



ARTIGOS E RELATOS DE PROCESSO

Guia prático de direção para o teatro infantil e jovem

Practical guide to directing
for children's and youth
theatre

Candiotto¹

¹ Estudou teatro em Paris, na École Internationale Philippe Gaulier e no Théâtre du Soleil, com Ariane Mnouchkine. Em Londres, estudou na Desmond Jones School of Mime, e na Itália estudou Commedia Dell'arte com Antonio Fava. Foi co-fundadora e co-diretora da Cia. Le Plat du Jour. Cria, escreve, dirige e produz espetáculos há mais de vinte e cinco anos. E-mail: carlacandiotto@uol.com.br. ORCID: 0009-0006-6791-1716

Resumo

Neste texto, compartilho o processo de construção de espetáculos para o público infanto-juvenil ao longo da minha carreira de encenadora, com a finalidade de contribuir para artistas cujo interesse resida nesse tipo de atividade criativa. Destaco as etapas nas quais passei a organizar minha criação, em tom pessoal e informal, mas que carrega indicações que considero fundamentais, pois emergem da prática acumulada em diversas experiências, amadurecidas pela experimentação e avaliação constante dos métodos de trabalho e dos afetos que despertaram. O formato de guia visa organizar as escolhas que têm balizado meu trabalho, bem como despertar o interesse para que sejam ativadas por outras pessoas interessadas no exercício de direção para o teatro jovem e infantil.

Palavras-chave

Direção teatral; Processo criativo; Teatro infanto-juvenil; Teatro brasileiro.

Abstract

In this text, I share the process of creating performances for children and young people throughout my career as a director, with the aim of contributing to artists whose interest lies in this type of creative activity. I highlight the stages in which I began to organise my creation, in a personal and informal tone, but which carry indications that I consider fundamental, as they emerge from the practice accumulated in different experiences, matured by experimentation and constant evaluation of working methods and the affections they aroused. The guide format aims to summarize the choices that have guided my work, as well as arouse interest so that they can be activated by other people interested in directing youth and children's theatre.

Keywords

Theatre direction; Creative process; Youth and children's theatre; Brazilian theatre.

1 Introdução

Este texto apresenta uma reflexão sobre meu trabalho como encenadora, na forma de um guia prático. Se alguém me pergunta “Como você faz para dirigir?”, ou “Por onde começar?”, ou “Como você decide o que fazer?”, ou “Você tem um método?”, ou “Quando você cria, você pensa na criança?”, ou até mesmo “Quanto tempo eu preciso para criar um espetáculo?”, respondo que me considero uma pessoa intuitiva, que conduz o trabalho a partir de algumas referências aprendidas e de muitas sensações e intuições, apoiadas no que penso e percebo das pessoas com quem trabalho. Porém, não é fácil escrever sobre o próprio trabalho, ainda mais sendo uma pessoa mais da prática do que da teoria. Entretanto, como Alexandre Mate insiste: “Você tem uma produção sempre profícua, extremamente criativa e que precisa ser documentada”², aqui estou. Espero conseguir responder a algumas dessas perguntas fundamentais.

Uma parte muito grande da minha formação e influências vêm da infância e adolescência, de onde eu cresci e com quem convivi; da minha família, dos amigos e amigas. Meu nome de batismo é Carla Candiotto. Sou neta de imigrantes italianos, que vieram para Jundiaí construir uma indústria têxtil, durante a Segunda Guerra Mundial. Lembro do meu avô, que cantarolava e assobiava óperas e era muito vaidoso. Desde pequena, tive o voleibol como esporte; fui jogadora profissional e até joguei em seleções (pelo São Paulo FC e pelo Guarani, de Campinas). Meu pai, paulistano, sempre foi muito ligado ao esporte, e muita gente da minha família continuou essa tradição. Detalhe: meu pai jogava basquete e minha mãe, vôlei; eles se conheceram nas quadras. O esporte fez parte da minha vida, e até hoje penso em figurino de teatro como “uniforme” de time.

Aos dezenove anos, fui convidada para cuidar dos filhos de meu primo (na verdade, eu que me convidei), que morava em Londres, e para morar três meses com eles. Fiquei dez anos por lá.

Minha trajetória teatral começou com uma viagem para a Itália, onde fui conhecer uns tios. Não falava ainda italiano e, mesmo assim, me comunicava muito bem com todos; vendo isso, minha tia disse: “Porque você não faz mímica?”. Com essa pergunta, coloquei a arte em minha vida, e nunca mais parei. Fui para Londres, estudar mímica com Desmond Jones. Por isso, repito o que já disse várias vezes: *Grazie, zia Anna!*

Fui para Londres, Paris e Reggio Emilia (na Itália) à procura de mestres. Me apaixonei pela *Commedia dell'arte*, de Antônio Fava; pelos trabalhos de Teatro-físico, de Desmond Jones, Philippe Gaulier e John Wright, e pelo teatro de Ariane Mnouchkine, mestres de teatro com quem estudei enquanto morei na Europa. Além destes, Robert Lepage, Peter Brook, os grupos Théâtre de Complicité, The Right Size, Knee High e Gecko Theatre, entre outros, influenciaram meu trabalho.

2 Informação verbal. Aceitei o desafio de Alexandre Mate de escrever sobre meu processo. Além de morar em meu coração e fazer parte da minha história, ele é uma espécie de provocador de seres humanos.

Entendo que tenho uma forma de pensar quando crio, e quando disse que considero essa forma de pensar intuitiva, é porque meu “método” se desenvolveu com a prática. Concordo com alguns dos maiores mestres sobre quem leio, mas percebo que cheguei a princípios bem próximos dos deles e delas intuitivamente. Percebo que me preocupo com questões essenciais da direção, como eles e elas fazem, mas que tenho um faro pessoal para achados ou ideias que se mostram eficientes para a cena jovem.

Então, vamos a eles.

2 Etapas no processo de direção

Parto do pressuposto de que quem vai ler esse guia sabe que teatro é uma torrente incessante de átomos incontestáveis, ou seja, coisas inexplicáveis e arrebatadoras acontecem quando se está no fluxo do trabalho. Ainda assim, resumo abaixo as etapas do meu modo de pensar e fazer a criação:

Pré-produção³: Mínimo de 2 meses

Ensaios: 3 a 4 horas por dia, cinco dias por semana

Duração do ensaios: 3 meses

Decisão da história

O que vamos montar? Qual é o estímulo para o projeto? Que obra vamos adaptar? São perguntas que busco responder, às vezes em grupo, às vezes, sozinha.

Roteiro de ação

Ao mesmo tempo, pesquiso o autor, o tema e os contextos histórico, filosófico, político e estético da obra.

Textos (falas) da obra original (se houver)

Conhecer e estudar a obra original é bem-vindo. No caso de não haver diálogos, começo a esboçar diálogos possíveis para cada cena, sabendo que serão mudados pelas improvisações do elenco.

Primeiro rascunho

3 A pré-produção reúne as organizações e outras atividades que realizo antes de iniciar os ensaios propriamente ditos.

Improvizando, com possíveis ideias de cenário, faço um primeiro rascunho. Ensaio as cenas separadas, com começo, meio e fim de cada cena do roteiro de ação. O objetivo é conseguir fazer um primeiro ensaio corrido da história toda. Nessa fase, surgem ideias de coreografia e figurinos e imagens para momentos lúdicos, com aventuras, perseguições, medos, tristezas e alegrias. Preencho o rascunho com essas imagens e descobertas. Esse período dura por volta de duas semanas.

Segundo rascunho

O segundo rascunho envolve trabalhar com o texto em processo (com resultado de improvisos); melhorar as coreografias; tomar decisões sobre as imagens (jogar fora ou fazer funcionar); aprimorar as cenas; garantir o entendimento da história; ensaiar com elementos do cenário e alguns objetos de cena. O espetáculo ganha corpo; começa a ter personalidade. Esse período dura de três a quatro semanas.

Terceiro rascunho

O texto está mais definido (mas ainda em processo); músicas já foram criadas para o espetáculo; roteiro definido; cenário finalizado; objetos de cena e figurinos ainda em processo; cenas lúdicas e surpresas já encontradas (e que precisam funcionar); coreografias definidas. Esse período dura de quatro a seis semanas.

Humor

Momento da desconstrução, quando a dramaturgia está feita; é a hora de brincar e distribuir as piadas que, depois de uma estrutura forte (que sustente a história e a cena), é capaz de se manterem no espetáculo.

Última cena / Primeira cena

Volto para o começo e, com as cenas já desenhadas e aprimoradas - e com o texto, coreografias, figurinos, cenários e adereços definidos -, faço com que a cena final converse com a cena inicial. Isso dura de três dias a uma semana.

Finalização/ Acordo com elenco

O espetáculo inteiro é coreografado. O entendimento das cenas e os objetivos já foram apreendidos e o texto está decorado, permitindo que o espetáculo não mude, mas se aprofunde. Normalmente, isso acontece nas duas últimas semanas de ensaios, e nas duas primeiras semanas de apresentações.

Abandono.

Acredito que as mudanças vindas do elenco somente deverão acontecer após quinze apresentações (o número é uma média do que venho constatando). Esse combinado é da direção com o elenco. “Façam quinze vezes o espetáculo depois da estreia como foi criado”, eu digo. Somente após essas apresentações, o elenco pode propor mudanças. Até então, só a direção propõe eventuais mudanças. Depois disso, a direção pode abandonar o espetáculo, ou seja, retirar-se do processo, encerrando sua tarefa.

3 Voltando, passo a passo: a decisão da história

A primeira atividade voltada para a criação é a escolha da história. Existem duas possibilidades: uma, se você tem a prerrogativa da ideia, e outra, se você não tem a prerrogativa. Escolher de fato o que fazer é praticamente inexplicável; às vezes, o assunto conquista você, como se fosse algo que tivesse de ser dito, por ser mais forte que tudo. Quando se é contratada para fazer uma montagem que alguém já decidiu qual será, contudo, a escolha não é sua. Às vezes, ao dirigir uma ideia que já existe e não temos o privilégio de escolher, mesmo assim, algo faz com que nos aproximemos e realizemos o projeto; nesse caso, buscamos pontos de apoio para executá-lo.

É preciso conseguir identificar e promover esses pontos de conexão com o projeto e agarrar-se a eles. Sempre há elementos em um projeto aos quais podemos nos apegar e conduzi-lo por esse viés, mas é preciso seguir nossa intuição. Mas, se nada disso acontecer, aconselho não fazer o projeto. Se uma ideia não nos conquista, como artistas, como criadoras, é melhor não embarcar, pois, inevitavelmente, advirão tristezas e frustrações e, francamente, não é para isso que estamos nesse trabalho.

Se a prerrogativa for minha, procuro histórias da literatura para adaptar; histórias que permitam tratar de temas que me interessam no momento, e que possam servir de metáfora para falar do nosso presente. Busco histórias que me tocam, por exemplo: tenho um filho de dezessete anos e um dos últimos espetáculos que fiz foi sobre um tema adolescente. Me perguntei quando é que eles param de ouvir histórias contadas pelos pais? Em que momento eles têm que traçar seu caminho, e se transformar em seus próprios heróis?

4 Começando pelo roteiro de ação

Uma vez que já se sabe qual é o projeto, a primeira atividade voltada para a criação é a coleta do roteiro de ações a partir do que está proposto na história original. Em um livro, listo cada ação, de cada capítulo. Se não existem capítulos no livro, ou se for um conto, um texto curto, o roteiro de ações precisa ser criado da mesma maneira. Nesse estágio, o importante é respeitar a listagem das ações.

Outra atividade, simultânea ao roteiro de ações, é a pesquisa sobre o autor e o contexto da obra. No caso dos clássicos infantis, há histórias que não têm autoria definida, porque são construções modificadas pelo tempo e pelos locais onde a história passou, como em “As Mil e Uma Noites”, que são histórias de transmissão oral, ou “Os Três Porquinhos”, fábula clássica da literatura infantil. Nesses casos, existem estudos importantes sobre seus significados. Gosto de ler sobre psicanálise aplicada a essas histórias, por exemplo, no trabalho de Bruno Bettelheim (2014). Há uma bibliografia diversificada sobre histórias infantis tradicionais, e pesquisá-las é fundamental para o processo.

Então, preparo o roteiro de ações da história, uma listagem de todas as ações propostas pelo autor da história original, mas sem descrições ou falas. Essas serão as ações que o texto final deverá contemplar mas, também, o roteiro do espetáculo, antes do texto final. Como parto da ideia de que teatro é ação, esse roteiro de ações é fundamental para o trabalho de criação e direção, porque vai ajudar muito na hora de entender se a história está ficando clara. Enumero essas ações e tenho uma sequência que uso como guia para fazer o primeiro rascunho do espetáculo, para entrar na sala de ensaio e ter com o que começar a trabalhar. Com esse material, o elenco também tem por onde começar a criação na sala de ensaio, entendendo que vamos iniciar no “fazer” e não no “ler”.

Na verdade, esse roteiro me servirá de referência até a estreia. Para alterar algo nele, preciso encontrar justificativas muito consistentes. Se não encontrar, melhor ser fiel ao que diz o roteiro de ações original.

5 Diferenciando as criações do texto e da adaptação

A partir do roteiro, começo meu primeiro rascunho. Em seguida, transcrevo todas as falas do texto original; transcrevendo tudo que as personagens falam, conforme proposto pelo autor, obtenho o primeiro “texto” do espetáculo. Em geral, fica um texto muito longo - em *Momo e o Senhor do Tempo* (2022) (Fig. 1), eram setenta páginas -, mas que funciona como um bom começo. Calculo que um texto teatral para crianças ou jovens deva ter entre dez e trinta páginas, normalmente, para sessenta minutos de peça.



Fig. 1: *Momo e o Senhor do tempo*. Direção de Carla Candiotto. Foto: João Caldas. Arquivo da autora.



Fig. 2: *Momo e o Senhor do tempo*. Direção de Carla Candiotto. Foto: João Caldas. Arquivo da autora.

Na sala de ensaio, começo a trabalhar para fazer um primeiro esboço do meu texto, usando este anterior como guia. Com ele, o elenco entende o que a personagem quer e qual seu estado; se está nervosa, alegre, brava, etc. Enfim, como afirma Ariane Mnouchkine, não se entra em cena sem estar num estado (FÉRAL, 2010). Com pequenos trechos do texto, então, procuro jogos para o elenco, para estimulá-lo a entender o objetivo da personagem e a criar uma relação entre eles, em cada situação. Inserimos coreografias ainda simples, surgidas dos jogos propostos. As coreografias também ajudam o elenco a entender os objetivos das personagens e a memorizar o texto.

Inicia-se uma adaptação da história; nesse processo, compreendo que algumas cenas não são necessárias, outras devem ser reduzidas, ou que temos que criar uma cena nova. Além disso, em todos os dias, após o ensaio, é importante haver o trabalho de estudar, pensar e documentar o que surgiu, tomando decisões sobre o que deve permanecer. E isso muda constantemente. Com a experiência que fui adquirindo, cada vez mais tenho uma ideia do que pode funcionar e do que não, o que me auxilia muito para construir o texto. Os erros fazem parte dessa construção, e são muito importantes.

Resumindo, o texto preliminar (com ações e falas) ainda funciona como um índice de ações e intenções. Porém, todos os dias encontramos outras falas e outras soluções, a partir do improvisado dos atores e atrizes (seja com eles e elas propondo sugestões, ou comigo questionando as improvisações e propondo outros estímulos).

Essa adaptação é um “mistério” para mim: o texto e o roteiro de ação vêm do livro, mas a adaptação, não. Ela vem da junção de muitas pessoas, e se dá em função de diversos fatores. Nos perguntamos onde se passa a história; de que forma vamos contá-la e por que vamos contá-la, hoje? As imagens, ideias e sensações surgem durante os ensaios, com a química do elenco.

Se a adaptação nasce dessa junção, cabe à direção a decisão final; a crença em escolher e sentir o que será importante ou não para a peça. É preciso acreditar nas suas próprias sensações, dúvidas e vontades. É preciso acreditar em si, para levar este barco em alto mar, com tanta gente nele. Como diretora, sei o que quero, mas, raras vezes, sei, imediatamente, como. Esse é o “mistério”.

A adaptação só está pronta quando todos sentem que o espetáculo está completo. Mas, contraditoriamente, o trabalho com a dramaturgia só termina na estreia, ou até mesmo depois dela.

6 Para que serve o primeiro rascunho

Gosto de levantar rapidamente todas as cenas e, sem muitos ensaios, pedir para os atores e atrizes passarem um “corrido”, o primeiro esboço do trabalho, para que comecem a ter noção do todo, e para que eu mesma comece a entender o que estamos fazendo, que história estamos contando e que time é esse que juntamos. Esse momento é também uma possibilidade de chamar a equipe de criação, para que nosso time se amplie e para que todos saibam quem faz parte do time, e que somos muitos.

Neste momento, não importa como ficará a versão final do espetáculo, mas que comecemos a criar laços, que têm a função de engajar, conectar e envolver as pessoas, mais e mais, por meio do trabalho. O grupo, o time, é algo muito importante; teatro não se faz sozinho, é coletivo, sempre; é como uma reação química, que precisa de vários elementos juntos.

Os primeiros cortes das cenas, geralmente, acontecem quando atores e atrizes se esquecem de algo no primeiro corrido. Se o elenco está se esforçando

para fazer as cenas e não se lembra de uma delas, é porque aquela cena não deixou marcas suficientes e, provavelmente, não será tão importante para a lógica da história: geralmente, sua ausência nos faz refletir se ela vale mesmo a pena para o espetáculo. Se for importante, ela voltará.

7 O lugar do jogo: relação e cumplicidade

Uso muitos exercícios de aquecimento e jogos teatrais, que são muito úteis para aquecer o elenco no dia a dia dos ensaios, criando uma relação entre eles. Também, ajudam a entender os ritmos dos atores e atrizes, suas qualidades e dinâmicas físicas; como cada um e cada uma se movimenta e expressa suas qualidades e dificuldades. Ainda que as escolhas dos atores e atrizes sejam feitas a partir da ideia da personagem que será de cada um(a), é frequente descobrir aspectos não tão óbvios das pessoas, e visíveis apenas na sala de ensaio. Esses exercícios têm essa função, além de, efetivamente, aquecer o elenco e criar empatia e cumplicidade para os ensaios.

Esse processo me proporciona uma segunda oportunidade de avaliar quem vai fazer o quê; como será desenvolvida cada personagem e como serão certas duplas em cena, em situações diferentes. Para criar uma situação cômica, é fundamental que uma dupla, por exemplo, apresente algum contraste claro, assim como uma relação de parceria em cena, mesmo que a cena tenha um conflito grande – para que as personagens possam desenvolver o conflito, é preciso que os atores e/ou atrizes sejam cúmplices. Philippe Gaulier (2015), em aula, repetia sempre que o teatro não precisa ser realista, mas apenas do prazer de jogar. Ele insistia que não é preciso sofrer no palco, mas se divertir fingindo sofrer; o que seria muito mais divertido para todos.

O afeto e as boas relações tendem sempre a aparecer a partir do jogo, do prazer do elenco em cena. É imperativo, portanto, que os atores e atrizes se divirtam no processo, pois assim explicitam suas características mais verdadeiras. O estímulo da brincadeira cria uma memória que é útil no processo, para que se possa criar brincando; esse é o intuito: criar jogando. Com as características de cada ator ou atriz, suas habilidades individuais, e um pequeno esboço com propostas de coreografia, marcações e ideias cênicas, começo a desenhar as cenas e a aprofundar a linguagem que será utilizada no espetáculo.

Meu objetivo é, também, fazer o elenco entender que são os donos do caminho a ser trilhado, ou seja, donos do próprio processo de criação. Portanto, eles e elas devem oferecer muito, propor muito material; ao passo que eu, na minha função, devo tentar usar e assimilar tudo, para inserir no espetáculo. Quando o ator ou a atriz propõe um ritmo de fala, ou um movimento de perna, ou um ritmo com os braços, ou uma habilidade com um instrumento musical, tudo eu utilizo, porque sei que será único, porque aquela pessoa é única. Cada pessoa tem algo especial, que me interessa mostrar na história que vamos contar.

Assim, com o roteiro de ação impulsionando o texto sendo escrito a cada dia; os jogos entre os atores e atrizes com suas próprias características ativados, começo a procurar e enxergar qual será a nossa versão da história.

8 A compreensão da história: perguntas importantes para mim.

Quando determinamos, a partir do texto, as questões principais do trabalho, tais como “qual é o conflito”, “quem são as personagens”, o “tema do espetáculo”, “qual a linguagem”, me coloco no lugar de quem assiste. Desse lugar, busco questionar: - Entendo o que está acontecendo? Entendo a função dessa cena? Essa informação serve para quê? Uma vez formulando respostas para essas perguntas importantes, preciso ver certa coerência com os combinados que fizemos nas premissas do espetáculo. Sem necessidade de serem óbvias, as questões principais têm que estar claras e devem ser o norte até o final do processo. Não podemos fugir delas: temos que manter a coerência das personagens, do tema, da linguagem, e do conflito. Ou seja, temos que manter a coerência do roteiro de ação.

9 O combinado: um bom prólogo e outros pactos

Todas as vezes que você sai com uma criança, você descreve para ela o que vai acontecer, não é? Assim, o dia se organiza, e ela sabe que vai brincar, comer e descansar; enfim, isso afasta a ansiedade, porque esse combinado a deixa tranquila e segura. O combinado no espetáculo tem essa mesma função. A criança entra na sala para assistir ao espetáculo desconhecido e quando as luzes se apagam, o que virá depois deverá ser esse combinado. É no prólogo que esse combinado tem que existir. É ali que a história vai se explicar para essa criança; onde se passa, quem conta, quem as crianças devem seguir, e assim por diante. Assim, a criança desenvolve uma cumplicidade, que permite a entrada do elenco na sua vida, autorizando a troca, na brincadeira. A criança decide se vai gostar do espetáculo e, quando decide, entra no universo do espetáculo, participando da história.

De forma análoga, a marcação das cenas funciona como um pacto entre elenco e direção, para que o elenco tenha pontos de apoio, como pedras para atravessar um rio. As marcas servem para que o elenco saiba o que fazer; para entender o que dizem e por que estão dizendo aquilo. O processo de decorar o texto, ou de fixar o texto, é feito por meio das marcas e da movimentação. O corpo decora, se entende por que está executando uma ação. Isso é muito importante.

No início do trabalho, as dúvidas dos atores e atrizes são muitas; a sensação é, frequentemente, de se esconder atrás de algo, atrás da sua verdade, das suas dificuldades ou inseguranças. Então, as marcações das coreografias funcionam como um porto seguro; são pontos de apoio para o que fazer e onde ir. São o combinado, dentro do processo, diferente do combinado com o público. Aos poucos, o elenco começa a encontrar uma verdade mais e mais profunda nas personagens, no texto e nas situações propostas (pela história ou pela direção).

Por fim, deixo sempre claro que, para mudar uma marca, a atriz ou o ator precisam dominá-la. Ou seja, as marcações precisam estar muito orgânicas, para que possam improvisar em cima delas, propondo variações. Acredito que, se ficar livre demais no processo, o elenco se perde. As marcas, portanto, são o apoio para a própria criação.

10 Partindo para o segundo rascunho e as escolhas junto à equipe

Quando terminamos o primeiro esboço, sabendo que já temos a história, é hora de começar a melhorar cada cena, torná-las mais interessantes e mais elaboradas. É o momento de resolver problemas que haviam sido deixados para depois. Quando vamos passar o corrido desse segundo rascunho, peço a presença dos criadores e das criadoras das áreas de cenografia, coreografia, figurinos, iluminação e produção para assistirem, caso não tenham estado presentes no primeiro período da criação. Então, fechamos os projetos de cenografia, figurinos e música original – a iluminação ainda esperará o terceiro rascunho, mais próximo da versão final da obra.

A cenografia é fundamental; faz parte da encenação e nutre a dramaturgia. As perguntas que faço são “Onde se passa essa história? Onde iremos contá-la? Qual elemento usaremos?”. A questão principal, envolvida nessas perguntas, é tentar ordenar a movimentação dos atores e atrizes numa grande brincadeira, e fazer com que os elementos cênicos também contem a história, explicitada desde as primeiras cenas, quando mostramos qual será a nossa linguagem. No espetáculo *Momo e o Senhor do Tempo* (2022), de Michael Ende, por exemplo, pedi ao cenógrafo que achasse um único elemento para trabalharmos, e ele sugeriu as caixas “três-tabelas”, muito usadas no cinema (Fig. 2). Isso permitiu uma aproximação subliminar com o universo audiovisual contemporâneo, mas mais do que isso, gerou um jogo de imaginação bastante eficaz. O elenco interage com as caixas, mudando-as de posição diante dos olhos da plateia, como num Lego, construindo uma cidade, um barco, uma mesa, um muro e uma casa.

Esse único elemento leva à descoberta das mil e uma utilidades dos objetos e suas inserções nas ideias das cenas. Na adaptação de *Simbad, o Navegante* (2015), com o Circo Mínimo, usamos apenas bambus (Figs. 3 e 4), que viraram ilhas, baleias, gigantes, serpentes, casas, montanhas, barcos e pássaros. Mesmo em espetáculos nos quais o cenário é mais naturalista, deixo o próprio cenário falar; de modo que o cenário fará parte do mundo imaginário do público e do elenco. Isso faz com que a cena nos surpreenda e algo sempre inusitado possa acontecer. Em *Momo e o Senhor do Tempo* (2002), vejo esse efeito na entrada de um edredom que fala e faz a personagem Momo adormecer, e em *Peter Pan e Wendy* (2007), numa porta pivotante que gira com muita rapidez, possibilitando a troca muito rápida do figurino.



Figs. 3 e 4: *Simbad, o navegante*, 2015. Direção de Carla Candiotto. Foto: Paulo Barbuto. Arquivo da autora.

Um cenário precisa permitir transformações. Mas, quando o cenário não é um elemento transformável, em minha concepção, ele deve ser exuberante, para encher os olhos do espectador com sua beleza.

Quanto à escolha do figurino, somente após o segundo rascunho peço a sua definição, pois precisamos saber quais serão as trocas das personagens que contam a história, e quantas trocas irão acontecer. Esperar para ver o que acontece na cena, antes de desenhar os figurinos, é também uma questão econômica. O(a) artista responsável assiste ao primeiro rascunho e começa a pesquisar para, no segundo rascunho, amarrarmos uma ideia mais firme sobre o que precisamos, sempre deixando o(a) criador(a) com liberdade de deixar as ideias fluírem, até porque elas mudam muito.

A interferência no processo também é importante na criação dos figurinos. O(a) figurinista começa a experimentar algumas ideias, trazendo uma capa, uma peruca, um chapéu, ou uma jaqueta engraçada. Elementos que interferem no trabalho dos atores e atrizes dão corpo a algo que o próprio elenco estava procurando, e ajuda o elenco a traduzir em forma de imagem as características das personagens. Para uma personagem cômica, por exemplo, isso é muito importante.

Quando chegam os figurinos, nesta fase ou no terceiro rascunho, é um dia de festa, de excitação, de alegria e de medo. O elenco fica nervoso; acham que estão horríveis, mas ao mesmo tempo, que os figurinos são lindos... Começam a se preocupar com as trocas, com como vão resolver os problemas de entrada em cena, com um figurino que demora tanto para ser vestido... Às vezes, temos que aumentar uma cena, para dar tempo de troca para uma próxima cena. Isso, que põe o elenco em estado de extrema atenção, é muito útil, embora leve atores e atrizes a pararem de pensar no texto ou nas marcas, para atentar ao figurino.

O encontro com a equipe, no segundo rascunho, é também um estímulo para que o elenco conte a nossa versão da história para o time de criadores e criadoras, mostrando o que queremos falar em cada cena. O elenco apresenta a peça diante de pessoas que não estão presentes todos os dias. Para mim, o elenco tem que deixar o time de criação que assiste esse rascunho cheio de vontade de estar no projeto. Esse jogo de sedução entre o elenco e os criadores é muito fértil.

O trabalho continua pautado pela ideia do jogo. A cena construída a partir de um jogo mantém a energia dos atores e atrizes sempre viva. Ao jogar, eles e elas devem sempre ter o público como referência, e jogar para o público. Se antes, no primeiro rascunho, os jogos eram usados para criar relação entre o elenco, no segundo rascunho entra a técnica de triangulação, com a função de engajar o(a) espectador(a); é preciso insistir na importância de os atores e atrizes olharem para o público, mesmo que estejam falando para um(a) companheiro(a) em cena. O jogo todo de fingir, “mentir”, imaginar, é para o público. Essa premissa é outra referência no trabalho. Acho que funciona como se fosse uma venda: o ator e a atriz olham para o público com a intenção de garantir que olhem para ele. A triangulação é venda, é sedução e, para o ator e a atriz executarem essa triangulação, já precisam estar mais seguros com o que falam e para onde vão na peça.

Neste segundo rascunho, é preciso uma permissão para gastar mais tempo com cada cena, buscando uma criação mais definitiva, mais consistente e mais profunda. Às vezes, se passam dois, três dias de ensaio apenas para levantarmos uma nova versão de uma cena que já existe. Essa cena precisará nos dar a sensação de que avançamos no trabalho, que melhoramos, pois trata-se de uma cena melhor, mais bem acabada. E, assim, caminhamos.

11 O terceiro rascunho: apurando ritmos e transições

Depois de revisar o espetáculo, chega o momento de fazermos o terceiro rascunho, mais próximo do resultado final. Agora é o momento de concluir cenas, texto, marcações, coreografias e música e, também, do elenco terminar de decorar o texto. É hora de repetir cada cena várias vezes e, acima de tudo, deixar a história clara e o ritmo certo, encontrando a agilidade necessária para deixar o público feliz.

Nesse momento, aparecem dificuldades importantes: já estamos no presente, falando da nossa própria criação; não falamos mais do livro, ou da obra, ou do(a) autor(a) da história; estamos juntos - atores, atrizes e demais criadores(as) -, olhando apenas para o que fizemos. Todos estamos trabalhando em muita sintonia e, nesse momento, sabemos o que a linguagem nos proporciona e quais as dificuldades com relação ao entendimento das cenas que temos que melhorar. Estamos alertas em relação aos problemas que ainda persistem e sobre o que ainda não funciona no espetáculo. O espetáculo tem um objetivo? Estamos contando uma história? Que história? Sobre o quê? Entendemos o porquê? Sobre o quê, de fato, estamos falando? Essas perguntas nos nutrem, porque o espetáculo acaba de nascer, só não sabemos ainda como será o encontro com o(a) espectador(a).

Como se fosse uma fórmula química, com cenário, figurino, música, iluminação, atores e atrizes num espaço em comum, tudo conflui para um mesmo objetivo. É como se fosse um ser humano, que acaba de ser criado; com movimentação, ritmo, alegria e tristeza, ele veio para nos provocar. Até que essa provocação não aconteça, não podemos desistir. Eu, pelo menos, tento chegar nessa sensação, uma sensação de nascimento e luto, ao mesmo tempo.

Nesta terceira camada de trabalho com o espetáculo, dedicamo-nos ao ritmo e às transições. Esse momento das transições das cenas é interessante para o elenco, porque é um momento de “adolescência”; é quando eles e elas começam a dominar as cenas e têm que entender como se virar nas transições, nas trocas de figurinos, de personagens e assim por diante.

Trabalhamos, ali, o ritmo das cenas; existem cenas rápidas, outras contemplativas, lúdicas ou poéticas e, se esse ritmo não for respeitado, não temos como fazer a magia funcionar, no sentido de a “mentira” da história se transportar da nossa imaginação para a imaginação do público, fazendo com que seja entendida e aceita. No espetáculo *Peter Pan e Wendy* (2007), por exemplo, em que eu atuava com outra atriz, a credibilidade do público dependia das trocas de cenas e de

figurinos serem feitas com enorme rapidez. Parte da cumplicidade entre público e elenco vinha da dificuldade das transições rápidas, divididas entre o público e o elenco. Nossa dificuldade se tornou interessante, e nos fez sermos aceitas pelo público, criando uma parceria. Por meio deste problema, exposto, o espetáculo virou a nossa história, nossa versão adaptada com um diferencial, e não apenas uma história novamente contada ao público.

Nos ensaios de transições e ritmo, a direção tem a oportunidade de entender o ritmo que cada cena demanda. Aí, introduz-se mais um jogo: uma espécie de corrida, na qual o elenco deve fazer o espetáculo inteiro, mas com um minuto (ou dois, ou cinco) a menos que da última vez. Mais precisão, menos dúvida, e sem perder as pausas que, já se sabe, foram criadas e marcadas. O ganho de tempo deve vir do ritmo geral; deve vir da precisão e da segurança no fazer o espetáculo, e não de cortes ou saltos na história.

12 Pitadas de humor

A inserção de humor no espetáculo deve ser feita apenas quando a estrutura da dramaturgia é consistente e está finalizada. Depois do texto feito, podemos desconstruir para construir o espetáculo, novamente, permeando-o com humor. Compreendendo o porquê?, quando?, quem?, onde?, perguntas que esclarecem que a base da história está feita (e que temos uma história), as piadas poderão ser inseridas.

Nesse momento, o elenco se dá conta de que levar a comédia a sério é muito importante. É como se começássemos um bordado novo. Entendemos que podemos rir em diversos momentos. Não que o humor não tivesse sido pensado antes; só não era a hora de colocarmos piadas, pois para que o humor exista e para que possamos rir de nós mesmos, precisamos dessa estrutura formada.

Sendo palhaça e comediante, prefiro e gosto sempre de introduzir humor nos meus espetáculos. Quando adulto e criança compartilham uma risada no teatro, assistindo a um espetáculo juntos, a criança nota que seu pai ou mãe (ou quem for seu ou sua acompanhante) estão se divertindo, o que cria uma cumplicidade muito importante para aquele relacionamento; isso os aproxima. O humor é essa porta de entrada, forte e instintiva, que se abre para a aproximação e o encontro entre a criança e o adulto. Por isso, levo muito a sério os adultos que acompanham as crianças no teatro: eles devem se divertir tanto quanto as crianças.

A cada cena que revejo, penso em como colocar uma situação engraçada ou um texto divertido em algum momento. Para mim, essa é a cereja no bolo, o detalhe importante para uma comunicação transcendental, pois o humor é o menor caminho de diálogo entre duas pessoas. Com o humor, tudo vale. Ele pode vir da cena, na forma de uma piada para as crianças, bem como na forma de uma piada para o adulto; a criança ri e se diverte, em cada uma dessas situações.

Quando o público ri, estrelas parecem entrar naquele espaço especial, entre quem conta a história e quem estava “passivamente” ouvindo. De repente, o público passivo torna-se protagonista da situação, da piada, e tudo gira em torno dessa presença maior. Quando funciona, todos são parceiros no acontecimento, que é o teatro naquele momento. Colocar o Lobo Mau sendo uma personagem atrapalhada, errando sempre, como no caso de *Chapeuzinho Vermelho* (2001), gera uma vantagem na cumplicidade entre as atrizes e o público.

13 Da última cena à primeira cena e o momento da estreia

A atenção, agora, deve ir para o início e para o final do espetáculo, pois o início tem que conversar com o final. É como fazer uma grande pergunta inicial e respondê-la no final, só que com uma história no meio. Ao terminar a última cena, é preciso pensar se ela faz sentido com relação à primeira, observando se o ciclo se fecha. Aqueles combinados sugeridos no prólogo devem, por fim, fazer sentido: tudo o que se prometeu no prólogo deve completar-se no epílogo. O que foi sugerido, ainda que de forma ambígua e, por vezes, pouco clara, deve ser esclarecido. O(a) espectador(a) não pode sair com perguntas apresentadas, mas não respondidas. Isso tudo deve ser observado, quando o espetáculo se encerra e, ao mesmo tempo, se revisa o início. O final deve provocar o espectador para que reflita sobre sua visão da raça humana e das formas relacionais.

Somente na estreia é possível entender como a química proposta pela sala de ensaio se completa com o público. Poderemos, finalmente, verificar como se dá esse diálogo entre o que criamos e para quem criamos aquilo tudo. Como será esse encontro? Teremos uma conversa? Essa conversa será divertida? Será tensa? Triste? Cheia de aventuras?

Às vezes, o resultado nos surpreende; outras vezes, percebe-se que será preciso recomençar e rearranjar algum detalhe na partitura; tornar alguma cena ou coreografia mais rápida ou mais lenta, e assim por diante. A certeza de que o trabalho não está finalizado é verdadeira. Ainda faltam momentos a serem modificados e ajustados. Não conheço espetáculo que não se modifique com a presença do público.

14 Finalização e novos acordos com elenco

Para mim, um trabalho de direção continua até cerca de quinze apresentações depois do primeiro encontro com o público. Só então posso descansar e considerar que o trabalho está finalizado.

As repetições e o aprofundamento das relações entre os atores e atrizes, ou entre o cenário e o elenco, objetos de cena, figurinos; entre erros deliciosos e esquecimentos, nos ajudam a compreender nossa relação com o público e como nos virarmos em cena. Faz parte de uma temporada que o espetáculo realmente amadureça, em plena forma. Sempre, procurando a verdade nas mesmas palavras.

O texto, neste momento do processo de criação, já está em finalização.

Como foi um processo criativo entre muitas pessoas, é muito comum o elenco achar que pode se apoderar do texto, modificando-o, criando cacos, brincadeiras e novos improvisos. Não permito que isso aconteça até, pelo menos, as quinze primeiras apresentações. Faço com os atores e atrizes, então, outro combinado (gosto muito de combinados): cada um e cada uma faz o que criamos juntos nessas quinze vezes e, se achar que sua mudança irá melhorar a compreensão do espetáculo, pode mudar. Mas, não antes disso. Gastamos muito tempo para pensar no texto e na encenação, para encontrar uma mudança tão súbita; então, é preciso confiar no que criamos e, somente depois de um tempo de apresentações, fazer mudanças.

Assim, atrizes e atores descobrem o quanto a precisão leva à liberdade. A liberdade do elenco não está na possibilidade de recriar o espetáculo a cada apresentação. Sua verdadeira liberdade está no preenchimento dos pequenos espaços que existem entre uma marca e outra, uma fala e outra, e o olhar, a respiração e as intenções, respeitadas as marcas e os acordos dos ensaios. Apenas depois de quinze apresentações, o elenco percebe o quanto há para preencher de espaços em branco, que o espetáculo ainda tem, e que os trabalhos dos atores e atrizes ainda demandam. E aí a diversão realmente começa, para quem faz e para quem assiste.

Por fim, apesar de nunca desistir de encaixar uma frase mais bem construída, ou uma piada onde não havia, esse período após a estreia inicia a fase de escuta do público. Como afirmei, acompanho todas as apresentações por mais de um mês, buscando entender as diferentes reações da plateia. Quase sempre apareço no espetáculo seguinte com alguma proposta de modificação, de corte, ou de inserção de piada, não apenas para “melhorar” o resultado, mas para deixar o elenco atento, para que ainda não fiquem excessivamente seguros diante da boa reação dos amigos e conhecidos.

A troca e o diálogo com o público são sempre uma nova aventura, diferente a cada dia. Atores e atrizes têm sempre que estar atentos, buscando algo em cena, atrás de melhorar algo, seja conseguir reduzir um tempo de cena, ou estarem juntos uns dos outros numa movimentação coletiva, ou realizar uma coreografia em sincronia, ainda melhor que no dia anterior. Assim, estarão vivos em cena, e darão o tempo necessário para a liberdade que falei acima. Se não, não valerá a pena apresentarem-se ao público.

15 Abandono

Deixar o espetáculo, para mim é difícil mas, com o tempo, sei que esse momento chegará. O espetáculo não precisa mais de mãe, pai, avó e avô; precisa apenas das memórias de uma família, que se divertiu muito em criá-lo. Então, o espetáculo pode partir para ser experimentado em outros lugares, pois estamos seguros que será uma experiência e tanto para quem assiste, se assim foi para quem o criou. Nesse momento, é possível para mim abandonar a criação.

16 Conclusões: alguns aspectos importantes do trabalho

A escolha do elenco acontece depois de se estudar bem o projeto. Tenho que considerar as demandas do trabalho e, para isso, preciso ter uma ideia clara do que ele será. Será de mímica? Terá mais dança? Utilizará bonecos? Manipulação de objetos? Aspectos técnicos importantes, tais como ponto fixo, triangulação, impulso, ritmo, cumplicidade e jogo, são sempre questões importantes, pois são características que tornam aquela atriz ou aquele ator uma pessoa com quem eu possa trabalhar. Mas, às vezes, preciso de outras características, mais pontuais. Por exemplo, um ator alto para fazer o Senhor do Tempo, em *Momo*. Uma atriz, ou ator, ligeiramente andrógino(a), para fazer uma criança, ou uma pessoa energética.

Acredito na minha intuição para a escolha do elenco, e no que ele pode oferecer para executar o projetado. Minha função, como diretora, é fazer com que o elenco entenda seu objetivo em cena. A partir desse entendimento, tudo pode acontecer. Os estímulos físicos vêm de ações como imitar uma tia, um cachorro ou um *bacon* fritando; tento fazer com que o ator e a atriz se libertem da autocritica e coloquem em cena apenas seu prazer de fazer, ou de ser algo ou alguém. “Mentir”, no sentido de fazer de conta, é parte desse aprendizado. O prazer de imaginar é um processo delicioso para uma criação, que diverte a todos e todas.

Um bom ator e uma boa atriz, então, saberão “mentir”. As crianças (e os adultos), por sua vez, sabem que aquele “tio”, que chega na sala e fala que é o lobo mau está mentindo, e adoram isso, pois também gostam de imaginar, de fazer de conta. Elas se divertem, percebendo o empenho verdadeiro das atrizes e dos atores, que estão nesse lugar, de mentir com prazer genuíno. Apenas o prazer deve ser verdadeiro; a história, a personagem e a fala, não necessariamente. Mas, temos que mentir bem!

Sobre a equipe de criação (cenógrafo, iluminador, figurinista, música original, assessor de imprensa), aprendi como jogadora de vôlei: faça um time. O jogo é o espetáculo, e é impossível ganhar sozinho. Temos que trabalhar com quem faz rir; com quem você não precisa provar competência; com quem você pode ter dúvidas, errar e corrigir os erros coletivamente, e com quem você quer acertar, porque assim, deixará seu time orgulhoso e querendo mais. Esses são estímulos que nos colocam em outra perspectiva.

Cada criador e criadora tem seu ponto de vista, e meu trabalho é escolher uma boa comida, para nos juntarmos e fazermos uma refeição longa, sem traumas, e com muito cuidado. Cuido de todos durante o tempo que dura o trabalho. Todos os profissionais precisam ter liberdade e autonomia para decidir o que fazer, individualmente. Como em um grupo, gostamos de estar juntos, realizando um trabalho. Criar junto é sempre mais divertido e potente.

Claro, alguns já viraram amigos queridos, pessoas com quem me divirto e gosto de compartilhar meu tempo de lazer. Wagner Freire (na iluminação), Marco Lima (na cenografia e figurinos), Beto Alencar (na coreografia), Marcelo Pellegrini (na música original) e Fernanda Teixeira (na assessoria de imprensa)

são pessoas com quem trabalho há muitos anos; pessoas que têm minha confiança quanto aos próprios trabalhos. São criadores geniais, além de profissionais sérios e pessoas queridas. Com essas pessoas, não tenho problema em questionar, nem em criticar alguma decisão que, a meu ver, não se encaixe no que estou imaginando. Elas entenderão que é pelo trabalho que falo, e não será uma crítica pessoal. Então, sei que buscarão outras opções, ainda melhores do que a primeira; e vice-versa, também elas poderão me desafiar. Por isso, recomendo que o(a) diretor(a) procure e monte seu time de parceiros e parceiras incondicionais.

Mudanças nas condições de trabalho interferem no processo. Sabemos que o espetáculo que vai ao palco resulta das minúcias do processo de criação. Isso parece um pouco óbvio, mas vale reafirmar. Por isso, é muito importante garantir um bom elenco, criativo, experiente e com técnicas relevantes para o projeto. Da mesma forma, quando existem meios (financeiros ou não), a escolha certa dos objetos e adereços podem determinar a eficácia de uma cena, de uma situação, ou de uma piada.

Mais um destaque, sobre o espaço de ensaios: é muito importante que seja confortável e arrumado. Se há onde deixar nossos pertences; se temos cadeiras e se o local é limpo, todos se sentirão bem, e sentirão que seu trabalho é respeitado e valorizado. Se o local não nos deixa com frio ou calor, é mais gostoso trabalhar (o aquecimento físico é efetivo para o dia todo, e não apenas para a primeira hora). Facilitar o olhar da direção, sem muitos “ruídos” visuais no espaço, é outra questão importante, porque a percepção fica mais apurada. Quando a acústica do espaço é boa, a direção não precisa fazer esforço para entender o que o elenco diz, e pode se preocupar com outras coisas.

O espaço de ensaio; o elenco atento; os objetos na sala, que podem ser usados nas improvisações; o tamanho do local, o calor ou o frio e o barulho no entorno, são detalhes determinantes. Tudo precisa confluir para o estado de criação, esse estado que permite encontrar a parte mais saudável do ser humano. Estar com um grupo de pessoas nesse estado é uma potência sem limites, que nos alimenta de outras formas de vida, que só quem experimenta fazê-lo pode vislumbrar.

Referências

BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

ENDE, Michael. *Momo e o Senhor do Tempo*. Trad. Monica Stahel, São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

FÉRAL, Josette. *Erguendo um monumento ao efêmero: encontros com Ariane Mnouchkine*. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

GAULIER, Philippe. *O Atormentador: minhas ideias sobre o teatro*. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

Submetido em: 06/07/2023

Aceito em: 21/09/2023