

SILVA, H. A. (Hebe Alves da Silva). O implícito e o explícito na construção do *achado*. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Professora Adjunta 1. Diretora Teatral e Atriz.

RESUMO

Na construção do espetáculo, as leis da composição artística são tomadas em sua totalidade ou subvertidas em alguns de seus aspectos. A prática teatral na Escola de Teatro da UFBA é uma confirmação da ideia segundo a qual o espaço de elucidação das relações entre “saber” e “fazer” artísticos é a Universidade. Nela, estudantes do Bacharelado em Interpretação Teatral assimilam uma dinâmica de atuação cênica por meio da apropriação de conceitos e princípios intrínsecos ao fazer teatral, pela realização de montagens didáticas. Assim, sequências textuais ou cênicas, constituídas de uma sucessão de instantâneos, são articuladas, resultando na elaboração de uma nova cena. É quando o conhecimento implícito cede lugar ao explícito e eles descobrem que o *achado* é, também, uma construção.

Palavras-chave: Escola de Teatro da UFBA. Interpretação Teatral. Espetáculo.

RÉSUMÉ

Dans la construction du spectacle, les lois de la composition artistique sont prises en totalité ou subverties dans certains aspects. La pratique de l'art dramatique à l'École de Théâtre UFBA est une confirmation de l'idée que l'espace d'élucidation de la relation entre “connaissance” et “faire” artistiques est l'Université. Dans cette institution, les étudiants du premier cycle en interprétation théâtrale assimilent la dynamique du jeu scénique à travers l'appropriation des concepts et des principes inhérents au faire théâtral, par la réalisation de mises en scène didactiques. Ainsi, les séquences textuelles ou scéniques, composées d'une succession d'instantanés, sont articulées, ce qui entraîne le développement d'une nouvelle scène. C'est alors que la connaissance implicite cède la place à l'explicite et ils découvrent que la *découverte* est aussi une construction.

Mots clés: École de Théâtre à UFBA. Spectacle. Interprétation Théâtrale.

O estudo que se segue apresentará alguns aspectos do fazer teatral, embora tenha sempre em perspectiva o trabalho do ator e seu constante empenho de atualização diante da exigência de enfrentamento dos problemas levantados pelo desenvolvimento da cena contemporânea.

Houve um tempo em que o modelo da “peça bem feita” (RYNGAERT, 1995) correspondia àquela que funcionava, entretinha e envolvia o público em sua intriga, aprisionando-o na fantasia e simulacro de realidade apresentada no palco. Hoje, o público manifesta sua exigência de um espetáculo que: ou atenda sua expectativa imediata de entretenimento, ou o surpreenda movendo incisivamente seu horizonte de expectativa.

Por outro lado, os encenadores pesquisam formas alternativas de comunicação com o público para que se fortaleçam os laços que unam palco e plateia. Para tanto, se empenham em articular os elementos plásticos do espetáculo com sofisticados recursos expressivos do ator. Este, por seu lado, além dos desafios específicos à aquisição de um padrão técnico que lhe garanta o desempenho, enfrenta aqueles colocados pelas demandas de um público cada vez mais exigente que, entre tantas alternativas de fruição de obras artísticas, elege o teatro como forma de aprimoramento de sua sensibilidade estética.

Outro fator considerado na relação com o público é definir o modo como esse diálogo se estabelecerá. Trata-se de decidir se o envolvimento do público nas questões debatidas na peça teatral se dará por meio de um discurso persuasivo, com o objetivo de diluir a capacidade crítica reforçando uma atitude passiva; ou se, por meio de um posicionamento crítico, o convidará a tomar no debate as questões postas em relevo pela montagem teatral.

O artista de teatro se debate na busca da captura da atenção do público. O magnetismo do som do terceiro sinal se soma à expectativa de como o espetáculo será recebido pela assistência. Para muitos, mais que a vaidade pessoal, importa a confirmação de que, por meio de procedimentos consolidados e da experimentação se conseguiu um efetivo arranjo cênico. O que se quer é sair do impasse, é resolver o problema:

E por mais que a gente melhore, por mais que a gente seja competente, por mais que se consiga fazer um bom espetáculo não estamos conseguindo mais fazer com que a arte tenha aquela função que ela tinha antigamente, a função de ser arrebatadora, de ser transformadora. O que é que está acontecendo? Por que é que não estamos mais conseguindo ligar a arte com essa transformação? E eu sinto que isso nos levou para um delírio estético muito grande, a gente agora faz de um jeito, faz de outro, cria mil malabarismos para ver se conseguimos de novo criar um vínculo com o público, um vínculo real, não é um vínculo de sucesso, um vínculo de impacto – e nunca conseguimos isso. E ficamos quebrando a cabeça tentando pensar porquê (LESSA, 1991, p. 40).

Assim, tem lugar uma ampla discussão sobre os modos de atuação cênica. Categorizada pelo grau de emoção ou de razão presente em cada realização, ou pela obediência à concepção do encenador e mesmo pela filiação a um padrão sustentado pelo gosto médio do público, atuação cênica é objeto de consequentes investigações. A insistência na procura de respostas produz o *achado*¹. Surgido de um instantâneo criativo, o *achado* tem a qualidade de resolver um intrincado problema de direção ou de atuação. Não poucos se constituem em elementos de composição artística e se transformam em traços distintivos de uma determinada poética. Deste modo, ao longo da história do teatro, certas particularidades observadas nas realizações de destacados pesquisadores da cena, quando analisadas a distância, constituem um quadro de referência que permite identificá-las como sendo características de uma época.

¹ O termo indica um efeito cênico produzido ao acaso. Um bom achado funciona como um dado unificador dos elementos da montagem.

São traços estilísticos que revelam o achado de uma nova perspectiva artística. Inventada por atores, encenadores e técnicos que, guiados pelo objetivo de estabelecer uma comunicação viva com a plateia de seu tempo, abandonam o conforto de operar pelo estabelecido e se entregam à instabilidade do risco e, com isso, produzem uma distinta configuração cênica. Note-se que isto ocorre com o intuito de atrair o público para participar de um encontro único, realizado a cada sessão de uma temporada.

Nessa estratégia de sedução, princípios de composição já assimilados, e largamente utilizados, convivem com descobertas ocorridas em um determinado processo criativo. Não estou falando daquelas que permeiam cada nova abordagem de um autor ou de um estilo de representação. Mas daquelas que, por seu caráter extraordinário, estabelecem um novo paradigma no âmbito das realizações cênicas. Isto porque, na elaboração de hipóteses sobre os fatores presentes em sua construção, além dos termos técnicos que nomeiam recursos, objetos e práticas do fazer teatral, surgem outros na tentativa de traduzir uma nova percepção do arranjo cênico.

Por se tratar de uma indagação de caráter intrínseco ao fazer teatral em seus variados aspectos, as questões levantadas acima estariam na base de um projeto de formação de ator desenvolvido por professores de uma escola de teatro. E ainda na meta de configuração de um perfil artístico a ser desenvolvido em uma unidade de ensino. O elenco de disciplinas que compõem seu currículo poderia se articular em torno deste objetivo. Este é o desafio que enfrentamos diariamente na Escola de Teatro da UFBA.

A cada semestre, os docentes se dedicam à tarefa de desenvolver as habilidades dos estudantes a partir de um componente eixo compatível com seu o grau de desenvolvimento. Reunidos em uma estrutura modular, formam equipes que tentam driblar as dificuldades inerentes ao processo de ensino, tais como turmas formadas com base no ano de ingresso no curso e não por afinidade artística ou afetiva; carência de recursos do discente que garanta um acompanhamento integral das atividades programadas; diversidade do nível intelectual da turma; precariedade das condições materiais disponíveis na unidade para realização do projeto de ensino; eventuais incompatibilidades de estilo entre os docentes de uma mesma equipe; a relação ingrata entre o modesto recurso financeiro e as expressivas demandas materiais necessárias à execução de um projeto etc. Este panorama constitui o ambiente de desenvolvimento do processo de formação do ator na Escola de Teatro da UFBA.

Na sala de aula

Para encaminhar questões sobre a importância do espaço acadêmico na invenção de novas formas de composição artística, passo das considerações gerais ao relato de uma prática específica elaborada e exercida ao longo de minha prática docente.

A etapa inicial em uma disciplina prática é o levantamento do perfil da turma. Pela indagação ao estudante sobre sua expectativa no curso e trajetória

percorrida anteriormente à entrada na Escola, procuro avaliar o grau de comprometimento com o processo de ensino. Este questionamento acompanhará o estudante ao longo de sua formação acadêmica e também influirá sobre a avaliação final de seu rendimento.

Por meio de considerações acerca dos objetivos de cada fase de desenvolvimento do processo, indico uma bibliografia básica de suporte ao conteúdo programático e o aluno é estimulado a fazer o mesmo, quer dizer, a sugerir e/ou realizar leituras complementares de textos pertinentes ao conteúdo específico do curso. Nessa etapa, exercícios e jogos são utilizados com a finalidade de promover a compreensão da noção de parceria e *ensemble* (CHÉCKOV, 1986), nos momentos de exercícios corporais vocais e/ou de improvisação teatral. Nesse período, avalio o grau de maturidade da equipe, possibilidades e limitações, conduzindo o planejamento previamente articulado para a elaboração de um plano de trabalho que vise à abordagem dos problemas levantados no início do processo. No curso do desenvolvimento do projeto da montagem didática, outras questões de ordem artístico-pedagógica emergentes durante o curso exigem que se estabeleçam meios e modos de seu enfrentamento.

Numa próxima etapa, tem início o esboço do projeto de montagem que servirá de suporte ao desenvolvimento das habilidades específicas do estudante por meio das quais ele será avaliado.

Por outro lado, o aluno entra em contato com a metodologia do professor, avalia suas possibilidades e estabelece uma meta a ser alcançada na construção de seu perfil artístico. Vale lembrar que a ementa da disciplina, no âmbito da qual o projeto de montagem se desenvolve, já estabelece um objetivo a alcançar e define, em grande parte, o horizonte teórico-metodológico. Nesse ponto, encontra-se o primeiro grau de dificuldade do professor na tentativa de sistematização de sua pesquisa. Vários obstáculos se interpõem entre ele e o seu objetivo. Mas sempre novas exigências se apresentam, marcando o início de uma nova etapa.

Define-se um autor, um tema, e a partir de então, todas as atividades são voltadas para a montagem da peça. As aulas, progressivamente, adquirem o caráter de ensaios. O grupo se amplia com a chegada de figurinista, cenógrafo, técnicos, assistentes etc. E o espetáculo ganha corpo, restando apenas o encontro com o público, para que ele aconteça.

Considerações finais

O ambiente acadêmico propicia a pesquisa artística. Nele, estão reunidos sujeitos, instrumentos e objetos da indagação cênica. Uma breve consulta aos registros de participação das produções teatrais da Escola de Teatro da UFBA em festivais de teatro revela sua importância não só na formação de licenciados e bacharéis, mas também na difusão da dramaturgia universal e ainda na divulgação do trabalho de artistas e técnicos formados por ela.

Ao reunir um bom número de profissionais dedicados à pesquisa e consequente produção de conhecimento teatral, a Escola de Teatro da UFBA tem prestado relevantes serviços na qualificação do movimento teatral baiano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHÉKHOV, Michael. **Para o ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

FERNANDES, Sílvia & MEICHES, Mauro. **Sobre o trabalho do Ator**. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Coleção Estudos; 09).

LESSA, Bia. **Projeto te Pego pela Palavra**. Salvador: Núcleo de extensão do TCA, 1991.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do Teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.