

O PAPEL DO DIRETOR DE TEATRO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE CENAS PLURAIS

Natalia Perosa Soldera¹

Resumo: A pesquisa examina conceitos e práticas vinculados às escrituras plurais da cena, tais como: a dramaturgia plural, o *performative turn*, os ciclos RSVP e Repère. Deste exame, pretende-se identificar de que forma estes processos, nos quais a pluralidade é fator de criação, demandam novas abordagens do processo criativo pelo diretor de teatro.

Palavras-chave: Diretor teatral; Dramaturgia Plural; Texto da performance.

THE ROLE OF THE DIRECTOR OF THEATER IN THE PROCESS OF CREATION OF PLURAL SCENES

Abstract: The research investigates concepts and practices connected to the plural scriptures for the scene, such as the plural writing, performative turn, cycles RSVP and Repère. This exam is intended to identify how these processes, in which the plurality is a factor of creation, demand new approaches to the creative process by theater director.

Keywords: Theatre director; Plural dramaturgy; Performance text.

Então, como eu dizia, as três responsabilidades que considero essenciais ao teatro, a qualquer teatro, são as seguintes. A primeira é a responsabilidade do artesão no sentido de desenvolver o conhecimento de seu ofício (BROOK, 2002, p.89).

É a partir desta responsabilidade do artista de teatro, proposta por Peter Brook, que se propagam as questões investigadas para este escrito. Busco compreender quais são as competências, habilidades, posturas e ações que constituem as ferramentas de trabalho de um diretor de teatro. A formação e o desenvolvimento da prática do diretor de teatro é uma área pouco explorada nos estudos das artes da cena. Desde o século 19, já haviam sido

¹ Doutoranda no programa de Literatura, Artes da Cena e da Tela da Université Laval/Canadá, com pesquisa sobre processos criativos não-dramáticos. Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com pesquisa intitulada Processo de composição da cena a partir da noção de intermedialidade. Bacharel em Teatro com Habilitação em Direção Teatral, também pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora colaboradora do Bacharelado em Artes Cênicas da Faculdade de Artes do Paraná – FAP/UNESPAR, de 2015 a 2017. Atua como diretora de teatro desde 2013, sendo seu último trabalho a criação Os Quintais de Porto Alegre, realizada com financiamento do prêmio Funarte de Artes na Rua, em 2015.

compartilhadas reflexões sobre as práticas do ator de teatro, as competências esperadas e possíveis estratégias para o desenvolvimento das mesmas. Mesmo que a história do teatro do século 20 conte com a contribuição de diversos diretores que transformaram as práticas teatrais, estes dedicaram grande parte da sua reflexão também ao desenvolvimento do trabalho do ator. É inegável que suas práticas transformaram o entendimento do diretor de teatro e a formação dos que vieram depois deles, mas, ainda assim, os estudos teatrais carecem de pesquisas sobre práticas de formação e articulação de competências do diretor. Essa conjuntura se deve a diversos fatores, dentre os quais podemos citar: a dedicação do olhar do diretor às práticas do ator – o que é compreensível, já que parte do trabalho do diretor está na atenção ao trabalho do ator; o surgimento tardio de formações específicas em direção teatral; e as peculiaridades do trabalho do diretor. O diretor precisa agenciar competências técnicas, cognitivas e humanas, que estão irrevogavelmente atreladas à estética teatral que se deseja produzir, ou seja, não há e não pode haver um método de desenvolvimento da prática do diretor, mas sim diversas práticas de aprendizado e experiência.

Compreendendo a multiplicidade de experiências e práticas que podem integrar o campo de aprendizado do diretor de teatro, este estudo se dedica ao exame de criações cênicas contemporâneas não convergentes e plurais. Isto, porque parte do pressuposto de que estas manifestações reformulam demandas criativas no processo teatral e, portanto, requerem outros procedimentos e práticas do diretor. São investigadas proposições de princípios e estruturas de processos criativos para uma cena que não se estrutura a partir dos princípios tradicionais dramáticos, para identificar os desafios postos ao diretor, enquanto agente do processo criativo.

Refletindo sobre o trabalho de alguns dos diretores de teatro mais relevantes historicamente, observamos que seus processos criativos estiveram circundando elementos centralizadores, como o texto dramático e o trabalho do ator, e que estes diretores eram os responsáveis solitários pela condução dos processos. Podemos compreender que o diretor, no seu entendimento mais

abrangente, seria o guia do processo de criação. O lugar para o qual a condução do diretor guia pode variar visando a objetivos mais ou menos pré-consolidados.

No livro *Systems of Rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski, and Brook*, o pesquisador Shomit Mitter afirma sobre o processo de ensaios de *King Lear*, de Peter Brook: “A ordem das atividades é importante: ação é o produto do pensamento; o corpo executa o que a mente já formulou [...] O propósito dos ensaios é dar a esta ideia forma: ação deve seguir a análise.” (MITTER, 1992, p. 26, tradução nossa). Não se trata de afirmar toda a carreira e as contribuições teatrais de Brook a este momento de seu trabalho, porém o modo de trabalho empregado em *King Lear*, de 1962, revela um fluxo operatório do processo de ensaios: da análise para a cena. Ou seja, o texto e sua interpretação são previamente pensados e elaborados e o processo de ensaios torna estas ideias materiais teatrais. Nesse fluxo operatório do processo criativo temos um objetivo mais pré-consolidado do “para onde” o diretor guia. Assim sendo, os procedimentos criativos empregados não terão como propósito descobrir, surpreender ou criar novas possibilidades cênicas, mas darão forma às percepções do texto dramático, produzidas na primeira etapa do processo criativo. Evidencio que neste caso o processo de ensaios tem como foco a transposição da concepção do diretor do texto dramático para a cena e o refinamento, geralmente por meio da repetição, dessa transposição. Esse é o modelo tradicional do processo criativo teatral, que, apesar de questionado pelo menos desde os anos 50 por outras práticas, continua sendo parte de nossos imaginários e influenciando na formação e prática da diretora de teatro.

Estes processos criativos, que se organizam a partir de uma concepção com definições de resultado mais claras e um elemento centralizador – no caso exemplificado o texto dramático – requerem que alguém garanta a convergência dos materiais e a coerência das composições. É o diretor quem assume esse papel, tornando-se maestro da cena e maestro dos atores e demais artistas envolvidos na criação. O diretor maestro (mestre) precisa

garantir que sua concepção da cena aconteça; para tal, torna-se responsável por conceber os procedimentos criativos a serem desenvolvidos, os métodos empregados no processo de ensaios, as pedagogias do trabalho do ator, além de direcionar os trabalhos dos demais artistas: figurinista, cenógrafo, iluminador, etc.

O diretor torna-se uma figura destacada dos demais artistas e adquire o poder de deter a palavra final sobre a encenação. O entendimento do diretor como “olho de fora” da criação cênica, aceito e difundido por muitos como sendo o ofício do diretor teatral, estabelece uma barreira entre palco (dentro da cena) e plateia (fora da cena). Essa barreira delimita o corpo do diretor e o seu trabalho ao espaço da plateia. Corroborando com essa separação do espaço do corpo do diretor, Eugenio Barba lista uma série de compreensões acerca do ofício do diretor, dentre as quais: “identificam-no com o verdadeiro autor do espetáculo e o primeiro espectador que também tem sempre a última palavra em qualquer decisão” (BARBA, 2010, p. 22). Nesta citação estão atestadas as compreensões de que o espaço de trabalho do encenador é o da plateia, sendo ele considerado como um primeiro espectador; e que ele detém as decisões finais e, portanto, a autoria sobre a encenação. A separação de espaços e a distância entre o corpo do diretor e o corpo dos atores está implicada na problemática que se refere à autoria da criação. O diretor que se coloca e se mantém no espaço da plateia não mistura seu corpo ao corpo dos atores e essa separação contribui para o estabelecimento de uma hierarquia, que distingue a percepção “de fora” como privilegiada em relação à criação cênica.

Estes procedimentos criativos e suas implicações no trabalho do diretor não são característicos de um tempo ou de uma linguagem teatral específica. Estão considerados nesta reflexão pois são importantes enquanto legado de práticas e reflexões e constituem o imaginário que produz nosso entendimento do trabalho do diretor de teatro. Como afirmado anteriormente, existem muitos teatros possíveis e, portanto, muitos diretores possíveis. Na minha trajetória de pesquisa, tenho tentado refletir sobre outras possibilidades de ser diretora.

Considerando processos criativos não convergentes e plurais (não-centralizados) e posturas horizontais, que não destaquem o diretor da comunidade de criadores da experiência cênica.

Pelo menos desde meados de 1850, com a "obra de arte total", de Richard Wagner, o teatro é reconhecido como uma arte formada por várias linguagens diferentes. Uma parte das práticas teatrais se transformou muito desde os anos 50 e 60, de texto centrado para orientada ao evento. O *performative turn*², proposto por Erika Fisher-Lichte em *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, apresenta a transição do "produto" das artes cênicas de obra de arte para arte como evento. Essa mudança transforma as exigências criativas do refinamento requerido por uma obra de arte – para ser apreciada e compreendida pelo público – para a promoção de um evento – a ser vivenciado pelos espectadores e artistas. A superação da hegemonia do texto dramático, transformando o teatro de texto-centrado para orientado ao evento, traz consigo novas estratégias de criação. Uma dessas estratégias passa pelo entendimento das dramaturgias plurais ou linhas plurais de escritura da cena³. Os procedimentos criativos de escrituras plurais respondem a estas novas demandas valorizando a relação de *feedback loop*⁴ entre artistas e espectadores no evento teatral. A autoria da criação adquire uma nova dimensão, para além da comunidade criativa de artistas que a produzem, atingindo as responsabilidades e possibilidades criativas dos

² Theatre, too, experienced a performative turn in the 1960s. In particular, it advocated a redefinition of the relationship between actors and spectators. (...) The aim no longer lay in creating a fictive world, within which the channels of communication were limited to the stage, i.e. between dramatic characters, as the basis for the external theatrical communication between actors and audience to take place. The pivotal relationship would be that between the actors and the spectators. (...) Based on the ostensible consensus that theatre is constituted and defined by the relationship between actors and spectators, the audience, conversely, understood the performance not primarily as a work of art –traditionally assessed on the basis of how successfully one applies theatrical means to a text –but as an event. (Fischer-Lichte, 2008, p. 22)

³ este conceito me foi introduzido e vem sendo desenvolvido pelo professor Robert Faguy no LANTISS (Laboratory of New Technologies of Image, Sound and Scene), no qual eu tive a oportunidade de estagiar em 2013.

⁴ In short, whatever the actors do elicits a response from the spectators, which impacts on the entire performance. In this sense, performances are generated and determined by a self-referential and ever-changing feedback loop. Hence, performance remains unpredictable and spontaneous to a certain degree. (Fischer-Lichte, 2008, p. 38-39)

espectadores, convidado a editar a pluralidade da composição. As dramaturgias plurais reconhecem o evento teatral como uma rede de relações e investem no potencial dessas relações para criação.

Para entender o campo das práticas teatrais de escrita plural é necessário compreender as noções de texto da performance e texto espetacular. O texto da performance é caracterizado por não ser autônomo à cena, ele existe na cena. Richard Schechner descreve o texto da performance:

[...] texto da performance: tudo o que acontece no palco que um espectador experiencia, desde movimentos e discurso dos dançarinos e/ou atores até a iluminação, cenografia, e outros efeitos técnicos ou multimídia. O texto da performance é distinto do texto dramático. O texto dramático é peça, roteiro, partição musical, ou notação em dança que existe antes de ser posto em cena (SCHECHNER, 2002, p. 227, tradução nossa)⁵.

A noção de texto espetacular afirma a independência do teatro em relação ao texto dramático (literatura) e compreende que todos os materiais de composição teatral são possibilidade de escrita e leitura no palco. De acordo com Josette Féral, o texto espetacular é "o resultado de uma trama apertada entre texto e outros elementos da representação, uma trama em que os elementos estão intimamente imbricados e são quase inseparáveis." (Féral, 2004, p. 111, tradução nossa). As dramaturgias plurais buscam preservar a autonomia dos elementos de composição, baseando o conflito cênico nas relações entre os elementos e oferecendo ao espectador uma experiência multimodal e seletiva.

Na teoria literária, a escritura plural se refere a textos cuja estrutura de composição promove a possibilidade de múltiplos caminhos de leitura. Existem algumas estratégias de composição literária ligadas a este pressuposto; em geral, tratam-se de textos compostos por mais de um texto. O que difere a escritura plural da intertextualidade, por exemplo, é a preservação da autonomia de cada elemento. Um exemplo de texto literário de escritura plural

⁵ performance text: everything that takes place on stage that a spectator experiences, from the movements and speech of the dancers and/or actors to the lighting, sets, and other technical or multimedia effects. The performance text is distinguished from the dramatic text. The dramatic text is the play, script, music score, or dance notation that exists prior to being staged.

é o romance *Patul lui Procust*, do autor Romeno Camil Petrescu. O autor utiliza o modelo de escrita científica como estrutura de seu romance. No corpo do texto, temos a narrativa principal, enquanto que nas notas de rodapé temos uma narrativa secundária, com seus próprios conflitos e diálogos. Por vezes, essa narrativa secundária se desenvolve de forma totalmente autônoma e, por outras, mostra os personagens da narrativa secundária comentando acontecimentos da narrativa principal. O leitor, desta forma, pode tanto ler apenas a narrativa principal ou a secundária ou, ainda, ler as duas do modo como leria um escrito científico.

O sistema humano de percepção é multi e intermodal, isto quer dizer que ele é composto por diversos modos de percepção que são capazes de funcionar de modo autônomo e em associação. Somos dotados da capacidade de perceber o mundo de modo não unitário e não centralizado, envolvemos todos os nossos sentidos e todos eles são importantes para perceber diferentes aspectos do mundo. Nossa percepção é um sistema voluntário e involuntário, somos estimulados pelo ambiente e por atenções formadas por nossa sensibilidade e intelecto; graças a estes mecanismos somos capazes de responder aos estímulos. Este entendimento da percepção apresenta a possibilidade de experiências individuais em eventos coletivos. Os fenômenos oferecem os mesmos estímulos, porém cada sujeito, por meio das suas diferentes qualidades e interesses de atenção, percebe o evento de maneira única.

Desta forma, cabe dizer que todo evento cênico oferece ao espectador a possibilidade de se relacionar de forma única, segundo sua própria subjetividade. Porém, nas escrituras cênicas, ditas plurais, há uma ampliação dos modos de relação e percepção da cena, valorizando não somente a compreensão intelectual de um conteúdo determinado pelo artista, mas de conteúdos sensíveis, sensoriais e que estão além do controle do artista sobre o acontecimento artístico. Esse investimento em uma escritura plural da cena acompanha ideias da física contemporânea sobre sistemas instáveis e

dinâmicas de incerteza⁶, teorias da percepção⁷ e sociológicas, como o entendimento de pensamento complexo⁸. O reconhecimento da complexidade dos eventos cênicos coloca o artista criador diante da impossibilidade de controlar a recepção de sua criação. Não faz sentido, diante destas questões, orquestrar um espetáculo teatral de modo que seus materiais de composição convirjam em torno de uma concepção de obra cênica. Diante disso, os artistas da cena investem em composições plurais, nas quais não se trata de orquestrar os elementos em torno de um centro, mas de trabalhar sobre cada uma das relações emergentes e instáveis da composição da cena e possibilitar sentidos.

Entre o temor da morte e a proteção das epifanias, entre a ação do performer e o olhar da testemunha, entre a vulnerabilidade dos homens e a punição dos deuses, o teatro sempre esteve posto no “entre”, “no inter”. Quando a relação intersubjetiva, própria do drama, deixa de ser o eixo de organização do teatro, como aponta Hans-Thies Lehmann em sua tese do teatro “pós-dramático”, a cena teatral investe em novos “entres” (ISAACSSON, 2011, p. 22).

A diretora brasileira Christiane Jatahy tem trabalhado desde o início de sua companhia, a Cia Vértice, investigando novas estratégias de criação voltadas à descentralização e pluralidade da cena. O primeiro trabalho oficialmente divulgado no site da companhia é *A Falta que nos Move*, uma peça que se desdobrou posteriormente em filme e vídeo-instalação. Nesse

⁶ Summed up and simplified, they hold that while some parts of the universe may operate like machines, these a closed systems, and closed systems, at best, form only a small part the physical universe. Most phenomena interest to us are, in fact, open systems, exchanging energy or matter (and, one might add, information) with their environment. Surely biological and social systems are open, which means that the attempt to understand them in mechanistic terms is doomed to failure.

This suggests, moreover, that most of reality, instead of being orderly, stable, and equilibria!, is seething and bubbling with change, disorder, and process. (Prigogine et Stengers, 1984, p. xv)

⁷ Em 1925, o teórico alemão Max Wertheimer (1880-1947) resumiu os conceitos de uma então nova abordagem da psicologia de percepção, que veio a ser conhecida sob o nome de GESTALT, na seguinte frase lapidar: “O todo é mais do que a soma de suas partes”. Devemos entender que, nesta definição, a palavra-chave não é o “mais” - não há nenhum ingrediente misterioso modificando o todo - e sim “soma”. Quer dizer: o todo nunca é apenas uma soma das partes, uma adição. O todo é a *integração de suas partes*. Através da *integração* em um conjunto, surge uma *nova totalidade com qualidades novas*. (OSTROWER, 1990, p. 31)

⁸ The problem of knowledge is a challenge because we can only know, as Pascal said, the parts if we know the whole in which they are located, and we can only know the whole if we know all the parts that make it up. (Morin, 2000, p. 13).

trabalho inicial já se apresenta a pluralidade de mídias que vai acompanhar os trabalhos seguintes da companhia. Em *Corte Seco*, de 2010, o vídeo entra em cena por meio de televisores e funciona como um portal que abre a película de ficção, que protege a cena teatral, para o mundo “lá fora”, com câmeras de segurança captando ao vivo o entorno do teatro e dos bastidores. O espectador pode, portanto, acompanhar as imagens transmitidas do entorno do teatro, acompanhar a ação dos atores, as interações que acontecem entre as duas camadas, ou, ainda, editar a experiência passando de uma camada para a outra. No site da companhia sobre o espetáculo, temos:

Outras referências para a criação de Christiane foram o livro ‘Passagens’, de Walter Benjamim e os filmes ‘Short Cuts’, de Robert Altman, “Código Desconhecido” Michael Haneke, entre outros. ‘É um espetáculo plural, em que os múltiplos focos partem da realidade para constituir uma ficção. Como em um quebra-cabeça, em cortes secos, a peça é remontada a cada dia’, explica a diretora. Apesar de ser uma apresentação diferente a cada dia, ela frisa que não se trata de um espetáculo de improviso. ‘Há janelas abertas para a improvisação, mas não é a linha deste trabalho’, diz.⁹

Julia (2011) é o embrião que irá gerar *E Se Elas Fossem Pra Moscou* (2014). Em *Júlia*, a diretora se inspira no texto dramático *Senhorita Julia* de August Strindberg para criar um híbrido no palco entre cinema e teatro. As ações da peça são filmadas em tempo real e compõem o filme que é projetado no palco em tempo real. Há uma grande tela no centro do palco, composta por duas telas móveis. As telas integram a cenografia e funcionam como painéis, que revelam e escondem a cenografia do filme e as cenas filmadas ao vivo (figura 1). Cena e filme se completam, por vezes vemos em cena partes que não estão no filme e vice-versa. O dispositivo aqui revela a artificialidade do filme pelo teatro, ao contrário do que acontece em *Corte Seco*. O filme não é projetado em uma tela única, como no cinema tradicional, ele se divide nas duas telas, que equacionam as diferentes possibilidades promovidas por esse

⁹ Texto de apresentação do espetáculo *Corte Seco*, extraído do site oficial da diretora e da Cia Vértice. Acesso em 5 de outubro de 2017. Disponível em: <<http://christianejatahy.com.br/project/corte-seco-2>>

dispositivo. Ora vemos uma grande tela, ora vemos duas telas separadas que projetam cenas diferentes, ora temos uma grande tela dividida ao meio por duas cenas diferentes. A escritura do filme também acontece no gerenciamento desse dispositivo de split screen.

Assim como a escritura da cena se tece em torno da situação dramática do texto ao mesmo tempo em que se escreve como matéria de produção do filme. A pluralidade da dramaturgia acontece por meio das linhas da cena, da tela 1 e da tela 2 do filme projetado ao vivo.



(Figura 1 - imagem do espetáculo Julia da Cia Vértice)¹⁰

Entre Julia e E Se Elas Fossem Pra Moscou a diferença é que as escrituras, que já são complexificadas na relação entre dimensão real e dimensão ficcional – a cena é drama ao mesmo tempo em que é estruturada para compor o melhor enquadramento e efeito cinematográfico – se dividem e

¹⁰ Disponível em: <<http://christianejatahy.com.br/project/julia#gallery>>.

se tornam duas escrituras autônomas. O filme e a cena são autônomos, ainda que estejam conectados em sua natureza – são compostos pelo mesmo material, a encenação da peça, inspirada na dramaturgia de *As Três Irmãs* de Anton Chekhov – e pela contaminação de uma escritura na outra. Nessa peça os espectadores são divididos em dois grupos, um que verá primeiro o filme e depois a peça e outro que fará o caminho oposto. A escritura da peça tece o filme, sabemos que há um filme sendo projetado na outra sala do teatro, porque vemos a tela, ouvimos as reações dos espectadores que assistem à projeção e vemos as câmeras no palco e cenas que acontecem no background da ação do teatro para a filmagem.

A tensão entre as duas escrituras compõe a paisagem cênica na qual o espectador está imerso. Os estímulos dessa dramaturgia plural não estão limitados às conexões possíveis entre cena e filme, mas pulsam durante toda a experiência, porque mesmo quando o espectador não está vendo o filme ou a cena, ele está compondo ambos. A repetição é outra característica de dramaturgia plural empregada pela diretora. A peça e o filme acontecem duas vezes, o material de desdobramento das escrituras é o mesmo e graças a isso o espectador é convidado a re-explorar a multiplicidade das composições cênica e fílmica. A repetição é uma chave de acesso dada ao espectador para que ele possa adentrar no jogo da dramaturgia plural.

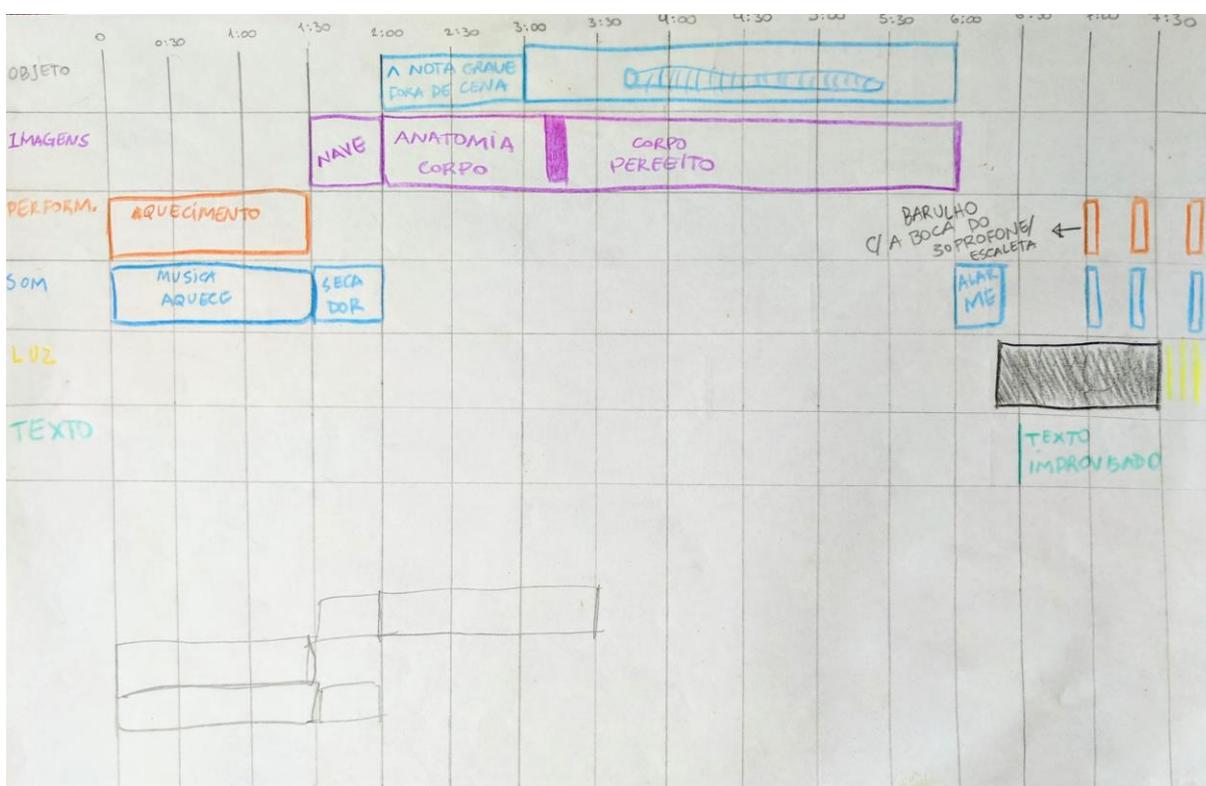
O investimento na pluralidade e na descentralização das relações entre os materiais de composição da cena demanda transformações nos processos criativos. Transformar as práticas de criação passa por repensar estruturas, procedimentos e posturas dos artistas no processo. Na pesquisa de mestrado *O Processo de Composição da Cena a Partir da Noção de Intermedialidade*, investiguei possibilidades de estruturas criativas que estivessem em sintonia com o conceito de intermedialidade. As práticas intermediais estão no mesmo campo que as dramaturgias plurais. São estratégias que investigam a descentralização da composição cênica, a flutuação da hierarquia entre os elementos de composição da cena, a transição da obra cênica para o evento cênico, as ideias de caleidoscópio, paisagem e sinestesia não oferecem

sínteses de significação ao espectador, entre outras características que pertencem ao teatro contemporâneo, que é denominado pós-dramático e performativo.

Para propor e manter, enquanto diretora, um ambiente de criação propício para a intermedialidade, tive como objetos de estudo as práticas do *devising theater*, do *environmental theater* e procedimentos de criação cíclicos, como os ciclos *R.S.V.P.*, de Anna e Lawrence Halprin, e o ciclo *Repère*, elaborado por Jacques Lessard e continuado por Robert Lepage. Essas práticas valorizam princípios importantes para a produção de dramaturgias plurais. Elas investem na heterogeneidade e suas implicações como potência de criação, tanto dos materiais da cena quanto dos criadores envolvidos no processo. Há um investimento em flexibilizar hierarquias criativas e promover um ambiente de colaboração, não compreendido como consenso ou convergência, mas como espaço de diálogo entre diferenças – materiais diversos e pessoas/inteligências criativas diversas. Não são estruturas que colocam o diretor como condutor solitário e detentor da palavra final do processo, o diretor está nestes processos junto do restante do grupo, como mais um criador.

A partir destas práticas realizei dois workshops de criação, cada um deles mobilizado através de um dispositivo de exploração intermedial diferente. O primeiro dispositivo chamei de Dispositivo Linha, que trata-se de um desdobramento da visualização proposta na montagem cinematográfica. Eu encontrava os demais participantes na sala de trabalho e com materiais *ready-mades* (como vídeos, imagens e objetos) organizamos uma estrutura visual, orientada no tempo para exploração (conforme figura 2). Essa linha do tempo de materiais servia como base para improvisação, segunda etapa do encontro, que depois era avaliada em conjunto e repetida com os ajustes propostos pelo grupo. Na improvisação todos os participantes eram convidados a agir nas funções cênicas que desejassem (atuar, dirigir, iluminar, colocar sonoridades e imagens digitais). O segundo workshop e dispositivo era intitulado Dispositivo Bolha; essa proposta contrapõe a primeira, não orientando a etapa inicial de

acordo com uma linha do tempo. No dispositivo bolha, no primeiro momento do encontro decidíamos quais materiais seriam explorados nas improvisações e a linha do tempo ia sendo criada a partir das avaliações das improvisações. Nesse sentido, essa proposta é inicialmente mais aberta e transforma a postura e a articulação das improvisações, que se tornam mais livres, no sentido de não terem tempo determinado para finalizar, nem uma ordem para a exploração dos materiais. As linhas do tempo, nesse workshop, eram utilizadas como forma de notação da exploração do dia, registravam as escolhas que iam sendo feitas nas avaliações (exemplo na figura 3).



(Figura 2 - Notação do dispositivo linha, criada na primeira etapa do encontro.)¹¹

¹¹ Arquivo da pesquisadora.

	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
IMAGEM DIGITAL papelão chão	CIDADE EMILHABA		CIDADE GEARDE MUL CLARO		ATIRADOR		CHAT ROULETTE		McLuhhan Saurer							
gobo	○		≡		✕											
objeto	DOMINÓ			COLÍRIO			BÍBLIA			DOMINÓ						
Sonoridade	MÚSICA		MÚSICA RESP. MIC. DOMIX		TRECHO BÍBLIA Voz. GOOGLE		MIC. REPETE SE O QUE É NÉCESSÁRIO AO CHAT									
LIVE CAM papelão teto				PELAGOS HELLE		SELFIE HELLE OLHO				SELFIE HELLE GIRANDO		DOMINÓ				
texto							TRECHO BÍBLIA									
iluminação				Foco		† Lanterna										

(Figura 3 - Notação do dispositivo bolha, criada na última etapa do encontro.)

A estrutura do encontro, de ambos os dispositivos, é baseada nos ciclos RSVP¹², de Anna e Lawrence Halprin, e, além do intuito central de explorar possibilidades de um processo criativo intermedial, tem por princípio uma tentativa de transpor aspectos da intermedialidade, enquanto composição medial, para as relações entre os artistas criadores. Esses aspectos são a hierarquia flutuante, o trabalho sobre a dimensão real da cena como base da criação, e com isso a exposição dos mecanismos de criação e não somente dos resultados (efeitos cênicos), e, por fim, uma certa fluidez e *indisciplinaridade* no modo de lidar com funções e elementos (mídias) na criação cênica. A direção nestas propostas é, antes de ser uma diretora, uma função da criação. A diretora ou as diretoras, como foi o caso dos workshops

¹² R - Resources are what you have to work with. These include human and physical resources and their motivation and aims.

S - Scores describe the process leading to the performance.

V - Valuation analyzes the results of action and possible selectivity and decisions. The term 'valuation' is one coined to suggest the action-orientated as well as the decision-oriented aspects of V in the cycle.

P - Performance is the resultant of scores and is the 'style' of the process. (HALPRIN apud WORTH and POYNOR, 2004, p. 72, tradução nossa)

conduzidos nos quais mais de um dos participantes tinha formação e interesse pela direção, não ocupam a função exclusivamente, mas trazem consigo o repertório e o olhar dessa função, tanto para a direção quanto para as demais funções que venham a ocupar no encontro.

Ainda sobre a função do diretor nesses processos, o pesquisador Dundjerovic, observa no trabalho de Lepage que: "Trabalhar com uma pluralidade tão grande de mídias, tradições, estilos e formas artísticas potencialmente reestrutura o papel do diretor como um facilitador da criatividade coletiva."¹³. Assim, podemos compreender que nas práticas de dramaturgia plural a concepção da criação cênica não prevê resultados, o "para onde" o diretor conduz, o processo criativo não é fixo, definido. O diretor agencia um ambiente de criação para que algo aconteça. O diretor não é percebido como o detentor da concepção ou do poder de avaliação do que é realizado, mas como um produtor de espaços criativos e criadores. As responsabilidades e os poderes criativos estão divididos e transitam entre todos os artistas em colaboração, neste espaço oferecido pelo facilitador. Segundo Anne Bogart:

Não é responsabilidade do diretor produzir resultados, mas sim, criar as circunstâncias para que algo possa acontecer. Os resultados surgem por si só. Com uma mão firme nas questões específicas e outra estendida para o desconhecido, começa-se o trabalho (BOGART, 2011, p. 125).

O papel de conceitor da criação, assumido pelo diretor, é revisto. A concepção nesse caso não proverá uma estrutura de cenas a serem testadas e repetidas, mas funcionará como um trampolim impulsionador da criação, que deverá ser descoberta e compartilhada com os demais criadores. Assim sendo, ser um diretor/facilitador pressupõe ser um conceitor que propõe estruturas de criação que favoreçam as diferentes inteligências criativas do processo, a descoberta de materiais criativos e composições de forma coletiva e o

¹³ Working with such a plurality of media, traditions, styles and artistic forms potentially re-frames the role of director 43 as a facilitator for collective creativity. (DUNDJEROVIC, 2009, p. 32, tradução nossa)

compartilhamento da autoria da criação. Ao assumir essa postura, diante do desejo de pluralidade da cena e das relações artísticas, o diretor tem sua prática reestruturada. Este estudo continua na investigação de quais são as competências, posturas e ações que constituem a formação de um diretor/facilitador de processos de escrita plural da cena.

Referências:

- BOGART, Anne. *A Preparação do Diretor*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BRAUN, Edward. *Director and the stage: from naturalism to Grotowski*. London: Methuen Drama, 1982, 218 p.
- BROOK, Peter. Da liberdade fácil à liberdade difícil. In: *Folhetim: Teatro do Pequeno Gesto*. n. 14, 2002. p. 80-91.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London: Routledge, 2008.
- DUNDJEROVIC, Aleksandar S. *Robert Lepage*. London: Routledge Performance Practitioners, 2009, 166 p.
- FAGUY, Robert. De la performativité des systèmes technologiques interactifs. In *Revue Aparté – arts vivants*. Montreal: l'École supérieure de théâtre de l'UQAM, May 2014, p. 6.
- FÉRAL, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- HARVIE, J and LAVENDER (Eds.). *A. Making Contemporary Theater: International rehearsal processes*. Manchester: Manchester University Press, 2010, 252 p.
- ISAACSSON, Marta. *Cruzamentos históricos: teatro e tecnologias de imagem*. In: *ArtCultura*, v. 13, 7-12. Uberlândia: Programa de Pós-graduação em História da UFU, 2011.
- MITTER, Shomit. *Systems of Rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook*. Londres: Routledge, 1992.

SOLDERA, Natalia Perosa. O papel do diretor de teatro no processo de criação de cenas plurais. *Revista da FUNDARTE*, Montenegro, p.126-142, ano 18, nº 35, janeiro/junho. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.dov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>>. 18 de junho de 2018.



MORIN, Edgar. Da necessidade de um pensamento complexo. In: Francisco Menezes Martins e Juremir Machado da Silva (Orgs.). *Para navegar no século XXI*. Porto Alegre: Sulina/Edipucrs, 2000, pp. 13-36.

142

OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

PRIGOGINE, Ilya et STENGERS, Isabelle. *Order out of chaos*. New York: Bantam Books, 1984.

SCHECHNER, Richard. *Environmental Theater*. New York: Applause, 1994.

_____. *Performance Studies: an introduction*. New York: Routledge, 2002.

WORTH, L. and POYNOR, H. *Anna Halprin*. London: Routledge performance practitioners, 2004, 196 p.

SOLDERA, Natalia Perosa. O papel do diretor de teatro no processo de criação de cenas plurais. *Revista da FUNDARTE*, Montenegro, p.126-142, ano 18, nº 35, janeiro/junho. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.dov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>>. 18 de junho de 2018.