



ANTES DA FORMA: **guias de orientação para ateliês de encenação**

BEFORE FORM:
guiding principles for staging workshops

Nicolle Silva Machado¹

(Universidade Federal de Uberlândia – UFU)

RESUMO

Este ensaio propõe uma reflexão sobre processos de encenação a partir de minhas experiências em ateliês de criação teatral. O texto aborda guias de orientação para uma criação cênica que se inicia antes da forma; propondo como ponto e partida a conjugação de desejos, temáticas, problemas, referências e materialidades. A partir de percepções desenvolvidas no contexto da docência universitária em teatro e em práticas de criação em grupo, dialogo com autores do campo da encenação e atuação para instaurar o estado de o ateliê como espaço de convivência, investigação e invenção coletiva.

Palavras-chave: encenação; ateliê de criação; processos criativos; pedagogia do teatro; materialidade cênica.

ABSTRACT

This essay proposes a reflection on directing processes based on my experiences in theatrical creation workshops. The text discusses orientation guides for scenic creation that begins before form, proposing as a starting point the articulation of desires, themes, problems, references, and materialities. Drawing on perceptions developed within the context of university-level theater teaching and collective creation practices, I engage in dialogue with authors from the fields of directing and acting in order to conceive the workshop as a space of conviviality, investigation, and collective invention.

Keywords: directing; creation workshop; creative processes; theater pedagogy; scenic materiality.

¹ Licenciada em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA), mestra e doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), sob a orientação do professor Dr. Narciso Lorangeira Telles da Silva, com bolsa CAPES. É atriz, dramaturga, diretora teatral e professora. Integra os grupos Xama Teatro e Poli Associação, no Maranhão, onde desenvolve pesquisas práticas no campo da encenação, processos criativos em atuação e pedagogia do teatro. Email: nicolle.smachado@gmail.com



Antes

Os encontros que antecedem a cena nem sempre estão expressos nas discussões sobre encenação. Esse estado, incômodo, corpo atravessado por urgências que ainda não sabe como se organizar em forma. Antes do texto, antes do ensaio, antes mesmo da ideia de espetáculo, existe esse si: instável? Afetado? Implicado? Um algo que, se soubermos escutar, ganha espaço na criação porque provoca perguntas geradoras de movimento e ações.

Este escrito nasce desse lugar. De uma prática que vem se construindo entre a direção teatral, a dramaturgia e a docência; entre o ateliê e a sala de aula; entre processos artísticos e processos pedagógicos que se confundem porque partem do mesmo gesto: escutar aquilo que insiste antes da forma. Ao longo de três semestres como professora da disciplina de Encenação¹ na Universidade Federal do Maranhão e na vivência com os grupos Xama Teatro² e Poli Associação³, fui percebendo que as perguntas mais recorrentes sobre a artesanaria da cena diziam respeito ao *por onde começar, com quais critérios lidar e como sustentar um processo sem sufocar o desejo que o originou*.

Do encontro com essas perguntas emerge a necessidade de pensar a encenação não como aplicação de técnicas, mas como campo de convivência e investigação. Um campo onde o desejo não é domesticado, as temáticas não são impostas, os problemas não são eliminados e as materialidades não servem a uma única realidade. Um campo que chamo de Ateliê, onde entramos munidos de repertório sensível, porém sem legislar o que virá.

O movimento que este texto propõe introduzir, do si para o ateliê até a cena,

¹ Durante 2 anos, nos períodos de 2023 a 2025, fui professora substituta do curso de Licenciatura em Teatro da UFMA, onde lecionei as disciplinas de Atuação I, Dramaturgia, Iluminação, Introdução à pedagogia do teatro, História do teatro I, Práticas performativas, Poéticas da voz, Cenografia e Encenação.

² O Xama é um grupo de teatro maranhense, de São Luís, que já circulou por todos os estados brasileiros. Com atuação desde 2008, coordenado majoritariamente por mulheres, o grupo desenvolve espetáculos autorais, oficinas de formação, atividades de contação de histórias e projetos que integram seu repertório teatral à pesquisa cênica e acadêmica.

³ A Poli é uma associação artística fundada em Paço do Lumiar, Maranhão, que desde 2013, trabalha audiovisual, dramaturgia autoral e linguagem cênica fronteiriça, produzindo projetos e eventos que tangenciam práticas artísticas contemporâneas.



não descreve uma trajetória linear. Trata-se de uma travessia feita de desvios, retornos e suspensões, em que a cena aparece menos como produto final e mais como fim provisório de um percurso. Ao longo dessa travessia, entendo que a encenação se revela como prática sensível, política e pedagógica, capaz de produzir não apenas obras, mas modos de estar juntos criando, fazer teatro como arte do convívio.

Para tanto, compartilho nessa escrita o que tenho compartilhado com colegas e alunos ao longo da minha trajetória, uma partida de criação cênica orientada por cinco guias: desejos, temáticas, problemas, referências e materialidades, que se contaminam mutuamente e se reorganizam conforme as urgências do processo. Essas guias não funcionam como etapas, mas como forças que se atraem e se tensionam, abrindo espaço para a invenção coletiva e, pelo caminho, talvez, descentralizando hierarquias autorais. Esse olhar para o estado, incômodo, corpo atravessado por urgências, se trata menos do domínio de formas e mais de um clamor pelo exercício contínuo de escuta na criação. Se este texto futricar o desejo de desejar, então o movimento já terá começado. Mas para onde orientam as guias? Para abrir ateliês, onde encontraremos formas e nos perguntaremos como caminhar entre elas. Daí o sentido se faz, movido pela ação desses “Sis e Se’s”, e se materializa como cena.

Neste momento, opto por centrar a discussão nas guias de orientação. Ainda que seja essencial falar do cotidiano dos ateliês para a compreensão de onde desagua esse processo, seus relatos, suas práticas, seus impasses, descobertas e como isso se transforma em linguagem da cena; escolho aqui me deter naquilo que o antecede e o sustenta: os princípios que orientam a criação antes mesmo de ela ganhar forma.

Essa escolha se dá como uma etapa da pesquisa, na compreensão de que os modos de organizar um processo revelam tanto quanto o que dele surge. As guias não são ferramentas operacionais no sentido estrito, mas campos de atenção que modulam a escuta, afinam decisões e instauram um modo de convivência criativa. Ao conceituá-las, busco iluminar aquilo que costuma permanecer implícito: as forças que orientam escolhas, os critérios que atravessam o processo e os pactos éticos que se



estabelecem entre os envolvidos.

Assim, este texto não se propõe a narrar o que acontece no ateliê nem a descrever o caminho exato que leva da investigação à cena. Ele se detém no antes, nesse território onde ainda não há cena, mas já há escolhas sendo feitas. É nesse lugar, anterior à forma, mas já comprometido com ela, que situo esta escrita.

Desejos

Tratar dos desejos, para mim, é sempre tratar do disforme. Porque entendo que desejo não surge como intenção clara nem como vontade formulada, ele aparece como uma pressão difusa, algo que insiste no corpo antes de encontrar palavras. Não me coloco fora da cena nem fora do processo, porque o desejo que mobiliza a criação também me atravessa enquanto diretora, assim como entendo que atravessa a todos os envolvidos. É do si, do seu, do eu: esse lugar instável, atravessado por memórias, afetos, urgências e contradições, que parte o meu trabalho na encenação. Nesse sentido, como aponta Marcio Abreu (2020), retomando Brecht, “aquele que mostra tem que ser mostrado” (p. 16). O desejo, aqui, não é apenas motor do processo, mas aquilo que expõe o criador, deslocando a encenação de uma posição neutra para um campo de implicação ética.

Ao longo da minha trajetória como pessoa de teatro, fui percebendo que os processos que mais me mobilizavam partiam da investigação sobre o que cada artista trazia como força vital. O desejo, nesse contexto, não é uma escolha estética, mas uma condição de possibilidade porque ele age como motor que coloca o processo em movimento, ainda que não saibamos, de início, para onde estamos indo.

Nas disciplinas de Encenação que conduzi na UFMA, entre 2023 e 2024, onde eu propunha que, ao longo de um semestre, cada aluno regesse um processo de montagem de cena, formando uma equipe e convocando todos a contribuírem no processo, essa questão aparecia de forma recorrente nas inquietações dos alunos: por onde começar? Como se faz uma peça? Minha resposta nunca foi uma técnica ou um roteiro, mas uma pergunta devolvida: o que em você está pedindo passagem agora? Essa questão provocava a partida da criação não só pelo campo externo (o



texto, a referência, a forma), mas por um campo interno e relacional. Não que eu entendesse motivações macro como inválidas, mas percebia que muito alunos tinham referências, sabiam os temas que gostariam de abordar, mas tinham dificuldade de identificar o que os manteria apaixonados pelo processo, encontrar o motor que cria enunciados. Para quem eu digo algo se torna diferente do para quem do ator que cria comigo. O desejo deixa de ser propriedade individual porque sempre se acopla, é matéria que se transforma ao entrar em contato com o coletivo. Algo que, por vezes, sai como confessado, não no registro da exposição autobiográfica, mas como gesto ético de implicação.

Confessar um desejo pode ser admitir vulnerabilidade, aceitar que não se sabe ainda o que ele vai produzir. No ateliê, o desejo não organiza; ele desorganiza. Ele cria fissuras nos discursos e abre espaço para que outras vozes, outros corpos e outras imagens possam emergir no encontro com outros desejos. Quando tratamos de processos criativos como espaços liminares, territórios de passagem em que identidades, funções e formas ainda não se estabilizaram, estamos tratando de um ser desejante que habita exatamente esse entre: entre o que fomos e o que ainda não sabemos ser, entre o vivido e o que pode vir a acontecer.

Mas de quem são esses desejos? Ao conjugarmos guias entre todos os criadores do processo, inclusive dos atores e da direção, entendemos que cada um manifesta a peça que deseja fazer no cenário de intensidades que é o corpo do ator. O argentino Alejandro Catalán (2015), ao refletir sobre as transformações da cena latino-americana a partir dos anos 1980, aponta que:

El actor no entra a un "espacio vacio" donde los acontecimientos van a ser representados; su cuerpo es el espacio donde se producen los acontecimientos. Digamos - sin que se entienda como metáfora- que el actor no entra al escenario sino que es el escenario. Desde e l escenario de su cuerpo acontece la acción escénica. (p. 82).

Assumir o desejo de todos como guia possível não é responder à pergunta o que vamos fazer?, mas abrir o como vamos estar juntos criando? Essa mudança de eixo é pedagógica porque desloca a encenação de um lugar de controle para um lugar de escuta, e o diretor de um papel de legislador para o de mediador de forças.



Segundo Dubatti (2025), o conhecimento produzido no teatro emerge da experiência viva do acontecimento, nesse sentido, o desejo de que algo aconteça não é apenas ponto de partida criativo, mas também fundamento epistemológico porque ele orienta um modo de conhecer que é encarnado, situado e inseparável do corpo que cria.

[...] reivindicamos a las/los creadoras/es como productores de conocimiento y pensamiento teatral. Conocimiento en su sentido etimológico (del latín: co-gnoscere): un saber-con la escena. El/la artista es un trabajador específico y posee múltiples saberes sobre ese trabajo: saber-hacer, saber-ser y saber abstracto. Pensamiento en su doble dimensión: implícito y explícito. Saberes, conocimientos y pensamientos plurales en cuanto a los temas, focalizaciones y perspectivas teóricas y metodológicas. Es decir, para/hacia una epistemología también plural. (p. 9).

E do que nasce a cena? De um saber exterior ao processo ou de um saber que se constrói enquanto se faz? No teatro, penso o desejo não como algo a ser satisfeito, mas como algo a ser mantido em suspensão. Talvez ele precise ser protegido da ansiedade por resultados para que possa se transformar ao longo do percurso. É por isso que nos ateliês, não busco resolver o desejo, mas colocá-lo em relação com as outras guias: as referências, problemas, materialidades; permitindo que ele se contamine e, muitas vezes, se contradiga. Assim como o sentido não preexiste à cena, mas se produz na situação do acontecimento, o desejo que nos faz dar sentido às nossas ações, se atualiza na relação, no encontro entre corpos, tempos e espaços. Ao entrar no ateliê, o desejo deixa de ser apenas meu, ele se torna campo compartilhado, atravessado pelas experiências e percepções dos outros artistas envolvidos.

Esse deslocamento é fundamental para compreender por que, mesmo partindo de materiais pessoais, os processos não necessariamente buscam a verossimilhança biográfica ou factual. O desejo não se traduz aqui em relato de si, mas em imagem que se derrama com os outros. Ele se ficcionaliza ao encontrar o coletivo.

Quando o desejo atravessa o corpo e encontra materialidades (sons, objetos,



palavras, gestos), ele ganha densidade e forma. Ele produz afecções, convoca o espectador a permanecer, a sentir antes de compreender; um risco que fissura lógicas produtivas e é gesto político de afirmação da criação compartilhada.

Temáticas

As temáticas costumam ser as guias que mais encontro definidas por alunos e colegas. Por vezes, são conscientemente escolhidas, por vezes se manifestam a partir do desejo, mas quando as visualizamos e experimentamos junto às outras guias, as temáticas tendem a crescer e se acumular. São as vozes expressas na forma como o desejo faz contato com o mundo. A voz de um que fala com a voz de todos. Quando vamos submeter um projeto de pesquisa, precisamos sempre apontar em que temática este projeto se insere. Essa é a forma de entender o interesse coletivo na matéria, com quem nossa pesquisa vai dialogar, as formas de indexação, ou como a nossa investigação pode também contribuir para o desejo de outros. É um eixo que considero essencial para o teatro, porque entender nossas temáticas é sobre entender quem precisa ver o que estamos construindo. As ações encontram interlocutores e as palavras, se existem, são performativas. As temáticas são formas de vincular. As vozes de todos que se ouvem na voz de um.

E elas podem ser constelações provisórias, imbricadas de história, nomes, inquietações afetivas, políticas e sociais? Sim, porque não se trata do tema como eixo organizador fechado. Prefiro pensá-lo como zona de atração, algo que começa a se repetir no discurso dos corpos. A temática pode anteceder o processo, assim como outras temáticas podem emergir dele. Elas se adensam quando materializadas na cena. Assim, penso as temáticas como lugares de tensão com o mundo, onde o si encontra o outro sem precisar se dissolver. Elas funcionam como zonas de negociação entre o íntimo e o comum, entre o vivido e o ficcional, entre o corpo e o possível.

As temáticas não são servem precisamente para organizar a cena como discurso, mas se manifestam como presença insistente. Elas retornam nos gestos, reaparecem nas escolhas materiais, fazem ações congelarem em imagens



associativas, criam atmosferas, mas nem por isso se fixam como órbita única da criação.

[...] pode-se pensar a imanência do evento teatral, opondo-se à organização uma desarticulação ou variadas articulações. Algumas formas do teatro contemporâneo, ao se libertarem do texto e do Deus-Autor, libertam-se também da centralidade dada por um tema. (MACHADO, 2014, p. 154).

Assim, os criadores não são peças de um teatro para discussões de temas, mas em uma prática teatral que reorganiza experiências, não para explicá-las, mas para torná-las perceptíveis em novas camadas, faz emergir temáticas transversais. Percebo que as temáticas descobertas, tanto no processo quanto no acontecimento com o público, são efeitos desse percurso, acúmulos, como zonas de recorrência: um gesto que se repete, uma atmosfera que insiste, uma pergunta que não se cala. É nesse momento que a temática se anuncia, não como uma síntese conceitual, mas como território poroso porque não organiza o processo de fora; mas é organizada por ele.

Problemas

Se o desejo impulsiona e a temática vincula, é o problema que mantém o processo vivo. Diferente de obstáculos a serem superados, os problemas são aquilo que nos mantém pensando. Eles não pedem solução imediata; pedem permanência, insistência e atenção. Servem para engendrar novos problemas. Nos ateliês, os problemas aparecem como fraturas: uma cena que não avança, uma imagem que perde força, uma decisão que parece bloquear o processo, uma interação que não deseja. Em vez de evitar esses momentos, tal como Anne Bogart (2011) em sua ética da escuta, aprendi a vê-los como sinais de que algo ainda está em disputa.



Como diretora de teatro enfrentei constantes problemas que simplesmente não desapareciam. Diversas vezes, deparei com a violência, a memória, o terror, o erotismo, o estereótipo, a timidez e a resistência. Em vez de evitar esses problemas, descobri que estudá-los seria mais produtivo. E esse estudo mudou a maneira como encaro o meu trabalho no teatro. Os problemas se transformaram em aliados. (p.12)

O problema indica que o processo ainda não se acomodou, e isso, para mim, é um valor. A questão, então, não é como representar melhor, mas como sustentar o que ainda não se organizou. Essa pergunta atravessa minha prática pedagógica desde sempre: se não há problema, não há pesquisa. Uma encenação marcante, para mim, se manifesta como formas de habitar o problema, não de resolvê-lo rapidamente. Como uma sequência de acontecimentos que produzem zonas de ambiguidade, diferentes camadas de sentido que coexistem sem se resolver plenamente.

Ao trabalhar com problemas como aliados, o ateliê deixa de ser um espaço de execução e passa a ser um espaço de investigação compartilhada. Aqui, dirigir não é eliminar conflitos, mas criar condições para que eles sejam atravessados coletivamente. O problema se torna motor de pensamento e, portanto, de ação. O problema é pedagógico. E erro, a instabilidade e a dúvida são componentes legítimos do processo.

Referências

Costumo dizer que as referências são a melhor forma de visualizar a desfiguração que acontece pela experiência do processo. Elas não funcionam como verdade, são matérias para fricção totalmente tangíveis no tempo, pela história, pelo que representam. Entram no ateliê para serem tensionadas, torcidas, e, atravessadas pelo corpo presente, fundam novas representações. Todo trabalho carrega referências, ainda que elas não sejam explicitamente nomeadas. Porque criar não é inaugurar algo a partir do vazio, mas reorganizar materiais já inscritos no corpo. As referências, assim, não são escolhas opcionais, mas condições inevitáveis e constitutivas do processo de criação.



Nada nasce do nada. E não me interessa por noções personalistas ou originalistas de criação, como se ao artista fosse dada a privilegiadíssima condição da inspiração como algo divino, uma seta que cai na tua cabeça e você entende tudo. Não gosto dessa noção. Tudo parte de algo que já se moveu antes e se inscreveu num campo mais amplo de percepção, que inclui nossas referências intelectuais, mas também nossa memória e nosso corpo como produtores de pensamento, sempre dinâmico. (ABREU, 2025, p. 18)

Procurou expressar, nessa discussão, autores não como cânones, mas como interlocutores de temas diversos da contemporaneidade que, ainda que não teorizem diretamente as guias apontadas aqui, me servem como referências no processo ético da criação teatral. Para Catalán (2005), a cena não pode ser reduzida à representação de conceitos ou à ilustração de ideias:

La situación escénica, que como toda situación de creación está inicialmente compuesta por un conjunto de elementos objetivos, no podrá exceder la relación interpretativa respecto de alguno de ellos para pasar a un proceso de invención de lenguaje teatral. (p. 16)

Quando trago uma referência para o ateliê, não estou trazendo um modelo a ser copiado, mas um conjunto de elementos que entrarão em relação interpretativa com o estado dos corpos. É nessa relação que a invenção acontece. A referência não explica a cena, ela a complica. Ela ajuda a orientar perguntas, não a encerrá-las; mas de modo que o exercício crítico do corpo no tempo do espaço presente vibra formas de representação distintas, conforme os processos de elaboração e testemunha do convívio teatral.

Tampouco cabe às referências o papel de se alinharem perfeitamente. Não é justamente aí que reside a sua potência?

Entre elas, o que nos interessa é o campo de tensão que se cria: entre estrutura e instabilidade, entre conhecer e experiência, entre forma e acontecimento. Por isso, as referências não são garantias de legitimidade. Tê-las não preconiza representá-las em compromisso com a realidade de seu registro, de seus autores, ou com um esforço de fidelidade às suas interpretações instituídas. Elas aqui, nos processos que trajeto, são sempre convocadas para colocar coisas em jogo. Assumo, portanto, que a referência que me instiga é só aquela que pode entrar no ateliê para



ser atravessada por um corpo. Sem sacralizá-las, procuro me afastar de uma relação ilustrativa. Em vez de aplicar conceitos, colocá-los em convívio com as guias que emergem no processo.

Elas também não prosperam em organizar o pensamento pelo lado de fora porque o corpo do ator não traduz referências, mas produz sentido com elas. Assim, como o estado de ateliê não serve para a representação de conceitos, mas para pô-los em crise.

A percepção está na referência ou na representação dela no tempo da cena? Creio que nenhuma referência explica a outra, mas sim traça relações, dando a ver problemas e materialidades que organizam espaços de sentido, e é justamente nessa criação de novos desenhos que esse pensamento da encenação por guias se organiza.

Materialidades

Aquilo que se toca, se move, se escuta, se faz tangível. O corpo é a primeira delas, e a mais instável porque carrega desejos, memórias, resistências, e reage ao encontro com outras matérias. Machado (2014), ao discutir a cena como campo de intensidades, aponta que não há problema na falta de sentido, mas no excesso de matéria que ainda não encontrou uma forma estável de se organizar no tempo da percepção. Lidar com as materialidades no ateliê, é resistir à sua funcionalidade para perseguir a sua traição.

Corpo-voz, objetos, imagens, textos, palavras, são matéria. As materialidades não ilustram ideias, não são apenas mensagens, elas pensam junto.

Desde que houve certa independência dos elementos teatrais de sua necessidade de organização em função do texto, é através de um trabalho de simultaneidades e confrontação de materiais que a teatralidade procura atravessar e restaurar totalmente a existência da cena. (MACHADO, 2014, p. 51)

Um desejo, uma temática, um problema, uma referência, podem ser materialidade a partir do momento em que se deslocam do lugar de ser para o como



se expressam. Um conceito não pode se materializar em uma flor em uma dada estação de tempo? Um problema não é capaz de materializar-se em um beijo de irmãos? Um desejo não se materializa no rubor de uma face? A matéria de um tema não pode ser cantada? As materialidades são esse lugar onde tudo se encarna.

Nesse território, a palavra, quando surge, age, é risco. E o texto é uma materialidade como tantas outras. Elas acontecem, não descrevem. O que ocorre quando um gesto encontra um objeto? Quando uma palavra encontra um silêncio? Quando uma imagem vira som?

É nesse ponto que compreendo a passagem do ateliê à cena, não como conclusão, mas como condensação provisória da forma como as coisas conseguem se materializar para o outro. Sempre que alguém, ao me contar de seus projetos de cena, me fala de suas dores, urgências de expressão ou motivações, eu pergunto: mas se eu não tivesse condições de saber disso por você, como isso se materializaria para que eu pudesse acessar? Não é essa uma grande questão do teatro?

No momento em que Katrin, Mãe Coragem, grita, não há palavra, nem som audível. Ainda assim, o que se produz é violento. O grito não está na voz, mas na organização material do corpo em cena: a boca escancarada, a tensão do tronco, o colapso do fôlego, o silêncio que se impõe no espaço. Trata-se de um acontecimento que não comunica uma emoção por representação psicológica, mas por exposição material. O silêncio não é ausência, mas excesso: excesso de matéria. O corpo de Helene Weigel sustenta esse excesso sem resolvê-lo. O público não é informado sobre a dor, ele a testemunha. Como saberemos o que sente Mãe Coragem quando grita? Quais as motivações da atriz para gritar? Isso é tão mais importante do que a forma como ela grita, como seu corpo chega a isso e o que ele produz no espaço? Como nós comunicamos, damos a ver, fazemos sentir? As materialidades servem a esse propósito e, sob pena de um EGOCENISMO, não podem ser perdidas de vista no teatro. É preciso torcer, trair a literalidade da materialidade para não a submeter a uma única lógica de sentido.



O que permanece em movimento?

Ao compartilhar esse caminho, não busco defender um método nem oferecer respostas definitivas sobre como encenar ou que são matérias válidas para a criação. Marcio Abreu (2025) defende que o método de trabalho não pode preceder o encontro com o objeto artístico. Pelo contrário, o artista deve trabalhar em um "estado de performance" (p. 20), onde o planejamento serve como um ponto de apoio para que se possa estar presente e mobilizado em tempo real. Da mesma forma, o pensamento sobre as guias que compartilhei aqui, servem à tentativa de escutar aquilo que insiste antes da forma, que se anuncia no corpo como desejo, se complica no convívio do ateliê e se condensa, provisoriamente, na cena.

A cena não resolve os desejos, as referências, as temáticas ou os problemas; ela os torna perceptíveis pelas materialidades. Assim, do desejo à materialidade, o que temos convocado é um sistema de encenação que não se admite fora da invenção coletiva; porque se reinventa a cada processo, a cada corpo, a cada contexto, e encontra na prática sua posição teórica.

Esse percurso não é linear e o Si não fica para trás quando o ateliê se instaura. Ele continua atravessando o processo, contaminando escolhas, tensionando relações. Do mesmo modo, o ateliê não desaparece quando a cena emerge: ele permanece como rastro do caminho e como modo de entrar de novo na instabilidade da investigação.

Talvez a principal questão desse caminho seja: como sustentar a instabilidade como valor? Como criar e ensinar teatro sem apressar a forma, sem sufocar o desejo, sem esgotar os problemas? Não tenho receitas que possam ser seguidas porque os agentes e o cotidiano do fazer teatral são diversos, mas proponho essas Guias para um campo de possibilidades, uma ética da atenção que valoriza a escuta, a invenção coletiva e o sensível como modos legítimos de produção de conhecimento.

Ao defender os desejos como força motriz, as temáticas como zonas de recorrência, os problemas como aliados e as materialidades como pensamento encarnado, proponho uma encenação que não se organiza pela hierarquia do controle, mas pela responsabilidade compartilhada do fazer. Uma encenação que



entende o diretor não como aquele que conduz o outro, mas como aquele que cria condições para que algo aconteça entre. O ateliê, nesse contexto, deixa de ser etapa intermediária para se afirmar como lugar de pensamento e, por isso, de movimento.

Por fim, há algo que desejo manter em aberto: que modos de criação e de formação queremos sustentar hoje? Modos que reproduzem estruturas fixas ou modos que se deixam afetar pelo presente, pelos corpos e pelos territórios onde acontecem? Essa imagem do Si para o ateliê até a cena aposta no segundo caminho. Onde entendemos o teatro como espaço de subjetivação, de encontro e de reinvenção contínua. Mais do que um modelo, o que se ofereço aqui é uma trilha da minha pesquisa. E como toda trilha, ela só permanece enquanto alguém decide caminhar. Ao nomear e pensar essas guias, não pretendo fixá-las como método, mas torná-las compartilháveis como experiência de orientação, abrindo espaço para que outros artistas e docentes possam reconhecê-las, deslocá-las ou reinventá-las em seus próprios contextos.

REFERÊNCIAS

ABREU, Marcio. Diálogo entre Marcio Abreu e Patrick Pessoa. In: DUBATTI, Jorge; LORA, Lucía (org.). **Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena: una filosofía de la praxis teatral**. Tomo VI. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, 2025.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro**. Tradução de Anna Viana. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

CATALÁN, Alejandro. **El actor como escenario**. Conjunto: Revista de Teatro Latinoamericano, Havana, n. 136, p. 81-87, 2005.

CATALÁN, Alejandro. **Producción de sentido actoral**. Buenos Aires: Atuel, 2015.

DUBATTI, Jorge; LORA, Lucía (coord.). **Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena: Una filosofía de la praxis teatral**. Tomo VI. Lima: Fondo Editorial ENSAD, 2025.

MACHADO, Vinicius Torres. **A matéria cênica e o tempo de sua percepção: uma proposta de agenciamento teórico**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.