




REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

A direção teatral e o contexto de produção - Conversa com Marcio Abreu

Entrevista com Márcio Abreu
Concedida a Dionatan Daniel da Rosa e a Diordinis Baierle dos Santos

Para citar este artigo:

ABREU, Marcio. A direção teatral e o contexto de produção -
conversa com Marcio Abreu [entrevista concedida a]
Dionatan Daniel da Rosa e Diordinis Baierle dos Santos .
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas,
Florianópolis, v. 4, n. 53, dez. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573104532024e0501

Este texto passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



A direção teatral e o contexto de produção¹ - Conversa com Marcio Abreu²

Entrevista com Márcio Abreu

Concedida a Dionatan Daniel da Rosa³ e a Diordinis Baierle dos Santos⁴

Resumo

Qual o papel do diretor teatral nos arranjos cênicos contemporâneos? A direção ainda pode ser considerado um lugar de poder? É possível pensar autorialidade em criações cada vez mais colaborativas nas quais o diretor nem sempre tem a palavra final? Em quais pontos do processo criativo a direção e a produção se encontram e se separam? É possível pensar em sistemas de criação ou ordens procedimentais que se repetem, quando se cria em contextos multiculturais? Essas são algumas perguntas que nortearam a conversa com o diretor Márcio Abreu no mês de abril de 2024, da qual o tema central foi a relação entre o contexto de produção da cena e os procedimentos de criação do diretor teatral.

Palavras-chave: Direção teatral. Procedimentos de criação. Contexto de produção.

Theatrical direction and the production context - conversation with Marcio Abreu

Abstract

What is the role of the theater director in contemporary theatrical arrangements? Can directing still be considered a place of power? Is it possible to think of authorship in increasingly collaborative creations in which the director doesn't always have the final word? At what points in the creative process do direction and production meet and separate? Is it possible to think of creative systems or procedural orders that repeat themselves when creating in multicultural contexts? These are some questions that guided the talk with director Márcio Abreu in April 2024, in which the central theme was the relationship between the production context of the scene and the creative procedures of the director.

Keywords: Theatrical direction. Creative procedures. Production context.

La dirección teatral y el contexto de producción – conversación con Marcio Abreu




Resumen




¿Cuál es el papel del director teatral en los arreglos escénicos contemporáneos? ¿Puede seguir considerándose la dirección como un lugar de poder? ¿Es posible pensar en la autoría en creaciones cada vez más colaborativas en las que el director no siempre tiene la última palabra? ¿En qué momentos del proceso creativo se encuentran y se separan la dirección y la producción? ¿Es posible pensar en sistemas creativos u órdenes procedimentales que se repiten cuando se crea en contextos multiculturales? Estas son algunas de las preguntas que guiaron la conversación con el director Márcio Abreu en abril de 2024, en la que el tema central fue la relación entre el contexto de producción de la escena y los procedimientos creativos del director teatral.

Palabras clave: Dirección teatral. Procedimientos creativos. Contexto de producción.

1 Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Diego Spader de Souza. Doutorado e Mestrado em Linguística Aplicada (UNISINOS). Licenciatura em Letras - Português/Inglês (UNISINOS).

2 Essa entrevista integra a Tese “Encenações relacionais”, financiada pela CAPES, realizada no PPGAC/UFRGS, com orientação da Prof.^ª Dr.^ª Patrícia Fagundes.

3 Doutorando em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Graduação em Bacharelado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Artista da cena e Professor.  diouhp@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/6910513337512462>  <https://orcid.org/0000-0002-5304-8214>.

4 Mestrando em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Graduação em Teatro pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E-mail:  diordinis.b.santos16@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/3938441112979368>  <https://orcid.org/0000-0002-5616-0631>.

Marcio Abreu - Foto: Nana Moraes



Em 2022 iniciei uma pesquisa de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, cujo tema é relação entre o contexto de produção e os procedimentos de criação do diretor e da diretora. Essa pesquisa é panorâmica e investiga, nos diversos modos de produzir a cena teatral (em uma perspectiva que considera que produção e criação não se separam) como as condições em que a direção trabalha – financiamento, disponibilidade de recursos humanos, espaço de ensaio, características da dramaturgia (própria ou adaptada, por exemplo) é atravessada por tais disposições.

Além da minha própria trajetória como diretor e professor universitário, formando novos diretores, tenho registrado, através de conversas com outros diretores e diretoras, de diferentes extratos, seus procedimentos de trabalho e suas perspectivas sobre o que condiciona o processo de criação, e conseqüentemente o como isso impacta no resultado dos processos. Uma das conversas ocorreu no dia 12 de abril de 2024, através do aplicativo *Google Meet*, com o diretor Marcio Abreu. Conhecido nacional e internacionalmente, ele



pesquisa e investe em dramaturgias expandidas e noções contemporâneas de encenação, buscando agregar aos seus trabalhos a diversidade de linguagens, assim como dança, música e instalação.

Desenvolve seus mais recentes trabalhos junto da Companhia Brasileira de Teatro⁵, situada na cidade de Curitiba, em que amplia sua dimensão de processos colaborativos e hibridismos entre a figura do dramaturgo e do encenador. Tais assuntos são trazidos por ele durante a conversa realizada, sob um olhar da função diretiva, na qual Marcio discorre sobre autoralidade, autoridade, poder e como a figura do diretor é vista e entendida no campo teatral contemporâneo.

Segundo a página do diretor na Enciclopédia Itaú Cultural:

o autor assina dramaturgia e direção de inúmeros trabalhos da companhia com reconhecimento nacional, destacando-se *Vida* (2010), pelo qual recebe os prêmios Troféu Gralha Azul de direção e dramaturgia; *Isso te interessa?* (2011), texto de Noëlle Renaude (1949), que lhe rende os prêmios APCA e Bravo! de melhor espetáculo do ano e Questão de Crítica de melhor direção; *Esta Criança* (2012), do francês Joël Pommerat (1963), sua primeira colaboração com Renata Sorrah e pela qual recebe o prêmio Shell de melhor direção; *KRUM* (2015), texto de Hanock Levin (1943-1999), mais uma vez com Renata e que lhe rendeu o Prêmio Cesgranrio e Questão de Crítica de melhor espetáculo; e *PRETO* (2017), dramaturgia em parceria com Grace Passô (1980) e Nadja Naira (Enciclopédia Itaú, 2022).

Durante a conversa, é perceptível, um dos traços estilísticos mais marcantes da criação de Márcio: a importância do ator ou atriz para a composição da ligação com o público. Como dramaturgo, ele escreve buscando “construções de frases e diálogos que explicitam um endereçamento ao espectador” (Small, 2016, p.303). Com uma certeza e delicadeza para se referir e entender o público como partícipe, ele, por fim, abre margem para a dramaturgia da expectativa, visto que suas composições não são só “uma chamada à presença, à atenção e à escuta, mas

5 A Cia tem uma produção constante que transita entre diversos países. Entre suas principais realizações, estão peças com dramaturgia própria, escritas em processos colaborativos e simultâneos à criação dos espetáculos, como *SEM PALAVRAS* (2021); *PRETO* (2017); *PROJETO BRASIL* (2015); *Vida* (2010); *O que eu gostaria de dizer* (2008); *Volta ao dia...* (2002). Há ainda uma série de criações a partir da obra de autores inéditos no país como *Krum* (2015) de Hanock Levin; *Esta Criança* (2012), de Joël Pommerat; *Isso te interessa?* (2011), a partir do texto *Bon, Saint-Cloud*, de Noëlle Renaude; *Oxigênio* (2010), de Ivan Viripaev, *Apenas o fim do mundo* (2006) de Jean Luc Lagarce; *Suite 1* (2004) de Phillipe Myniana. Suas criações mais recentes são: uma adaptação da obra *Platonov* de Anton Tchekov intitulada *POR QUE NÃO VIVEMOS?* (2019); e o projeto *VOO LIVRE* (2023), também inspirado em uma peça de Tchekhov, *A Gaivota*, com direção de Marcio Abreu. (Informações da página da Cia, disponível em <https://www.companhiabrasileira.art.br/>. Acesso em: 12 abr. 2024).



uma chamada à elaboração. Entre o olho e a cena, há trabalho – feito e a fazer” (Small, 2016, p. 308).

Abreu valoriza a economia de recursos, concentrando-se na essência da narrativa e no desempenho dos atores. Em resumo, seu trabalho é caracterizado pela sua abordagem colaborativa, sua experimentação estética e dramaturgicamente. Espero que com essas discussões supracitadas aqui seja possível ampliar estudos e debates sobre a figura do diretor, seus procedimentos e modos de produção a partir da trajetória e contribuições de Marcio Abreu.

Entrevista

Você está viajando agora com alguma coisa?

Bom, estou viajando com o *Sem Palavras*⁶, que é uma peça de 2021, acho que foi, eu não me lembro mais. O *Sem Palavras* vai voltar para a Europa agora... no mês de maio, então estou ensaiando, tem uma substituição e tem... estou começando um...daqui a 10 dias, um ensaio de um trabalho novo, então eu estou escrevendo. Fico numa dinâmica de pré-produção, de escrita.

Tu escreves tudo que tu diriges?

Tudo que eu dirijo tem uma dimensão dramaturgicamente, mas nem sempre eu escrevo... Eu já montei outros textos de autores e de autoras diversas. Mas sempre com uma intervenção dramaturgicamente. Com certeza. A encenação e a dramaturgia, para mim, são campos muito conexos, muito interseccionados, muitas vezes indissociáveis.

⁶ Trata-se de uma ficção livremente inspirada no livro *Un appartement sur Uranus*, do filósofo espanhol transgênero Paul B. Preciado, e nos escritos da autora e ativista brasileira Eliane Brum. Num apartamento vazio, na duração de um dia, uma sequência de possibilidades de encontros. Personagens que estão sempre em deslocamento e em transição passam por esse apartamento. Não sabemos de onde vêm nem para onde vão. Tudo é transitório. A terra treme. As gramáticas se reformulam. Dentro e fora se invadem. Público e privado se misturam. Tempo e espaço se transformam continuamente. Pessoas em movimento constante se deparam com o outro provocando impulsos de vida, possibilidades de histórias, acontecimentos inesperados, imagens de futuro. No entanto, no fim, veremos todos juntos: a imagem de uma multidão por vir, numa vertiginosa reinvenção de linguagem (Cia Brasileira, 2024).



Você comentou sobre a influência do contexto de produção no trabalho do diretor e mencionou a transformação desse papel ao longo dos anos. Como você vê essa mudança e a possibilidade de um trabalho autoral na direção hoje?

São muitas questões complexas nas suas formulações. Historicamente, os conceitos atribuídos no Ocidente à direção, que é uma noção ocidental, nunca deram conta do fazer criativo nas artes vivas. É um campo dinâmico, que necessariamente se transforma e transforma. Não é que não aceitem as reflexões e estudos históricos, mas eles muitas vezes localizam a ideia de direção de maneira limitada, seja no Brasil ou fora, em termos como era do diretor, era do ator, era do processo colaborativo. A encenação, por exemplo, é um campo de produção de pensamento em ação, e um espaço de autoria, mas a autoria aqui é complexa e não pode ser vista apenas pelo prisma tradicional ou romântico. A história das artes vivas no Brasil, por exemplo, é atravessada por múltiplos referenciais, não apenas os europeus, o que desafia esses conceitos ocidentais. Pensar teatro, performance, encenação e dramaturgia implica trazer para a discussão parâmetros variados que refletem as especificidades de diferentes contextos e movimentos artísticos. A encenação é mais do que a reprodução de conceitos preestabelecidos; é uma escrita no real, mesmo com elementos ficcionais. Não se pode falar de um teatro brasileiro ou europeu de forma generalizada, pois cada contexto produz suas próprias articulações e modos de pensar em ação. Portanto, a noção de autoria aqui deve ser compreendida como algo que emerge dessa complexidade e não de um conceito restrito.

O conceito que você mencionou talvez não seja apenas romântico; ele se aproxima de algo quase mercadológico, no sentido de atribuir uma espécie de "marca" ao trabalho.

É, mas isso vem depois. Isso é depois.

Sim, é isso. Já é do nosso tempo.

Pós-moderno e pós-tudo, mas se a gente, sei lá, vai mais atrás, a ideia de autoria também está ligada em determinado...

A ideia de gênio...



E a um certo valor do espírito que é iluminado, ou uma seta de inspiração cai em alguém e só aquele ser foi tocado pela possibilidade de criar algo. Então, tem certa relação quase com uma religiosidade, que nunca me interessou muito. Mas, evidentemente, eu lido com dimensões de autoria e me entendo também como um autor, evidentemente, com a consciência histórica. E me insiro em mercados, em estruturas sociais diversas. Sou lido de determinadas maneiras, assim como leio outras e outros artistas também de modos diferentes. No entanto, o que me interessa discutir sobre direção teatral tem a ver, sim, com a ideia de articulação dentro dos campos diversos de linguagem, ou das linguagens. Inscrevendo experiências, acontecimentos vivos no real, mas também em outros suportes, também gerando possibilidades desses acontecimentos, dessas experiências, terem outros fluxos, digamos, na vida, ela mesma. Só falando das artes vivas, mas posso falar disso para além, mesmo pensando em dramaturgia, estou falando de dramaturgia e encenação, pensando em teatro, dança, performance, artes presenciais e vivas, mas também dá para falar disso em relação ao audiovisual, por exemplo, ou às artes visuais. Então, entendo o campo da encenação conectado de múltiplas maneiras com o campo da dramaturgia, que é o meu território, de um modo bastante expandido e, sim, com diversas dimensões de autoria. Me vejo como autor, muitas vezes, em maior diálogo com outras pessoas, em outros momentos com menor diálogo.

Iniciei com uma pergunta muito complexa, acabei entrando direto no seu processo atual, questionando sobre autoria.

Não. E, sim, é ingênuo, talvez muito, muito ingênuo e até pretensioso recusar uma posição de autoria. E, também, politicamente questionável, porque você precisa ser o corpo de uma voz. Naquilo que você faz. Tudo o que eu faço... Todas as minhas criações têm lado, opinião, posicionamento, e, portanto, uma dimensão política.

Que é a dimensão que interessa da autoria, na verdade, né?

Não só, mas é também...

Aqui no interior do Rio Grande do Sul, a direção muitas vezes ainda é vista de forma rudimentar, com o diretor assumindo também papéis de



produção e liderança. Como você vê a relação entre contexto de produção e o papel do diretor?

Agora estou aqui pensando... Quando a gente começou a conversar, você falou sobre estar mirando também na relação entre modos de produção e modos de criação, como que uma coisa só...

Você separa isso?

Sim, separo os modos de criação e os modos de produção, mas eles precisam coexistir no mesmo campo ético. Embora sejam distintos, influenciam-se mutuamente. O modo de criação é determinante; se o processo criativo e o modo de produção são baseados em princípios diferentes, sejam opostos ou contrapostos, mas que não compartilham a mesma corrente, é difícil integrá-los. Acredito que, embora diferentes e baseados em materialidades distintas, um modo de produção deve corresponder ao processo criativo. Além disso, há vários aspectos que você mencionou na sua reflexão, além dos quatro pontos que você abordou.

Estou usando como referência, podem ser outros, claro. Mas eles não são definitivos.

Eles são interessantes, mas é porque tem contextos. Alguém como Gerald Thomas, que mora fora do Brasil, que é de uma geração de determinados privilégios, desde os mais evidentes até os que a gente não sabe, não pode imaginar, e pessoas que estão mais circunscritas às suas territorialidades de origem, que têm pouco deslocamento, pouca circulação. O modo como as referências chegam, de que maneira que elas leem o mundo e são lidas. Tudo isso influencia tanto os modos de produção quanto a criação. E aí você falou que é recorrente, mais nesses contextos específicos, associar-se à figura do diretor, ao poder, ao poder do dinheiro, e tal. E isso é uma coisa interessante de pensar, porque também existe uma tendência confusa, frágil e, às vezes, muito contraditória de, ao negar, ao recusar a figura de uma diretora, de um diretor, esse lugar de quem é chamado de diretora, ou se nomeia diretor, e tirar a ideia de poder, ou recusar a ideia de poder, é ambíguo. Como que você considera o poder? O que é o poder? Tem uma... Bom, é uma pesquisa de pelo menos três, de pelo menos



cinco trabalhos últimos mesmo. Você... Se você perguntar, se for pesquisar, digamos assim, as culturas ameríndias em sua profundidade, alto o poder, é muito importante, mas em outro tipo de poder. O poder destituído de autoridade. Tem um livro que gosto muito, que se chama *A Sociedade Contra o Estado*. É um pequeno livro de um antropólogo chamado Pierre Clastres, francês, que pesquisou os povos, as nações ameríndias, não só no Brasil, mas principalmente no Brasil. Ele desenvolve muito sobre essas noções de chefia. Na maioria, ou quase todos, os povos indígenas, o chefe tem poder, mas o poder é destituído de autoridade. Por exemplo, ele cita exemplos assim: no seu cotidiano existe o hábito de, ao final do dia, o chefe endereçar uma palavra para a comunidade. Quando ele fala a comunidade performa uma desatenção, um desinteresse. Conscientemente. Vira de costas, conversa com outra pessoa, faz uma atividade, como se não estivesse dando muita atenção ao que ele diz. Porque justamente o chefe, a chefia, o poder, não pode ser confundido com a autoridade. Porque a autoridade é aquilo que determina os abismos entre as pessoas, a inacessibilidade ou a submissão. As pessoas não se submetem ao poder na história da humanidade. Elas se submetem à autoridade, porque é a autoridade que manda matar, que dá o golpe de Estado, que manda um bando de zumbis invadirem os palácios na Praça dos Três Poderes. Entende? O poder pode ser lido e associado às instâncias sociais, humanas, na nossa história, seja em outros tempos, seja contemporaneamente, de muitos outros modos. E é uma ingenuidade dizer que eu, como diretor, não exerço poder. Eu não tenho esse pudor, porque eu sei muito bem o poder que eu exerço. Não digo obrigação, mas eu me vejo instado a não recusar esse poder que me foi conferido, e que não só por outras pessoas, mas por uma caminhada feita por mim. Entende? Então, se eu ocupo determinados territórios, eu tenho que ser responsável por esses territórios. Se eu falo de um lugar, eu tenho que ser consciente da voz que eu profiro do lugar de onde eu falo. Eu não posso falar e falar: "Não, eu não estou nesse lugar aqui!". Eu não posso afirmar ou produzir uma imagem, um discurso, articular a linguagem de um lugar e falar: "Não, não, desculpe, eu não ocupo esse lugar". Isso é hipocrisia.

Você está falando de um tipo de ética, não?

Não é um tipo de ética, é ética! Não é possível não exercer nenhum tipo de



poder numa função de direção...

Não é nem isso, eu gosto dessa tua insistência em falar que é ingênuo achar que é possível ser diretor negando o poder. A minha questão é: existe uma noção de ética? Existe uma ética fundada sempre na mesma coisa?

Claro que não. Claro que não. É ética.

É? Como é que se ensina a ética para um diretor, por exemplo, né?

É um assunto gigantesco.

Como é que se ensina a ética para um diretor que está no começo da carreira?

Mas, por exemplo, a percepção do lugar que você ocupa, a consciência sobre ele implica em você assumir tudo o que significa ocupar determinados espaços. Assim, plenamente. Isso é uma ética. Isso é um aspecto ético de quando você está em determinados lugares, em que você tem voz, então você precisa falar, você precisa tomar decisões, você precisa fazer instâncias diversas se relacionarem, se articularem, você precisa lidar com uma multiplicidade de campos ao mesmo tempo. É assim. E isso é um lugar de poder na sociedade, como ela se articula. Agora, como você lê poder e como você ocupa lugares de poder no mundo? Você ocupa de maneira absoluta, autoritariamente, exercendo autoridade, gerando impedimentos, exclusões, impedindo as vozes, as ações, as falas, as manifestações das outras pessoas, cerceando, sei lá? Aí é outra coisa, isso é uma deturpação da noção de poder.

Eu acho a tua visão muito arejada já de direção.

Essa é a deturpação, e o fato de ser uma deturpação não significa que seja uma exceção. Ela é muito recorrente. As pessoas e o universo exercem o poder sobre as outras pessoas. Mas eu tô falando do que eu posso falar. Então, tô falando da minha visão e da minha experiência.

Percebo que as ideias de algumas pessoas sobre o que faz um diretor refletem uma visão de poder, como líderes autoritários, enquanto outros preferem uma abordagem mais colaborativa. Como você vê essa dualidade no papel do diretor?



Mas você percebe que essas duas coisas, por exemplo... "Eu sou mandão, e uma hora eu vou dizer o que eu vou fazer. E eu sou mais relacional, mais não sei quê". São a mesma coisa?

Sim, sim. Com uma intensidade diferente, claro.

É a mesma coisa. Esse tipo de percepção do que é o lugar da direção está no mesmo lugar. Sei lá, é um lado e outro do bordado. É a mesma coisa, no fim das contas, porque não é sobre isso. Porque, isso é exatamente o sintoma social, que nenhum de nós está isento disso, de ficar mistificando o poder. Porque não é sobre isso. É óbvio que numa função de direção você vai ter que tomar decisões, e você vai falar sim. Por mais horizontal... Eu detesto essa... É porque tudo isso não dá conta. Não é só horizontal, tem vários vetores, é horizontal, é vertical, é transversal, é diagonal, são partilhas, são conexões que são rizomáticas, se dá de muitos modos. As relações não podem ser colocadas nessa chapação, entende? Eu tento escapar disso. Então eu não tenho relações horizontais. Não tenho. Ao mesmo tempo que é sendo horizontal, tem outro momento que está vertical, eu não sei. Entende? Não me cabe esse lugar. Unível. Eu não consigo me relacionar assim. Então é óbvio que, em alguns momentos, num processo criativo, você, como diretora, diretor, vai falar: "É assim e não passado. Isto aqui está decidido desta maneira". Você aponta caminhos e você se relaciona com os atravessamentos disso que você dispõe como possibilidade criativa junto com as outras pessoas. E isso muda, tem variações constantes, depende de cada processo. E uma coisa não é pior do que a outra. Aí a pessoa não precisa ser chamada de tirana, porque ela tomou mais decisões nessa do que naquela. Sabe, isso é de uma adolescência intelectual, que é muito difícil de entrar nessa discussão. Porque é adiar muito o que de fato importa, que é como você articula as linguagens, o que você faz para passar a existir algo que não existia antes, com que elementos você convive. O que você coloca em convivência, em coexistência. Como você lida com princípios tão diversos da linguagem como a dimensão cultural da palavra, mas também a sonoridade das linguagens e das palavras, e o espaço, e a memória, e o corpo de uma pessoa que também já é escrito, já é cheio de... Já fala sem falar, já diz, sem dizer...? Como que você gera movimento, fluxo, articulação? Tudo isso é o que



importa. É lidar com as materialidades diversas. É um campo de articulação de linguagens. Eminentemente material. E, quando estou dizendo material, não estou tirando do contexto as sensibilidades, a memória, aquilo que é imponderável de cada pessoa, mesmo de você mesmo. Mas, sei lá, um elenco, atores, atrizes, uma equipe que você está trabalhando... Talvez a coisa mais complexa no trabalho de direção tenha a ver com como estabelecer as relações.

Aí entra a grande questão, que é a orquestração das relações interpessoais.

É que se você fica nesse nível, digamos assim... Nem intelectualmente, psiquicamente, emocionalmente adolescente, ficar achando que é poder, mas ocupando um espaço de poder. Existem espaços de poder em qualquer situação. Você precisa desmistificar o poder. Ninguém pode fazer tudo. A ideia de que uma criação é coletiva, no teatro, nas artes vivas, isso é evidente, isso não é uma opinião. O teatro é eminentemente coletivo. Não é assim, ah, eu acho que aqui... Não tem acho. É coletivo mesmo nas relações de trabalho mais hierarquizadas, ainda assim é coletivo. Pega um modo de criação, produção do início do século XX ou metade do século XX: um autor escreve, o produtor compra os direitos, contrata um diretor, que escolhe um elenco, que escolhe... Entendeu? Essa hierarquia... Mesmo assim, a diversão coletiva perdura, permanece, está, não tem como.

Vem na minha cabeça a seguinte ideia: a literatura que a gente tem sobre direção não dá conta de falar sobre isso. Você concorda?

Não, de jeito nenhum. Não dá mesmo, porque existe um rancor histórico. Dessa atividade, desse lugar. O problema não está em quem ocupa esse lugar, que é um lugar de poder. É muitas vezes em como se lê esse lugar de fora. Outra coisa que acho importante discutir, tem a ver lateralmente com isso, é sobre esse senso comum de entender a direção como o olhar de fora.

Isso é boa parte da literatura que a gente tem.

E isso não tem nada, sei lá, nada mais redutor.

É o diretor como espectador de produção. Aliás, é o diretor como espectador de profissão.



Isso não existe. Não existe. Eu até vi em algumas falas, aulas, palestras, sei lá, até textos que eu escrevi. Eu falo muitas vezes sobre isso, porque até provocando, talvez até exageradamente muitas vezes, mas com o intuito de dar uma provocada, porque, no fundo, se for para falar de olhar, o olhar do diretor é talvez olhar mais de dentro possível, porque é olhar no entre, no entre as pessoas, no entre as relações, as dinâmicas de criação diversas, as linguagens diversas. E, evidentemente, que existe a necessidade nessa função de você... Uma palavra que eu posso usar... não é aprimorar... mas afinar, estimular os seus mecanismos perceptivos, capazes de fazer escolhas estéticas. E para fazer escolhas estéticas, você não precisa estar olhando aquilo de fora como se você estivesse de fora daquilo, como se aquele objeto fosse alheio a você. Há um movimento, em determinados momentos no processo criativo, há um momento de proximidades e distanciamentos, evidentemente. Agora, muitas vezes, em determinadas fases de processo, eu paro de olhar e só escuto. Eu fico muitos ensaios só escutando, dependendo do trabalho. O meu trabalho é muito sonoro, assim como as dramaturgias que eu articulo com as quais eu trabalho, o que eu escrevo, são bastante sonoras. E não só sonoras em relação à música, especificamente, mas também em relação à música. Então, essa ideia de olhar de fora quer impor e impõe historicamente, a essa figura, direção, diretor teatral, o lugar morto. Que é uma coisa que nunca fiz, mesmo em projetos mais de encomenda, em que vou fazer um trabalho para o qual sou convidado, porque a maior parte do trabalho é um caminho que fui percorrendo. São trabalhos que são meus, meus com as pessoas com quem eu trabalho, com artistas que são interlocutores. Com a minha companhia, que também não é um conceito fixo de companhia dinâmica, não é um grupo de teatro, mas são pessoas diversas de diversos lugares, que passam, mais um movimento entre um grupo. Essas afinidades, pessoas que você vai encontrando e você vai criando diálogo, e afinidades, e mesmo interlocuções por oposição. São provocações, então tudo isso você vai...

Você falou sobre convivência com o diferente. Como vê o papel do diretor ao abordar temas difíceis, como por exemplo violência doméstica, especialmente em contextos resistentes?



Isso reverbera, está falando da realidade das pessoas.

Será que não é cafona pensar dessa forma?

Cafona é bom.

É um cafona bom, mas... parece meio, assim, velho, você não acha?

Não acho, não. Não acho, acho que essas... essas ideias, assim, elas estão... é... Claro, você pensa linearmente, então, o que era revolucionário, fez sentido aí num período histórico, mas eu acho que essas coisas retornam, habitam, estão aqui ainda. Tem um monte de coisa que ainda não superou e a gente precisa fazer diversas revoluções que a gente ainda não fez. Mas, acho que... de um modo geral, as pessoas não sabem o que faz um diretor.

Não sabem!

Não é só no interior. As pessoas não sabem.

Confunde com o produtor, confunde com o dramaturgo, que pode se confundir, não é um problema.

É. E por que também tem isso? É uma figura que em tese, aparece menos, em tese, né? Ao mesmo tempo, a partir, dependendo de como que você percorreu os seus caminhos, aí você começa a ficar também uma cara conhecida.

Mas é emblemática, ela é sempre uma figura emblemática.

É, sempre querem te ouvir, dar sua opinião sobre várias coisas. É complexo esse lugar, por isso que acho que tem tanto rancor, porque parece que é só o lugar para a organização do pessoal que manda nos outros. Às vezes é, mas tudo bem, porque não tem essa relação. Claro, não estou generalizando, há na história do teatro momentos e pessoas que fizeram coisas terríveis. Tiveram comportamentos tirânicos. Mas também ninguém fala da tirania das atrizes e dos atores. Por quê?

Talvez por ser menos emblemático? Porque eu acho que, se tem um código de ética...

Mas talvez seja mais recorrente, inclusive.



Mas você concorda comigo que tem um monte de coisa escrita sobre o ator e a atriz dizendo mais ou menos o que eles fazem? Ou devem fazer, ou podem fazer?

E o ator e a atriz estão lá expostos de uma maneira mais evidente. O diretor também está exposto, mas de uma maneira menos evidente. Assim, à primeira vista, né?

Não, mas na teoria da performance, por exemplo, é uma coisa que eu acho muito engraçada, eu discuto isso com meus alunos. Na própria teoria da performance, a gente fala do performer. Mas tem alguém que está ali junto com o performer. Pensando com ele. E essa figura é um diretor.

Um diretor. E se não tem outra pessoa, a própria pessoa. O diretor de teatro acumula o trabalho, muitas vezes, do roteirista, do diretor de cinema e do montador. Ou ele vai montar junto, mas ele pensou aquilo, sabe? É muito dinâmico, Mesmo o cinema, dinâmico. O cinema tem uma coisa mais...

É mais desenhado, né?

É mais difícil escapar de um formato por causa do dinheiro, por causa do modo de produção. Mas mesmo dentro dessa formatação, há uma ginga, assim.

Mas a gente escapa menos dessas... Às vezes a gente não tem muita escolha.

É, no cinema é mais difícil escapar.

A gente acumula função com muita facilidade.

No teatro, com certeza.

O que você pensa sobre uma ideia de que não exista mais a formação específica em direção, e que a direção seja um campo que a gente estude em todas as formações?

É uma ideia interessante.

Talvez seja o caso de buscar entender e ter experiência em todas essas áreas?

Alguém fez um roteiro, uma dramaturgia, que funciona mais ou funciona menos, e só vai botando aqui.



Acho que a literatura às vezes não ajuda a definir o que faz o diretor, não acha?

Pois é, a questão objetiva é a mais... Eu não gosto de fazer também essa categorização. Mas é mais fácil, é uma coisa que você define...

Não estou julgando, senão aparece o julgamento da qualidade do trabalho dele.

Não é isso, porque, por exemplo, eu começo a lidar com coisas... Isso vai ser assim... Sei lá, como que a coisa vai levantar? Quando vai se levantar, isso para mim é um... Eu posso deixar até para o último momento, porque é muito parecido com o meu processo de escrita. Eu fico lendo, articulando, pensando, convivendo, de uma certa maneira, escrevendo, antes de materializar a escrita. Quando eu vou escrever... Aí entra no fluxo e aquilo tem sequência. A materialização de uma encenação, de uma obra, vai se dando em vários níveis no processo.

Você tem um processo recorrente ou não?

Não tenho um método. Não é um método. Tem coisas que eu insisto nelas. Mesmo que eu tenha muita coisa pronta, pensada, elaborada, no início do processo eu faço o exercício de abandonar um pouco essas coisas para me relacionar com o que está ali.

Mas em algum momento volta para essa...?

Volta, volta, aí eu vou fazendo esse diálogo assim, mas eu não vou pra uma sala de ensaio para executar as coisas que eu pensei antes.

(risada) O oposto do produtor.

Eu não vou, não faço isso. Não tem coisa mais frustrante, é melhor, sei lá, fazer... Aí eu preferia fazer outra coisa, eu preferia ser um analista de sistemas, ou então produzir carros, desenhar um carro, ser um engenheiro técnico, uma coisa assim.

É um operariado, né? Porque isso é meio que um operariado da direção, assim.

Pois é, exatamente. O que me interessa é o processo criativo, né? E como eu vou também responder ao próprio processo, né? Mas tem coisas assim como... Podem parecer bobas, mas para mim faz diferença. Eu gosto sempre de



interromper os processos. Nem sempre consigo, mas eu faço uma etapa, paro, e depois descanso um pouco. É uma maneira de trabalhar também, afastado. E depois volta.

À deriva, eu chamo isso de deriva, que são essas pequenas flutuações que a gente faz, elas são super importantes. A escrita é um pouco assim também a minha escrita.

A minha também. Coisas assim são frequentes. A escolha, a relação do lugar onde eu vou ensaiar, é muito determinante pra mim. Não ensaio em qualquer lugar. Não é exigência de luxo, não tem nada a ver com isso. Eu preciso entender aquele espaço como um espaço que vai de alguma maneira estar no trabalho, não tem como. O espaço vai aparecer de algum modo no trabalho.

Um dia eu vou te acompanhar num processo.

Tem uma coisa que eu não faço, mesmo quando trabalho a partir de textos, ou textos mais clássicos, não importa, mas não tenho essa etapa de mesa, fora da mesa. O ensaio já é uma criação. Então, eu tenho um exercício, até tenho coisas escritas, já falei muito sobre isso, tenho uma longa conversa minha com a Eleonora Fabião publicada na revista Sala Preta, revista que não existe mais, da USP, acho que acabou. Então, tem um dossiê lá sobre o meu trabalho e tem vários artigos, várias pessoas, e um, a Eleonora Fabião propôs que fosse uma troca de correspondência entre mim e ela, uma espécie de performance, uma regra muito precisa de correspondência entre nós. E isso foi transformado num eco-artigo, não é *ipsis litteris* um o artigo, e foi publicado. E é muito legal essa... digamos, a materialização dessa performance. E eu falo muito sobre isso lá, em outros lugares, sobre a sala de ensaio. Também como desvincular... Claro, a gente pensa no ensaio como uma sequência de dias que vão produzir o resultado que é a peça. Então tudo que você faz ali é para produzir o resultado, é para gerar algo que está lá (aponta para frente, sugestão de futuro). Em muitos casos, a pessoa vem para executar já o plano que está todo pré-definido, e em outros, como o meu caso, não. Mesmo que eu tenha já pré-definido. Mas o que eu quero dizer é que eu faço um exercício constante e mesmo não só um exercício intelectual, mas prático, através de uma maneira, de buscar maneiras de acionar a experiência de cada dia



de ensaio como autônomo. Ele está contribuindo para construir uma coisa, mas não é o objetivo principal. A gente está ali. Então, esse dia de ensaio tem que ter musculatura suficiente para se sustentar com autonomia. Se a gente fosse lá só um dia, aquilo ali precisa ser um acontecimento significativo para todos nós.

É bem bonito isso, não?

A autonomia de cada dia. Então, são ensaios, é como se fosse um livro de ensaios. Então, são 50 dias de ensaios, são 50 ensaios, movimentos ensaísticos, assim.

Que é esse prazer do convívio daquele momento, assim, né? E que é desse... Eu tô chamando de prazer, mas a gente pode chamar de outra coisa.

É, mas é prazer também.

Você mencionou algo interessante sobre 'artes vivas'. Como você vê essa ideia de vida nas artes?

As artes vivas, assim... A gente no Brasil chama menos, mas eu costumo me referir, porque eu acho que o meu trabalho não está circunscrito a uma certa noção de teatro quando as pessoas de modo geral falam teatro. E eu entendo teatro para além dessa noção específica de teatro. E de teatro mesmo, porque o teatro, assim como eu não entendo a dança, não me relaciono com a dança no parâmetro da linguagem que cria muros, esses muros entre as linguagens, nunca foi o meu interesse, o meu estudo, nem a minha prática. Então, eu... Estou sempre nos entres, ou então transitando de uma coisa para outra.

Quem é que te colocou no teatro agora, então? Quem te definiu no teatro?

Não, mas eu faço teatro, mas o teatro que eu faço também muitas vezes é vindo como dança, como performance...

Você faz um teatro, não o teatro, não?

É, teatro é sempre no plural, não existe teatro singular. E as artes vivas, eu acho interessante nomear dessa forma, porque são as artes dos corpos vivos em relação, no tempo e no presente. Isso é uma peculiaridade dessas artes em relação a outras. Não é melhor, nem pior, mas arrisco dizer que no tempo esse agora que a gente vive, elas se tornam mais urgentes, assim. Voltam a ser as artes vivas.



Repisando de novo a palavra, vitais! As artes vivas, além de vivas, elas são vitais para a saúde... pública! E eu acho que tem outra dimensão que gosto muito de me lembrar, assim, sempre. Para mim, independente do modo... O teatro ou as artes vivas são artes públicas. O teatro é público! Público em todos os sentidos. Não há teatro que não seja público, mesmo quando é apropriado por um mercantilismo. Mas é público. Tem que ser. Quando o teatro perde essa dimensão, ele perde o interesse, ele perde a sua vitalidade, e ele também perde o vínculo com a sua dimensão social. Quer dizer, eu não faço teatro para mim mesmo, nem para os meus colegas. Não. O que interessa são as pessoas, é o outro. Não tem nenhuma generosidade nisso. Até bastante egoísta o que estou dizendo. Porque é só na relação com o outro que você faz... Eu acho interessante para pensar isso que a gente está conversando. Se tem uma ideia genial - bom, outro assunto longo, não é sobre ideias, né? - Ideias, coisa mais, mesmo na literatura, eu sou muito ligado à literatura também, enfim, ideia. Ter ideias e nada é a mesma coisa. Eu preciso fazer teatro, criar uma obra. Claro, em algum momento todo mundo tem ideias, muitas pessoas têm ideias sobre diversas coisas, toda hora a gente está formulando ideias. Mas justamente o trabalho da encenação é quando você abandona o campo das ideias e vai para o campo das materialidades, é quando você entra na matéria das linguagens e move as linguagens. A palavra, os sons, o espaço, a luz, o tempo, as territorialidades diversas, os corpos. A singularidade desses corpos, a memória. E você coloca todos esses paradigmas da linguagem em articulação. Move. E isso é uma dinâmica material. Então, a ideia já foi. É a mesma coisa quando você começa a escrever um texto. Tem uma hora, pode ser diferente para cada pessoa, mas eu já ouvi muitos escritores que eu gosto, que eu conheço, que eu leio, e falarem algo parecido com isso, isso é verdade para mim, não é uma pretensão. Eu só sinto que, de fato, estou conseguindo escrever alguma coisa quando aquilo que estou escrevendo, aquelas palavras que estou escrevendo, já não são mais escritas por mim, mas elas se dizem, elas começam a dizer para mim o caminho. Entende? Tem uma hora que o próprio texto começa a se escrever ele mesmo. Tem algo que se estabelece como uma lógica, um entendimento interno daquilo. E eu sinto assim também os processos de criação de uma peça, no teatro. Aquilo vira um organismo vivo que adquire potencialidades, narrativas, produtoras de imagens, de sentidos, e você precisa se



relacionar com aquela matéria que tem vida própria. Quando acontece isso, é que é bom. Às vezes não acontece.

Seria bom se sempre acontecesse, se a gente garantisse.

A busca é essa, nem sempre acontece.

O que você pensa sobre procedimentos como o ensaio de mesa?

Eu misturo com outras coisas, não gosto tanto do formato, às vezes eu fico numa mesa, ou no chão, ou no sofá, sei lá. Inclusive, segundo alguns diretores latino americanos, essa prática de parar para analisar é algo herdado dos colonizadores. Eu trabalhei algumas vezes na França, e isso é muito evidente. Trabalhei com atores franceses e eles querem que você diga, não só tenha o trabalho de análise, que é muito importante do texto, mas eles esperam de você, que você ocupe esse lugar da decifração. Eles querem, eles esperam, eles não vão fazer. Você tem que dizer o que eles vão fazer.

Eu acho que, na questão da posição no arranjo artístico, os europeus se resolvem melhor. Talvez seja uma limitação metodológica deles. Bom, estamos com duas horas de conversa, eu também não quero te ocupar muito. E eu estou achando maravilhoso, mas eu sei que você deve ter cansado também. Então, tem alguma coisa que você queira falar para finalizar?

Não, acho que a gente falou bastante coisa. E você?

Não, eu achei incrível. Estou todo atravessado aqui

Referências

ABREU, Márcio. *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa399416/marcio-abreu>.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado – pesquisas de antropologia política*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

COMPANHIA BRASILEIRA DE TEATRO. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa399416/marcio-abreu>.



SMALL, Daniele A. Por uma ética da desnaturalização: A nudez no teatro de Marcio Abreu. *Sala Preta*. São Paulo, v. 16, n 2, 2016.

Recebido em: 28/04/2024

Aprovado em: 03/09/2024

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br