

## **Procedimentos e operações para o ator em formação frente aos “textos clássicos” da dramaturgia ocidental**

Daniel Marques da Silva  
PPGAC-UFBA  
Doutor

Ator e diretor teatral, Professor de Interpretação Teatral na Escola de Teatro da UFBA.

**Resumo:** Presente como uma atividade de caráter obrigatório na maioria dos currículos das escolas de formação de atores no Brasil, a atuação em textos clássicos apresenta uma grande dificuldade para os professores de Interpretação e, sobretudo, para os alunos. A designação “textos clássicos” é razoavelmente abrangente e pode abarcar desde Ésquilo até Dumas Filho ou Büchner, e mesmo Martins Penna. Ainda podem ser vistos como textos clássicos da dramaturgia ocidental boa parte da produção do século XX, como a obra de Lorca, Ionesco ou mesmo Nelson Rodrigues e Jorge Andrade.

Escritos segundo normas e convenções teatrais de outras épocas e com uma distribuição de papéis relacionada a um modo de produção teatral específico, textos considerados clássicos oferecem dificuldades que dizem respeito, por exemplo, à distribuição do elenco, ou ainda características mais específicas e pertinentes ao trabalho do ator, como falas em versos ou composição de personagens obedecendo a lógicas distantes da realidade do aluno de Interpretação.

Utilizando a designação “textos clássicos” para tratar do enfrentamento do ator em formação com esta dramaturgia, mas não pretendendo uma discussão ligada ao campo da literatura dramática, esta comunicação almeja oferecer subsídios e caminhos para a abordagem e aproximação destes textos, relacionando alguns procedimentos: o expediente do curinga, a utilização de coros e de outros recursos épicos, o uso da música ou de outras linguagens artísticas.

**Palavras-chave:** Formação de ator, práticas pedagógicas para a Interpretação Teatral

A presente comunicação tem a pretensão de ser um relato de um trabalho continuado em disciplinas de formação de atores, mais do que exatamente um artigo científico. Sou, desde março de 2005, professor de Interpretação Teatral na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. A nova organização curricular da Escola de Teatro, em prática desde o primeiro semestre de 2004, é de caráter modular, com os alunos de seus cursos de graduação – Bacharelado em Interpretação Teatral, Bacharelado em Direção Teatral e Licenciatura em Teatro – distribuídos em turmas fechadas, com um conjunto de componentes curriculares obrigatórios e relacionados entre si. Os alunos têm aulas em um único turno, desenvolvendo uma mostra didática, ao fim de cada módulo, para a qual concorrem todos os componentes daquele respectivo módulo. Assim, os componentes curriculares teóricos estabelecem fortes correlações e conexões com o que se trabalha nos componentes práticos, em uma tentativa de união, ou, ao menos de significativa coexistência, entre teoria e prática na formação do futuro ator, do futuro diretor e do futuro professor de teatro. A idéia central desta proposta curricular

é a de que os alunos devem experimentar, desde o ingresso no curso, um processo análogo ao de uma montagem teatral, o que propiciaria um rendimento mais intenso nos componentes curriculares de cunho prático. Não pretendo aqui descrever as vantagens – e as desvantagens – desta proposta, apenas apresentar o ambiente de formação a que os alunos e seus professores estão sujeitos.

Cada Módulo apresenta, portanto, uma constituição específica, para a qual concorrem seus componentes curriculares. Nessa atual configuração curricular do curso de Interpretação, o primeiro módulo apresenta um caráter de apresentação das noções básicas da prática teatral; o segundo trabalha com a dramaturgia realista-naturalista; o Módulo III tem por recorte temático a produção da literatura dramática anterior ao Realismo e o Módulo IV tem por foco o teatro no Século XX. No quinto período, a exigência é a montagem final de um texto clássico e, no último semestre de graduação, a mostra final gravita em redor da criação do espetáculo de formatura, de livre escolha do professor de Interpretação Teatral.

Apesar de a presente comunicação estar pautada no atual currículo da Escola de Teatro da UFBA, a exigência do enfrentamento de um texto clássico em algum momento da formação do aluno de interpretação está presente em praticamente todas as escolas de formação de atores do país. Contudo, a atuação em textos clássicos apresenta uma grande dificuldade para os professores de Interpretação e, sobretudo, para os alunos.

Pode-se afirmar que a designação “textos clássicos” é razoavelmente abrangente e pode abarcar desde Ésquilo até Dumas Filho ou Büchner, e mesmo Martins Penna. Ainda podem ser vistos como textos clássicos da dramaturgia ocidental boa parte da produção do século XX, como a obra de Lorca, Ionesco ou mesmo Nelson Rodrigues e Jorge Andrade. Assim sendo é impossível pensar-se em um procedimento pedagógico de formação do ator que consiga abarcar toda esta enorme gama de poéticas.

Escritos segundo normas e convenções teatrais de outras épocas e com uma distribuição de papéis relacionada a um modo de produção teatral específico, textos considerados clássicos oferecem dificuldades que dizem respeito, por exemplo, à distribuição do elenco, ou ainda características mais específicas e pertinentes ao trabalho do ator, como falas em versos ou composição de personagens obedecendo a lógicas distantes da realidade do aluno de Interpretação. Cabe salientar que não pretendo aqui uma discussão relacionada ao campo da literatura dramática.

Partindo de minha prática junto ao currículo descrito acima, pretendo me ater a procedimentos de tratamento dos referidos “textos clássicos” para o enfrentamento do ator em

formação com esta dramaturgia, na tentativa de oferecer subsídios e caminhos para a abordagem e aproximação destes textos.

Os procedimentos de tratamento para a abordagem e o trabalho dos atores em formação frente aos chamados “textos clássicos” de que tenho me utilizado com frequência são: o expediente do curinga, a utilização de coros e de outros recursos épicos, o uso da música.

A utilização do recurso do curinga tem êxito, segundo minha prática, em três instâncias para o trabalho de ator. Em primeiro lugar, por combater a criação, muitas vezes utilizadas em nossas escolas de teatro, dos ditos “elenco A” e “elenco B”. Como acredito que uma montagem dessa natureza tem o efeito de fortalecer o grupo de alunos-atores, a estratégia de dois elencos pode minar as relações que se fortaleceriam. As comparações entre as atuações são inevitáveis, as escalas de trabalho, produzidas para organizar os ensaios, criam hiatos para a equipe durante o processo, sedimentando um entendimento, para mim inadequado, do professor/diretor como o maior responsável, senão o único, pelo sucesso – ou fracasso – de um espetáculo.

Outra característica que julgo importante da escolha de uma distribuição de papéis que se utilize do recurso do curinga é o distanciamento que o elenco tem de manter no trabalho de composição de personagens. Não julgo adequado para a composição de papéis em textos com estas características uma possível abordagem psicológica das personagens. Oriunda do emprego inadequado das técnicas de Stanislavski, a referida abordagem deve ser evitada para que o aluno possa ter um contato mais estreito com a personagem que irá compor. Textos escritos em verso ou com uma lógica diversa da causalidade psicológica necessitam de outros enfoques e de outras informações para o ator.

O recurso do curinga ainda possibilita ao ator em formação uma espécie de “construção em espelho”, pois ao presenciar o tratamento que o(s) seu(s) colega(s) de cena que está (ao) trabalhando na mesma personagem que ele, o jovem ator se enriquece com a experiência vista e também contribui com o companheiro, estreitando laços e fortalecendo a noção de turma/elenco. Essa “construção em espelho” também concorre para reafirmar o citado distanciamento na composição da personagem, posto que as possibilidades de uma identificação com o mesmo passam, obrigatoriamente, por esta instância de cooperação e trabalho mútuo, e não por um trabalho solitário de análise do texto teatral.

A utilização do coro é uma outra chave para o enfrentamento do jovem ator em peças clássicas. Algumas personagens ou algumas falas são destacadas do texto e reelaboradas, ganhando uma dimensão de coro. Escusado é dizer que nas peças em que a presença do Coro

é uma convenção do gênero este destaque já faz parte da compleição do próprio texto. Contudo, esse recurso, tanto em um caso como no outro, traz significativas contribuições para o ator em formação. A lógica dessas falas ou dessas personagens tem um indiciamento próprio, distante do jovem ator, que se reafirma com o estudo da função do coro, abrindo novas abordagens e perspectivas para ele.

Outro expediente que emprego em minha prática diária como professor de Interpretação Teatral é a utilização de músicas como um discurso coadjuvante na montagem da mostra didática. A criação de atmosferas é recurso largamente utilizado pela trilha musical; contudo, outras formas podem ser consideradas. Em geral o repertório utilizado é pensado como uma estratégia de aproximar o ator em formação do texto do espetáculo. Músicas do cancionário contemporâneo, que estabeleçam conexões e vínculos entre o texto teatral e o aluno ator, que explorem possíveis identificações entre este e a personagem, que sublinhem as intenções da fala, são empregadas como tática tanto no período de leitura e compreensão do texto quanto nas improvisações e ensaios e mesmo no espetáculo final.

Encerro minha comunicação lembrando que seu teor é mais o de um relato de laboratórios de trabalho de formação de atores, de um diário de trabalho de um professor de Interpretação Teatral, esperando que ela possa estabelecer um colóquio, um diálogo entre aqueles que, como eu, debruçam-se sobre essas questões em suas práticas docentes cotidianas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. *Grupo Galpão: diário de montagem*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó; LIMA, Mariângela Alves de (Orgs.). *Dicionário do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MARQUES, Fernando. A palavra no palco: Por que usar o verso em cena. In: *Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n.16, p. 82-89, janeiro-abril 2003.

MOTTA, Gilson. A tragédia grega na cena brasileira contemporânea. In: *Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n.20, p. 50-57, julho-dezembro 2004.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

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

ROUBINE, Jean-Jacques. A linguagem da encenação teatral. Ed. Zahar.

TORRES, Walter Lima. O *Tartufo* entre cena e texto: apontamentos sobre um clássico. In: *Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n.06, p. 46-53, janeiro-abril 2000.

UBERSFELD, Anne. A representação dos clássicos: reescritura ou museu. In: *Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n.13, p. 08-37, abril-junho 2002.