

O diretor-pedagogo

Robson Carlos Haderchpek¹

Resumo: Este artigo é resultado da pesquisa de doutorado intitulada: *A Poética da Direção Teatral: O diretor-pedagogo e a arte de conduzir processos*, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unicamp sob a orientação do Prof. Dr. Marcio Aurélio Pires de Almeida. O principal objetivo deste artigo é realizar uma breve contextualização histórica e trazer à tona uma reflexão acerca da figura do *diretor-pedagogo* e da constituição de sua *poética*.

Palavras-chave: Teatro; Poética da Direção Teatral; Pedagogia Teatral; Diretor-Pedagogo.

Abstract: This article is a result of the doctorate research entitled: *The poetical of theater direction's: the director-teacher and the art to lead processes*, which was developed in the State University of Campinas (Unicamp) Art Institute Graduate Program, under the orientation of the Dr. Marcio Aurélio Pires de Almeida. The main objective of this article is to carry through a brief historical investigation and bring to light a reflection concerned to the person of the *director-teacher* and the constitution of its *poetical*.

Keywords: Theater; Poetical of Theater Direction's; Education of Theater; Director-Teacher

A arte da direção teatral vem ao longo do tempo sofrendo transformações. Em razão das terminologias empregadas em dados momentos históricos e dos desdobramentos da função encontramos diversas designações para tal ofício: diretor teatral, encenador, ensaiador, etc..

No *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis, encontramos duas definições que remetem diretamente a esta arte de conduzir atores e processos artísticos. A primeira delas é o **diretor de teatro**²: “A figura do diretor de teatro, administrador, *Intendant* alemão ou

¹ Professor Adjunto do Curso de Teatro da UFRN. Doutor em Artes pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Mestre em Artes pela mesma Instituição. É ator, diretor e pesquisador teatral.

² Pavis diferencia os vocábulos *diretor de cena* e *diretor de teatro*, afirmando que o primeiro é o responsável pela organização material do espetáculo, complementando o trabalho do encenador; já o segundo é um profissional que abarca tanto a função administrativa quanto a função estética do espetáculo. (1999, p. 100). Da mesma forma Roubine diferencia o *encenador (diretor)* do termo em francês *régisseur*, considerando este

artista encenador nomeado pelo governo contribui grandemente não só para a gestão, mas também para a estética dos espetáculos.” (1999, p. 100).

A segunda definição recai sobre o termo **encenador**: “Pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo os atores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição.” (PAVIS, 1999, p. 128).

Como podemos perceber, as duas definições remetem ao profissional do teatro que agrega a função de zelar pela organização e gestão da montagem do espetáculo e também a concepção estética do mesmo. Podemos, no entanto, considerar que a terminologia empregada, apesar de parecer tratar de trabalhos de naturezas diferentes, na verdade está abarcando o mesmo conceito.

Nos tempos atuais, os termos **diretor** e **encenador** podem ser tratados com certa distinção. Alguns consideram que o primeiro cuida mais especificamente da parte prática da encenação enquanto que o segundo se dedica em princípio à concepção estética do mesmo. No entanto, ambas as designações dizem respeito a este profissional que conduz um ator, ou um grupo de atores, a um resultado cênico.

A Classificação Brasileira de Ocupações (CBO/2002) também coloca os dois termos dentro da mesma categoria. A classificação 2622-20 corresponde ao: “**Diretor teatral** – Assistente de direção, Diretor circense, Diretor de produção, Diretor de televisão, **Encenador teatral**, Ensaaiador de teatro, Gerente de arte teatral.” (Disponível em: <<http://www.mtecbo.gov.br/busca/descricao.asp?codigo=2622-20>>. Acesso em: 26 de ago. 2008, 15:00).

Podemos verificar a seguir as demais especificações sobre a profissão:

Descrição sumária

Os diretores de cinema, teatro, televisão e rádio dirigem, criando, coordenando, supervisionando e avaliando aspectos artísticos, técnicos e financeiros referentes à realização de filmes, peças de teatro, espetáculos de dança, ópera e musicais, programas de televisão e rádio, vídeos, multimídia e peças publicitárias.

último um mero organizador de cena, responsável pelas marcações, inflexões e gestos dos intérpretes. (1998, p. 24). Entendemos que o termo *diretor de cena* empregado por Pavis encontra seu paralelo no termo *régisseur* definido por Roubine, e pelo fato destas designações serem vistas como um “adendo” à profissão de diretor, optamos por focar nos termos *diretor de teatro* (PAVIS, 1999) e *encenador* (ROUBINE, 1998).

Formação e experiência

O exercício das ocupações da família requer formação inicial equivalente ao superior completo. O exercício pleno das atividades demanda pelo menos cinco anos de experiência, uma vez que a expertise esperada advém da prática repetida.

Condições gerais de exercício

Trabalham em atividades culturais e recreativas e em outras atividades empresariais. Há intensa mobilidade entre as funções Diretor de cinema, TV, vídeo e teatro, sendo que muitos profissionais ora atuam em um veículo ora em outro e também atuam eventualmente como produtores ou atores, de forma concomitante ou isoladamente. De forma geral, predomina o vínculo como empregado, entre Diretores de TV e rádio e, como autônomo, para as demais ocupações. Suas atividades se desenvolvem em equipes, em horários não regulares e alguns profissionais podem estar sujeitos aos efeitos do trabalho sob ruído intenso, altas temperaturas e grandes alturas.

Código internacional CIUO 88:

2455 - Actores y directores de cine, radio, teatro, televisión y afines

Notas:

Podem ocorrer casos de Diretores que também exercem funções de Produtores de espetáculos, Atores, Professores. Para codificá-los considerar as atividades principais. (Disponível em: <<http://www.mtecbo.gov.br/busca/descricao.asp?codigo=2622-20>>. Acesso em: 26 de ago. 2008, 15:00).

Como podemos notar, a descrição da atividade profissional do **diretor teatral** é bastante abrangente. Talvez a maior diferença esteja no universo referencial de cada um, no ponto de partida que cada qual elege para si.

Vale ressaltar, entretanto, que dentro da realidade teatral contemporânea, há profissionais que se denominam **diretores** e que apesar disso cuidam com grande propriedade da concepção estética do espetáculo, e outros que se dizem **encenadores** e que preferem descobrir na prática do trabalho coletivo a expressão cênica da obra a ser montada. Desta forma, fica um pouco difícil classificar quem é **diretor** e quem é **encenador** no teatro contemporâneo, e em vista deste fato, escolhemos considerar os dois termos como complementares e não como designações singulares.

Desta maneira, podemos analisar historicamente os desdobramentos da função do diretor teatral e situar nosso estudo numa esfera dialética, considerando as influências da sociedade e do meio em que vivemos.

Ainda segundo o *Dicionário de Teatro*, o surgimento do termo e da função de **encenador** data da primeira metade do século XIX. Entretanto, já no teatro grego, tínhamos a figura do *didaskalo*³, o instrutor, que não raramente era o próprio autor e organizador do espetáculo (PAVIS, 1999, p. 128). Tivemos grandes nomes do teatro grego que “dirigiam” seus próprios textos, sendo os principais deles: Sófocles, Ésquilo e Eurípedes.

Tivemos também na Idade Média o *meneu de jeu*, também traduzido por “condutor do jogo”, responsável ao mesmo tempo pela ideologia e estética da encenação dos mistérios⁴.

Na época do Renascimento, a função do diretor reaparece nas companhias de teatro mambembe, tal como podemos ver no filme *A Viagem do Capitão Tornado*⁵ (1990) dirigido por Ettore Scola⁶. Neste, uma trupe de atores de *Commedia dell’arte* vaga em direção à corte de Paris, e em meio à realidade da profissão questiona e redescobre a necessidade da figura do diretor, o profissional que estudava os *canovaccios* e que organizava as encenações.

De acordo com Edwin Wilson, em vários períodos da história o autor de uma companhia teatral servia também como diretor, este é o caso de um dos grandes escritores do teatro clássico francês:

Molière, por exemplo, era não somente o escritor de sua companhia e o ator principal, como também exercia a função de diretor. Sabemos pela sua pequena peça *‘Impromptu em Versailles’* que ele tinha idéias definidas de como os atores deveriam atuar; não há dúvida de que os mesmos conselhos que ele dava nesta peça eram dados freqüentemente a seus atores nos ensaios. (1979, p. 02).

Ainda segundo Wilson (1979), tivemos na Inglaterra, entre os séc. XVII e XIX uma série de atores-diretores que também exerciam certa influência em suas companhias, dentre eles os mais conhecidos: Thomas Betterton (1635-1710), David Garrick (1717- 1779), Charles Kemble (1775-1854), William Charles Macready (1793-1873) e Henry Irving (1838-1905).

³ Do grego *didaskalos* (PAVIS, 1999, p.128).

⁴ Drama medieval de caráter religioso que colocava em cena episódios da Bíblia ou da vida dos santos católicos, representados nas festividades religiosas do séc. XIV ao XVI. (PAVIS, 1999, p. 246).

⁵ É a quinta adaptação para o cinema do clássico romance homônimo do autor francês Théophile Gautier.

⁶ Um dos mais importantes diretores italianos cujas obras são marcadas pela temática social e política. Herdeiro da comédia surgida no pós-guerra, sua estréia aconteceu em 1964.

Com uma função semelhante, surgiram na Alemanha do século XVIII os primeiros grandes “ensaiadores”, atores como Iffland e Schröder, que assumiam a função do diretor e que exerciam grande influência sobre o elenco (PAVIS, 1999, p. 128).

Porém, é na passagem do século XIX para o século XX, com o duque Jorge II de Meiningen, André Antoine e Konstantin Stanislavski que a função de encenador será oficialmente reconhecida, tornando-se uma disciplina e uma arte em si.

Segundo Jean-Jacques Roubine,

Convencionou-se considerar Antoine como o primeiro encenador, no sentido moderno atribuído à palavra. Tal afirmação justifica-se pelo fato de que o nome de Antoine constitui a primeira *assinatura* que a história do espetáculo teatral registrou (da mesma forma que se diz que Manet ou Cézanne *assinam* os seus quadros). Mas também por que Antoine foi o primeiro a sistematizar suas concepções, a teorizar a arte da encenação (1998, p. 23-24).

Podemos considerar então, que o **diretor teatral** ou **encenador** são termos recentes na história do teatro. E depois de Antoine, vieram outros que também teorizaram sobre suas práticas de encenação e se tornaram referenciais importantes do teatro moderno, por exemplo: Konstantin Stanislavski, Max Reinhardt, Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht, Erwin Piscator, Edward Gordon Craig, Adolphe Appia, Antonin Artaud, Jerzy Gortowski etc..

Todos estes diretores e encenadores e outros tantos que não foram citados, sistematizaram suas práticas teatrais e defenderam seus pontos de vista, formalizando linguagens, técnicas e procedimentos artísticos, sempre dialogando com o contexto histórico e social em que estavam inseridos.

Deste momento em diante foi que passamos a refletir rigorosamente sobre “como” fazer teatro, “como” conduzir um grupo de atores e “como” defender uma proposta estética. É tal como nos coloca Maria Thais Lima Santos:

Os movimentos teatrais do início do século XX introduziram o debate acerca da sistematização de procedimentos cênicos e da organização de métodos de criação aplicáveis a diferentes contextos daqueles que o originaram. As vanguardas históricas transformaram o teatro em uma disciplina artística complexa em que a diversidade de perspectivas permitiu o confronto das formas de abordagens e das metodologias empregadas no processo de criação teatral. (2002, p. 52).

Esta transformação na forma de investigar o “fazer teatral” nos possibilitou um contato mais profundo com a nossa arte, permitindo que começássemos a reconhecer as diferentes metodologias desenvolvidas e as particularidades de cada encenador. Com isso, passamos a eleger nossos referenciais estéticos e ideológicos, e pudemos estabelecer parâmetros artísticos que coadunam com a prática da encenação.

Fomos fortemente influenciados por estes diretores do teatro moderno, eles são nossa “escola” e são também a base da maior parte das nossas inquietações. Porém, como a *práxis* do teatro é efêmera, e como precisamos atentar para as transformações do mundo à nossa volta, não podemos simplesmente reproduzir os conceitos desenvolvidos por um ou outro encenador, faz-se necessário que dialoguemos com as necessidades de nosso tempo, e por isso, seguimos dando continuidade à sistematização de novos conceitos, revendo as teorias existentes e reorganizando o conhecimento teatral.

Quando olhamos o cenário teatral contemporâneo reconhecemos neste muitos dos ensinamentos deixados pelos grandes diretores do teatro moderno, reconhecemos técnicas, procedimentos artísticos e propostas estéticas. Contudo, muitas vezes um diretor do teatro contemporâneo deixa-se permear por uma série de influências, que não advêm somente de um único encenador, mas de vários, e que foram agregadas a partir de suas experimentações anteriores e interesses pessoais.

É comum que elejamos um destes diretores como ponto de referência para o desenvolvimento do nosso trabalho, todavia, cabe ressaltar que os nossos mestres também elegeram os seus mestres e se deixaram influenciar por eles, por isso, é normal que haja cruzamentos de ideologias, de pensamentos e propostas artísticas. Este talvez seja um dos principais motivos pelos quais no teatro contemporâneo temos uma infinidade de propostas, concepções estéticas, pesquisa de linguagens e técnicas.

Vivemos um momento de grande diversidade cultural, onde a informação circula com muita rapidez, e onde os profissionais da área são obrigados a fazer escolhas. Neste sentido, os diretores acabam vivenciando uma série de processos, e a partir de um determinado momento, muitos se veem tendo que optar entre: priorizar o trabalho do ator, ou priorizar a encenação.

Não se pode afirmar que o diretor que prioriza a encenação dá menos importância para o trabalho do ator, pois ele depende do ator para a concretização da sua proposta. Tampouco se pode afirmar que o diretor que prioriza o trabalho do ator vá deixar de se preocupar com a encenação, pois é ela que permitirá ao ator, explorar suas potencialidades. Contudo, o ponto de partida de cada um acaba determinando a natureza do processo.

Muitos diretores oscilam entre priorizar o trabalho do ator e a encenação, enfatizando ora um e ora outro. Mas, de uma forma ou de outra, os principais encenadores do teatro moderno nos deixaram um legado de princípios que caminham no sentido de valorizar a questão pedagógica do trabalho do diretor.

O diretor alemão Bertolt Brecht, por exemplo, teve grande dificuldade em fazer com que seus atores compreendessem sua proposta estética. Para tanto, ele desenvolveu uma série de textos que pudessem esclarecer sua teoria: *Pequeno Órgano para o Teatro, Cena de Rua, Estudos sobre Teatro, A Compra do Latão, Teatro Dialético: Ensaio*, peças teatrais, poemas etc.. E para exercitar seus atores ele criou também as peças didáticas (*Lehrstück*).

Segundo Ingrid Koudela, estudiosa das peças didáticas: “Quando Brecht traduziu o termo *Lehrstück* para o inglês, utilizou o equivalente *Learning Play*, isto é, um jogo de aprendizagem” (2001, p.09). E utilizando este jogo de aprendizagem, onde os atores descobriam na prática, fazendo e refletindo sobre, ele pôde contribuir para o desenvolvimento artístico e humano de cada um deles. Com isso, todos poderiam executar com propriedade a sua proposta estética.

Dentre os grandes mestres russos temos: Konstantin Stanislavski e Nemirovich-Dantchenko, responsáveis por inúmeras montagens do Teatro de Arte de Moscou e pela sistematização de um conhecimento empírico acerca da pedagogia teatral. Nesta empreitada de uma vida inteira, Stanislavski com o auxílio de seus colaboradores também reuniu seus conhecimentos em vários textos teóricos e livros⁷ como: *Minha vida na Arte, A preparação do ator e A construção da personagem, A criação de um papel*, etc..

Apesar das inúmeras montagens, a grande contribuição do trabalho de Stanislavski para o universo do teatro foi justamente a capacidade de refletir sobre os seus percursos.

E falando sobre seu próprio trabalho, Stanislavski comenta:

Meu sistema é resultado de uma vida inteira de buscas. (...) Ao longo de muitas tentativas, tentei desenvolver um método de trabalho para os atores que lhes desse condições de criar a imagem de um personagem, infundir-lhe a vida de um espírito humano e, por meios naturais, personificá-lo em cena, com arte e beleza. (1997, p. 133-134).

⁷ No artigo “Uma história de Stanislavski através da tradução” escrito por Jean Benedetti temos um panorama crítico a respeito da produção bibliográfica de Konstantin Stanislavski. Neste, Benedetti comenta sobre as dificuldades de publicação, das adaptações feitas nas obras originais, dos problemas de tradução, da fragmentação do que viria a ser o livro *O trabalho do ator sobre si mesmo* e da contribuição um tanto conturbada da Sra. Elizabeth Hapgood. (BENEDETTI, 1991).

Ainda dentro das vanguardas russas, temos Vsévolod Meyerhold, discípulo de Stanislavski que participou do Teatro de Arte de Moscou, mas que em 1902 provocou seu desligamento para fundar a “Sociedade do Drama Novo” e iniciar suas próprias investigações acerca do trabalho do ator (CONRADO, 1969, p. 04).

Entre idas e vindas, Meyerhold foi convidado por Stanislavski em 1905 para dirigir o Teatro-Estúdio, filial do Teatro de Arte de Moscou (SANTOS, 2002, p. 15), mas, é no Estúdio da Rua Borondiskaia, entre os anos de 1913 e 1916 que de fato Meyerhold pôde formular seus princípios e elaborar seus experimentos (SANTOS, 2002, p. 04).

Conhecido pela sistematização da biomecânica, uma espécie de treinamento para o ator, Meyerhold trazia em seus experimentos uma preocupação muito grande com a pesquisa e a questão pedagógica:

O programa de estudos para o Estúdio concretizava as idéias apresentadas por Meyerhold no texto *O Teatro de Feira* e demonstrava que o ator idealizado por ele, naquele período, deveria reunir todos os modelos históricos e uma gestualidade longe do cotidiano. Meyerhold recusou os tradicionais programas escolares e Tateou, por sua própria conta, em direção a uma escola laboratório, ou seja, um espaço de pesquisa, um laboratório para experiências coletivas de aprendizagem (SANTOS, 2002, p. 69).

E a preocupação de Meyerhold com a formação do ator também se evidenciava na prática da encenação: “nas encenações e nos textos meyerholdianos já encontravam-se articuladas as matrizes teóricas do encenador-pedagogo” (SANTOS, 2002, p. 52).

Já no final da década de 1950, o polonês Jerzy Grotowski também funda o seu Teatro-Laboratório e a partir de estudos e de experimentações práticas, fundamenta seu teatro na perspectiva do trabalho do ator.

Em seu texto *Em busca de um Teatro Pobre*, parte integrante de seu livro com mesmo título, Grotowski faz questão de afirmar:

Não educamos um ator, em nosso teatro, ensinando-lhe alguma coisa: tentamos eliminar a resistência de seu organismo a este processo psíquico. O resultado é a eliminação do lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior, de modo que o impulso se torna já uma reação exterior. Impulso e ação são concomitantes: o corpo se desvanece, queima e o espectador assiste a uma série de impulsos visíveis. Nosso caminho é uma *via negativa*, não uma coleção de técnicas, e sim erradicação de bloqueios (1971, p. 03).

A *via negativa* defendida por Grotowski permite ao ator um desnudamento de si mesmo, dos bloqueios que o aprisionam e a busca por uma expressão genuína. Lidar com as próprias dificuldades e vencê-las em função de um crescimento pessoal e artístico não é uma tarefa simples. Mas, dentro deste percurso árduo há uma proposta pedagógica para o desenvolvimento do ator.

Para Jean-Jacques Roubine: “A busca grotowskiana, concentrada no aprofundamento da relação entre o ator e o espectador, define-se como um *teatro pobre*, e recusa ajuda de qualquer maquinaria.” (1998, p. 102).

E neste sentido, Grotowski também submete a concepção cênica do espetáculo ao trabalho do ator:

A apresentação de um *espetáculo* - termo que, em última instância, torna-se inadequado - destina-se antes de mais nada, na sua concepção, a verificar hipóteses ou a prolongar um trabalho de pesquisa sobre a atuação do ator. Aquilo que no teatro ocidental chancela o sucesso, a influência do público e a multiplicação do número de representações, é recusado por Grotowski, não por elitismo, mas por tratar-se de obstáculos ao trabalho específico do ator tal como ele o orienta. O ator grotowskiano deve, em particular, rejeitar com absoluto rigor qualquer vestígio de exibicionismo e de rotina (ROUBINE, 1998, p. 102).

Poderíamos listar ainda outros tantos diretores do teatro moderno que trazem em suas teorias e suas práticas princípios da pedagogia do trabalho do diretor. No entanto, o objetivo principal deste artigo, não é puramente identificar no trabalho dos encenadores os fundamentos da pedagogia teatral, mas sim permitir que o leitor relacione estes princípios com a concretização de uma poética: *a poética da direção teatral*.

E nesta perspectiva podemos nos perguntar se será que além das técnicas, das escolhas estéticas e da sistematização de um conhecimento provenientes da pesquisa de cada encenador, não poderíamos encontrar algo que transcende tudo isso e que se faz imprescindível na prática do “fazer teatral”? Algo que possa contribuir para a constituição da *poética da direção teatral*?

Para tentar responder a esta questão, atentemos para algumas palavras de Peter Brook:

Nunca acreditei em verdades únicas. Nem nas minhas, nem nas dos outros. Acredito que todas as escolas, todas as teorias podem ser úteis em algum lugar, num dado momento. Mas descobri que é impossível viver sem uma apaixonada e absoluta identificação com um ponto de vista. No entanto, à medida que o tempo passa, e nós mudamos, e o mundo se modifica, os alvos variam e o ponto de vista se desloca. (1995, p.15).

Neste sentido, podemos afirmar que cada diretor, dentro da sua época e do seu contexto histórico, debruçou-se sobre a direção teatral utilizando-a como um instrumento pedagógico: uns em função da realização da sua proposta estética, outros em função da sistematização de procedimentos técnico-artísticos, e alguns tão somente em função do trabalho do ator.

Porém, o que os une não é o propósito final, mas sim a valorização do percurso, da prática pedagógica voltada para o processo de descobertas. Daí a necessidade de se registrar exercícios, erros e acertos, e este é o princípio que nos interessa na formalização da *poética da direção teatral*.

Muitas vezes, além de abarcar todas as tarefas pertinentes à sua função, o diretor também acaba exercendo o papel de pedagogo. Em muitos casos, ele necessita relativizar os preceitos de sua profissão em função da sua relação com os atores e sua equipe.

Robert Benedetti em seu texto: *Diretor Versus Equipe* (1980) fala-nos um pouco das condições necessárias para que se possa desenvolver um trabalho em grupo:

Três condições são necessárias para que um grupo torne-se efetivamente alinhado. Primeiro, todos os participantes têm que estar comprometidos na relação. Segundo, cada participante deve ser capaz de apoiar os outros participantes em seus objetivos dentro do esforço do grupo. Terceiro, todas as partes devem manter entre si uma comunicação livre e aberta. (p. 12).

Quando Benedetti nos fala desses princípios ele nos coloca diante de fundamentos essenciais na construção de uma prática artístico-pedagógica. E complementa:

Antes de tudo é preciso compreender que você está trabalhando junto com alguém, e será melhor que você se engaje de fato na relação para que você consiga o que pretende. Fazer-se de vítima, ter desconfianças ou sentir-se frustrado não vai levar a nada, a não ser fazer com que você se sinta pior. Em segundo lugar faça do respeito parte de sua disciplina; respeito pelo outro e auto-respeito [...] Em terceiro lugar, lembre-se que parte do respeito é conceder espaço. Vocês estão trabalhando juntos por causa de um engajamento e de um objetivo mútuo, mas dentro desse trabalho cada um tem o seu espaço [...] Nossa meta é o alinhamento de indivíduos criativos e não o abandono da auto-estima ou do auto-respeito. (1980, p. 13).

Muitas vezes é em função deste respeito ao trabalho alheio que o diretor acaba tendo que suprimir algumas de suas pretensões, e até mesmo abrir mão de parte de sua concepção. Quando isto ocorre, quando se respeita o “tempo do outro” e o “espaço do outro”, além do resultado final, começa-se a pensar também no processo desenvolvido pelo coletivo, e esta é uma característica que aproxima o diretor do pedagogo.

Segundo a pesquisadora e arte-educadora Márcia Strazzacappa:

Artista e professor não são profissões antagônicas – logo, uma não nega a outra; também não são sinônimas, como defendem os que acreditam que qualquer um pode ser artista, assim como qualquer um pode ser professor. Segundo essa crença, ser artista e ser professor independem de formação específica. Tais profissões, na verdade, podem ser complementares. (2006, p. 07).

Pensando desta forma, podemos identificar no teatro contemporâneo, muitos diretores que conciliam a profissão de artista com a função de pedagogo, muitos dão aulas em escolas de teatro e paralelamente dirigem suas companhias. Muitos em suas práticas artísticas adotam princípios pedagógicos, e isto é algo recorrente na *práxis* artística do teatro contemporâneo, chegando ao ponto de não se conseguir dissociar uma atividade da outra.

O ator tem a oportunidade de aprender sempre com cada novo trabalho realizado, e isso o alimenta projetando-o para o futuro. O mesmo acontece com o diretor, que também deverá estudar e conhecer sua equipe, seus atores e o universo que os cerca, a fim de propor um trabalho e conduzir um processo. E ao fazê-lo estará também assumindo a função de pedagogo.

Assim, podemos dizer que o trabalho do *diretor-pedagogo* começa anteriormente à proposta do texto ou da encenação, começa antes na percepção e no estudo sobre as particularidades do grupo com o qual vai trabalhar. É como se ele tivesse que estudar as propriedades do solo a fim de conhecer suas características e considerar os efeitos do tempo e do clima antes de plantar. O *diretor-pedagogo* pode e deve executar a sua proposta estética, mas deverá atentar para que ela se adeque às necessidades do grupo com o qual irá trabalhar. Caso contrário, poderá não obter uma boa colheita.

Diagnosticar as necessidades do grupo sem se isentar da sua proposta é uma das bases constituintes da *poética da direção teatral*⁸. É de fundamental importância que o *diretor-*

⁸ O termo: *poética da direção teatral* (HADERCHPEK, 2009) é referência da tese de doutorado que deu origem a este artigo. A mesma pode ser consultada na biblioteca do Instituto de Artes da Unicamp ou no acervo on-line.

pedagogo consiga administrar suas escolhas e equalizá-las em função da sua equipe, isso contribuirá muito para o desenvolvimento dos atores e demais integrantes do processo.

Alguns encenadores do teatro moderno como Brecht, Meyerhold, Stanislavski, Grotowski etc., ficaram conhecidos por sua prática artístico-pedagógica. Neste íterim cabe mencionarmos o trabalho de Maria Tháís Lima Santos, onde esta recontextualiza o conceito de pedagogia a partir da prática desenvolvida por Vsévolod Meyerhold:

(...) se compreendermos a pedagogia “como um conjunto de doutrinas, princípios e métodos de educação e instrução que tendem a um objetivo prático” podemos identificar a cena meyerholdiana como um meio de educar, tanto aquele que fazia como aquele que via, pois “a pedagogia teatral... mas que todas as outras pedagogias, requer troca, a pesquisa, a experiência comum, ao ensinante e ao ensinado, ao mestre e ao aluno”. (2002,p.53).

Partindo desse pressuposto, podemos ver no trabalho de Meyerhold um modelo de prática pedagógica, e confirmar assim, nossa hipótese de que a função do diretor desdobra-se muitas vezes numa função pedagógica, resultando daí a figura do *diretor-pedagogo*.

É tal como situa Paulo Freire: “Quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender” (1996, p.23). Esta é a base do trabalho do *diretor-pedagogo*: a troca, a discussão e o diálogo com o outro. E muitas vezes este diálogo não se traduz em palavras, mas sim em gestos, em atitudes e até numa troca de olhar.

O *diretor-pedagogo* precisa estar atento a ele e aos outros para não correr o risco de se cegar. E não queremos dizer que o diretor deve saber tudo sempre, e que um processo não possa gerar brigas e discussões, muito pelo contrário, para que o trabalho ocorra de forma orgânica as divergências também precisam aparecer. Não estamos falando de contos de fadas onde todos viveram felizes para sempre, estamos falando da realidade de uma profissão e de uma arte autêntica.

Por isso, o *diretor-pedagogo* deve estar disposto a se transformar juntamente com seus atores. Ele deve priorizar o processo de formação do grupo, e isso às vezes o obriga a fazer escolhas que não são fáceis.

E voltando a Paulo Freire, este nos coloca: “Quando vivemos a autenticidade exigida pela prática do ensinar-aprender participamos de uma experiência total, diretiva, política, ideológica, gnosiológica, pedagógica, estética e ética” (1996, p. 24).

Como o teatro trabalha tanto com aspectos éticos como estéticos, há, por exemplo, casos onde os atores ainda não estão preparados para romper determinados pré-conceitos e compreender certos aspectos que emergem de um processo. A grandeza da arte teatral está em que ela depende em ampla medida de quem a produz, e em sendo assim, devemos levar em consideração a realidade em que os atores estão inseridos.

Para entendermos melhor a questão vamos destacar um exemplo. Suponhamos que um diretor profissional tenha idealizado uma cena de nudez dentro do espetáculo e uma parte do elenco tenha certa dificuldade de mergulhar na proposta. Há casos em que o diretor opta por entrosar o grupo e trabalhar esta dificuldade, buscando inclusive alternativas para a realização da proposta, mas há casos em que o diretor não quer ter essa preocupação e ao selecionar o elenco, ele coloca a nudez como um pré-requisito para aqueles que quiserem integrar o grupo.

Apesar de trabalharmos num grupo, as particularidades (aspectos socioeconômicos, culturais, religiosos, etc.) se fazem presentes nas escolhas de cada um dentro da cena. Pode-se tentar conscientizar e convencer um ator a realizar uma cena que defenda uma ideia que não seja sua, porém, se ele o fizer, ele o fará em função de uma proposição coletiva, e isso não significa que ele tenha mudado o seu ponto de vista sobre o fato.

Faz parte do trabalho de um *diretor-pedagogo* que ele tente equilibrar essas diferenças dentro de um grupo. Contudo, na tentativa de equilibrar as diferenças, há de se respeitar a posição do outro; e isso não significa anular as divergências, mas aprender a conviver com elas. A riqueza da arte teatral está justamente na tentativa de se fazer algo coletivo sem perder de vista a particularidade e ainda assim defender uma proposta ética e estética comum. Desta forma, o *diretor-pedagogo*, aprende a cada processo juntamente com seus atores.

O *diretor-pedagogo* é aquele que prioriza o processo em função da formação do ator e das escolhas pedagógicas. Diferente do diretor convencional que prioriza o resultado estético, passando muitas vezes por cima do “tempo do outro” e do processo coletivo.

Em muitos momentos, a valorização do processo e a busca por um resultado estético caminham lado a lado, e um não existe sem o outro, pois eles são complementares. Entretanto, às vezes somos colocados diante de um dilema: decidir entre manter uma proposta estética ou valorizar um processo. Neste caso, quando optamos por priorizar o processo, estaremos assumindo o papel do *diretor-pedagogo*.

Dirigir é uma arte guiada o tempo todo por questionamentos. Dirigir é estar atento às necessidades do processo e mudar o rumo do mesmo quando se fizer necessário. Dirigir é estar atento à sua equipe, é predispor-se a errar e a tentar novamente. Dirigir é voltar-se para si mesmo e tentar estabelecer uma conexão entre o interno e o externo, entre a ideia inicial e sua execução.

Mais do que fornecer uma resposta única e absoluta, este artigo se propõe a levantar questões e a apontar caminhos que sugerem uma reflexão acerca dos princípios da *poética da direção teatral* e que solidificam o modo de agir e pensar de um diretor teatral.

Eis que diante tal colocação surge uma pergunta fundamental: podemos dizer que todo diretor tem uma *poética*?

Considerando que a *poética da direção teatral* é o conjunto de elementos que constituem e definem um modo de propor, de agir e de pensar de um diretor, podemos dizer que todos tenham sim uma *poética*, porém, como cada qual articula esses elementos, isso vai depender das suas escolhas estéticas e pedagógicas. Alguns não veem nenhuma necessidade, por exemplo, de fazer a preparação corporal dos seus atores, outros dispensam o “estudo de mesa”, e outros ainda preferem não assistir à estréia dos seus espetáculos.

E assim, cada qual reúne princípios essenciais para a concretização das suas propostas, e através da prática, das experimentações, dos seus erros e acertos, estará construindo a sua *poética*.

Daí surge outra questão: será que é possível estabelecer um modelo referencial que possa ser utilizado como base na condução de um processo criativo?

Após várias reflexões concluímos que esta é uma resposta dialética, pois dentro de um processo artístico, nunca poderemos ter a certeza do resultado, e mesmo elegendo um modelo referencial como base para nossa prática artística, nunca poderemos ter total controle da situação, pois um processo criativo é fruto de uma “troca”.

Podemos eleger um modelo referencial sim, mas um modelo que seja flexível e que possa se adequar às necessidades de nossos processos, e devemos estar preparados para as dúvidas e para as incertezas; é preciso lembrar que a insegurança é um solo fértil para a criação. Às vezes passa-se uma vida inteira errando, e aberrações maravilhosas surgem destes erros.

No entanto, mesmo errando e mesmo caminhando o tempo todo na insegurança, o artista sempre descobre algo proveitoso em seu processo, algo que pode ser redimensionado e que vai servir mais adiante como trampolim para outras percepções.

Desta forma, podemos concluir que o melhor caminho para a condução de um processo, seja ele de caráter artístico ou pedagógico, é a consciência de que a ideia inicial do projeto será reconstruída em função da experiência prática. Podemos sim, nos preparar para um processo criativo, e é neste ponto que cada diretor vai articular a sua *poética*, no entanto, mesmo nos apoiando em determinados princípios, nunca teremos a certeza de chegar a algum lugar.

É neste ponto que a arte e a pedagogia se cruzam, pois antes de encontrarmos todas as respostas é chegado o momento de refazer as perguntas, tal como propõe Jorge Larrosa:

Penso que o maior perigo para a Pedagogia de hoje está na arrogância dos que sabem, na soberba dos proprietários de certezas, na boa consciência dos moralistas de toda a espécie, na tranqüilidade dos que já sabem o que dizer aí ou o que se deve fazer e na segurança dos especialistas em repostas e soluções. Penso, também, que agora o urgente é recolocar as perguntas, reencontrar as dúvidas e mobilizar as inquietudes. (2006, p. 08).

Precisamos tomar cuidado para que não nos deixemos levar pela ação de controlar o certo e o errado, talvez o melhor caminho neste momento seja justamente reencontrar as dúvidas, lançar desafios, recolocar perguntas e mobilizar inquietudes.

Falar de uma ação pedagógica dentro do universo artístico sem dar liberdade para o surgimento de antíteses, que se contrapõem ou que abrem brechas na tese original, seria ir contra a própria pedagogia, a própria arte e o próprio teatro.

Estamos vivendo num mundo onde somente aqueles que atingem grandes feitos são reconhecidos, e o artista às vezes sucumbe à demanda do mercado e deixa de lado o seu processo. Vivemos um período de cobranças, onde há pouco espaço para o erro e para as perguntas; temos que mostrar resultado e por isso, às vezes, atropelamos a nós mesmos.

É importante dizer, que como profissionais temos responsabilidades e prazos a cumprir, mas isso não significa fechar os olhos para nós mesmos. É fundamental que um processo criativo seja prazeroso, revelador e que ele traga em si todas as angústias, todos os questionamentos e todas as possibilidades.

A insegurança e a curiosidade são duas constantes no trabalho do ator, e cabe ao *diretor-pedagogo* despertar sua confiança e estimulá-lo, a fim de que ele possa se desenvolver e entrar em contato com ele mesmo, com suas dificuldades e suas habilidades.

Segundo Maria Osipovna Knébel, o *diretor-pedagogo* é aquele que precisa ter o domínio da arte da direção e da arte da atuação, pois, para conduzir um ator dentro de um processo criativo, ele precisa entender o que se passa na profundidade da alma deste ator (1991, p. 27).

Cabe, no entanto, salientar que nem todo diretor é um pedagogo, pois apesar de já trazer em si questões pedagógicas, a arte da direção teatral pode acontecer sem levar em conta essa preocupação. Muitos abdicam desta função quando, no teatro profissional, são condicionados a produzir espetáculos de grande impacto estético.

Nosso intuito não é afirmar que os espetáculos que priorizam a questão estética, anulem o trabalho do ator, mas às vezes, esta não é uma preocupação consciente do diretor. E apesar de todo diretor ter a sua *poética*, nem todos estão preparados, ou demonstram interesse em trabalhar a formação do ator, e esta é uma característica específica do *diretor-pedagogo*.

Não há demérito em ser um diretor cujo foco não esteja vinculado a questões pedagógicas, porém, para o *diretor-pedagogo* o aprendizado será uma constante em sua vida, sempre trocando com seus atores e se modificando a cada processo.

E é importante ponderar que a arte da direção teatral não é algo que se ensina, mas sim algo que se desperta. E talvez a tarefa mais difícil seja alimentar o processo dos atores tentando respeitar o tempo e as ideias de cada um, pois uma das maiores satisfações de um *diretor-pedagogo* é ver o desenvolvimento do seu grupo.

Por fim, encerramos esta breve discussão tentando também deixar brechas para que o leitor se redescubra em suas experiências e se reencontre com suas dúvidas, com suas angústias e com o seu fazer artístico-pedagógico.

Referências bibliográficas

Livros e Teses:

ALMEIDA, Marcio Aurélio Pires de. *O encenador como dramaturgo: a escrita poética do espetáculo*. São Paulo: [s.n.], 1995. Tese de Doutorado, USP.

BROOK, Peter. *O Ponto de Mudança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

CONRADO, Aldomar. *O Teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

HADERCHPEK, Robson Carlos. *A poética da direção teatral: O diretor-pedagogo e a arte de conduzir processos*. Campinas, SP: [s.n.], 2009. Tese de Doutorado, UNICAMP.

KNÉBEL, Maria Osipovna. *Poética de la Pedagogia Teatral*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1991.

KOUDELA, Ingrid. *Brecht na Pós-Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia Profana: danças piruetas e mascaradas*. 4. ed. Tradução de Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ROUBINE, Jean-Jaque. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SANTOS, Maria Thaís Lima. *O encenador como pedagogo*. São Paulo: [s.n.], 2002. Tese de Doutorado, USP.

STANISLAVSKI, Konstantin. *Manual do ator*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

STRAZZACAPPA, Márcia e MORANDI, Carla. *Entre a Arte e a Docência*. Campinas: Papyrus, 2006.

R. Cient./FAP, Curitiba, v.5, p.277-294, jan./jun. 2010

Periódicos:

BENEDETTI, Jean. “Uma história de Stanislavski através da tradução”. In *Cadernos de Teatro nº 127*. São Paulo: Publicação d’O Tablado, 1991.

BENEDETTI, Robert L. “Diretor Versos Equipe”. In *Cadernos de Teatro nº 84*. São Paulo: Publicação d’O Tablado, 1980.

WILSON, Edwin. “O Diretor”. In *Cadernos de Teatro nº 81*. São Paulo: Publicação d’O Tablado, 1979.

Meio eletrônico:

CLASSIFICAÇÃO BRASILEIRA DE OCUPAÇÕES / 2002. Disponível em: <<http://www.mtecbo.gov.br/busca/descricao.asp?codigo=2622-20>>. Acesso em: 26 de ago. 2008, 15:00.