



ALVES, Hebe. **Tato e contato no espaço da cena.** Salvador: UFBA. Professora da Escola de Teatro da UFBA, Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Resumo:

O processo de construção de uma cena teatral, tal qual um texto tantas vezes *batido*, se dá com o enfrentamento da sensação do já conhecido. Pois mesmo quando se tem a intenção de proceder de modo preestabelecido, a execução de um plano de trabalho de elaboração cênica surpreende por sua singularidade. A cena pode ser desenvolvida por meio da multiplicação dos aspectos relacionais das personagens e sua articulação com as características engendradas pelo intérprete. A construção de uma via de acesso ao público, sem a qual não acontece o encontro entre palco e plateia, é uma função indispensável ao ofício do ator. A composição de uma realidade artística por meios artificiais favorece a aquisição e transmissão de conhecimento.

Résumé

Le processus de construction d'une scène de théâtre, comme un texte comme un texte bien *bétonné*, se donne quand il est confronté à la sensation de ce qui est déjà connu. Car, lorsque nous avons l'intention de procéder de manière prédéterminée, la mise en œuvre d'un plan de travail d'élaboration scénique surprend pour sa singularité. La scène peut être développée à travers la multiplication des aspects relationnels des personnages et leur articulation avec les caractéristiques engendrés par l'interprète. La construction d'une voie d'accès au public, sans laquelle il n'aura pas lieu la rencontre scène/public, c'est une fonction essentielle du métier de l'acteur. La composition d'une réalité artistique par des moyens artificiels favorise l'acquisition et la transmission des connaissances.

MOTS-CLÉS: élaboration scénique: interprète: le jeu de rôle: arts de la scène.

As situações dramáticas se desdobram segundo propósitos recorrentes na história da humanidade. Elas são elaboradas segundo princípios que traduzem determinada visão de mundo e seu objetivo é tocar a sensibilidade do espectador, envolvê-lo. A configuração cênica pode ser desenvolvida por meio da multiplicação dos aspectos relacionais das personagens, em articulação com características descobertas pelo intérprete ao longo do processo criativo.

A construção de uma cena teatral, tal qual um texto tantas vezes *batido*, se dá com o enfrentamento da sensação do já conhecido. Pois mesmo quando se tem a intenção de proceder de modo preestabelecido, repetindo procedimentos usuais e insistindo no efeito de certos *achados*¹, a execução de um plano de trabalho de elaboração cênica apresenta singularidades. A exigência de uma composição teatral capaz de capturar a atenção do público pode produzir a percepção fugaz de uma nova possibilidade do arranjo

cênico. É quando o artista de teatro inventa o seu jeito de se comunicar com o público. Na cena as personagens são colocadas em circunstâncias nas quais ocorre o embate de forças, trazendo ao palco uma incessante busca de equilíbrio. É o jogo das relações e fricções, com variável intensidade, por meio do qual ele se comunica com o mundo.

A verdadeira encenação dá um sentido global não apenas à peça representada, mas à prática do teatro em geral. Para tanto, ela deriva de uma visão teórica que abrange todos os elementos componentes da montagem: o espaço (palco e plateia), o texto, o espectador, o ator (ROUBINE, 1998; p. 24).

Encarnação, crueldade, distanciamento, ator santo, como se fosse, absurdo, pânico, supermarionete etc., são palavras-chave do campo do conhecimento teatral. Periodicamente, surgem novos termos técnicos que nomeiam recursos, objetos e práticas do fazer teatral, na tentativa de traduzir uma nova percepção sobre essa prática artística.

As teorias teatrais se articulam ao tentarem atingir um âmago de significações através da elaboração de seu projeto artístico (da maneira de realizá-lo e do desfecho que esperam obter dele). É de se esperar que cada época, portanto, elabore uma teoria, ainda que esta não seja mais que uma interpretação de uma já elaborada e adaptada agora a novas condições, apreensões e necessidades (FERNANDES & MEICHES, 1988; p. 4).

Ao longo da história do teatro, observam-se certas particularidades na postura dos intérpretes que, por mais que haja traços distintivos entre eles, é possível identificar neles características de um dado período da história do teatro. O ator tem trabalhado incisivamente na defesa de seu espaço, além de se dedicar à elaboração e registro do próprio discurso. As iniciativas de busca de contato com o público sem a presença de intermediários e mesmo de certos aparatos cênicos, revelam um intérprete gradativamente disposto a escrever sua história na primeira pessoa. Trata-se de um registro de grande importância, pois há muito a se descobrir de um dos aspectos centrais da atividade teatral que é a aptidão do ator para estabelecer vínculos com personagens, colegas de cena e público. Existe uma espécie de rede de comunicação, composta de olhares, gestos, intenções que se estende sobre o espaço cênico e envolve o público, garantindo a comunicação entre palco e plateia. Vale dizer que se trata de uma técnica preciosa, sem a qual o fenômeno teatral não acontece. E o ator sabe disto, como diz a atriz Fernanda Montenegro:

Creio que o problema de uma técnica se porá para cada ator de uma geração nova. A estética varia, as modas influenciam o teatro mais que as outras artes. Mas todas as variações se concretizam em dado momento, numa espécie de síntese.

A marcha do ator, que vai ao encontro de sua personagem, é uma corrente lenta de estabelecer. Se o diretor e o autor não têm longa prática da mecânica do ator, do intérprete, serão tentados a pensar: “que idiota!”. “Não compreende nada do que diz”. Ao contrário, se eles conhecem o trabalho obscuro que se faz no interior de um bom intérprete durante os ensaios, saberão surpreender o momento favorável para ajudar no parto (MONTENEGRO, 1987, p.5-6).

A multiplicidade de técnicas, propósitos e gêneros teatrais reflete o grau de inquietação da cena teatral contemporânea, mas não favorece o

distanciamento necessário a uma percepção global do movimento teatral. Pois a arte teatral, por propiciar a articulação de saberes, permite que se revisitem épocas e costumes para efeito de compreensão de padrões de comportamento de uma dada época.

A busca de respostas conduziu à elaboração de sofisticada engenhoca para levar ao palco o fruto de uma reflexão sobre as contingências da vida. Artaud em seu brado por um teatro vivo já radicalizava:

O teatro [...] não se baseará mais no diálogo, e o próprio diálogo, ou o que sobrar dele, não será exigido, fixado a priori, mas apenas determinado em cena; será feito em cena, criado em cena, em correlação com a outra linguagem e com as necessidades, as atitudes, signos, movimentos e objetos. Mas todas essas tentativas se produzirão sobre a matéria, onde a Palavra surgirá como uma necessidade, como o resultado de uma série de compressões, choques, atritos cênicos, evoluções de todo tipo (com isso o teatro voltará a ser uma operação autêntica e viva, conservará essa espécie de palpitação emotiva sem a qual a arte é gratuita), todas essas tentativas, essa procura, esses atritos, acabarão desembocando numa obra, numa composição inscrita, fixada em seus menores detalhes, e anotada com novos meios de notação. A composição, a criação, ao invés de dar-se no cérebro de um autor, se dará na própria natureza, no espaço real, e o resultado definitivo será tão rigoroso e determinado quanto o de qualquer obra escrita, mas de uma de imensa riqueza objetiva (ARTAUD, 1985, p. 142).

Ao se escolher a qualidade do tecido do figurino da personagem de uma peça, ou o uso de um dispositivo engenhoso na cenografia, a concepção de um projeto de iluminação, ou mesmo os adereços de uma personagem constrói-se um caminho de elaboração cênica que, posteriormente, deverá ser acompanhado pela plateia.

A sensibilidade do público exige uma cena teatral dinamizada pela multiplicação do foco narrativo e cada artista se faz presente na defesa de um projeto estético, com um posicionamento político que se evidencia por meio da escolha de temas, repertórios e modos de produção.

Uma tarefa necessária ao ofício do intérprete é a construção de uma via de acesso ao público, sem a qual não acontece o encontro entre palco e plateia. O que acontece quando ator e plateia, mediados por um desejo de conexão, se encontram frente a frente? O ator com sua presença cênica diante de uma plateia desejosa de ser arrancada para além de sua lógica cotidiana?

Expressão de uma forma de conhecimento, saciando a sede de contato ao vivo na troca de experiência, o teatro instiga no espectador o desejo de participação, e aqui não se trata de espetáculo interativo. Seu berço é de festa e festa é, aqui, o equilíbrio de forças em interação numa dada circunstância.

O olhar do artista é semelhante ao da criança. Um olhar a um só tempo despido do véu do hábito e agudo o bastante para captar o instante em sua cintilante nitidez, ou tênue vislumbre. De início, tomemos o momento em que alguém é pinçado da existência cotidiana e passa a observá-la com

distanciamento crítico. Saliento que isso não se dá de modo desavisado. Certa feita, em uma oficina de leitura dramática, no Teatro Castro Alves, Fernanda Montenegro fez a seguintes observação: “coitado do homem de teatro que tem vocação, mas não tem talento, esse está perdido. Porque mesmo sem talento, ele não se desvencilhará do mundo do teatro. Vai ser bilheteiro, indicador de lugar, contra-regra...”. O artista é chamado ao seu ofício. Algo que talvez explique esse fascínio é a curiosidade infantil de saber como funciona o circuito do mundo e também esse desejo de contato. Artista, nesse contexto, compreende aquele que se dedica ao aperfeiçoamento de seus recursos expressivos e, principalmente, de sua sensibilidade para recriar no palco um mundo paralelo.

Num gesto de curiosidade semelhante ao comportamento da criança quando se dedica a aprender o funcionamento das coisas e *testar* seu poder de influenciar pessoas, o ator se entrega à tarefa de perscrutar a vida que corre nos trilhos da ordem estabelecida. Munido de um conjunto de técnicas e saberes peculiares da linguagem artística de sua especialidade, ele se permite os rituais de instalação de seu comportamento artístico.

É desse modo que a criação de uma realidade artística, produzida por meios artificiais proporciona, necessariamente, aquisição e transmissão de conhecimento. Artificial porque, no mundo do teatro, embora o ator se movimente com base na conquista de uma sinceridade na atuação, ele sabe que seu desempenho acontece em um espaço de ficção. Nem ele nem o público ignoram que o caráter de sua atividade é determinado pelo *como se fosse* stanislavskiano.

Vale notar que esse artificialismo citado acima, é contestado por ninguém menos que Peter Brook:

Na vida cotidiana há ações “normais” e comportamentos “estranhos”. No teatro, nada, em todo o escopo das possibilidades humanas, precisa necessariamente parecer “não natural”. A convicção de que os movimentos cotidianos são “reais” leva-nos inevitavelmente a concluir que o comportamento “normal” é mais próximo à vida. Movimentos incomuns são aceitos no palco somente porque o teatro é “artificial”. Eu nunca consegui acreditar nessa distinção. “A vida cotidiana” é também uma convenção artificial, e todas as escolas de interpretação “realista” são tentativas artificiais de capturar uma realidade sempre evasiva. No teatro nada precisa ser excluído, nada precisa ser rotulado de “artificial”, “real” ou “irreal”, pois um movimento cotidiano pode ser falso e banal, enquanto um gesto aparentemente estranho pode tornar-se o veículo para um significado profundamente emocionante. Tudo que importa é que a ação deve soar verdadeira no momento de sua execução. Nesse instante ela está “certa”. Esse é o teste absoluto. Essa é a realidade teatral (BROOK, 2000, p. 235-6).

A inevitável batalha contra os limites reiteradamente impostos por restritivos padrões normativos vigentes em cada época não sufocam o anseio artístico de atores, encenadores, cenógrafos, figurinistas, maquiadores iluminadores, sonoplastas. Vale mais a defesa de uma manifestação artística de inegável vocação para a abundância de meios expressivos. E foi a discussão sobre o que era essencial ao teatro que fundamentou pesquisas e proposições de

notáveis artistas da cena, cujo trabalho resultou em grandes transformações ocorridas no âmbito da arte teatral.

O que fica claro ao consultar alguns autores dedicados à análise dessas transformações (DORT, 1977) é que elas sempre visaram traduzir de modo cênico as inquietações de diretores, atores e técnicos de teatro, cada um a seu tempo; e que houve uma mudança fundamental no propósito dos encenadores, em sua maneira de se relacionar com o público. Em lugar de um público passivo, na justa contraposição a uma proposição que objetivava envolver o público por intermédio de um discurso persuasivo e apresentar-lhe modelos de conduta, como alguns autores identificaram na tragédia, no auto medieval etc. queria-se um público participante, questionador de sua realidade imediata.

Ciente de que o concerto do mundo não é obra para um só Hércules, cada artista se incumba de sua tarefa e se constitui, assim, regente do concerto para tantas vozes e instrumentos, quantos sejam necessários para comunicar sua visão de mundo.

Referências Bibliográficas

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1985.

BROOK, Peter. *Fios do Tempo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

CHACRA, Sandra. *Natureza e Sentido da Improvisação Teatral*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

DORT, Bernard. Uma propedêutica da realidade. In: Jacó Guinsburg (org.), *O Teatro e sua Realidade*. São Paulo: Perspectiva. 1977.

FERNANDES, Sílvia & MEICHES, Mauro. *Sobre o trabalho do Ator*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

MONTENEGRO, Fernanda. A Profissão do Ator. *Cadernos de Teatro*, Rio de Janeiro, n 90, 1987, p. 5-6.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral, 1880-1980*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.

i O termo indica um efeito cênico produzido ao acaso. Um bom achado funciona como um dado unificador dos elementos da montagem.[acho que nas normas, as notas vão para o final do texto.