

ENSAIO: ESPAÇO DE CRIAÇÃO

Carla Antonello (Escola Técnica de Artes da UFAL)

Resumo

O ensaio é o espaço da realização do trabalho cênico. Nesse sentido, o encenador-pedagogo questiona-se sobre qual procedimento deve utilizar para realizar a transposição de um material textual de modo que vá além da mera ilustração da narrativa. Como exemplo, pode-se citar o trabalho do encenador russo Vsevolod Meyerhold, que, durante os ensaios, preferia não se ater ao início do material textual, pois se propunha a começar pelo fim ou pelo clímax, enfatizando aquilo que compreendia como mais difícil, para depois atentar ao que considerava mais fácil. Entende-se, assim, que o trabalho de montagem se realiza mediante a geração de conhecimentos, que levam à tessitura de muitos caminhos possíveis para a construção teatral.

Palavras-chaves: ensaio; encenador-pedagogo; transposição de material textual; encenação.

Subject

The rehearsal is the space of realization of the scenic work. In this sense, the theatre directors-teachers question themselves about which procedure should use to carry out the implementation of a textual material to go beyond the mere illustration of the narrative. As an example, we can mention the work of the Russian director Vsevolod Meyerhold, who, during rehearsals, preferred not to stick to the beginning of the textual material, but proposed to start at the end or the climax, emphasizing what he understood as the most difficult and, later, paying attention to what he considered easier. We understood, therefore, that the montage work is done by generating knowledge, leading to many possible paths for the theatrical construction.

Keywords: rehearsal; director-teacher; transposition of textual material; staging.

O ensaio é o cerne dos bastidores do teatro, um espaço de ideias, de encontro e de compartilhamento, que, diante da complexidade inerente ao processo criativo, apresenta-se, ao mesmo tempo, quase como inenarrável. Nesse sentido, a dificuldade de realizar um registro com objetivo de estudo reside nas questões relativas às subjetividades dos envolvidos, já que o imergir em criação ressoa mesmo após o término do ensaio, quando muitas coisas se passam em nível de personalidades que poderão ser trazidas ou não novamente ao espaço do ensaio. Essa potencialidade repercute em questões que nem sempre são passíveis de visualização para um estudo detalhado dos passos a passos da criação.

Apesar da inexatidão de uma averiguação a esse respeito, o material acerca do processo de criação é um espaço de pesquisa por excelência, pois figura como indispensável para o conhecimento nos mais diferentes campos da área cênica (atuação, encenação e componentes da cena). Acerca desse tema, há um livro em particular muito representativo – trata-se de *A cena em ensaios*, de Béatrice Picon-Vallin (2008), a qual relatou a importância dos ensaios no começo do século XX, com destaque para o trabalho de encenadores como Stanislávski, Meyerhold e Vakhtângov, período em que o ofício de encenar estava se estabelecendo de forma mais precisa.

Ressalta-se que, ainda na contemporaneidade, cada coletivo define a forma como o diretor irá interferir no processo criativo, dependendo do contexto artístico e histórico. Há grupos, por exemplo, que preferem uma direção coletiva, enquanto outros seguem a orientação do encenador, embora, na grande maioria dos coletivos, o ator seja responsável na criação, assim como a equipe técnica artística, que executa a concepção dos componentes. De qualquer forma, independentemente de como se organizam, de acordo com Picon-Vallin (2008, p. 81), “[...] os ensaios são um momento central, durante o qual se tecem as regras, o (ou os) método (s) de trabalho, de abordagens do texto, do espaço, dos companheiros”. Considera-se, assim, que os ensaios ainda hoje seguem sendo este espaço que se reconstrói a cada nova montagem, com novas coordenadas que orientam o processo criativo a partir do material textual ou assunto a ser investigado, norteando as diretrizes da pesquisa.

Encenador-pedagogo

Neste trabalho, busca-se refletir sobre o desempenho do encenador-pedagogo, em virtude de sua importância ao desenvolvimento da pesquisa sobre encenação. Para isso, discorre-se sobre o desdobramento do trabalho do encenador russo Vsevolod Meyerhold (1874-1942), que pode ser denominado, segundo a pesquisadora Maria Thais, no livro *Na cena do Dr. Dapertutto*, de “encenador pedagogo” (THAIS, 2009, p. 73), a fim de redimensionar o desempenho de Meyerhold enquanto formador de conhecimento. Pretende-se,

contudo, diante do amplo legado de contribuições de Meyerhold, elencar somente algumas das diretrizes concebidas pelo encenador.

Acerca da representatividade do encenador-pedagogo, Marco de Marinis valorizou e resgatou a vertente pedagógica ao afirmar que uma “[...] contribuição importante dos estudos sobre direção teatral dos últimos trinta anos foi de trazê-la à luz e desvendar sua face oculta, sua vertente pedagógica, esquecida ou subestimada” (MARINIS, 1998, p. 2). Trazer à tona a interface dos encenadores como pedagogos ressalta o fato de que todo encenador, em alguma medida, é um pedagogo, uma vez que trabalha com treinamento para os atores, media o diálogo e o interesse do coletivo e organiza, juntamente com a equipe, a produção do conhecimento desenvolvido durante o processo dos ensaios. Assim, o desvendar da face oculta reconhece a função pedagógica, que se realiza a cada nova montagem quando propõe ou mesmo cria procedimentos para a progressão do processo de criação – uma das características do fazer teatral que visa ao aprofundamento dos assuntos tratados nas encenações.

Além disso, na atual conjuntura brasileira, observam-se encenadores que trabalham como professores nas instituições de ensino, conforme exemplifica Antônio Araújo: “Eu, na verdade, me sinto um anfíbio: não consigo me imaginar só diretor ou só professor, gosto muito de dirigir e gosto muito de dar aula também. Eu carrego elementos de um pólo para o outro” (2008, p. 127). Nesse depoimento, constata-se que o trabalho de Araújo, que dirige o Teatro da Vertigem¹ e trabalha como professor na Universidade de São Paulo (USP), mantém essa interface de encenador-pedagogo e aciona em seus procedimentos as potencialidades criativas inerentes a essas funções. Outro grupo em que essa interface existe é o Lume Teatro – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)² (criado desde 1985), que vincula suas atividades à geração e ao compartilhamento de conhecimento.

¹ Trata-se do grupo de teatro paulista, dirigido por Antônio Araújo. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2016).

² “[...] por meio de oficinas, demonstrações técnicas, intercâmbios de trabalho, trocas culturais, assessorias, reflexões teóricas e projetos itinerantes”. (LUME TEATRO, 2016).

No que se refere à formação de conhecimento, sabe-se que o teatro é uma arte essencialmente prática. No entanto, há uma tendência a recusar a separação entre a teoria e a prática, discurso enfatizado na fala do professor Charles Feitosa (informação verbal)³, por exemplo, ao mencionar falas corriqueiras que separam quem teoriza e utiliza a mente de quem pratica e emprega o corpo, como se fossem instâncias completamente separadas; aliás, como se fosse possível essa dicotomia, já que a mente e o corpo são amalgamados e um retroalimenta o outro. Dessa forma, nega-se salientar as dicotomias para ressaltar a construção de um conhecimento formado a partir do ofício do professor-encenador, que transita entre a teoria e a prática.

Como argumenta Narciso Telles, “o conceito de artista-docente parte da percepção não dissociativa entre a atividade artística e a pedagógica no âmbito teatral” (2013, p. 64). Percebe-se que os artistas que exercem também a pedagogia não dissociam a retroalimentação entre essas atividades, vendo-as como complementares. Portanto, acredita-se que, em vez de se preocupar em separar professor de encenador e teoria de prática, é preciso instigar uma integração entre esses elementos, como averiguado no filme *O ponto de mutação*, inspirado no livro homônimo do físico Fritjof Capra (1982), que reflete no livro sobre o pensamento holístico, palavra oriunda do grego que significa “o todo”, na perspectiva de que cada parte se comunica entre si e contribui para formar uma totalidade.

Essa proposta de ver o mundo integrado é imprescindível na área teatral, que instala uma discussão ampla nas encenações, trazendo universos de cunho social, filosófico, político etc. Como exemplo, pode-se citar a criação do espetáculo *Bonecas Quebradas*⁴, em que se trabalham, por meio de um viés documental, os feminicídios acontecidos desde a década de 1990, em Ciudad Juarez, no México – produção que trata de um tema recorrente, por refletir acerca de diversas situações em que a mulher sofre algum tipo de

³ Professor e pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO. Informação obtida a partir de sua participação na mesa *Corpo em arte e política* realizado no V Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas, Campinas em 22 de fevereiro a 25 de fevereiro de 2016.

⁴ “A ideia do projeto nasceu por meio de um processo colaborativo de construção de cena e dramaturgia, que inclui na criação Ileana Diéguez (consultoria teórica) João das Neves (dramaturgia), Verônica Fabrini (encenação), Isa Kopelman, Luciana Mitkiewicz e Lígia Tourinho (elenco), Rodrigo Cohen (cenário e figurinos)” (HUFFPOST BRASIL, 2016).

violência. Entende-se que o processo de uma encenação revela e desvela a condição humana, dialogando com as partes que formam a completude do mundo na apresentação das tessituras das criações.

Transposição do material textual

A transposição de um material textual ocorre de acordo com a forma como se organiza o conteúdo que se pretende colocar em cena. Como afirma Meyerhold, a transposição de um material textual precisa ir além da ilustração: “O teatro jamais busca a ilustração de qualquer coisa. Como toda arte, se basta a si mesma” (1988, p. 231, tradução nossa⁵).

Acredita-se, assim, que transpor um material textual tal como se apresenta na escrita conferiria à encenação uma conotação de reprodução, de modo que esta ficaria circunscrita ao universo que já fora criado – a transposição necessita revisitar a imaginação do coletivo que se propôs a executar o material em cena. Tanto é assim que geralmente os espectadores que conhecem a obra fazem questão de assistir à encenação para apreciar a forma de transposição escolhida, ou seja, a releitura que foi realizada e quais os aspectos foram potencializados na criação cênica. Por isso, um mesmo material textual poderá ser trabalhado sob diversas óticas, ainda que trate do mesmo assunto principal.

Meyerhold, para efetuar a transposição do material textual, preferia não se ater ao começo desse material, pois propunha-se a começar pelo fim ou pelo clímax, enfatizando aquilo que compreendia como mais difícil, para depois atentar ao que considerava mais fácil. Meyerhold praticava, assim, a desmontagem por meio da experimentação não linear da narrativa.

O termo desmontagem relaciona-se à maneira de trabalhar a narrativa, no sentido de fazer dela um quebra-cabeça, para depois criar a poética de montagem. Segundo Eugenio Barba, “Montagem é uma palavra que substitui hoje o antigo termo composição. Compor (colocar com) também significa montar, juntar, tecer ações junto: criar a peça (cf. *Dramaturgia*)” (1995, p. 158). Nesse trabalho, o encenador é responsável por organizar o material textual em

⁵ “El teatro jamás busca la ilustración de cualquier cosa. Como todo arte, se basta a sí mismo”.

fragmentos, para depois realizar a montagem juntamente com os atores, fazendo com que a maneira de trabalhar acabe atribuindo novas ressignificações à construção da cena pela própria forma como se desenvolve a montagem.

Nesse aspecto, o filme *Os oito odiados* (2015), de Quentin Tarantino, que concebeu o roteiro em seis capítulos, é estruturado sob uma ótica similar, pela maneira como se apresenta a montagem da história – esta conta com um *flashback* em certa passagem do filme, que é relevante para o entendimento da história na perspectiva de responder quem seriam aqueles personagens e porque todos se encontravam no mesmo local. Essa aproximação entre os procedimentos do teatro e do cinema é relativamente comum.

O cineasta Sergei Eisenstein⁶, que também trabalhou no teatro como ator, cenógrafo e diretor, em 1923, experimentou a “montagem de atrações”, procedimento extraído dos espetáculos populares (circo, teatro de revista e *vaudeville*). Segundo Koudela e Almeida Junior (2015, p. 129), essa montagem tinha a seguinte intenção: “[...] oferecer ao espectador um acúmulo de imagens, cenas situações etc., a ponto de fazer com que ele pudesse formar na mente a imagem do conjunto sem que fosse preciso apresentar-lhe todos os elos da corrente”. No entanto, devido ao fato de Eisenstein não conseguir colocar essa ideia em prática na cena, optou pelo cinema, em que trabalha nesse viés, destacando-se na história do cinema justamente pela técnica de montagem.

Grotowski (2010), por sua vez, expõe de que há dois tipos de montagem: uma do itinerário da atenção e outra das sequências. Em seu procedimento de criação, catalisou a técnica de montagem cinematográfica para seu trabalho. Para Grotowski (2010), a montagem por meio do itinerário da atenção significa encaminhar a atenção do espectador para onde o encenador deseja. Como exemplo dessa técnica, o autor cita um casal que envelhece. Para plasmar a ação em cena, a sugestão é acender um lampião, já que o fogo inevitavelmente chama a atenção do espectador; enquanto isso, há uma conversa do casal, ainda jovem, no outro lado da cena, mas, quando a atenção do espectador se volta novamente para o casal, são dois velhos que

⁶ Eisenstein (1898-1948). “[...] montagem se refere ao fluxo de imagens agrupadas para criar uma totalidade compreensível. Essas imagens podem se mover rapidamente e parecer desconectadas, mas, quando assistidas na sequência, levam o espectador a compreender a história ou tema” (SLOWIAK; CUESTA, 2013, p. 144).

dialogam. Já na montagem pelas sequências, segundo Grotowski (2010), o encenador precisa saber quando cortar as partes das improvisações dos atores, sem perder o fluxo interior das sequências e sem deixar que eles abandonem suas motivações.

Assim, percebe-se o quanto o trabalho de transposição e montagem exige um olhar apurado para que consiga elencar o que é realmente relevante para a cena de acordo com o objetivo pretendido.

Ensaio: tessituras criativas

O encenador-pedagogo no espaço dos ensaios precisa articular e elaborar os procedimentos de trabalho para o desenvolvimento de um processo criativo, apesar de nem sempre contar com um tempo cronológico expandido, já que os cronogramas são fixados por meio de uma grade horária. Contudo, ao se instalar um ambiente de criação, a equipe acaba se estimulando e encontrando horários extras, pois os processos criativos apresentam-se sempre como um desafio engendrado pela necessidade de selecionar a abordagem a ser empregada na transposição do material textual, de proceder à experimentação das montagens de cenas e de conceber os componentes cênicos.

Nesse contexto, uma das funções do encenador-pedagogo consiste em incentivar a equipe com estímulos para a criação, de modo com que todos possam se sentir responsáveis e criadores, envolvendo-se em um mesmo projeto. Conforme as palavras de Beth Lopes (2014, p. 16), é “Preciso reforçar não só o sentido artístico, mas o pedagógico embutido neste ato, o da encenação”. A fala de Lopes sobre o processo de encenação de *Silêncio*⁷ aborda o fator pedagógico presente nessa montagem, valorizando uma experiência de compartilhamento que se teceu em coautorias entre os envolvidos na montagem visando à potencialização dos elos de cumplicidade entre os criadores.

⁷ “[...] montado em 1997 e remontado em 2011. O espetáculo é uma adaptação do texto *Self-Accusation*, do escritor austríaco Peter Handke, com direção de Beth Lopes, a autora desse artigo, e dos atores Yedda Chaves e Matteo Bonfitto, também co-tradutor da peça” (LOPES, 2014, p. 13).

Nesse viés da valorização do pedagógico, a atriz Tânia Farias⁸ (2014, p. 33) afirma: “Um processo de criação carrega em si uma carga pedagógica muito forte. Estes momentos de descoberta do que realmente se trata o trabalho que estamos dissecando nos revelam muitas coisas”. Dessa forma, entende-se que o trabalho de montagem se realiza na geração de uma profusão de conhecimento e que os ensaios são o momento de se aventurar em trajetos que tecem muitos caminhos para a construção da montagem cênica.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Antônio. O teatro nas entranhas da cidade: entrevista com Antônio Araújo. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (Orgs.). **Próximo Ato**: questões da teatralidade contemporânea. São Paulo: Itáu Cultural, 2008. p. 118-131.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. São Paulo: Editora UNICAMP; São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

CAPRA, Fritjof. **O ponto de mutação**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cutrix, 1982.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. **Teatro da Vertigem**. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo110775/teatro-da-vertigem>>. Acesso em: 04 mar. 2016.

FARIAS, Tânia. Uma história íntima de criação. In: LEAL, Mara (Org.). **Rascunhos**: caminhos da pesquisa em artes cênicas. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2014. p. 32-47. v. 1.

GROTOWSKI, Jerzy. O diretor como espectador profissional. In: **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**: Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba, curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari; tradução Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010, p. 212-225.

HUUFPOST Brasil. **Das entranhas das bonecas quebradas**. Disponível em: <http://www.brasilpost.com.br/paloma-franca-amorim/bonecas-quebradas_b_8192588.html>. Acesso em: 04 mar. 2016.

⁸ “Atuadora da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. Coordenadora da *Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo*. Criadora do Selo Editorial *Ói Nóis Na Memória*” (FARIAS, 2014, p. 32).

KOUDELA, Ingrid Dormien; ALMEIDA JUNIOR, José Simões de (Orgs.). **Léxico de Pedagogia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva: SP Escola de Teatro, 2015.

LOPES, Beth. SILÊNCIO: Um contraponto entre a norma e a transgressão. In: LEAL, Mara (Org.). **Rascunhos: caminhos da pesquisa em artes cênicas** Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2014. p. 13 -31. v. 1.

LUME Teatro. **O Grupo**. Disponível em: <<http://www.lumeteatro.com.br/o-grupo>>. Acesso em: 04 mar. 2016.

MARINIS, Marco de. A direção e sua superação no teatro do século XX. In: ECUM – ENCONTRO MUNDIAL DE ARTES CÊNICAS, 1998, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: Centro de Cultura Nansen Araújo, p. 1-11. Disponível em: <<http://ecum10anos.com.br/wp-content/uploads/2012/10/Marco-de-Marinis.pdf>>. Acesso em: 13 fev. 2016.

MEYERHOLD, Vsevolod Emilievich. Outubro teatral. In: JIMENEZ, Sergio; CEBALLOS, Edgar. **Técnicas y Teorías de la Dirección Escenica**. México: Coleção Escenologia, 1988. p. 205-247.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A cena em ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SLOWIAK, James; CUESTA, Jairo. **Jerzy Grotowski**. Tradução de Julia Barros. São Paulo: Realizações, 2013.

THAIS, Maria. **Na cena do Dr. Dapertutto**. SP: Perspectiva, 2009.

TELLES, Narciso. Montagem em Sala de aula: os princípios norteadores de um processo. In: TELLES, Narciso (Org.). **Pedagogia do teatro: Práticas contemporâneas na sala de aula**. Campinas: Papyrus, 2013. p. 13-22. (Coleção Ágere).

Curriculum resumido da autora

Carla Antonello

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), professora-encenadora do Curso Técnico de Arte Dramática da Escola Técnica de Artes (ETA) da Universidade Federal de Alagoas (UFAL).