



SOARES, Shayene de Oliveira. **Estudos sobre o processo de criação cênica sob a perspectiva do diretor.** Campinas: Unicamp. Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena – IA – UNICAMP; Orientadora: Suzi Sperber.

ESTUDOS SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO CÊNICA SOB A PERSPECTIVA DO DIRETOR

| Shayene de Oliveira Soares

RESUMO

Neste texto se intenciona tratar de algumas possíveis abordagens do diretor no processo criativo. O recorte está no que se refere às interferências e possíveis leituras do diretor sobre as escolhas de atuação de acordo com as necessidades da cena. Para isso, tomando por base comparativa a peça teatral “10 Minutos de Lucidez”, além de buscar divisões pedagógicas para facilitar o trabalho do diretor no processo criativo, também se trará parte da proposta de análise de Pavis em “A Análise dos Espetáculo” (2003), a fim de elucidar algumas questões a respeito do trabalho do ator, sob a perspectiva do diretor.

Palavras-chave:

Direção cênica. Processo criativo. Abordagens pedagógicas.

ABSTRACT

This text intends to deal with some possible approaches of the director in the creative process. The focus is on the interference and possible readings of the director on the acting choices according to the needs of the scene. For that, taking the play “10 Minutes of Lucidity” as a comparative basis, in addition to seeking pedagogical divisions to facilitate the work of the director in the creative process, it will also be part of Pavis' analysis proposal in “The Analysis of the Spectacle” (2003), in order to elucidate some questions about the actor's work, from the perspective of the director.

Keywords:

Scenic direction. Creative process. Pedagogical approaches.

O presente texto visa tratar de alguns aspectos da função do diretor na criação cênica. Como base para isso, este estudo irá se ancorar na peça “10 Minutos de Lucidez”, da Cia Teatro Labirinto à luz de Pavis em “A Análise dos Espetáculos” (2003). Tal peça teve a codireção de Daniel Alberti e a minha, então,

a proximidade com o trabalho facilitará o contato com as análises propostas por Pavis. Para isso, primeiramente, será explicada a peça e o estilo de processo feito para sua criação. O recorte desse estudo sobre o texto de Pavis (2003) será a respeito das abordagens do diretor e as propostas de atuação de acordo com cena.

A peça

Para começar a análise é preciso conhecer a primeira camada que possibilita uma compreensão mais geral, que diz respeito à história de “10 Minutos de Lucidez”. Está é uma peça que conta a história da vida de um casal em crise, Ele e Ela. As personagens se chamam Ele e Ela, pois são qualquer casal. A peça começa no meio de uma briga do casal e não fica claro o porquê de eles estarem brigando, mas Ela quer que Ele saia de casa. Quando está perto de revelar o motivo dessa briga, a cena para. A partir daí, cena a cena, vemos micro conflitos, por motivos diversos, que pouco a pouco revelam que a peça está indo em direção ao passado da vida dos dois, no sentido de irem se “des-conhecendo”. Então, quando chega o momento em que eles se encontram pela primeira vez, novamente a cena para e, agora, ela volta para a cena inicial, quando ia ser revelado ao público o motivo daquela briga. Revela-se que a personagem Ela está muito doente e que em breve vai morrer, por isso não quer mais ficar com Ele, para Ele lembrar-se apenas de como Ela era antes da enfermidade. A partir desse momento descobre-se o verdadeiro conflito. Porém, agora que o conflito realmente se estabelece, a plateia vai se dando conta de que a temática da peça é a memória. Então, a cena seguinte revela que a história é uma lembrança. A personagem Ele narra toda aquela história e tudo faz parte de sua memória. O processo de “des-conhecimento” que a ordem das cenas da vida dos dois institui possibilita o conhecimento dos dois pela plateia. A memória da personagem se mistura agora com a imaginação da plateia, que realiza o desenlace da peça em sua cabeça, criando uma ficção particular de como aconteceu o fim trágico desse relacionamento.

Como a estrutura da cena vai em direção oposta ao clímax, a ação, em vez de avançar buscando enfrentar um conflito como, em geral, acontece em peças dramáticas, estabelece-se toda a situação dramática com conflitos pequenos e circunstâncias que servem para apresentar o casal numa relação longe de ser a ideal.

A peça é uma comédia romântica em que os momentos de maior intensidade já não cabem em palavras e acabam por virar dança. A dramaturgia dessa peça mistura a cena espetacular e música pop. Aqui, essas músicas têm o objetivo de povoar o imaginário do espectador com relações ao seu próprio cotidiano. O tipo de música proposta e a lógica de danças modernas juntamente com o texto têm a ideia de criar um universo cênico estilo videoclipe.

O processo

“10 Minutos de Lucidez” é resultado de uma investigação prática sobre o ato de desenvolver dramaturgia em processos colaborativos com uma técnica de treinamento criativo para atores, desenvolvida pela Cia. Teatro Labirinto, chamada MOCT – Modo de Criação pela Transição. Cabe trazer uma breve explicação sobre isso:

MOCT significa Modo de Criação pela Transição. É um sistema voltado principalmente para atores, mas também, para diretores, em processos de criação cênica. Esse sistema nasceu da percepção de que, em geral, existe um problema na formação proposta aos atores, por não conectar a aprendizagem do ator a uma estética. Essa lógica faz com que os atores tenham pouca autonomia no processo, numa espécie de lógica fordista dos artistas de teatro. Entre o enfoque na investigação sobre a atuação e os ensaios existe uma outra etapa – o treinamento criativo do ator. Nessa etapa se estudaria e se treinaria a capacidade de desenvolver cenas. Nesse contexto, desenvolvemos o MOCT. Como todas as formas e estéticas cênicas se baseiam na instituição de eventos e na transição entre eles, o MOCT tem a qualidade de conseguir treinar atores e performers para todos os contextos. O MOCT se divide em 9 portas – movimento, ação, estado, personagem, espaço, tempo, relacionamentos, voz e narração. A ideia é o trabalho sobre a instituição de eventos e a transição entre eles. O enfoque é o treino sobre esses dois pontos – o momento que se estabelece o evento e o momento de transição para outro evento. Enquanto o ator treina esse tipo de procedimento, ele vai corporificando estéticas cênicas. Por isso, o MOCT acaba sendo um estudo prático sobre teoria da encenação para atores (ALBERTI; SOARES, 2020, p. 63-64).

A porta ação foi utilizada nesse processo e norteadada por conceitos da dramaturgia, transformados em exercícios para criação atoral. O enfoque era o conflito e a situação dramática.

Além disso, cabe falar sobre uma estrutura que compôs o processo criativo dessa peça de uma maneira mais geral, de forma que seja possível observá-lo na totalidade e não ensaios específicos. Tal estrutura de processo criativo é trazida de

uma perspectiva voltada ao trabalho do ator, como um desdobramento de ensinamentos nascidos do contato com mestres que passaram por nossa trajetória, como o professor Antônio Januzelli. Pela perspectiva do ator, Januzelli divide o processo criativo em quatro: o *Big Bang*, o Ator Historiador, o Ator Arquiteto e o Ator Bruxo.

O *Big Bang* é o momento em que o ator cria um universo, momento de expansão em que improvisa algo e de onde surgem as matrizes criativas que futuramente serão base da construção cênica. O *Big Bang* acontece mesmo que somente na imaginação de alguém; dado que a pessoa cria, mesmo que seja um processo mental, ela está construindo um universo. O *Big Bang* foi grande parte do período inicial do processo de construção de “10 Minuto de Lucidez”. Nesse caso, o *Big Bang* era feito através de improvisação. Nesse período foram feitas as primeiras improvisações direcionadas pelo recorte do conflito, e mais, tarde, sobre situações dramáticas. Inicialmente, as improvisações eram mais curtas e a cada nova improvisação se gerava um novo conflito. Era importante não se fixar em uma temática, para não direcionar caminhos cedo demais. Sendo assim, o foco era trazer para a dupla categorias de exercícios de improvisação diferentes em torno de gerar material cênico. Toda vez em que se cria universos, estamos dentro do *Big Bang*. Sendo assim, a improvisação sempre esteve presente ao longo dos ensaios. Quanto mais avançado o processo, mais já sabíamos do que se tratava a peça. Pouco a pouco começaram improvisações com temáticas mais direcionadas, por exemplo: criar uma cena em que Ela conta para Ele que está grávida sem poder pôr a mão na barriga e apenas no final poder ser dita a palavra gravidez; ou criar a cena do pedido de casamento buscando uma situação oposta ao que seria um pedido de casamento.

Após cada improvisação existe o que Januzelli chama de Ator Historiador, momentos em que se registra o que aconteceu no *Big Bang* para poder acessar e retornar ao que ocorreu no *Big Bang*. No caso de “10 Minutos de Lucidez”, esse registro, inicialmente, era feito pelos atores, para que esse filtro fosse, de certa forma, sobre o que reverberava das improvisações no corpo deles. A importância desse registro é diretamente relacionada com a memória do que acontece ao longo das improvisações. Muitas ideias de cena anotadas em um determinado momento podem ser exploradas em outro momento e, nesse sentido, o registro dessas ideias facilitam

a retomada para a cena. Então, toda vez em que registramos as ideias que surgiram de improvisações ao longo do processo, estamos no Ator Historiador.

O Ator Arquiteto é outra postura adotada durante o processo em muitos ensaios. Esses momentos dizem respeito ao que o ator escolhe, organiza, modifica e reinventa a partir de seus materiais levantados no *Big Bang* e registrados como Ator Historiador, dando forma à cena. Como foi dito, essas divisões de processo dizem respeito ao trabalho do ator, mas foram trazidas para o contexto do diretor como uma lente que define formas de olhar e que ajuda a identificar funções do diretor na criação cênica. Das etapas já expostas, a perspectiva do Arquiteto que trata da organização/seleção/modificação de materiais é a que mais entra em sintonia com o trabalho do diretor. Sendo assim, após a escolha dos primeiros fragmentos cênicos feita pelos atores, que, como foi dito, relacionava-se com um interesse particular da dupla, a organização das cenas era refeita no diálogo entre atores e direção. Aqui, a cena ia se refazendo e se reestruturando. Tanto a dramaturgia quanto as escolhas de cena dos atores iam se modificando com a sugestão da direção de falas mais coniventes com a cena, a limpeza das ações dos atores, a organização espaço-temporal, enfim, aspectos que o olhar externo do diretor teria mais facilidade de modificar. Porém, as mudanças, que tornavam cada vez a cena mais distante das matrizes originais, ainda mantinham as características dos atores e seus desejos cênicos.

Na sequência do período de estruturação dos fragmentos, viria o Ator Bruxo, que faz a cena ocorrer com organicidade e com o frescor de como foi feito na improvisação. Nesses momentos, o trabalho de atuação é o grande foco, o que o ator precisa dar conta de fazer para conseguir manter as escolhas feitas para a cena. Em “10 Minutos de Lucidez” esse trabalho era guiado pela direção em contato aproximado com cada ator. Refinar a atuação é um trabalho delicado e que demanda tempo.

Parece claro que essas quatro divisões trazidas aqui para elucidar o processo de “10 Minutos de Lucidez” acontecem de forma entrecruzada ao longo do processo. Poderíamos dizer que, conforme se tem mais cenas estruturadas (Arquiteto), mais se trabalha atuação (Bruxo) do que a improvisação para levantamento de materiais (*Big Bang*). Nessa peça realmente funcionou assim, mas isso depende de cada tipo de processo. Essa divisão didática tem a função de facilitar

para o diretor qual a sua função em cada período dos ensaios. Quando se está levantando materiais, por exemplo, uma das funções do diretor é se postar como observador sem interferir fortemente no que é feito. Essa postura tende a deixar os atores mais à vontade para improvisar. Por outro lado, quando se está trabalhando o refinamento de atuação, pode ser necessária uma postura mais ativa do diretor, no sentido de acompanhar e interferir no desenvolvimento desse trabalho.

Olhar aproximado, olhar afastado

Após esse breve resumo sobre “10 Minutos de Lucidez” e sobre a divisão didática do processo criativo que fez parte dos ensaios de composição desta peça, podemos nos direcionar para os recortes sobre as análises de Pavis (2003). Em “A Análise dos Espetáculos” (2003), Pavis tem uma proposta de observação de peças que, inicialmente, se pauta numa intenção de olhar para as especificidades de cada fragmento cênico, para assim, desenvolver suas análises. No momento em que se trabalha a atuação nas cenas esse olhar faz sentido. Por outro lado, Pavis (2003) também compreende em sua proposta que, além de observar a atuação de um ator ao lado dos parceiros de cena, é interessante distanciar o olhar e analisar cena a cena, ou mais distante ainda, analisar a peça em sua totalidade. Esse olhar em diferentes níveis de proximidade ou distanciamento revela aspectos específicos da atuação e encenação. Pavis (2003) se vale desses tipos de olhar para se respaldar no que diz respeito a analisar uma peça pronta. Contudo, há que se fazer um paralelo com o trabalho do diretor durante o processo criativo. Podemos, assim, notar o olhar do diretor como se fosse uma lente em que é possível se focar para olhar a diferentes distâncias o processo criativo e, conseqüentemente, a peça. Deste modo, como uma espécie de efeito dominó, cada mudança afeta desde um pequeno fragmento cênico até mudar a percepção do todo da peça. Mesmo que seja simples, talvez seja essa a característica para o trabalho do diretor que foi mais significativa nesse processo e que trouxe, conseqüentemente, a necessidade desse estudo relacionando a peça “10 Minutos de Lucidez” com “A Análise dos Espetáculos” (PAVIS, 2003).

Então, cabe levantar alguns exemplos para elucidar esse aspecto praticamente no processo criativo de “10 Minutos de Lucidez”. Como foi dito, nas

cenar os personagens aparecem muitas vezes brigando um com o outro. Esse olhar distanciador para a peça em sua totalidade revelou que o personagem Ele deveria ser suavizado nos embates do casal. O olhar distanciador revelou que Ele, ao brigar e ser bravo de modo equivalente à personagem Ela, geraria no público uma sensação de Ele ser machista, que era o oposto da nossa intenção. Assim, as reações do personagem Ele precisaram se modificar, transformando o que antes era um embate de ideias de um casal que brigava muito e eram igualmente personagens “estourados”, em um dos personagens que buscava mais apaziguar a relação dos dois. Então, na atuação, o ator do personagem Ele, em uma fala que antes era dita como um ataque, com raiva, foi adaptada, tirando o ataque e a raiva e trazendo a conotação de algo dito para evitar confronto, ou de apaziguar, ou de desviar a atenção de Ela para outra coisa. O que vale reparar nesse exemplo é o movimento que gera esse aspecto para o trabalho do diretor – um olhar distanciador suscita percepções que reverberam até os micro fragmentos de cena. Esse olhar afastado também suscitou outro exemplo que parece pertinente trazer. Com a percepção de que toda a peça faz parte da memória do personagem Ele, entendemos que todas as músicas presentes na peça deveriam ser cantadas por homens, como se fossem ecos de sua própria voz. Esta percepção só pode ser possível quando já conseguíamos ver a peça toda, ou seja, era inviável vislumbrar essa característica da trilha sonora sem ter concebido a peça até o final e entendido o que a obra poderia (ou deveria) provocar no espectador.

O trabalho sobre a atuação nesta peça precisou ser dividido entre os momentos de diálogos e momentos dançados, como dois tipos de cenas diferentes. As coreografias que foram criadas eram compostas de ações estilizadas e ritmadas, com movimentos repletos de significados, que iam sendo escolhidos para cada coreografia.

Tendo em vista que os exercícios que dispararam os primeiros *Big Bangs* eram pautados em aspectos do conflito, do embate das improvisações dificilmente surgiriam cenas performativas. Logo, após surgirem os primeiros fragmentos cênicos, exercícios de atuação foram permeando os ensaios. Então, as exigências de atuação dos atores transformavam a cena e iam guiando as escolhas. Cada vez que as questões de atuação se resolviam, o jogo entre os atores se tornava mais claro e se

definia, a percepção do ajuste de textos aparecia e as estruturas das cenas iam se montando. Não se buscava a estruturação da cena, mas ela ia se dando pelo jogo entre os atores que se concretizava na atuação, como um desdobramento natural dos ensaios. Aspectos como vontade e contra vontade, o subtexto, as intencionalidades, os direcionamentos de fala, a justificativa, as emoções nas ações físicas da peça eram o enfoque de trabalho para gerar o ator Bruxo. Então, quanto mais fragmentos cênicos iam se materializando a partir das improvisações, mais exercícios de atuação com base nas ações físicas entravam no ensaio.

Se a atuação na peça era realista e pautada na ação de personagens, demonstra-se relevante nos atentarmos um pouco a isto. Na relação com o personagem, Pavis (2003) fala do ator assumir a ilusão do personagem e os possíveis níveis de proximidade ou distanciamento que geram até mesmo a quebra da ilusão dramática. No caso de “10 Minutos de Lucidez”, o enfoque da criação de personagem, assim como as estruturas de cena, conforme já foi explicitado no parágrafo anterior, se deu através do que a própria cena sugeria. Por isso, não houve um trabalho que buscasse construir um personagem antes de construir as cenas, o foco dos atores estava na relação entre eles estabelecida cena a cena. Sendo assim, ao longo do trabalho de criação, alguns indícios apareciam, como uma espécie de personalidade dos personagens. Esses indícios poderiam ser aprofundados para encontrar uma corporeidade particular de cada um dos atores, assim como ocorre em algumas das outras peças que dirigimos. Porém, para além de perceber os aspectos que vão apontando no decorrer do processo de ajuste na atuação, no confronto dessas figuras com o olhar distanciado da obra, percebemos que era importante não explorar construções de personagens. Isso ocorreu porque pareceu interessante que esses personagens fossem quase os próprios atores em jogo, para o jogo se tornar personagem, se sobrepondo à relação de ilusão das personagens. Essa escolha enfatizou a sensação de que esse casal poderia ser qualquer casal, favorecendo a perspectiva do espectador de se colocar no lugar do personagem. Assim, a questão que conecta realidade, memória e imaginação se fortalece na identificação, por parte do espectador, com os personagens.

Ainda, vale pensar sobre as características de atuação que compunham as cenas de dança. A partir da escolha dos fragmentos cênicos, que ocorreu nos

primeiros ensaios, foi criada uma sequência de ações que foram ajustadas no trabalho de atuação. No fragmento trazido pelos atores havia uma disputa por um celular, em que ficava claro que alguém escondia algo da outra pessoa e que o celular era a chave para descobrir o segredo. A disputa pelo aparelho foi apresentada de modo atropelado e com movimentação que dissipava o foco dos espectadores, para fora do ponto de tensão que era a disputa dos dois. Portanto, o primeiro trabalho foi ajustar as ações dessa briga. Neste ajuste, a luta entre os dois cada vez mais parecia uma coreografia de dança mesclada com uma luta muito estilizada. Estabeleceu-se uma plasticidade que transportava a cena para uma espécie de situação irreal de coincidências plásticas, pois os movimentos eram muito desenhados pelos dois. Essas coincidências suscitaram uma cena aproximadamente coreografada. Agora, resolvemos tornar patente aquilo que estava latente e descobrimos que poderíamos investir numa peça permeada por momentos com dança. Claro que isso também pôde ser escolhido, pois pudemos notar nos dois atores algum condicionamento físico e noção rítmica. Contudo, nenhum dos dois tinha experiência em dança, então, nossa pretensão não era a de “transformar” os atores em bailarinos. Assim, mais do que um belo e acrobático movimento, percebemos ser mais interessante colocar em ênfase a intencionalidade para cada movimento. Logo, o foco da atuação na dança era trabalhar para que os movimentos ocorressem de forma mais livre e imbuídos de estados corporais que trouxessem uma qualidade de atores dançando na situação da peça. Por mais que as coreografias estejam permeadas de intencionalidades em cada movimento, ainda assim, elas acabam trazendo para a peça um tipo de quebra de uma identificação completa entre atores e personagens.

Basicamente, assim como a dança, não há como negar a influência de outros tipos de materiais na construção cênica. Estímulos diversos como músicas, textos, posturas, gestos e pré-disposições dos atores surgiam e eram colocadas em contato com o material já criado. Desta forma, a fricção entre os materiais exteriores com as estruturas das cenas possibilitava a percepção de questões que antes estavam nebulosas frente a estrutura da cena, a dramaturgia e a atuação dos atores.

Patrícia Fagundes, no texto “Composição dramática: práticas de criação cênica” (2019), fala sobre alguns tipos de materiais cênicos dos quais se vale nas suas

criações como diretora. Neste sentido, cabe trazer aqui o que a diretora diz sobre repertório:

Repertório: toda criação vale-se de certo repertório que nos constitui: tanto referências e técnicas do ofício, quanto experiências da vida e do mundo, como nossa cultura, redes, práticas, saberes; possíveis habilidades do artista, como canto, dança, bambolê, poesia, acrobacia, instrumentos musicais, luta, etc.; repertório de vida, como memória, vivências, viagens, estudos, desejos, referências. Além de compor todo ato criativo, o repertório pode encarnar partes da dramaturgia como matéria concreta, nessa perspectiva enviesada, corpórea e processual de dramaturgia (FAGUNDES, 2019, p. 72)

Patrícia Fagundes pergunta aos atores com quem está trabalhando sobre seus repertórios, para então escolherem se esses repertórios podem ou não compor a cena conforme a encenação de cada peça que está sendo montada. Isso faz com que se possa trazer interferências como cantar, lutar mais rapidamente, o que pode ser valioso no caso de um processo criativo mais curto. No caso de “10 Minutos de Lucidez”, a dança não passou a compor a peça a partir de uma pergunta feita aos atores. Possivelmente nunca teria enveredado por essa direção se dependesse de uma pergunta pragmática e direta, pois como os atores não são bailarinos, dificilmente teriam respondido que poderiam dançar numa peça. Essa inserção da dança foi uma aposta feita ao perceber a tendência natural dos atores através do seu trabalho corporal nas improvisações. Neste caso, as tendências dos atores aparecem implícitas nas improvisações, demandando um olhar de diretor para aspectos muitas vezes subjetivos que precisam ser percebidos em detalhes das improvisações. Também, a atenção para os atores fora de cena ajuda, com pistas que podem sugerir soluções cênicas. Neste ponto, vale ressaltar a escuta do diretor como uma espécie de leitor de latências em materiais cênicos. A partir desse diálogo com Fagundes, podemos compreender dois tipos de relação com este repertório anterior dos atores. Um tipo que é descoberto através de perguntas e age de forma mais direta no processo; um outro tipo que é descoberto através do que sugerem as improvisações dos atores e age de forma mais indireta no processo. É claro que cada um desses tipos pode ser mais frutífero conforme a necessidade de cada processo – o que interessa, então, é notar esses dois caminhos possíveis.

Voltando a atuação e a construção de personagem em trabalho conjunto com o diretor, pela perspectiva da análise proposta por Pavis (2003), há mais um

aspecto pertinente para tratar aqui: a identificação ou distância entre o ator e o personagem.

Algumas soluções cênicas que surgiram para a peça serviam como uma forma poética de quebra épica, que tirava os espectadores da ilusão e enfatizava o fato de estarem assistindo a uma peça de teatro. Para além das danças que naturalmente contêm esse fator epicizante, em alguns momentos, a cena era resolvida com instantes de intensidade poéticos. Um desses momentos que pode servir de exemplo, ocorre após Ela estar tentando expulsar o personagem Ele de casa, Ela recolhe as roupas de Ele que estão espalhadas pelo chão e as coloca numa mala, xingando. Ao final, Ela diz para Ele ir embora e levar tudo o que for dele. Nesse momento, Ela entra na mala e chora. Ele, após um instante olhando para Ela, a recolhe de dentro da mala e a pega no colo. Ela segue chorando e Ele passa a fazer ações cotidianas, como arrumar a casa, tomar um café, varrer. Essas ações denotam a passagem de tempo, com Ela no colo. Após tanto choro, Ele coloca Ela no chão e, ao som de “Love Hurts” (Nazareth), os atores fazem poses melodramáticas com cara de choro. Dessa forma se faz uma referência cômica ao melodrama, pela carga exagerada de sofrimento que elucida um aspecto da relação conflituosa do casal.

Todo esse momento de ruptura de uma cena verista provoca uma quebra da identificação da plateia com os personagens, mas, em simultâneo, provoca uma espécie de identificação com o jogo da cena que permite a abertura da plateia para a fruição, pelo fato de se sentirem confortáveis com uma linguagem cômica. Tal fator é de grande importância para preparar o envolvimento dos espectadores para a revelação final da doença. Esse envolvimento que o jogo entre os dois provoca na plateia é fundamental para a força da revelação final.

Contudo, vale trazer outro tipo de relação entre identificação e distância. Quando selecionamos algum texto, comumente pensamos em que ator do grupo poderia fazer cada personagem. Existe aí uma relação de proximidade de um ator com um determinado personagem. Não é que o ator faça uma atuação que é simplesmente uma versão de si, no sentido mais pobre do termo, sem uma construção de personagem rebuscada. Mas existem algumas questões ligadas, talvez, à personalidade da pessoa, as questões de energia corporal, ou mesmo, questões de atuação a serem trabalhadas pelo ator que acabam transformando a construção de

personagem em uma espécie de “desculpa perfeita” para explorar determinado aspecto de atuação que esse ator precisa. Essa sensação de identificação com o personagem, ficou bem nítida em “10 Minutos de Lucidez”. Como os materiais cênicos a serem trabalhados vinham de improvisações sem texto prévio, muitos dos conflitos e situações, faziam parte de um contexto de vida dos atores. Isso não significa que eles traziam suas questões pessoais para as improvisações, mas sim, que essas experiências de vida, únicas, acabam sendo um arcabouço que produz equivalências de suas vidas nas improvisações. Esse aspecto gerou uma forte sensação de autoria por parte dos atores.

Após essa breve explanação sobre alguns modos de ação do diretor com o ator, cabe dizer que essas abordagens elucidam possibilidades que podem enriquecer o trabalho do diretor durante o processo de criação cênica. Primeiro, a divisão do processo criativo nas quatro etapas de criação (*Big Bang*, Historiador, Arquiteto e Bruxo) podem auxiliar no tipo de abordagem do diretor em cada momento, de modo mais adequado. E ainda, através das análises propostas por Pavis, esses modos de percepção sobre o que ocorreu durante o processo de montagem aqui analisado podem auxiliar a percepção do diretor em suas montagens: o olhar distanciado ou aproximado do diretor em relação à cena e suas possíveis reverberações; e depois, o trabalho de atuação como revelador das estruturas do jogo de cena, os modos de perceber e trazer para a cena os repertórios dos atores, os níveis de identificação entre ator e personagem (nos casos em que existem personagens), e os momentos épicos potencializadores da fábula dramática.

Bibliografia

- ALBERTI, Daniel; SOARES, Shay. *10 Minutos de Lucidez*. São Paulo, SP: Giostri, 2020.
FANGUNDES, Patrícia. Composição dramaturgica: práticas de criação cênica. *Revista Cena*. Porto Alegre, RS: n° 29, p. 64-77 set./dez. 2019
PAVIS, Patrice. *A análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.