

COLLAÇO, Vera. Espacialidades e Textualidades Exponenciais de Jovens Encenadores. Florianópolis: UDESC; Professora Associada.

RESUMO

Esta comunicação traz para o debate as espacialidades e as textualidades elaboradas por jovens encenadores para as suas *mise-en-scènes*. Estas encenações são resultantes de sua atividade acadêmica na disciplina de Prática de Direção Teatral I, ministrada no primeiro semestre de 2011, no curso de Licenciatura e Bacharelado em Teatro do CEART/ UDESC. Formam o conjunto analítico aqui trabalhado um total de 13 encenações. Estes trabalhos servem de ponto de partida para uma reflexão sobre a espacialidade e a textualidade no teatro contemporâneo a partir do olhar destes encenadores. A questão central pode ser definida como a busca de compreensão do que é entendido como espaço e texto por parte deste conjunto de encenadores. Pensa-se a questão do espaço para além da estrutura cenográfica, adota-se aqui para análise a espacialidade enquanto visão e movimento. O mesmo pode ser dito com relação ao texto. A percepção aqui adotada está de acordo com a perspectiva contemporânea de texto, ou seja, compreende-se que todas as estruturas passíveis de leitura constituem-se em possíveis textos para o trabalho teatral. Analisar, pelo olhar do espaço e do texto, as *mise-en-scènes* destes iniciantes em direção significa compreender e apreender as apropriações e matrizes estéticas que compõem, na atualidade, a sua visão estética e visão de mundo. Este trabalho objetiva, por fim, refletir sobre as estéticas da cena contemporânea, de forma a compreender como um conjunto de estudantes de teatro dialoga com os marcos cênicos da atualidade.

Palavras-chave: Espaço. Texto. Teatro Contemporâneo. Encenador.

ABSTRACT

This report brings to debate the spatiality and textualities drew up by young directors to their *mise-en-scènes*. These stagings are a result of her academic activity in the Theatrical Directing Practice I discipline, given in the first semester of 2011, in the course of graduation and degree in Drama at CEART/ UDESC. The analytical set is formed by a total of thirteen stagings. These works are the starting point for a reflection about the spatiality and textuality in contemporary Drama through the point of view of these directors. The central matter may be defined as the search for comprehension of what is understood as space and textuality by these groups of directors. The space has to be comprehended beyond the scenographic structure, Spatiality as vision and movement is adopted here for analysis. The same can be perceived about the text. The perception being adopted here is in accordance with contemporary perspective of the text, thus, it is understood that all readable structures may constitute possible texts for the theatrical work. Analyzing the *mise-en-scènes of these beginners at directing through the eyes of space and text*, means to understand and capture the assumptions and aesthetic matrices which compose, currently, their aesthetic view and view of the world. This work objectifies, ultimately, to reflect on the aesthetics of the contemporary scene, in

order to understand how a group of Drama students converse with the current scenic landmarks.

Keywords: Space. Text. Contemporary Drama. Director.

Nesta comunicação tomo por objeto de análise os trabalhos de direção desenvolvidos por 15 encenadores — sendo nove diretoras e seis diretores — que realizaram 13 espetáculos no primeiro semestre de 2011, como exigência final da disciplina *Prática de Direção Teatral I*.

Antes de iniciar a discussão espaço/ texto, julgo pertinente dar mais alguns nortes situacionais do objeto de estudo. A disciplina *Prática de Direção Teatral I* é ministrada na 7ª fase do curso de Licenciatura e Bacharelado em Teatro do CEART/ UDESC e continua na 8ª fase com a *Prática de Direção Teatral II*, ambas ministradas com seis créditos semestrais. Estas disciplinas têm por objetivo a iniciação dos estudantes nos procedimentos da direção teatral.

Referências textuais

As escolhas textuais para os espetáculos aproximaram este corpo diretivo das proposições contemporâneas de “texto”. A percepção de texto da maioria destes(as) jovens encenadores(as) se respalda na definição de *texto dramático* de Patrice Pavis: “O que até o século XX passava pela marca do *dramático* — *diálogos, conflito e situação dramática, noção de personagem* — não é mais condição *sine qua non* do texto destinado à cena ou nela usado” (1999, p. 405). Mas mesmo quando trabalham com uma noção de personagem, conflito e diálogos, como aparece em *Beatriz, Rosaura, Chá Preto e Poseidon Bar*, não o fazem no sentido tradicional de estruturar um conflito até seu *clímax* para posterior resolução do mesmo. E convém ressaltar que os três primeiros trabalhos possuem assinaturas de dramaturgos(as). E estes textos foram elaborados a partir de conversas da diretora com o dramaturgo(a) (*Beatriz* — de Ana Paula Beling com texto de Mário César), de improvisações cênicas e conversas (*Rosaura* — de Gabriela Leite com texto de Pedro Leite) e improvisações, conversas e pesquisas (*Chá Preto* — de Juliana Riechel com texto de Lisa Brito). Sobre este último processo apresento o seguinte relato:

A ideia sobre a trama surgiu primeiramente, pela minha vontade de fazer um chá. Queria que as personagens estivessem arrumando a casa para um chá. Foi então que pensei em ser duas irmãs esperando uma prima, esta quase nunca as visita, pois só as visita quando alguém morre ou casa. Aí veio a ideia de ser um chá de missa de sétimo dia de uma tia delas. Queria trabalhar com a ideia dos textos de Tchekhov, onde nada acontece. Onde pode até acontecer coisas, mas que as personagens ficam estagnadas, por medo, solidão, aparência, entre outros fatores. Foi então que surgiu a Lisa Brito, que decidiu me ajudar na dramaturgia; usamos como base improvisações das atrizes (Relato: JULIANA RIECHEL).

O texto que mais se aproximou da estrutura tradicional de *texto dramático* foi o do espetáculo *O Belo Indiferente*, de Jean Cocteau.

Três deste conjunto de encenações trabalharam com o processo de adaptação, tal como a define Pavis (1999, p. 10).

Este foi o caso de *Canto a Cabo Verde*, que fez uma adaptação do poema de David Hopfller Almada. Com esta adaptação, o diretor fez um espetáculo exaltação, que é, segundo suas palavras: “um misto de luta, saudade, música, dança e esperança de um povo” (Relato: Helder Antunes). E o espetáculo *Bastianas*, baseado no conto *Homenagem ao Cantor Anônimo*, de Gero Camilo. Estes trabalhos não apontam para um(a) dramaturgo(a) realizando este trabalho. Ainda neste processo de adaptação aparece *Rosaura*, inspirado no conto *A Pedra Grande*, de Eduardo Galeano, usando também referência de obras de Lewis Carrol. Mas o trabalho de sistematização do material, neste último caso, teve a mão de um dramaturgo: Pedro Leite, que trabalhou a partir de improvisações do elenco e das referências a ele entregues pela direção. Neste grupo se encontra também o espetáculo *Pequenas histórias de uma cidade*, que tentou construir uma cena a partir da adequação de poemas de Bertolt Brecht à realidade de Florianópolis.

Dois outros espetáculos trabalham a partir de adaptações, não no sentido de fazer a transposição de uma linguagem para outra, tal como expôs acima Pavis, e sim poderíamos dizer que fizeram uma releitura de uma obra cênica. Neste sentido dois trabalhos dirigidos ao público infantil fizeram este tipo de adaptação, como foi o caso de *Quem tem medo de gente?* Esta encenação fez uma releitura de *Pluft, o Fantasminha*, de Maria Clara Machado, transformando-o numa “contação de história”, com uso de bonecos e animação. E o espetáculo *Orra Meu!* Este trabalho resultou de uma “transformação/ adaptação” absoluta do texto *Romeu e Julieta*, de Shakespeare.

Observo, ainda, três trabalhos que possuem outras propostas textuais. Destaco, primeiramente, *L.E.G.O* e *Tamis* que trabalham com o que denomino “teatro multimídia”, que utiliza teatro, dança, música, projeções etc. O importante para este teatro, observa Pavis, “não são as performances intrínsecas de mídias, mas sim o efeito dessas mídias no palco”. *Tamis* joga na cena uma projeção no corpo da atriz e no espaço destinado ao trabalho de um *performer*. Estes dois espetáculos também trabalham com o texto enquanto “um teatro de conversação” como propõe Jean-Pierre Rynngaert (1998, p. 137).

Por fim, o espetáculo com maior título do conjunto destas direções: *A saudade é como líquido que transborda, ou, para Teresa* é o único, deste conjunto, que optou por não utilizar o discurso verbal e sim o trabalho de dança/ corporal.

O conjunto aqui analisado perpassou pelas diferentes proposições cênicas que caracterizam a linguagem cênica na contemporaneidade. Estes jovens diretores colocaram nas suas primeiras encenações um desejo, um anseio em dialogar com a diversidade cênica contemporânea, sem censura e, especialmente, com um desejo de se expressar e trocar o que sente com seu possível espectador.

Espacialidades preferenciais

Uma das questões que mais se destacaram em todas as encenações diz respeito às diferentes possibilidades criadas para estabelecer as relações palco-plateia.

Esta busca de uma nova relação aparece na seguinte fala:

O espaço será transformado em um camarim de teatro, e o público ficará disposto ao redor do espaço central de ação da atriz. [...] O conceito maior de toda a minha cenografia está na ideia do espelho. A penteadeira em cena não terá o espelho real, será vazada; no entanto, para a personagem é como se ele existisse. Porém, espelhos existirão ao redor do público, como forma de facilitar a visão dos espectadores para a cena e também para dar a ideia de uma casa de espelhos que abriga todos que estão neste espaço. Outro elemento é a lâmpada de camarim, geralmente vista na moldura da penteadeira. As lâmpadas não estarão na penteadeira, mas virão do teto e estarão delimitando todo o espaço. Assim, experimentamos a ideia de que todos, atriz e espectadores, estão presos dentro de um único espaço: o espelho deste camarim (Relato: ANA PAULA BELING).

A busca de novas relações palco-plateia possibilitou a criação de diferentes espacialidades, bem como de diferentes proposições para esta relação. Dois destes trabalhos, *Rosaura* e *Chá Preto*, buscaram criar o que Javier denomina de “criar um espaço cênico envolvente” (1998, p. 27). Os espaços destes dois espetáculos conceberam interiores — espaços internos de casas — e o público foi inserido dentro deste espaço, não como espectador, mas como partícipe do que se passava na cena.

A minha ideia foi transformar o *Laboratório I* na casa de Rosaura, de forma que todo o espaço fizesse parte dessa ideia. Por isso a escolha em não se ter um lugar próprio para o público sentar, e sim permitir que o público ficasse aonde achasse melhor. Com isso, desejo colocar o público na ação teatral, já que estando eles por todo o lugar da casa, as atrizes o ressignificarão [...] é como se fosse um quadro vivo e o público pudesse entrar nele e ver de perto, ou de longe (Relato: Gabriela Leite).

O uso de praticáveis em diferentes possibilidades também foi uma marca de grande parte destes trabalhos. Duas possibilidades deste uso podem ser percebidas nas falas abaixo:

Um fato muito marcante em nossa cenografia é a utilização de vários tablados em diferentes níveis. Além de permitir que o público veja de muitos ângulos diferentes, os níveis carregam os sentidos de ápice e declínio, presentes no contexto da peça (Relato: ANDRÉS TISSIER e RANGEL CORRÊA).

E na fala do encenador de L.E.G.O:

Penso o espaço em três pontos neste trabalho. O primeiro é de onde os espectadores estão vendo a ação. Resolvi colocá-los em um ponto mais alto para atingir dois objetivos. O primeiro era para poder ver os desenhos de luz no chão, que acredito que pode ser muito interessante. O segundo ponto é para gerar uma sensação de perigo (a arquibancada é muito alta e praticamente não tem proteção) e ao mesmo tempo “superioridade” (a plateia vê os atores de cima, e aqueles estão praticamente dentro de um aquário). Isso gera uma dupla percepção do espetáculo. [...]. Por último, penso o espaço em duas grandes divisões: concreto e virtual. Aquilo que a plateia percebe *a priori* eu defino como concreto. O espaço virtual está definido pela cortina branca onde serão projetadas determinadas imagens. Essas imagens projetadas serão fotografias de cenas do espetáculo, tiradas na hora. A técnica utilizada é a de *Light Painting* que permite tirar fotos que fazem as luzes “pintar” o filme da máquina e gerar outra

percepção da ação. O que antes eu via como apenas um ponto de luz que viaja pelo espaço se torna um feixe de luz que mostra início meio e fim da ação em uma imagem fixa. Qual dos dois é real? O ponto no espaço físico, ou o trajeto inteiro de uma ação que pude presenciar, mas que agora se encontra em uma tela? (Relato: PEDRO COIMBRA).

A transcrição acima, embora bastante longa, é muito significativa para apontar para as mais variadas matrizes de formação cênica destes jovens encenadores. Ao mesmo tempo que nos permite uma leitura clara de seus pressupostos estéticos, também permite uma percepção da riqueza dos anseios cênicos que compõem o universo experimental destes jovens.

O encenador de *Canto a Cabo Verde* procurou materializar sua espacialidade na terra:

O espaço de atuação em minha peça será delimitado por um quadrado de terra, e os atores não poderão sair do mesmo; com isso, quero dar a intenção de quem está numa ilha em que só se pode sair de lá de barco ou de avião, como acontece nas ilhas de Cabo Verde (Relato: Helder Antunes).

Além da terra demarcando um território, no fundo da cena uma tela branca tinha em sua frente um grande galho seco pendurado; este ganhava grande força poética pelo uso da iluminação. Aqui a força poética da cena ganhou uma dimensão de saudade e desejo de materializar um território geográfico distante.

Ao fazer esta breve análise da espacialidade dos trabalhos aqui abordados, podemos concluir com a análise estabelecida por Pavis, que nos coloca que entre as inúmeras “tendências da cenografia contemporânea” está seu desejo de *romper a frontalidade*, com o intuito de “abrir o palco para a plateia e para os olhares”, de modo a “aproximar o espectador da ação”. Estas tendências, como apontei acima, mesmo que de modo muito breve devido à dimensão deste trabalho, foram uma busca dominante nos trabalhos destes(as) jovens encenadores(as).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- JAVIER, Francisco. **El espacio escénico como sistema significativo**. Buenos Aires: Leviatán, 1998.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- NIEVA, Francisco. **Tratado de escenografía**. Madrid: Fundamentos, 2000.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. **A encenação contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.