

INTRODUÇÃO À DIREÇÃO TEATRAL



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor

MARCELO KNOBEL

Coordenadora Geral da Universidade

TERESA DIB ZAMBON ÁTVARS



Conselho Editorial

Presidente

MÁRCIA ABREU

ANA CAROLINA DE MOURA DELFIM MACIEL – EUCLIDES DE MESQUITA NETO

MÁRCIO BARRETO – MARCOS STEFANI

MARIA INÊS PETRUCCI ROSA – OSVALDO NOVAIS DE OLIVEIRA JR.

RODRIGO LANNA FRANCO DA SILVEIRA – VERA NISAKA SOLFERINI

WALTER LIMA TORRES NETO

*Introdução à
direção teatral*

EDITORIA
UNICAMP

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO
Bibliotecária: Maria Lúcia Nery Dutra de Castro – CRB-8ª / 1724

T636i Torres Neto, Walter Lima
Introdução à direção teatral / Walter Lima Torres Neto. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2021.

1. Teatro. 2. Teatro – Produção e direção. 3. Representação teatral. 4. Teatro – Técnica.
I. Título.

CDD – 792
– 792.023
– 792.028
– 792.02

ISBN 978-65-86253-65-8

Copyright © Walter Lima Torres Neto
Copyright © 2021 by Editora da Unicamp

Opiniões, hipóteses, conclusões ou recomendações expressas neste livro são de responsabilidade dos autores e não necessariamente refletem a visão da Editora da Unicamp.

Direitos reservados e protegidos pela lei 9.610 de 19.2.1998.
É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização,
por escrito, dos detentores dos direitos.

Impresso no Brasil.

Foi feito o depósito legal.

Direitos reservados à

Editora da Unicamp
Rua Sérgio Buarque de Holanda, 421 – 3º andar
Campus Unicamp
CEP 13083-859 – Campinas – SP – Brasil
Tel.: (19) 3521-7718 / 7728
www.editoraunicamp.com.br – vendas@editora.unicamp.br

para
Ivan e Theo

O bom desenho, o bem combinado das tintas, o claro-escuro apropriado à excelência do quadro, é o belo, é o relevo da pintura: a voz doce, forte, majestosa, patética, aguda, grave, imponente, abatida, rouca, harmoniosa, boa, bela, rude, flautada, etc., etc., com todas as inflexões apropriadas e naturais, são as tintas, são os claro-escuros, de que o ator se serve para a fiel pintura do vasto e majestoso quadro da natureza que deve constantemente pintar aos olhos do espectador.

João Caetano. *Lições dramáticas*, 1861

O ensaiador ocupa durante os ensaios um lugar ao centro do prosccênio, tendo ao seu lado uma mesa onde coloca os seus papéis. O ponto, nos primeiros ensaios, está sentado também junto de outra mesa ao prosccênio, e vai seguindo com a vista uma cópia da peça, à medida que os atores vão lendo os seus papéis.

Augusto de Mello. *Manual do ensaiador dramático*, 1890

Um ator medíocre, que não atua na peça, é sempre superior, do outro lado da ribalta, ao artista célebre que interpreta diante dele.

André Antoine. *Conversas sobre a encenação*, 1903

É perfeitamente compreensível que um *metteur-en-scène*, especialmente um moço, se apaixone por esta forma de teatro, cujas possibilidades, certamente não infinitas, são, porém, amplas e tentadoras. É o que aconteceu com José Renato Pécora, autor, ensaiador, e ator, dos melhores, da nova geração, agora transformado em profeta e apóstolo do teatro de arena em nossa terra.

Ruggero Jacobbi. *A expressão dramática*, 1955

Essa coisa que eu falei um dia – que o teatro vai ser visto apenas pelos que o amam, pelos que entendem dele, pelos que querem passar por aquela experiência – não tem nada de loucura. Você faz uma temporada e tem poucos espectadores; você abre um curso e tem muitos alunos. As pessoas estão ávidas por passar por esta experiência espiritual altamente enriquecedora que é o teatro.

Domingos Oliveira. *Entrevista*, 1998

Respeito todo tipo de encenação, da mais acadêmica à mais contestadora, mas, sentada na plateia, o que me envolve sempre, em primeiro lugar, são os atores. É neles, em nós, que está o teatro.

Fernanda Montenegro. *Prólogo, ato, epílogo*, 2019

O que o diretor mais precisa desenvolver em seu trabalho é o sentido de escuta. Dia após dia, quando ele interfere, comete erros ou apenas observa o que está ocorrendo na superfície, por dentro deve estar escutando, escutando sempre os movimentos secretos do processo oculto. É essa capacidade de escutar que o deixará constantemente insatisfeito, ora aceitando ora rejeitando soluções, até que de repente seu ouvido escuta o som secreto que estava aguardando e seu olho vê a forma oculta que tanto esperava.

Peter Brook. *A porta aberta*, 2000

AGRADECIMENTOS

Nunca é tarde para agradecer o olhar daqueles que nos precederam. Sobretudo daqueles que nos olharam no primeiro instante do nosso aprendizado diante da cena. Muitas vezes incrédulos, emprestando-nos uma escuta certamente seletiva e as palavras... que balbuciavam, mal sabiam eles, ao pronunciá-las, onde iam dar. Meu reconhecimento à memória de João Bethencourt (1924-2006), José Renato Pécora (1926-2011), Léo Jusi (1930-2011) e Luís Antônio Martinez Corrêa (1950-1987), artífices de um teatro de cujo modo de produção nos distanciamos.

Minha memória leva-me a um afetuoso agradecimento, pelas primeiras conversas sobre direção, aos colegas de turma da Escola de Teatro da Praia Vermelha que, desde o final da década de 1980, o teatro dispersou: Daniel Marques da Silva, Luiz André Cherubini, Luiz Antônio Pilar, Marco Antônio Braz. Juntem-se a eles, os tantos colegas de percurso, em especial Virgínio Liberti, Cláudia Tatinge Nascimento, Moacir Chaves, Rubens Lima Júnior e Augusto Valente.

Manifesto minha gratidão aos amigos e professores do curso de direção teatral da UFRJ, onde trabalhei entre 1997 e 2003, José Henrique Moreira, Eleonora Fabião, Lauro Góes, Rosyane Trotta, Antônio Guedes, Jacyan Castilho e Carmem Gadelha. O roteiro deste livro esboçava-se desde então.

Agradeço, por fim, à fotógrafa Bruna Prado e aos fotógrafos Dalton Valério, Guga Melgar, Luiz Henrique Sá, Márcio Vianna e Vantoen Pereira Jr., que permitiram as reproduções de suas fotografias em nosso Caderno de imagens.

A Doris Rollemberg, meu fraternal e especial agradecimento por mais esta colaboração.

Obrigado, Andréa, pela amorosa convivência.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: NARRATIVAS SOBRE A DIREÇÃO TEATRAL	13
--	----

PRIMEIRA PARTE – DIREÇÃO E CULTURA TEATRAL

1. O QUE É DIREÇÃO TEATRAL?	25
<i>O ensaiador dramático</i>	28
<i>O diretor teatral</i>	33
<i>O encenador teatral</i>	39
<i>O performer</i>	45
<i>Dizer de si e do outro</i>	52
2. TENDÊNCIAS E PRINCÍPIOS	58
3. TÉCNICA TEATRAL	75

SEGUNDA PARTE – O AGENCIAMENTO DA CENA

4. PAPEL, ATOR E PERSONAGEM, ENQUANTO HOVER... ..	87
5. O FIGURINO VESTE O CORPO E REVESTE A CENA	98
6. O ESPAÇO QUE SE FAZ PRESENTE	104
7. O TEXTO QUE AINDA É DITO	109
8. AQUELE OBJETO QUE ESTÁ ALI	114
9. O SOM QUE ENREDA	119
10. A LUZ QUE EMANA DA ATMOSFERA	124
11. A MARCAÇÃO TRADUZ MOVIMENTO	129
12. O TEMPO É SEMPRE O TEMPO	134
13. O TEATRO E SUA SOCIABILIDADE	139

TERCEIRA PARTE – O PROJETO DE ENCENAÇÃO

14. O PROJETO DE ENCENAÇÃO	147
15. CADERNO DE DIREÇÃO	150
<i>Apresentação do projeto</i>	153
<i>Proposta do grupo, companhia, coletivo, elenco...</i>	154
<i>Justificativa</i>	154
<i>Objetivos</i>	155
<i>Sobre o autor e sua obra</i>	156
<i>Sobre o texto escolhido</i>	158
<i>Texto dividido em unidades</i>	159
<i>Roteiro</i>	160
<i>Projeto de direção</i>	161
<i>Projeto de espaço</i>	162
<i>Projeto cenográfico</i>	163
<i>Projeto de iluminação</i>	163
<i>Projeto de figurino</i>	164
<i>Cronograma de ensaios</i>	165
<i>Relação de material</i>	165
<i>Público-alvo</i>	166
<i>Atividades complementares</i>	166
<i>Currículo</i>	167
<i>Portfólio</i>	167
<i>Ficha técnica</i>	168
<i>Plano de divulgação</i>	168
<i>Projeto do programa do espetáculo</i>	168
<i>Visibilidade da logomarca</i>	169
<i>Comprovante de aprovação em leis de incentivo</i>	169
<i>Planilha orçamentária</i>	169
<i>Cronograma de produção</i>	170
POSFÁCIO: UM DIRETOR EM FUGA	171
BIBLIOGRAFIA	185
CADERNO DE IMAGENS: ESQUEMAS, PLANTAS E FOTOS DE PROJETOS CENOGRÁFICOS DE DORIS ROLLEMBERG	195

INTRODUÇÃO

NARRATIVAS SOBRE A DIREÇÃO TEATRAL

Um está sempre no escuro, só no último derradeiro é que clareiam a sala. Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.

Guimarães Rosa. *Grande sertão: Veredas*

Os livros sobre direção teatral, brasileiros ou estrangeiros, podem ser divididos em quatro modalidades. Sem a intenção de hierarquizá-las, essa divisão não quer insinuar que não existam vasos comunicantes ou pontos de contato entre as quatro categorias de narrativas (ou formas de tratamento do assunto) que venham a permitir proveitosas associações e contaminações nas reflexões sobre a arte e a técnica da direção e o ofício do diretor teatral.

Em primeiro lugar, observa-se o *trabalho dos historiadores*. Do teatro ou das artes cênicas, eles visam com suas obras contar a história dessa prática criativa, associando-a tanto à história do espetáculo no Ocidente, com suas formas e tipologias espaciais ditas históricas, quanto aos gêneros dramáticos classificados pelos estudos literários. Esses trabalhos debruçam-se sobre o que seria uma espécie de história geral do teatro ocidental (dos gregos aos nossos dias), entendendo por *teatro ocidental* aquele realizado no continente europeu e em todo o continente americano, baseado na matriz greco-romana. Podem também se dedicar à particularidade da encenação em algum país, região ou até mesmo num grupo de encenadores ou num único realizador para narrar sua trajetória, por exemplo. Independentemente do recorte a ser adotado (ou do objeto a ser escolhido), centralmente disposto por esse tipo de estudo, há um esforço pelo estabelecimento de questões

efetivamente históricas. Isto é, são observados nesses trabalhos aspectos da arquitetura e da tecnologia teatral, questões políticas e ideológicas que buscam na atividade teatral um meio de divulgação eficiente para os seus valores, questões filosóficas e morais que reflitam a mentalidade dos diferentes grupos sociais, questões econômicas e de modos de produção, entre outros aspectos. Esse esforço historiográfico procura compreender as dinâmicas criativas, as escolhas estéticas e estilísticas, as quais são indexadas segundo temporalidades específicas. É o caso de obras seminais como o clássico *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, de André Veinstein (1955), *La mise en scène contemporaine d'André Antoine à Bertolt Brecht*, de Sylvain Dhomme (1959), *Historia de la dirección teatral*, de Paul Blanchard (1960), ou o recente *La nascita della regia teatrale*, de Mirella Schino (2015).

Em segundo lugar, encontram-se as publicações escritas por *teóricos das artes cênicas ou por críticos teatrais*. São espectadores altamente qualificados devido à cumplicidade de seus olhares com a encenação. Esses autores vão se tornando cada vez mais experientes na condição de acompanhadores deste ou daquele diretor. São espectadores profissionais que valorizam em seus estudos a linguagem da encenação teatral, comentam o trabalho da direção do ponto de vista comunicacional, discorrem sobre suas tendências textocêntricas ou cenocêntricas e, sobretudo, apreciam suas propriedades estéticas (ou performativas), associando-as à diversidade de tendências e movimentos. Há nessas investigações um desejo de selecionar, classificar, ordenar e também de entender a variedade de relações de fronteira entre a encenação teatral e as outras artes (hoje, sobretudo, com a adoção de novas tecnologias e mídias digitais pelo teatro). Em seus ensaios, esses pesquisadores problematizam, por exemplo, como determinada montagem relaciona-se com um conjunto de outras montagens de um ponto de vista intercultural. Ou como certo espetáculo articula-se desde bases históricas, estabelecendo os princípios de um pensamento sobre a própria direção teatral, reateatralizando o próprio teatro. Há um esforço em decifrar e por vezes até traduzir os sentidos ocultos da linguagem de uma encenação teatral na sua relação com uma dramaturgia consagrada por uma interpretação canônica, quando a encenação procura exatamente problematizar o lugar do cânone textual. Outras vezes se perguntam como os agentes criativos idealizaram alcançar determinados objetivos. Ou, por fim, como se deu a reação de determinado público diante de tal montagem.

A título de exemplo dessa modalidade, poderia citar *A linguagem da encenação teatral* de Jean-Jacques Roubine (1982), *A encenação contemporânea* de Patrice Pavis (2010), *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*, de Sábato Magaldi (2010), ou ainda *Gerald Thomas em cena: memória e invenção*, de Silvia Fernandes (1996). Trata-se nessas obras de estabelecer uma leitura de tudo o que numa encenação é passível de ser semiotizável. A encenação é lida à maneira de um segundo texto, um texto cênico ou uma escrita cênica, como diria Anne Ubersfeld. Dentro dessa modalidade, vale a pena ressaltar que o Centro de Pesquisas Científicas na França (CNRS), correspondente ao nosso CNPq, criou um laboratório específico, com a finalidade de estudar a linguagem da encenação teatral e suas múltiplas relações com o mundo das artes performativas. Esse laboratório concebeu uma coleção especializada no estudo do trabalho teatral, *Les voies de la création théâtrale*. Inicialmente dirigida por Denis Bablet, a coleção procura perscrutar, por meio das mais diferentes abordagens metodológicas, o estudo da encenação, em todos os seus meandros. Os estudos vão das análises de cunho sociológico à reflexão filosófica e estética, do trabalho do ator às manifestações da cenografia, passando pelo papel das diferentes sonoridades e das funções narrativas da iluminação presentes na cena, além de tantos outros elementos incorporados pelas diferentes linguagens cênicas no interior de determinada encenação. A coleção não deixa de ser uma referência para estudos sobre a encenação, tanto do ponto de vista histórico quanto do estético, em termos de linguagem.

Com diferentes graus de consciência sobre suas escolhas artísticas e intenções estéticas, numa terceira categoria, encontramos *os relatos dos propósitos dos diretores teatrais*. São aquelas narrativas feitas pelos próprios agentes criativos, que de fato coordenam uma montagem de obra cênica, de maneira amadora ou profissional. Esses relatos chegam até nós por meio de diferentes publicações que “passam a limpo”, por exemplo, o caderno de direção de determinado diretor. Outras vezes, são publicações que veiculam depoimentos difundidos por meio de entrevistas, artigos de opinião em jornais e revistas ou mesmo na forma de livros de memórias. Podem também resultar de palestras e conferências ou de notas sobre os espetáculos realizados. Há até mesmo o caso de correspondências, entre colaboradores de um mesmo espetáculo, que traduzem na íntegra ou em suas partes o itinerário criativo para uma determinada encenação. Hoje, o jovem leitor-espectador está mais

do que nunca familiarizado com a multiplicação de *podcasts* e outras mídias e formatos digitais na internet, os quais colaboram na difusão e na circulação de uma diversidade de vozes de artistas da cena, onde cada um pode compartilhar suas próprias experiências criativas. Mas nem sempre esse tipo de “fonte” existiu. Por fim, encontramos esses rastros testemunhais em escritos esparsos nas páginas dos programas dos espetáculos que esses artistas, pesquisadores de linguagens, dirigiram ao longo de suas trajetórias profissionais. Poderíamos elencar um bom número de escritos, mas há alguns “clássicos”, como o célebre caderno de direção de Stanislavski, referente à preparação da montagem do texto de Shakespeare, em 1896, *Mise en scène d’Othello* (1973). Do ponto de vista das memórias, um exemplo marcante é o de Giorgio Strehler, *Une vie pour le théâtre* (1989). Peter Brook, dentre os diretores europeus, é um recordista. Entre nós, ele é o diretor cujos escritos foram os mais difundidos, traduzidos para português. Outro exemplo advém da diversidade de vozes coletadas por meio de entrevistas, como as enfileiradas em *Odisseia do teatro brasileiro*, livro organizado por Silvana Garcia (2002), ou *Diálogos no palco*, editado por Paul Heritage e Maria M. Delgado (1999). São esses rastros sobre a experiência criativa em direção teatral, que incluem *croquis*, desenhos diversos, esquemas, rabiscos, pensamentos, recortes, anotações dispersas, que se constituirão nas fontes primárias para estudos acerca da genética da cena teatral.

E, finalmente, há uma quarta modalidade de publicação atinente à direção teatral, na qual este livro se insere. Ela é marcada pelo desejo de *sistematização para transmissão dos fundamentos do ensino* dessa arte como disciplina. Atividade conceitual por excelência, prática criativa e organizacional por necessidades objetivas, a direção teatral inscreve-se entre uma técnica e uma arte. A direção teatral é fundamentalmente processo. Ela é processo de caráter artístico e conceitual, e processo no sentido produtivo do termo, pois pensa um objeto que é a encenação teatral. Como transmitir esse ensino aos jovens aspirantes a diretores teatrais? No passado, a iniciação dava-se (como era o caso de arquitetos, escultores, pintores, gravadores...) por meio de um acompanhamento direto do trabalho criativo de um diretor mais experiente por um iniciante, na condição de seu aprendiz, para em seguida tornar-se seu assistente e, mais tarde, encontrar sua autonomia profissional, responsabilizando-se por uma obra assinada por ele próprio. Desde a segunda metade do século XX, com a universalização do ensino

das artes nas universidades, foi necessário constituir um conjunto de obras que sistematizassem e operassem como disseminadoras dessa técnica e dessa arte. À sua maneira, cada uma dessas publicações é portadora tanto de uma espécie de iniciação estética, quanto de uma educação teatral para as propriedades da escuta e do olhar cênicos. Elas procuram disponibilizar, aos aspirantes à direção teatral, os rudimentos de uma arte interdisciplinar. Nesse sentido, destaque-se o espírito empreendedor norte-americano e sua necessidade de aplicabilidade nos mais diferentes campos do saber artístico que nos oferecem exemplos consagrados pelo uso. Em primeiro lugar, um livro emblemático inclusive para os destinos do teatro brasileiro, *Theatre-in-the-round*, de Margo Jones (1951). Na sequência, *Play directing*, de Francis Hodge (1971), ou o não menos importante *On directing*, de Harold Clurman (1972), ou ainda *O jogo teatral no livro do diretor*, de Viola Spolin (1999). Ainda há nessa linhagem norte-americana intersecções notáveis, como entre a arte coreográfica e a mecânica teatral, a marcação cênica e a dança, com a contribuição da obra de Anne Bogart e Tina Landau, *O livro dos viewpoints* (2017). Mas também temos obras, de caráter interdisciplinar, que reclamam a atenção do aspirante a diretor e que o iniciam no ambiente transcultural da técnica de formação do ator e indiretamente do diretor teatral. É o caso da colaboração entre Eugenio Barba e Nicola Savarese com o seu *Anatomie de l'acteur: un dictionnaire d'anthropologie théâtrale* (1985).

É preciso esclarecer que, quando me refiro acima à técnica, entendo que há à disposição do profissional da direção teatral um conjunto de procedimentos, um arsenal de saberes conceituais e práticos inscritos numa determinada tradição no interior de uma cultura teatral específica. Técnica deve ser considerada como meio. O jovem diretor, ao travar contato com esses conhecimentos (ou repertórios), seja na forma de relatos de experiências, seja na de sugestão de procedimentos criativos e exercícios de sensibilização, deve colocar-se criticamente diante do reservatório da experiência teatral alheia. Ele deve ainda problematizar esse reservatório, reciclando-o e adaptando-o ao seu critério, moldando-o aos seus métodos e propósitos (pessoais e coletivos), deixando agir sua própria intuição para atender às suas necessidades dentro do regime teatral e das condições criativas de seu tempo e lugar. O legado de uma tradição em arte é matéria viva, que pode ser reiluminada de tempos em tempos, recebendo novos contornos, sendo atualizada permanentemente. O

artista está condenado à sua própria liberdade na busca por uma expressão cênica que corresponda às suas ambições criativas e suas limitações materiais.

Já quando menciono arte, quero destacar que o profissional da direção teatral é tributário de suas próprias habilidades intelectuais (trabalho intelectual e esforço criativo). Ele, o diretor, é dependente de sua inclinação natural para criar subjetividade teatral. Se não for o “seu forte”, é necessário cultivar e desenvolver esse talento. O que isso quer dizer? Quer dizer que ele deve se preparar para ser o indutor da sua própria emancipação criativa, assim como promotor das subjetividades alheias, isto é, dos demais agentes criativos envolvidos ao longo do processo de uma montagem teatral. Pouco importam, nesse caso, o gênero do texto, o formato da encenação, a proposta do tema ou a natureza da questão a ser levada à cena. O diretor teatral é o agente mobilizador, o dínamo, o motor criativo, a energia que reveste o trabalho, contaminando e provocando os demais agentes criativos. Ele coloca em movimento os diversos ciclos (ou etapas) do trabalho criativo para que, ao longo de um processo de ensaio, seja possível alcançar a exibição de uma encenação (espetáculo), pouco importando, reafirmo, se se trata de um projeto textocêntrico ou cenocêntrico, dramático ou pós-dramático.

Neste ponto, o leitor pode facilmente associar o que aqui vem sendo dito (entre arte e técnica) com o exemplo do complexo processo criativo existente no caso do Carnaval, ou no caso de espetáculos como o Festival do Boi de Parintins. O que está sempre em jogo é certa dose de fantasia, que precisa ser elaborada por uma determinada forma, a encenação. E para tanto necessita ser compartilhada, celebrada, trabalhada coletivamente. Para a tradução de um samba-enredo na passarela, passa-se da sua composição musical para sua tradução visual por meio do conjunto das mais diferentes formas de expressão atinentes à estética das escolas de samba – caracterização das várias alas, comissão de frente, carros alegóricos, dispositivos cenográficos –, colocando-se assim em jogo a fantasia compartilhada.

As artes narrativas da cena, diferentemente da literatura e do cinema, possuem propriedades específicas atribuídas pelo diretor teatral. Ele deve saber estimular cada agente criativo, a fim de fazer emergir a melhor expressão que cada um é capaz de oferecer ao projeto de montagem. Essas propriedades da arte narrativa teatral advêm das combinações de um conjunto de ações que se projetam num espaço, especialmente concebido, e manifestam-se numa

duração, num tempo. Essas ações podem estar relacionadas tanto às formas tradicionais quanto às formas experimentais. Podem ainda ser marcadas por um desejo comercial ou filiarem-se a uma arte pura, ou posicionarem-se no meio-termo, entre uma e outra tendência. E não nos esqueçamos de que essas propriedades são naturalmente eivadas por uma ideologia. Assim, essas grandezas (ação, tempo e espaço), ou propriedades, são os conectores da enunciação teatral que encontra na convivência do espectador a recepção de um gesto criativo coletivo. Essas grandezas estão presentes tanto numa obra ficcional, dita dramática, quanto em obras idealizadas por meio de uma estética pós-dramática. Elas podem condicionar processos criativos distintos. Estes, amparados no trabalho sobre o tempo e o espaço, pavimentam a entrada em cena da ação que, por sua vez, pode ou não pressupor uma representação. Em todo caso, o indutor do trabalho criativo coletivo é o diretor teatral.

Como se notará, para tecer a sua própria narrativa, este livro cuidará de fazer apelo às quatro modalidades de discursos e/ou de narrativas mencionadas acima sobre a direção teatral. Fundindo essas modalidades, tentará oferecer ao leitor brasileiro do século XXI, interessado no ofício de diretor teatral, algumas reflexões que esperamos contribuam para uma formação humanística em face dos desafios de uma sociedade multirracial, revestida de contradição, preconceito cultural, injustiça social e desigualdade econômica. O livro está organizado em três partes.

Na primeira parte, “Direção e cultura teatral”, procuro fazer um panorama dos pressupostos da arte da direção teatral, entre aspectos históricos e estéticos. Retomo um conjunto de reflexões sobre os quatro modelos ideais de coordenadores da cena teatral observados no teatro brasileiro: o ensaiador dramático, o diretor teatral, o encenador e o performer. Trago ainda a voz, filtrada por mim, de alguns diretores. Apresento algumas opiniões dos próprios criadores sobre questões várias acerca do trabalho teatral. Nos últimos tópicos, incluo um breve itinerário da direção teatral, apresentando e comentando obras que deliberadamente se oferecem como subsídios para a transmissão da técnica e do ofício do diretor teatral.

Na segunda parte, “O agenciamento da cena”, ocupo-me de uma maneira mais livre dos elementos que constituem uma encenação. Independentemente do tipo de espetáculo que se esteja interessado em montar, condicionado por uma matriz dramática ou pós-dramática, uma exibição cênica nunca deixa de

ser uma obra espaçotemporal, realizada com a colaboração de um conjunto de agentes criativos e elementos que forjam uma teatralidade. Por vezes, fazendo apelo à minha própria memória de espectador, comento os elementos da cena e as dinâmicas criativas que são coordenadas pela direção. Nessa parte faço menção a espetáculos teatrais a que assisti ao vivo ou por meio de filmes, gravações ou vídeos. O leitor perceberá a minha própria trajetória como espectador. Dei preferência a espetáculos e realizadores teatrais que podem ser facilmente localizados pelo estudante de artes cênicas por meio de pesquisa na internet. Iniciei minha carreira de espectador em 1992 ao entrar na Escola de Teatro da UniRio. Entre os anos de 1989 e 1997 vivi na França. Assim, muitos exemplos estão condicionados a essa trajetória pessoal.

E, por fim, na *terceira parte*, “O projeto de encenação”, o leitor encontra um roteiro, organizado por meio de um enunciado (título) e uma pequena ementa ou resumo. Esse roteiro tanto pode servir de subsídio para o diretor e sua equipe, como uma espécie de guia de orientação para as etapas e os ciclos do seu trabalho de criação e produção da montagem, quanto um “roteiro” a ser adaptado e expandido pelos proponentes da montagem, quando necessitarem sistematizar as informações diante, por exemplo, de um pedido de pauta em um teatro; de uma solicitação de apoio ou patrocínio a investidores; ou, ainda, da concorrência por um edital público. Trata-se de um roteiro cujos itens podem ser subtraídos adicionando-se outros, adaptando-se às diversas situações em que for necessário “traduzir” o projeto de encenação em palavras. Isso acontece, sobretudo, quando os agentes criativos precisam dirigir-se a leigos que não estão familiarizados com o mundo da criação cênica e do trabalho teatral. Leigos que imaginam que gelatina é algo que se come, e que o espetáculo é uma coisa que se apresenta sem necessidade de ensaios ou maiores preparações. “Mas basta chegar e apresentar o *show!*”, dizem alguns gestores incautos.

Acompanha o livro um Caderno de imagens. Ali estão dispostos esquemas, projetos cenográficos e fotos de alguns espetáculos cujas imagens servem de subsídio visual para o conteúdo das partes do livro. Gostaria de agradecer à cenógrafa e figurinista Doris Rolleberg pela realização dos esquemas visuais e pela cessão de alguns de seus projetos para integrar esse caderno.

Meus agradecimentos vão também aos atores e diretores dos espetáculos mencionados, bem como aos fotógrafos, que gentilmente cederam suas imagens.