

O QUE É DIREÇÃO TEATRAL?

Walter Lima Torres¹

*“Não é necessário que se explique o que seja arte, é necessário praticá-la.
No máximo pode-se explicar uma técnica.”*
Giorgio Strehler. *Une vie pour le théâtre*, p. 52

Hoje em dia, como um efeito positivo da globalização, verifica-se que os meios de produção estão à mão, com relativa facilidade, de quem queira deles se servir para fazer teatro. Entretanto, é necessário um pouco mais do que “uma idéia na cabeça e um grupo de camaradas na mão”, disponíveis para entrar nessa aventura. Graças à proliferação dos cursos de teatro; à facilidade que é oferecida aos grupos amadores ou semiprofissionais em se produzirem; à circulação de espetáculos pelos estados; à realização de festivais por todo país, a atividade teatral em termos quantitativos parece estar em alta. Porém, muito do que se assiste por este país, na atualidade, é um pouco de tudo que pode dar certo em teatro. E nessa cerimônia social prazerosa, sobretudo no ambiente universitário, sobre o palco onde a *Vaidade* muitas vezes é a padroeira madrasta o *Bom-senso* não é convidado, o que se dá a ver ao espectador é um verdadeiro “vale tudo do teatro”.

O teatro, como bem demonstrou, incansavelmente, Jean Duvignaud, é uma prática social coletiva, onde os integrantes de um mesmo grupo social, envolvidos no fato teatral compartilham, provisoriamente, de um mesmo universo simbólico, de um imaginário recíproco e comungam de um temário o tempo que durar a aventura.

¹Walter Lima Torres Neto é professor de Estudos Teatrais do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná – UFPR. Contato: limatorres@ufpr.br.

Esse gênero de procedimento interrogativo do tipo “o que é o que é” ao mesmo tempo em que parece infantil e juvenil nos projeta para uma discussão sempre capciosa que acaba se dissolvendo por conta do alargamento presente na própria possibilidade da resposta, complexa que é. Assim, o foco, apesar da formulação, acaba se perdendo novamente, e a insatisfação permanece. “O que é direção teatral?” No caso aqui presente o autor procura circunscrever a sua versão de resposta, exclusivamente, no âmbito de uma cultura e prática teatral de fundo eurocêntrico, centrando-se em três perfis operacionais: o ensaiador; o diretor e o encenador.

Tradicionalmente, poder-se-ia dizer que direção teatral seria o ato e/ou o efeito resultante do trabalho teatral destes coordenadores do espetáculo cênico num “movimento criativo” de transpor à cena uma peça de teatro, cuja encenação seria o resultado desse mesmo “gesto teatral”. Entretanto, essa noção — direção teatral — não atende mais a pluralidade de “movimentos de transposição à cena” na contemporaneidade, e acaba se tornando obsoleta para designar certas criações cênicas. Quando se diz que essa noção não atende mais é devido ao fato de verificarmos tanto nas encenações quanto nos relatos dos processos de trabalho inúmeras particularidades. Essas particularidades presentes na ação de coordenar e estimular, os trabalhos de uma equipe de agentes criativos na concepção de um espetáculo cênico, modificam os propósitos, objetivos e mesmo a finalidade da montagem cênica.

Se o trabalho teatral está inserido numa prática social coletiva, para que sejam atingidos seus objetivos estéticos, é necessário que sobressaia deste coletivo de agentes criativos a figura de um coordenador do espetáculo ou de um agenciador da representação teatral. Isso é tão evidente que se pode constatar a presença tanto em espetáculos amadores quanto profissionais de alguém que “vê de fora o espetáculo”. Para toda ação humana coletiva que julga ser capaz de produzir uma expressão artística cênica, integrada e organizada, seja ela de fundo popular ou erudito, dramática ou musical, faz-se necessária a presença de um organizador ou de um mediador das relações criativas. Grosso modo estamos a falar do que vulgarmente seria a função do diretor teatral.

Historicamente, o surgimento da figura do *moderno* diretor teatral localiza-se na virada dos séculos XIX-XX, e sua função foi se mantendo sempre dentro de um mesmo registro: organizar de forma global a representação teatral em busca de uma harmonia, de uma adequação articulando o conjunto formado por diversos elementos que estabelecem a linguagem da encenação teatral – da iluminação à atuação dos intérpretes, passando pela cenografia e a música, etc. Em suma, a novidade no trabalho desse novo agente criativo veio a ser, a de atribuir um sentido específico ao texto transformando-o em

obra de arte; representação de uma opinião; exposição de um juízo sobre a realidade; expressão de um estilo pessoal. Entretanto, seu perfil e seu trabalho propriamente ditos nem sempre foram os mesmos, passando por modificações, sobretudo no Brasil, onde se nota uma variação quanto às suas funções dentro da nossa cultura e prática teatral.

De forma abreviada, abordaremos o ofício deste agente criativo coordenador da cena teatral por meio de três perfis específicos, distintos por variações de procedimentos e concepções estéticas que revelam graus diferenciados de convenções entre palco e platéia. Os três perfis desse coordenador do espetáculo são: o ensaiador; o diretor e o encenador.

Consideramos a figura do ensaiador como o agente criativo atuante ao longo de um largo período de tempo que remonta ao Renascimento sobrevivendo até o século XIX. Sem nos determos muito aqui nos seus procedimentos de trabalho em relação ao texto e à cena, podemos afirmar que ele foi o agente criativo que juntamente com o cenógrafo ou o músico, quando não era ele próprio cenógrafo ou músico, quem planejava, organizava e executava o espetáculo teatral orientando os atores de acordo com uma tipologia de papéis específicos. Esta convenção era devedora do gênero para o qual o texto havia sido escrito. Está na raiz dessa especificação as duas matrizes — tragédia e comédia — que orientam a concepção dos demais subgêneros acarretando uma concepção tipológica da cena. É fundamental no trabalho teatral do ensaiador a adequação entre gênero da literatura dramática e transposição cênica que obedece a uma correspondência exata para não frustrar a recepção do público².

No caso brasileiro, mais próximo de nós essa figura do ensaiador sobreviveu ainda nos anos 1950, como se pode constatar à leitura de programas e críticas que empregavam este termo para designar aquele coordenador responsável pela direção artística da encenação. Associado à sua preocupação e responsabilidade por manter a convenção entre texto codificado e cena a ele também convencionada e codificada, o ensaiador orientava a atuação dos atores-tipos que desempenhavam papéis-tipos o que, por conseguinte acarretava a presença de personagens-tipos sobre o palco. Essas atuações geraram trabalhos de atores de imorredoura lembrança como afirmam as crônicas e críticas teatrais da segunda metade do século XIX em diante até os anos 1940. Na verdade, essa condição do trabalho do ensaiador estava subordinada a uma percepção específica do fazer teatral que tinha como principal foco alimentar um teatro comercial de divertimento alavancando parte importante da nascente indústria do entretenimento. Se, apesar de sua permanência, a figura do ensaiador tem qualquer coisa de pré-moderna, o grosso de sua produção

²Sobre o trabalho teatral do ensaiador consulte-se do autor: "Entre técnica e arte: o trabalho teatral do ensaiador na virada do século XIX/XX", in: *Memória ABRACE V - Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, Salvador: UFBA-ABRACE, 2001, pp. 272-278; "Introdução histórica: o ensaiador, o diretor e o encenador", in: *Folhetim*, Nº 9, Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2001, pp. 60-71.; "Entre técnica e arte: introdução à prática teatral do ensaiador 1890-1954", in: *Revista Sala Preta*, Nº 3, São Paulo: Departamento de Artes Cênicas/ECA/USP, 2003, pp.164-173.

antecede de fato às modificações que ocorrem na cena ocidental. Vale lembrar, entretanto, que ainda hoje no ambiente do *show-business* americano, os grandes musicais se perpetuam segundo um trabalho de encenação subordinado a esse perfil. Acontecendo o mesmo em várias produções ligadas ao dito teatro lírico, onde se verifica a permanência de um pensamento conservador sobre a impossibilidade de alteração de uma cena por assim dizer já “canonizada”, tanto por conta dos práticos quanto por conta da expectativa do público.

No Brasil, ao longo do século XIX e até os anos 1940 nota-se que aparecia de forma proeminente a designação de *ensaiador* nas fichas técnicas dos espetáculos teatrais de origem luso-brasileira, fato que remonta ao século XVIII³. Originalmente, o ensaiador era um ator mais velho que representava esporadicamente ou que se aposentara como ator. Não era ele, em tese, quem escolhia o repertório a ser montado, isso era feito, na maioria dos casos, pelo empresário teatral, cuja escolha atendia a critérios basicamente comerciais. Assim como optava por um texto, o empresário também selecionava e contratava a maioria dos artistas intérpretes. Contudo, era o ensaiador quem discutia com os atores a execução de suas partes correspondentes ao texto de seus personagens. O ensaiador presidia o ensaio propriamente dito se encarregando da coordenação da leitura, memorização do texto, jogo de cena assim como da marcação do espetáculo. Menos voltado para uma concepção personalista da cena no tocante à representação, como podemos imaginar hoje em dia, o ensaiador trabalhava lado a lado com o ator, secundado pelo ponto. Faz-se lembrar que o ponto tinha uma função central, uma vez que inúmeros atores eram analfabetos e, portanto, não estavam habilitados a memorizar rapidamente suas partes unicamente através da leitura do texto, além do que o ponto, de sua cúpula, gerenciava o andamento do espetáculo.

Verifica-se que na relação com o ator residia uma parte significativa do trabalho do ensaiador. Nesse período, o trabalho do intérprete teatral estava voltado para um jogo cênico condicionado por uma fixação ao gênero de seu personagem-tipo. Essa limitação, ao contrário do que pode parecer à primeira vista não tolhia a imaginação, nem o trabalho do intérprete. Ao contrário, ela era encarada como a regra do jogo que norteava a concepção do trabalho cênico de cada ator, determinando sua performance sobre o palco. Por exemplo, se o ator “A” representava um galã, visto que possuía o físico e a idade adequados ao tipo, ele tinha a possibilidade de, em acordo com o enredo da peça e em consonância com o ensaiador, nuançar a sua interpretação representando ora um galã do tipo amoroso, ora um galã dramático, ou ainda cínico, cômico, etc. Havia uma espécie de menu comportamental pré-definido que determinava as opções dos atores. Havia, ainda, uma segunda disposição quanto aos gêneros de personagens, sobretudo no tocante à idade. É o caso

³Tivemos acesso ao *Manual do Ensaaiador Dramático* de Augusto de MELLO, Porto/Rio de Janeiro, Cia Nacional Editora, 1890. E verifica-se à leitura deste manual que há uma tradição e uma técnica estabelecidas desde o final da Idade Média e que vai se aperfeiçoando do Renascimento em diante. Uma constante neste sentido é a ligação estreita de dependência do ensaiador da cena frontal. Pode-se afirmar que o trabalho do ensaiador está intimamente relacionado à cena frontal, quando não, é dependente dela.

dos gêneros de personagens femininos que eram claramente definidos pelas fases da vida da mulher: a ingênua (adolescente e jovem casadoira, a heroína); a dama galã (no ápice de sua feminilidade, a mulher por excelência, às vezes uma cortesã); a dama central (exprime a maturidade feminina) e por último a caricata que marcada pelo jogo cômico representava a mulher idosa.

O trabalho do ensaiador funcionava, portanto, como o de um guia. Aquele que já dominando o caminho da convenção sobre o palco, orientava o ator dentro de uma coerência totalmente voltada ao texto e à expectativa do público. Tanto o texto dialogal quanto o didascálico eram adaptados sempre que necessário às necessidades da cena. Salvo à participação do grande ator, o astro da companhia, que possuía o direito a *apartes* e *cacos*. Muitos autores eram os próprios ensaiadores de seus textos, e esta condição foi bastante relevante na adequação da dramaturgia classificada segundo o gênero, refletindo estas mesmas características numa tipologia de cena⁴.

A regra do jogo, que organizava o trabalho do ensaiador e o comportamento do ator diante de seu personagem, como foi descrito acima, também norteava o trabalho do autor. Isto é, seria o caso de lembrarmos da difusão da noção de *pièce bien faite*, que, surgindo na França no séc. XVIII com Eugène Scribe fora consolidada pela crítica do implacável Francisque Sarcey. Essa noção de organização do texto teatral, segundo este parâmetro, foi extremamente popularizada entre nós até o final da segunda metade do século XIX adentrando no séc. XX como o molde eficiente a ser seguido, sinônimo de receita de sucesso. Nesse sentido, se a *pièce bien faite* determinava a escrita dramática, sua transposição cênica estava diretamente relacionada ao trabalho do ensaiador diante de uma cena que aderiria à convenção nos seus aspectos sonoros-visuais-decorativos.

Na virada do século XIX para o XX, o advento do Naturalismo na Europa não influenciou de forma determinante a prática teatral brasileira a ponto de gerar experiências à altura do movimento europeu. O trabalho e a função do ensaiador no Brasil não se modificam imediatamente. Entretanto, percebe-se um lento processo de transformação da visão de concepção da cena por conta dos práticos do teatro.

Na esteira do Naturalismo vem junto a noção de ator de composição. Esse novo trabalho do ator pode ser compreendido por oposição ou como aprofundamento do menu comportamental da galeria dos personagens-tipos descrita acima. A noção de ator de composição implica uma revisão crítica sobre o próprio ofício do ator. Este passaria a estudar o homem, na tentativa de reproduzir sobre o palco, da forma mais verossímil possível, o

⁴Sobre os autores ensaiadores consulte-se: CHIARADIA, Filomena. "Cardoso de Menezes e Carlos Bittencourt no Teatro São José: autores-ensaiadores do teatro ligeiro", in. *Folhetim*, nº 4, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, 1999, pp. 40-51.

seu comportamento em situações dramáticas. O texto naturalista forneceria o subsídio ficcional para a criação pelo ator do tipo social correspondente à atualidade fugindo-se da idealização dos tipos da *pièce bien faite*, mais assimilados à mecânica da peça.

Em nossa opinião, o exemplo mais bem acabado de uma dramaturgia naturalista que foge da convenção da *pièce bien faite* está presente nas obras de Anton Tchécov ou de Henrik Ibsen. Assim como havia uma preocupação em retratar o meio onde evoluía o personagem, o diretor teatral passava a estimular o trabalho do ator dentro de uma ótica em que prevalecia a total identificação com o papel descrito pelo autor. Foi seguindo esse princípio que Constantin Stanislavski elaborou as suas pesquisas sobre o trabalho do ator. Foi essa mesma vertente ainda que fez escola no cinema americano, imortalizando o mito do ator camaleônico. O ator procurava elaborar o seu jogo cênico compondo-o segundo uma exaustiva pesquisa comportamental que tentava fugir da pré-definição dos papéis-tipos descritos nos diversos sub-gêneros (tragédia, comédia, farsa, *vaudeville*, revista, etc.). Assim, temos a figura do diretor teatral, que além de coordenar o espetáculo junto com o cenógrafo, figurinista e iluminador juntamente com o restante da equipe, coordenava a criação sobre no palco de um espaço cênico que deveria expressar o meio exato onde evoluíam os personagens menos esquemáticos e mais complexos nos seus comportamentos, taras, sintomas e relações existenciais patológicas por oposição à moral, ao decoro, à virtude das peças realistas romanescas.

Todavia, a instauração da modernidade na concepção da encenação está associada à figura do moderno diretor teatral. O seu trabalho requer uma postura crítica, de atrito criativo permanente com a dramaturgia. Essa visão crítica é uma de suas marcas que o diferencia em relação ao ensaiador. O ato de nascimento e da sistematização do trabalho teatral desse coordenador do espetáculo está fortemente associado às experiências pioneiras da Companhia do Duque de Sax-Meiningen, André Antoine, Constantin Stanislavski, Vsévolod Meyerhold, E. G. Craig e A. Appia.

O professor e crítico teatral Yan Michalski, na sua tradução para o português da obra de Jean Jacques Roubine, *Linguagem da encenação teatral* em nota introdutória examina a questão semântica que envolve os dois termos — diretor e encenador. Visto que a língua portuguesa nos favorece no sentido de dispormos de dois termos, é que procuramos imprimir perfis distintos para as duas designações. Desta feita, ao moderno diretor teatral estaria associada uma visão interpretativa mais incisiva do que a visão de seu predecessor, o ensaiador. Apesar de ambos — ensaiador e diretor — trabalharem numa perspectiva textocêntrica, o moderno diretor teatral projeta sobre a cena uma maior e mais densa produção de subjetividade a partir do texto de um autor problematizando a questão da autoria da cena. Há, como nos deixam ver os

O que é direção teatral? Walter Lima Torres.

Dezembro 2007 - Nº 9

bancos de imagens teatrais, como que uma necessidade de poetização da cena por parte do trabalho desses diretores. A experiência do Cartel na França foi o exemplo mais bem acabado dessa proposta de visão dos elementos que constituem a direção teatral como uma espécie de porta voz do autor dramático por meio da projeção de uma interpretação do diretor teatral. Mais uma vez, para exemplificar no caso brasileiro podemos lembrar das experiências dos diretores italianos que tanto colaboraram com o TBC e que encarnaram exatamente esse perfil que estamos descrevendo — Luciano Salce, Ruggero Jacobbi, Adolfo Celi, Maurice Vaneau, —. As experiências de um V. Meyerhold igualmente vão nessa linha apesar do alto grau de experimentação e pesquisa que acaba por tencionar a fronteira entre o que estamos definindo como diretor e encenador.

No âmbito da prática teatral brasileira, depois da radical experiência de Ziembinski e Santa Rosa em 1943 com *Vestido de Noiva*, de Néelson Rodrigues, e da vinda dos diretores italianos a partir da fundação do TBC em 1947, trabalha-se dentro de um diapasão que reivindica uma função bem específica: a de diretor teatral voltado para um Teatro de Arte por oposição a um teatro, dito de puro entretenimento ou comercial. O trabalho do diretor teatral estaria centrado na coordenação e no estímulo de uma equipe de agentes criativos e de técnicos visando uma cooperação e concepção única do espetáculo, visão esta condicionada à melhor maneira de transpor a escrita dramática para a escrita cênica. Essa fase de nosso teatro é herdeira direta da tradição textocentrista que remonta à geração do Cartel, na França e antes dele a Jacques Copeau ao longo dos anos de 1920 e 1930.

Uma das idéias centrais que norteava esse Teatro de Arte era o trabalho desses diretores, em busca por uma nova abordagem do repertório dito clássico, por exemplo, tanto dos textos gregos quanto da obra de autores como Calderón, Shakespeare, Goldoni e Molière, implementando com sua direção cênica uma leitura pessoal do texto a ser encenado, atualizando-o ou historicizando-o. Fugia-se assim da classificação e normatização dos gêneros reivindicando, desta forma, um compromisso estético associado à cena, ao palco. É esse coordenador do espetáculo, por exemplo, quem seleciona a obra de um autor dramático, tendo em vista um conjunto de textos e uma visão programática desse mesmo repertório.

O diretor poderia ser considerado também como um provocador. É ele quem se põe a julgar, os esboços. Esboço de cenário; esboço de atuação; esboço de iluminação e assim sucessivamente diante dos agentes criativos envolvidos na montagem. Esboços esses que se tornam, mais tarde, o espetáculo teatral sob sua responsabilidade já quando da presença do público, e da sua própria partida. O projeto de encenação do diretor termina quando o trabalho do espectador começa. Ao promover a produção de sentido sobre a cena, ele

próprio fica dispensado das apresentações de uma temporada. Quando o pano sobe o diretor faz as malas. O trabalho do diretor está sempre, como se percebe, direcionado para uma estimulação que visa uma determinada habilidade e competência dos demais agentes técnicos e criativos da equipe. O trabalho teatral pioneiro dos precursores da moderna direção colaborou para libertar a dramaturgia da gaiola dourada da literatura. E ao longo do século XX adensa-se um movimento de emancipação da cena em relação à dramaturgia

Tentando consolidar a ruptura entre a literatura dramática e sua correspondente transposição sobre o palco, emerge a figura do encenador. Seu trabalho, a nosso juízo, se traduz numa preocupação intensa acerca de novas fontes que originem o espetáculo. O trabalho com essas novas matrizes preconiza uma autonomia criativa que muitas vezes emana diretamente da própria cena, antes mesmo de um fragmento literário subsidiar a criação cênica. O encenador tenta dar conta de uma cena elaborada como espaço propiciatório, onde se possa dar lugar ao trabalho mais autônomo dos atores e promover uma experiência estética junto ao espectador sem ancorar necessariamente esta experiência no compromisso de apresentar um texto dramático. Não se está mais no âmbito do espaço representativo ou pré-formatado das peças classificadas em sub-gêneros, nem tão pouco fixados naquela decoração cênica que traduzia o meio exato onde evoluíam os tipos sociais trabalhados pelos autores à maneira naturalista. A condição do espaço é no caso do encenador completamente alterada, em nome da independência em relação ao texto como princípio ordenador da representação. O texto dramático não é necessariamente proibido, mas é certamente flexibilizado na sua relação de interdependência com a cena e a atuação.

A noção de encenação, no tocante ao trabalho do ator, por exemplo, tenta reabilitar a idéia de jogo teatral tão cara a um Meyerhold, por exemplo, que preconizava um teatro teatral. Isto é, menos interessado em *imitar* o comportamento humano, o ator se colocaria no centro do trabalho de criação, onde ele é co-autor da cena, estimulado e orientado pelo encenador. O trabalho do ator residiria, não apenas na interpretação de uma situação dramática, mas na sua criação, abrindo espaço para a configuração de uma realidade teatral absolutamente autônoma⁵.

O encenador, portanto, em relação aos seus predecessores, — ensaiador e o diretor —, busca uma cena que dissolve a camada signífica atribuída a um texto dramático, sendo ao mesmo tempo passível de ser engendrada por qualquer fragmento ficcional, sonoro ou pictórico. A cena entra no diapasão de um universo sensorial de forte intensidade. A dramaticidade advém da configuração do choque entre o jogo e a própria cena com seus elementos sonoros-visuais. Esta operação está calcada na busca por uma coerência

⁵Para observar claramente este tensionamento da fronteira entre o perfil do que definimos como diretor e encenador, consulte-se o livro de Béatrice PICON-VALLIN. *A Arte do Teatro: entre tradição e vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea*. Org. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: coleção Folhetim Ensaios, Teatro do Pequeno Gesto/Letra e Imagem, 2006.

da representação que repousa numa trama sonoro-visual oriunda de um pensamento crítico e reflexivo do próprio encenador em relação à temática com a qual ele quer trabalhar ou problematizar desde a cena. Reivindica-se para o jogo teatral a noção de uma arte agora conceitual e menos marcadamente narrativa em termos convencionais. Esta, a seu turno, gera uma nova lógica de procedimentos criativos que inaugura, conseqüentemente, novas convenções teatrais. O prazer estético do espectador tem sua fruição deslocada para um trabalho de decifração de uma cena, sinal, sugerida como intentavam os Simbolistas. A cena teatral é agora apresentada como um problema estético, cujo desafio mental gera um olhar que vai se tornando cada vez mais cúmplice na medida que o entendimento dos conceitos arquitetados pelo encenador são lidos e assimilados pelo espectador.

Este perfil do encenador estaria a nosso ver próximo das praticas e procedimentos observados em espetáculos contemporâneos concebidos criadores cênicos como um Tadeusz Kantor, Francois Tanguy, Bob Wilson, Robert Lepage. Gerald Thomas e tantos outros que criam a cena como que já liberta daquela camada signíca proposta por um texto dramático convencional. Esta disposição para partir de qualquer vestígio supostamente teatralisável, mas não necessariamente dramaturgico ou romanesco, é a questão que permeia, a nosso juízo, o trabalho do encenador. Desta forma o encenador concentra em si diversas funções criativas, estando presente em todas as etapas do processo criativo da cena (roteiro, luz, figurino som, etc.) fazendo convergir para sua pessoa uma espécie de ponto de encontro ou intercessão dos demais agentes criativos e práticos da cena. Naturalmente, esse procedimento poder perpetuar uma cena excessivamente personalizada, centrada na figura do encenador, uma vez que ele passa a ser o referente que subjaz à encenação. Passa-se assim de uma experiência textocêntrica para uma experiência cenocrática.

O primado da cena sobre a dramaturgia não deixa de ser uma espécie de revanche natural que responde aos projetos de um E. G. Craig, Antonin Artaud, Adolphe Appia e tantos outros que idealizaram, há cem anos atrás, uma cena alforriada da literatura dramática. À cena desses criadores verifica-se uma radicalização da sua expressão por conta de uma “assinatura” bastante forte e definitiva em termos poéticos. A condição de trabalho a qual o encenador parece alcançar, com seus procedimentos e resultados, pode ser comparada àquela quando o cineasta conquistou a posição de autor, ou realizador do seu próprio filme.

No intuito de estabelecer uma conclusão, absolutamente provisória, poderíamos levantar algumas questões no tocante ao uso e emprego do espaço e a condição da gênese do espetáculo, na atualidade, mediada por esses agentes criativos, coordenadores do espetáculo.

1. Verifica-se claramente que tanto o ensaiador quanto o diretor adotaram como espaço teatral padrão a cena frontal dita italiana. Essa frontalidade era inerente e inquestionável para o trabalho do ensaiador. Entretanto, a estabilidade promovida pela moldura do quadro e a ruptura entre palco e platéia começaram a ser questionada na década de 1960 com a procura de espaços não convencionais pelos diretores teatrais. A hegemonia da condição do edifício teatral foi questionada e revista e o teatro conquistou outros espaços;

2. Já os encenadores num primeiro momento tenderam, devido à necessidade de construir uma cena sem o subsídio do texto teatral, a se fixarem na cena frontal que guardava todos os recursos técnicos que necessitavam para suas criações. Na atualidade, não parece haver mais uma lógica e a conquista de espaços não convencionais para as manifestações cênicas é uma realidade. Exemplo emblemático é o último trabalho encenado pelo Teatro da Vertigem no rio Tietê; a fábula de Jô num hospital e o Apocalipse numa penitenciária.

3. Se a noção inscrita no perfil do ensaiador parece ser coisa do passado e ter desaparecido é importante verificar seu aproveitamento, sua vigência e pertinência no meio televisivo, onde é evidente que não há distinção entre os vários diretores que “dirigem” capítulos distintos de uma mesma novela dentro de um determinado núcleo de criação. Isto é, a noção que norteia o trabalho do ensaiador estaria mais do que viva e a serviço como sempre de uma produção em larga escala visando uma reprodutibilidade permanente;

4. Na ausência da figura de um autor de textos dramáticos nos moldes convencionais intensifica-se o espaço para o chamado *processo colaborativo* que vem ganhando grande força e adesão em nossa prática teatral junto aos coletivos teatrais. Nesse processo propicia-se o trabalho criativo conjunto e a responsabilidade partilhada entre o coordenador da cena, um autor e os próprios atores. Espécie de amadurecimento ou herdeiro da criação coletiva dos anos 1960-70?

O breve painel acima traçado acerca destes três perfis, evidentemente, quer encerrar noções operacionais que podem vir a colaborar na consciência sobre o trabalho sobre a cena. Assim sendo, estes três perfis, no tocante à coordenação do espetáculo teatral, – ensaiador; diretor e encenador – não são excludentes apesar de suas especificidades, no tocante aos procedimentos de construção da encenação, cada uma das três funções gera uma dinâmica criativa específica no interior do ambiente de trabalho determinando a relação, o tratamento dispensado ao ator e a equipe de agentes criativos envolvidos na montagem teatral. Os três perfis possuem amplo e pleno domínio da técnica

teatral, do espaço cênico, da iluminação e demais elementos da cena de acordo com seus momentos históricos e experiência artística. Não se trataria, portanto de afirmar que o encenador seria mais arrojado e inteligente na sua concepção de cena do que o ensaiador. Trata-se, na verdade de três maneiras de se olhar para cena com fins distintos entre si. Esses perfis operacionais devem ser entendidos caso a caso, visto que são meios ainda hoje recorrentes e passíveis de serem aplicáveis. Eles com seus conjuntos de atividades formam uma espécie de reservatório de procedimentos artísticos e técnicos que integram parte da nossa cultura e a prática teatral no ocidente.