerra é dura e cobra preços. É um grande diretor e nesta carta existe um mapa para os jovens diretores chegarem ao espetáculo e sua estréia. Quando ele fala com paciência em aguentar as limitações dos atores, temos uma referência ao tempo do afeto do Amir Haddad. E as limitações são os obstáculos naturais que o ator tem de transpor na medida que sua confiança e entendimento se reforçam sobre a encenação. Rodar uma peça quer dizer encenar a peça do início ao fim, passar a peça do início ao fim em todos os dias de ensaio e para isto deixar de lado alguns objetivos traçados antes, pode ser de grande ajuda para que o processo ande. Em geral, se chega na estreia com ajustes ainda sendo feitos e isto toma

o tempo precioso do fazer, do rodar, do dominar a geografia da peça e fortalecer o entendimento dos atores pela, como dizem os franceses, a repetição, teatro é repetição.

Chamo atenção para um detalhe muito importante desta carta, quando Domingos se refere aos atores e equipe, serem pontuais e agradáveis. Um dos grandes trabalhos invisíveis do diretor é manter uma certa disciplina, organização nos ensaios, e isto não se dá por gritos, broncas, cobranças, se dá pelo trabalho, pelo envolvimento provocado pelo diretor no elenco e na equipe com o trabalho. É fundamental sermos sim pontuais, sermos agradáveis porque um ensaio é um lugar de fragilidades, de exposição de suas limitações e descontrolo de sua vontade e força.

Cuidar do outro, respeitar o tempo do outro, estar presente, evita brigas e mágoas em um processo de criação. Um ensaio nem sempre é um mundo maravilhoso de artistas sendo geniais e sorridentes. Um ensaio implica em desgaste, em desencontro, em cegueira momentânea, em raiva, e tudo isto o diretor tem de estar atento e sabendo que as fogueiras acesas em um ensaio são para aquecer e forjar as ideias e que elas não podem crescer demais e correr o risco de queimar os que estão em volta. Todos sabemos como uma queimadura dói e deixa marcas.

Trabalhar com atores experientes, com uma grande carreira, reconhecidos pelo público, não é a garantia de que todo o processo será seguro e perfeito. Somos humanos e o ego, o medo do ridículo, é maior em quem já tem um “nome”. Por isto o diretor tem de perceber muito longe o caminho que vai conduzir seu elenco, lembrando que ouvir, que entrar nos caminhos propostos pelos atores é algo que pode sim criar o espetáculo.

É certo de que o diretor, quando se coloca diante de um texto que deseja encenar, tem um forte instinto de como esta história pode ser contada, mas quem vai contar ao público são os atores. A história tem de pertencer à eles. Do contrário será um espetáculo sem humanidade e ficará maçante. Pode até ser belo plasticamente, mas será ruim, não tocará a platéia. Creio que um

diretor de teatro precisa descobrir no ensaio como caminhar ao lado dos atores, mesmo que fisicamente ele seja esta figura que está ali diante do elenco apontando caminhos e falando dos sentidos e ações. Quando Domingos reconhece a sua fragilidade física aos atores ele está vivenciando a fragilidade dos atores no processo de criação. A possibilidade da queda é real e assusta, mas a queda é necessária ou do contrário o espetáculo não terá humanidade. A vida é queda. Domingos Oliveira costuma dizer em um poema que a vida é uma rameira que engana e beija seus amantes e que a vida é a doença degenerativa que temos, a cada dia ela, a vida vai nos enganando e nos levando embora.

Isaac Bernart, diretor carioca, também escreve sobre o ofício do diretor:

“Creio que a grande virtude do diretor de teatro seja a de estabelecer conexões saudáveis e interessantes entre os atores e os demais componentes da ficha técnica do espetáculo, proporcionando um ambiente de trabalho onde a confiança e a liberdade de criação imperem. Partindo deste princípio, é fundamental que o diretor assuma integralmente o papel que lhe cabe, ou seja, conduzir cada artista a sua excelência. No entanto, isto deve estar a serviço de uma ideia central e de seus desdobramentos que precisam ser explicitados com clareza aos atores e a toda a ficha técnica da peça.

A sabedoria de um diretor reside também em reconhecer que a sala de ensaio é um lugar de pesquisa constante e de descobertas, desse modo caminhos e princípios podem ser alterados de acordo com o desenvolvimento do jogo entre os atores e das contribuições trazidas pelos demais artistas, como o cenógrafo, o figurinista, o diretor de movimento, o diretor musical e o iluminador, para citar alguns. Outro fator fundamental reside em se levar sempre em consideração as possibilidades e recursos da produção. Enfim, dirigir uma peça requer uma relação dialógica e intensa com todas as pessoas que participam do projeto. Cabe ao diretor ainda, saber tomar decisões mesmo que não agradem a todos, pois nem sempre o que parece funcionar numa

cena, é adequado a uma comunicação do conteúdo da obra e da expressão artística que se almeja transmitir ao público.

No que se refere ao caráter visível do trabalho do diretor, penso que ele aparece na justeza, na qualidade da expressão geral da obra, na atuação convincente e verdadeira dos atores, nas escolhas cênicas e principalmente nos detalhes tão preciosos que fazem uma obra atrair o interesse do público. Contudo, não podemos esquecer que os aspectos invisíveis ao olhar do espectador e mesmo da crítica, são tão importantes como os aparentes. O diretor que não sucumbe a vaidade de aparecer em cada momento da peça sabe que seu trabalho está presente. O resto é silêncio.”

O diretor e ator Isaac Bernart, faz uma forte e ótima referência ao caráter coletivo da criação teatral. O teatro é uma atividade coletiva. Um ensaio é um encontro entre muitas visões e expectativas sobre o espetáculo e cabe ao diretor ouvir toda a equipe. Uma peça de teatro não tem a claramente a mesma natureza de um filme, que uma vez pronto e exibido, o máximo que se pode fazer é o exibir sem ou com os cortes de sua edição. O teatro é vivo e passível de absorver as reações do público e assim ir se ajustando, mudando.

É normal que um bom diretor de teatro acompanhe a temporada de sua peça e observe tanto quanto os atores as reações da platéia e assim executar mudanças em marcas, texto, luz e na interpretação dos atores. Claro que o objetivo de um espetáculo é contar sua história seguindo o caminho construído nos ensaios, e não agradar a platéia ou o crítico, isto será uma consequência do trabalho.

O trabalho construído na sala de ensaio tem um caráter próprio e uma dinâmica que pode não ser absorvida pela platéia ou pela crítica e isto não significa uma falta de valor do trabalho. Aqui o diretor de teatro, tem de ter muita clareza do que foi proposto em sua encenação e assim fazer ajustes que sejam necessários ao caminho que foi proposto. É possível e comum que uma peça tome um descaminho em sua própria proposta e se deixe perder pelo

efeito, pela falta de humanidade e assim sofra uma rejeição do público ou crítica.

A questão invisível de um diretor, não é impor ao público a sua visão, mas sim o modo como conta sua história. Existem espetáculos fantásticos em expressão cênica e força teatral que viveram o fracasso de platéias vazias e crítica negativa.

Cabe ao diretor estar presente junto aos atores para que esta coletividade não se perca diante de um crítica ruim ou pouco público, quando se tem a clareza de que se fez o melhor trabalho possível. Entendendo sempre que o caráter de um espetáculo de teatro se faz de estar vivo no presente, e para tanto é preciso se ampliar ou retrair diante das reações do público e novos entendimentos do elenco e direção.

O Diretor Estrehler em uma entrevista publicada na revista da escola de teatro O Tablado, no Rio de Janeiro fala sobre o diretor de teatro e este caráter de mudança do espetáculo :

“Para mim a direção é, antes de tudo, um ato crítico, o ponto de vista mais amplo e mais global possível. A precisão de algumas das minhas indicações de direção, minha insistência sobre certas entonações, gestos e posições, deixam, ao mesmo tempo, ao ator uma total liberdade. Direi que uma das características do “Piccolo” é a de considerar a leitura do texto como um ato criativo que não tem fim. Nasce, é verdade do diretor, mas o supera continuamente. Uma determinada noite, a uma determinada hora, a experiência se oferece como um ato acabado, mesmo que, na realidade, não seja definitiva e possa tomar, no decorrer das apresentações, outros caminhos e ser, ainda, prolongada e aprofundada, em diversos períodos, enquanto o espetáculo se mantém. Daqui se deriva o tom, as vezes contraído, tenso ao extremo, as vezes distendido, lírico e cheio de digressões, dos nossos ensaios. Os ensaios são sempre contraditórios.”

A contradição é uma aliada de um diretor de teatro que tenha a calma de aceitar sua presença e perceber sua importância. Se contradizer é normal em um ensaio, pois vamos abrindo caminho na pedra da cena e desvios, voltas são comuns. Acontece de entrarmos em uma cena com um pensamento, mas basta um fala do ator com uma intenção diferente, mesmo que desapercibida,

para o diretor ver a ponta do iceberg e ali mudar o rumo de uma cena que até então era dada como pronta. Muito comum, um diretor no da da estreia cortar uma fala, cortar uma cena, mudar um figurino. Pois o teatro é vivo e o que é vivo se contradiz.

O Diretor de teatro, Márcio Meirelles, que dirige o teatro Vila Velha em Salvador na Bahia, me enviou este texto. Ele foi feito para o programa da peça “As Palavras de Jó” de Matéi Visniec que ele Márcio, atuou e dirigiu.

Um encenador sempre está no palco exposto no outro; no ator, no movimento, no som, na disposição espacial, nas opções, nas decisões tomadas a respeito das contribuições de outros. No diálogo com o autor da obra original, a peça, o romance, a ideia, o tema, quando não é ele próprio o autor. E mais ainda quando o autor é ele próprio. Um encenador trabalha o tempo todo com o ator e seu segredo, sua arte secreta de desvendar o invisível. Um encenador trabalha para ajudar o ator em seu trabalho exaustivo de ser mais do que ele próprio, ser ele inteiro, ser ele público coletivo e se transfigurar. Um encenador provoca o ator desde o momento em que o escolhe para um papel. Seja porque este papel já está nele, seja porque pode ser construído com o material que ele detém para isso. Seja porque numa composição de elenco ele pode jogar numa posição complementar aos outros para formar um bom time. Seja porque com isso tudo ou cada coisa dessas vai dar suporte às ideias para que ganhem corpo. Ganhem presença movimento e sons. Ganhem visibilidade e continuem invisíveis para poder serem imaginadas e recriadas e sonhadas pelo espectador e não percam a capacidade de instiga-lo. É preciso que seja perfeito e para isso construir as falhas. É pelas falhas que o espectador entra na ideia e colhe os frutos ali plantados. É nas falhas que está o humano. Um encenador ajuda o ator nesse seu trabalho silencioso e solitário. Seu difícil trabalho de descer às entranhas de si mesmo para sair de si e sendo ele mesmo descobrir todos os outros que ele pode ser porque já estão ali. Mas para isso é preciso levantar a máscara cotidiana, a máscara que tanto nos agrada usar p mostrar o que pretendemos ser.

Para encerrar este capítulo, transcrevo as palavra do meu mestre e grande amigo, Aderbal Freire-Filho. Estas considerações dele sobre o teatro

foram fruto de palestras e encontros sobre teatro e que copilei alguns trechos para iluminar este trabalho.

“O século XX re-inventa o teatro e essa ação se desenvolve no palco, onde diretores e atores exploram sua geografia, buscam novas convenções, novos meios, novas possibilidades, enfim, descobrem um novo mundo: uma nova poética. Intervindo diretamente na natureza da ilusão, o novo teatro passa a cobrar uma nova dramaturgia. (...) E a partir daí podem avançar na compreensão do novo teatro, não mais vendo no que Brecht escreveu dogmas, mas um pensamento andante, servindo a nossos delírios. Quais delírios? Ou melhor, delírios de quem? Os delírios dos encenadores, que convocaram compulsoriamente os autores para a aventura da criação do novo teatro: eles, diretores, tinham inventado a nova cena, que viessem os autores inventar a nova dramaturgia, uma dramaturgia capaz de ocupar todos os recantos desse mundo novo. Terminei falando de uma aventura pessoal que reúne todas as minhas obsessões, ao mesmo tempo minha nova cena e minha nova dramaturgia. Desculpem tanto “minha”. Cito Tadeusz Kantor, quando dizia, só existe um teatro, o meu. Certamente ele não queria desprezar os outros, nem imaginar o seu teatro superior, nem comportar-se arrogantemente. Apenas tentava dizer que um artista só é capaz de falar do teatro que faz.(...) O teatro começou no ocidente escrito por diretores, ou seja, os diretores gregos escreviam suas próprias peças, o que é uma forma de dizer que os autores gregos dirigiam suas próprias peças. Separou-se ao longo dos tempos de tal forma texto e encenação que quando um artista genial do século XX, Artaud, proclamou que teatro não era literatura, milhares de ressentidos quiseram diminuir a importância da palavra no teatro. Não queria isso, certamente, o genial Artaud. Como admitir que Artaud quis desprezar Shakespeare, esse poeta incomparável e esse criador teatral monumental? O que o ele pretendia loucamente, vivendo na terra da Comédie Française, era, nada mais, nada menos, combater o vício maldito da declamação, o

vício presente mesmo na mais nova dramaturgia, quando separada do novo palco, quando caída no alçapão do aparelho que não serve mais aos autores, como disse o bom Brecht. Nada mais do que, enfim, combater um teatro em que no princípio era o verbo. Porque, isso sim, no princípio do teatro é a ação (o verbo apenas como categoria gramatical que contém a ação). Nada impede, porém, que em torno das ações floresçam as palavras, todas as palavras”.

A COMPREENSÃO DO ESPETÁCULO (A. Freire Filho)

“Para mim, o mais importante de um processo de ensaios é a compreensão. Em todas as etapas, em todos os momentos, de todos os jeitos, estou, estamos buscando a compreensão. O espetáculo é construído sobre o sentido, sobre os significados. É um reducionismo achar que só quando conversamos na mesa, ou fora dela, estamos buscando compreender uma peça. Muitas vezes, a conversa, a troca de idéias não é a melhor maneira de compreender. Frequentemente abrevio uma conversa sobre uma cena, ou sobre um personagem, quando vejo que chegamos a um ponto de saturação, que estamos repetindo o óbvio, ou nos fechando em idéias restritas, ou dando voltas no mesmo lugar, alguns dos vícios de uma discussão. Durante a mise-en-scène, quando nos dedicamos a levantar uma cena, estamos compreendendo, estamos com a torneira da compreensão bem aberta. E o teatro, a cena que se constrói, que muda, que procura sua forma, informa seus conteúdos. É com o teatro que agarramos a consciência... do teatro. Se a poesia vai além do entendimento, como nós atores não valorizamos a compreensão poética que floresce no texto que falamos, assim como no nosso corpo, na nossa cabeça e no nosso peito?”

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A conclusão do invisível

“ ando devagar porque já tive pressa , só levo a certeza de que muito pouco eu sei, que nada sei.” Almir Sater e Renato Teixeira (Tocando em Frente)

O teatro é acreditar em algo invisível. Algo que esta além de “- Meu reino por um cavalo!” Além da morte de Danton, além do pacto com Mephistófeles, além do fantasma do pai, além do grito do ator que explode no ar todos os sentidos da platéia. Ele em si, o teatro é um mistério mítico surgido da necessidade do homem de se recriar diante dos Deuses. Nasce do instinto do homem de desafiar os Deuses. Um diretor de teatro percebe no invisível da sala de ensaio um universo. Ele olha pelo pequeno buraco da descoberta o seu Aleph e ali mundos se abrem e oceanos invadem e afundam navios. Existe a delicadeza, a beleza, e claro a incerteza, o não saber dentro de uma sala de ensaio. E deve ser assim, o diretor de teatro antes de tudo, não sabe nada sobre o espetáculo que pretende encenar. Não sabe. Porque o verdadeiro espetáculo nunca irá se mostrar, ele ira aparecer um pouco nas ações, nos sentidos, na poética da cena criada pelo diretor, atores e equipe. Mas o espetáculo é invisível, ele só existirá unicamente na imaginação de cada pessoa sentada na platéia, e será único e raro para cada um. O espetáculo de teatro é uma espiral sem comando, sem corpo exato, que é impulsionada a girar pelo diretor, mas que ele mesmo não pode controlar sua amplitude, pois é expressa no pensamento poético que pertence a cada homem e mulher que vai ao teatro. O diretor no dia da estreia assiste a muitos espetáculos: - O que ele construiu com sua equipe durante os meses de ensaio e os que ele conseguir perceber nos olhos de de cada espectador. Na verdade, talvez nem o seu próprio espetáculo ele verá do jeito exato como foi construído, porque no momento que o terceiro sinal tocar e as luzes se acenderem e o ator fizer sua

primeira ação, ali, tudo será vivo e presente, e por ser vivo será surpreendente e inopinado. Por mais que se tenha repetido aquela cena no ensaio quinhentas vezes, talvez o diretor não a reconheça no palco! A cena será uma novidade para ele, pois ela está sendo afetada por toda a vida que existe junto ao palco.

O ofício do diretor de teatro é aceitar o invisível como resultado de seu trabalho, isto é claro, se o seu trabalho for uma descoberta e não uma busca por efeitos e novidades. Refletir a imagem que se possa ter de um homem e seus atos por meio de ações que podem ter a emoção como consequência e a comoção da plateia como resultado. Pode acontecer ou não. Como diz Domingos de Oliveira tem dias que nós estamos uma merda, a platéia ótima e o espetáculo é incrível! Tem dias que estamos ótimos, a platéia uma merda e o espetáculo é ainda incrível! Tem dias que estamos uma merda, a platéia uma merda e o espetáculo é surpreendentemente incrível. Coisas do invisível.

“ Só acredito naquilo que invento” Manoel de Barros

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Brook, Peter. **O Espaço Vazio**. Orfeu Negro. Lisboa, 2011.

Richards, Thomas. **trabalhar com Grotowski**. Perspectiva. São Paulo, 2012.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido**. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1988.

Brecht, Bertolt. **Diário de Trabalho**. Rocco: Rio de Janeiro, 2002.

Bertolt Brecht, Escritos Teatrais, Turim, Einaudi, 1975, pag.217

Esslin, Martin. **Uma Anatomia do Drama**. Zahar: Rio de Janeiro 1978.

Tarkovski, Andrei. **esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Sobre o Teatro**. Rio de Janeiro, 2002.

TABLADO, **Cadernos de teatro N.96**. Rio de Janeiro, 1983.

TABLADO, **Cadernos de teatro N.118**. Rio de Janeiro, 1988.