



Por uma ontologia da presença cênica

Towards an ontology of the performing presence

Sergio Nunes Melo¹

Resumo

Este artigo discute a ontologia da materialidade atorial. Para isso, traça uma visão panorâmica da História do Teatro desde a civilização hindu aos dias atuais, observando que é somente no século XX que ocorre uma mudança de paradigma da presença cênica, quando práticas diametralmente opostas passam a coexistir prestigiosamente. O artigo também busca as razões da emergência dessa reconfiguração radical e sem precedentes.

Palavras-chave: Atuação; materialidade; produção de presença; história do teatro.

Abstract

This article discusses the ontology of the actor's materiality. In order to do so, it outlines a survey of the Theatre History since the Hindu civilization to these days, observing that it is only in the 20th century that a paradigm shift occurs in the performing presence, when diametrically opposed practices start sharing equivalent prestige. The article also seeks the reasons for the emergence of this radical and unprecedented reconfiguration.

Keywords: Acting; materiality; production of presence; theatre history.

Até o século XX, a presença cênica, produção de materialidade capaz de cativar o público e suspender sua atenção acima do utilitarismo cotidiano, sempre tinha sido percebida como uma habilidade específica, apesar de seu grau altamente variável de capital simbólico. Ao longo da história, várias abordagens teóricas discutiram essa especificidade sob um ponto de vista técnico e/ou existencial, mas poucas vezes se questionaram sobre o ser da fisicidade atorial, em seu caráter trans-histórico e transcultural. Recentemente, por uma vertente ontológica, Hans Ulrich Gumbrecht abordou a questão, cunhando o termo “materialidade da comunicação” para definir “todos os fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido” (2010, p. 28)². Redi-

¹ Connaught Fellow – University of Toronto e Professor Adjunto II do Curso de Artes Cênicas - UFSC.

² Visto que o termo materialidade já era usado pela comunidade discursiva das artes da cena na acepção de presença atorial antes da formulação de Gumbrecht, me refiro à materialidade da comunicação simplesmente como materialidade.

mencionando o valor da “produção de sentido”, ou seja, da atribuição de significados (hábito epistemológico cronicamente enraizado), de modo que esse oscile com o da “produção de presença”, Gumbrecht define “experiência estética” como o que “nos dá sempre certas sensações de intensidade que não encontramos nos mundos histórica e culturalmente específicos do cotidiano em que vivemos” (2010, p. 128).

Equacionar presença, experiência estética e intensidade não é uma proposição sem precedentes. Jerzy Grotowski, depois de definir o “espetáculo” como “ritual degenerado” (1987, p. 53), afirma que “[o] ritual é um momento de grande intensidade. Intensidade provocada. A vida se torna, então, ritmica” (p. 54). Embora sugestiva, a proposição grotowskiana é problemática; a própria distinção analítica entre espetáculo e ritual é vulnerável frente à verificação lógica: seria necessário estabelecer uma definição universalmente válida de ritual em um mundo com tantas modalidades de rituais, e muitas delas suscitariam debate quanto à sua própria degeneração ou *status* de fenômeno que possa circunscrever sem questionamentos uma ritmica intensa. Não havendo critérios universais que definam esses termos, tal abordagem não pode ter validade ontológica.

Seguindo a trilha de Grotowski, Eugenio Barba aborda a presença com a denominação de “extra-cotidiano”, definido como “o comportamento sociocultural e fisiológico numa situação de representação” (1995, p. 8). Embora verdadeiramente abrangente, a antropologia teatral não pode reivindicar um *status* ontológico porque abarca idiomas performativos que não se circunscrevem à configuração de seus postulados, falhando, portanto, em sua tentativa de dar conta da universalidade subjacente à presença cênica. Assim, proponho um breve exame da história de culturas-chave das artes da cena de modo tanto a compreender a evolução da produção de presença desde os mais antigos registros até os dias de hoje quanto a pôr à prova o sistema filosófico proposto por Gumbrecht.

Documentadamente, a civilização hindu é a primeira a desenvolver as artes cênicas – “encontramos o termo ator (*sailusa*) por volta de 3.000 a. C.”³ (RAGHAVAN, 1993, p. 10). Abordada em um tratado monumental escrito há mais de dois milênios sobre aspectos artísticos, técnicos e filosóficos da cena, a presença atorial hindu consiste em uma série de idiomas performativos limítrofes entre o teatro e a dança. O título do tratado é *Natya Shastra*, cuja tradução do sânscrito poderia ser “escritura sagrada” (*Shastra*) sobre “as artes cênicas” (*Natya*).

3 Todas as traduções deste artigo são minhas.

O primeiro capítulo narra que *Indra*, o rei dos deuses, atendendo a uma súplica humana, pede a *Brahma*, o criador do universo, uma atividade recreativa acessível de modo que a humanidade possa retornar a seu estado de iluminação. *Brahma* sugere a criação do quinto Veda, que deveria incluir ensinamentos dos quatro Vedas pré-existentes, fazendo, assim, convergir a palavra, a música, a mímica e o sentimento. Embora se dirija a todos os alfabetizados interessados, esse tratado enfoca explicitamente os potenciais aprendizes da presença cênica: os habilidosos, instruídos e trabalhadores que não se intimidem pelo palco.

Na civilização hindu, o teatro – como fica claro por sua acessibilidade até mesmo à casta mais baixa de um sistema inflexível de extratificação social – desempenha um papel fundamental, uma vez que tem como missão orientar o povo rumo à felicidade. O fato de o ator figurar em uma escritura sagrada a ele dedicada já sugere a dimensão de elevado valor que a ele se dá na civilização hindu.

Além disso, as qualidades exigidas do candidato à aprendizagem da presença cênica não deixam dúvidas quanto ao perfil prestigioso desse profissional, que exhibe, entre outras habilidades, posições minuciosas de pés e mãos bem como expressões faciais com diferenciações sutis, além de dicção e regras de prosódia – tudo de acordo com uma codificação semiológica precisa. Essas habilidades se traduzem na maestria de uma fisicidade sofisticadíssima, que não deixa margem de dúvida quanto à especificidade do ofício, pois somente alguém que tenha passado por um treinamento altamente especializado é capaz de criar uma materialidade modelada por atuações exemplares existentes desde tempos imemoriais.

Imbuído de um perfeccionismo ancestral, o ator da civilização hindu representa emoções (*bhava*) específicas. Essa representação tenciona suscitar emoções (*rasa*) no público. A encenação oferece à plateia a oportunidade de uma experiência cognitiva sobre a ordem do cosmos e sobre o papel do ser humano nessa ordem. A presença se baseia numa continuidade entre ludicidade, rigor e transcendência; e essa continuidade, encarnada pelo ator, um virtuoso, deve conduzir a plateia a uma vivência espiritual análoga à degustação. A analogia com o início da atividade soberana do organismo humano, mais uma vez, eleva o prestígio da profissão do ator, cuja preparação pode ser vista como o adentramento num processo de nutrição da vida espiritual coletiva.

A experiência espiritual e palatável está também no cerne do teatro grego. Porém, esse é simultaneamente cívico: um modo pelo qual o estado (o principal patrocinador

do evento) testa, reafirma e promulga a ideologia subjacente à sua razão de ser, utilizando-se dos valores morais, políticos e metafísicos compartilhados pelo público, sobretudo o debate, um dos valores mais importantes nos primórdios da democracia.

No século VI A.E.C., durante as primeiras edições da Grande Dionísia (ou Dionísia da Cidade), o segundo mais importante festival de Atenas, a arte do ator estava muito próxima daquela do orador: os dramaturgos declamavam seus textos, diferenciando-se dos oradores somente porque representam personagens dialogicamente, usando máscaras, figurinos e adereços. Nos teatros maiores, com a primeira fila de espectadores podendo estar a dezoito metros de distância da boca de cena e a última fila a noventa e um metros da primeira, pode-se concluir que a projeção de voz era tão fundamental para o ator como para o orador, que discursava em praça pública. Como interpretavam vários personagens, é possível que alterassem o timbre de voz de um papel para o outro – característica que diferenciaria significativamente o ator do orador ao longo da história dos festivais gregos.

Visto que é quase certo que os atores não dramaturgos (que surgem a partir de Sófocles) fossem analfabetos, eles deveriam aprender suas falas ouvindo-as declamadas pelos dramaturgos – que, com toda a probabilidade, deixariam uma marca de estilo na interpretação do ator. Cumpre notar que, com a evolução do espetáculo, ocorreu uma mudança de paradigma na recepção dessa presença: “o ator atingiu reconhecimento independente, dando sua própria contribuição à apresentação para além do que o autor tinha fornecido” (ARNOTT, 2005, p. 49). Independentemente da fase em que se encontrasse o espetáculo, a destreza de expressão corporal foi sempre necessária porque os gestos com os braços, tanto dos atores principais quanto dos coreutas, deveriam ser suficientemente eloquentes e amplos a fim de serem vistos por uma plateia de até 15.000 espectadores.

Nesse espetáculo grandioso, os coreutas eram amadores com experiência e podiam facilmente ser escolhidos nos concursos de ditirambos, que eram cerca de mil só na Dionísia da Cidade. Um mês depois do encerramento da competição, o dramaturgo já começava a treinar e coreografar os coreutas selecionados para a competição seguinte. Com o passar do tempo, um mediador entre os coreutas e o dramaturgo assumiu essas tarefas pedagógicas. Extenuante, a preparação da presença cênica consumia muitas horas por dia e exigia disciplina na execução de exercícios tanto de expressão corporal, que incluía dança, quanto de expressão vocal, que incluía canto e oratória.

Ao procedermos por dedução lógica, podemos formular a hipótese de que as técnicas de expressão corporal disponíveis estivessem associadas à própria rotina militar, o que não seria de todo um disparate em relação a um ofício exclusivamente para homens pelo menos suficientemente jovens e que exigia o recrutamento de talentos estratégicos com uma disposição física extraordinária. Se eliminássemos essa hipótese, só nos restaria inferir que o treinamento fosse imediatista e tivesse um caráter mais funcional do que formacional.

Dada a diversidade e quantidade de eventos teatrais, essa hipótese é menos plausível que a primeira, pelo menos num sentido de evolução histórica – até porque, ao longo dos sete séculos em que dura o teatro grego, a elevação gradativa do capital simbólico atribuído ao ator nos conduz a crer que a profissão tenha se encaminhado decisivamente rumo à especialização da produção de presença. Embora nossas duas únicas fontes textuais sobre o ator – Platão e Aristóteles – não sejam aparentemente otimistas, o fato é que os atores alcançaram tanto prestígio quanto os autores e, mais tarde, chegaram mesmo a ter *status* de *superstars* – um aspecto da profissão ligado à dinâmica de poder da ilusão, que Platão tanto discute e que viria a se tornar a tônica do teatro romano.

Como o teatro romano foi fortemente calcado no grego e como não há muito mais informações sobre a cultura teatral do pão e circo do que sobre a do debate cívico, só nos resta tecer conjecturas análogas àquelas sobre sua matriz. Com o declínio de Roma, o teatro organizado também entrou em decadência no Ocidente. Na Idade Média, há certamente o teatro religioso, patrocinado e promovido pela Igreja, em que os atores eram o clero e os meninos dos coros das igrejas encenavam histórias bíblicas seguindo as regras do decoro: as personagens do bem eram representadas com enlevo de modo que não se incorresse em blasfêmia, sem tendências ao naturalismo, enquanto as personagens do mal tinham direito a ações físicas com tendências naturalistas, tais como ataques de ira. Embora tivessem que lidar com convenções corpóreas simples, os atores precisavam ter “habilidade de atuação, extensão vocal e boa articulação bem como presença física” (TYDEMAN, 1978, p. 193). Havia também os atores ambulantes: os mímicos, os contadores de histórias, os comediantes e os domadores de animais, além dos menestréis. É óbvio que a produção de presença cênica medieval, embora ainda mais assistemática do que nas culturas teatrais da Grécia e de Roma, se baseava em habilidades específicas.

A Idade Média terminou com uma crise de disputa interna entre duas facções papais durante quase todo o século XIV. Aproveitando-se dessa lacuna do poder religioso, de sua centralidade geográfica e de sua afluência financeira, as cidades-estado italianas passaram a investir em artistas, atraindo-os para suas cortes. Desse modo, a cultura teatral do Renascimento italiano passou a ser a mais influente da Europa.

No Renascimento, a produção de presença cênica, mais uma vez, estava atrelada à arte da oratória, acrescentando, porém, algumas inovações significativas: a gestualidade era codificada de modo original – às vezes, tão explicitamente maniqueísta a ponto de um gesto positivo dever ser feito com a mão direita, enquanto um gesto negativo, com a mão esquerda; e pela primeira vez na história, aparece o conceito de identificação de ator com personagem, a técnica do *personificatio*, abordada pelo jesuíta francês Louis Crésol em 1620: “Nesse procedimento, o orador se identificava enfaticamente com o personagem que ele desejava interpretar. Desse modo, a emoção gerada pela associação promovia uma força motivadora impactante para a ação e não simplesmente para uma sequência de imagens” (apud GOLDING, 1986, p. 148). A busca da espontaneidade, que emerge como uma alternativa de contraste a um tom solene no período medieval, torna-se uma constante, *grosso modo*, em alternância pendular com a desfamiliarização, a partir do Renascimento.

Na Inglaterra elizabetana, onde surge o conceito de teatro como negócio no sentido de uma organização profissional que visa lucro, a espontaneidade é um marcador da diferença entre um ator de teatro e todos os outros atuantes – embora não possamos saber como fosse interpretada essa espontaneidade. É a primeira vez na história em que o público paga para ouvir poesia. Quando se usa o verbo “ouvir”, não se trata de retórica: os borderôs da época demonstram que os assentos mais caros ficavam atrás do palco, o melhor lugar para que se ouvissem os atores. Portanto, excelência na articulação, na projeção de voz e no colorido da inflexão eram qualidades imprescindíveis no teatro renascentista inglês. Além disso, ao contrário do que tinha sido o padrão na Antiguidade, “até os atores mais jovens tinham que ser alfabetizados, para poderem ler os roteiros que eles tinham que aprender” (ASTINGTON, 2010, p. 2).

A despeito de todo o profissionalismo, a preparação do ator inglês no Renascimento era assistemática, já que qualquer um poderia se tornar um profissional da cena, desde que fizesse jus aos desafios inerentes à carreira. Aprendia-se fazendo com intensidade: ensaiava-se por alguns dias e se apresentava diante de uma plateia

cuja etiqueta diferia em muito daquela à qual a maioria dos espectadores se habituaram hoje em dia. Entediados diante de uma apresentação, os espectadores não perdoariam fiascos: vairiam, insultariam os atores, pediriam seu dinheiro de volta, arremessariam no palco o que estivesse às mãos. A aprendizagem tinha de ser veloz, sem autoindulgência. Em segundo lugar, num período histórico em que os textos eram copiados à mão, havendo cerca de três cópias por elenco, eles tinham que ter simultaneamente à memória um repertório de várias peças, que poderiam chegar perto de uma dezena.

Em termos de fôlego, só mesmo a *Commedia dell'Arte* foi capaz de rivalizar o teatro inglês no Renascimento. Pertencentes a uma categoria identificada por uma linguagem em comum, os atores desse movimento originado nas cidades italianas foram os mais especializados entre os profissionais do teatro ocidental até talvez os dias de hoje. O conhecimento de um ator da *Commedia dell'Arte*, normalmente, inclui alguns dialetos italianos e línguas estrangeiras, o domínio de pelo menos um instrumento musical, o canto, a acrobacia, a projeção de voz, a expressão corporal específica de uma máscara na qual se especializa e, finalmente um pendor extraordinário para a improvisação a partir de um roteiro flexível, o que implica disposição para a colaboração dramaturgica. Além disso, ao contrário do que se possa presumir, qualquer excesso histriônico estava condenado: “um bom improvisador tinha que praticar a abnegação e restringir a auto-indulgência de super-atuar em detrimento de outros papéis” (DUCHARTRE, 1966, 30).

O paradigma de presença no Ocidente só foi quebrado na chamada contemporaneidade. Os idiomas performativos inspirados nas culturas cênicas orientais só se desenvolveram no Ocidente a partir do início do século XX, quando os primeiros encenadores autorais começaram a mirar o Oriente como a fonte de possível revitalização de um teatro moribundo. De Stanislavsky a Brecht, quase toda a vanguarda europeia da primeira metade do século XX extraiu do Oriente algum aprendizado útil para a elaboração de uma materialidade efetiva. Mas o próprio rigor oriental assumiu novas conotações no Ocidente.

Rejeitando passionalmente qualquer tipo de teatro convencional, Artaud deu o primeiro golpe fulminante na cultura cênica predominantemente textocêntrica do Ocidente, abrindo caminho para a performance, em que tudo pode acontecer, apesar de sua inspiração para o treinamento atorial vir do Oriente. Segundo Artaud,

a “presença” desejável equivalia a um atletismo afetivo, cuja chave estaria numa linguagem física “dirigida aos sentidos e independente do discurso” (INNES, 1981, pp. 11-12). Embora Artaud tenha deixado claro que crueldade não significa derramamento de sangue, há artistas performáticos contemporâneos que desafiam tal preceito. Por exemplo, Marina Abramović chegou a estilhaçar uma taça de vidro entre uma das mãos numa performance que desafiou os limites das artes cênicas e que é irrepetível por instinto de sobrevivência. Sem dúvida, a pós-modernidade tem abalado as estruturas com sua radicalidade, sua autorreferencialidade e uma proposta do fim da definibilidade e da julgabilidade da obra de arte ou do evento artístico, justificando o que quer que seja feito em função de suas condições de produção (CROWTHER, 2002, pp. i-ii).

Paralelamente a eventos espetaculares multifacetados como nunca, o cinema e a televisão - linguagens da era de comunicação de massa que passaram a se valer da presença atorial através de seu registro - alteraram o próprio paradigma de presença-sendo-presentificada; a presença passou, desde então, a credenciar também a virtualidade como modo instaurador da experiência estética. A partir do momento em que Rodolfo Valentino, o primeiro símbolo sexual da História, passou a ganhar papéis principalmente por ser fotogênico e ter carisma pessoal, sobretudo *sex appeal*, a presença virtual passou a gerar respostas de público de intensidades inauditas.

O público chega mesmo à idolatria histórica. A reificação da identidade de Valentino, que passou a ser maior que qualquer papel que ele interpretasse por melhor que ele o desempenhasse, pode ser vista como um divisor de águas extraordinário na percepção da presença: “[e]m vez de enfatizar a virtuosidade de atuação de Valentino, a publicidade do estúdio tinha a tendência de promovê-lo como uma fantasia altamente adaptável e facilmente consumível” (ANDERSON, 2011, p. 80). A presença, a partir de então, não é mais somente o produto de uma preparação exaustiva, sistemática ou assistemática, que patentiza a diferença de uma ocupação específica; agora a presença é também a fetichização do corpo fenomenal e de uma personalidade idealizada, independentemente de um fazer próprio – amador ou profissional, cultivado ou espontâneo.

Na segunda metade do século XX, o ofício do ator e o ofício do modelo passam a ser intercambiáveis. Os *reality shows* sobrevivem de uma qualidade de presença cuja suposta espontaneidade mediatizada pela consciência de transformar-se cons-

tantemente em objeto observacional é assistida sob o influxo da manipulação de um criador de regras em função de uma competição de produção quantitativa de simpatia e/ou identificação. A partir do momento em que a presença cênica não é mais necessariamente uma conquista de autodesenvolvimento respaldado por disciplinas específicas, nem de ruptura com a homogeneidade, muito menos de virtuosismo, mas de mera resistência psicológica e/ou manutenção de empatia pública, não estaríamos diante da maior crise de presença já vivida? Seria mais difícil do que nunca conciliar a materialidade atorial com a missão estipulada por *Brahma*: a de orientar o povo rumo à felicidade e à iluminação? O perigo sobre o qual Platão nos alerta, a construção de mitos que tolhem a liberdade, seria mais eminente do que nunca?

Se, por um lado, tento responder a essas perguntas exclusivamente através do hábito hermenêutico ao qual estamos arraigados, corro o risco de aderir demasiadamente a perspectivas histórica e culturalmente construídas, que encobririam a natureza do objeto de investigação deste estudo: o ser da presença cênica. Por outro lado, ao ponderar sobre essas questões a partir da perspectiva proposta por Gumbrecht, as respondo ontologicamente sem perder o cerne do sentido implícito nas respostas que naturalmente ocorreriam em discursos afiliados a perspectivas sociológicas, antropológicas, etc.

O encaminhamento ontológico da questão nos conduz para além da fenomenologia do ser da presença atorial: o que está em jogo é o próprio Ser – que, por meio das artes cênicas, se entrevê em ausência. A entrada em cena da presença virtual no fim do século XIX, seu adensamento juntamente com a propensão a toda sorte de experimentações na primeira metade do século XX, e a supervalorização da efemeridade e da irrepetibilidade da presença performática contemporânea revelam-se como correspondências formais a deslocamentos de modos de ser no mundo que reclamam sua própria recuperação. “Aquilo de que [...] sentimos falta num mundo tão saturado de sentido, e, portanto, aquilo que se transforma num objeto principal de desejo (não totalmente consciente) na nossa cultura [...] são fenômenos e impressões de presença” (ANDERSON, 2011, 134).

Intoxicado pela necessidade de sentido, adaptado à cisão corpo-mente, instalado de tal modo na lógica sujeito-objeto a ponto de não perceber mais a possibilidade do puro estender-se dos antigos gregos - do *hypokeimenon* (ὑποκείμενον) -, o ser se fascina, sem o saber, ao ver que a conexão perdida no cotidiano moldado por uma

miríade de interpretações pode ser restaurada, ainda que essa restauração seja só por imagens, ou exatamente por isso.

Bibliografia

ANDERSON, Mark Lynn. **Twilight of the Idols: Hollywood and the Human Sciences in 1920s America**. Berkeley: University of California Press, 2011.

ARNOTT, Peter D. (1989) **Public and Performance in the Greek Theatre**. Abindgon: Routledge, 2005.

ASTINGTON, John H. **Actors and acting in Shakespeare's time: the art of stage playing**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral**. Supervisão da tradução de Luiz Otávio Burnier. São Paulo: Hucitec, Editora da Unicamp, 1995.

CROWTHER, Paul. **The Transhistorical Image: Philosophizing Art and its History**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

DUCHARTRE, Pierre Louis. **The Italian comedy: the improvisation scenarios lives attributes portraits and masks of the illustrious characters of the Commedia dell'Arte**. Trad. Randolph T. Weaver. London: Dover Publications, 1966.

GOLDING, Alfred S. Nature and symbolic behaviour: Crésol's Autumn Variations and the early Baroque acting technique. In: **Renaissance and Reformation**, 10:1 (1986).

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. Performer. In: **Center of Jerzy Grotowski**. Pontedera: Center of Jerzy Grotowski/Stampa Bandecchi & Vivaldi Pontedera, 1987.

INNES, Christopher. **Holy Theatre: Ritual and the Avant-Garde**. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

RAGHAVAN, V. (1981) Sanskrit Drama in Performance. In: BAUMER, Rachel van M. (ed.); BRANDON, James R. (ed.). **Sanskrit Drama in Performance**. Delhi: University of Hawaii Press, 1993. Primeira edição indiana. 9-44.

TYDEMAN, William. **The Theatre in the Middle Ages: Western European Stage Conditions, c.800-1576**. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.