



MADEIRA, Marina. Forma e intensidade, presença e repetição. Natal: UFRN. Mestranda em Artes Cênicas; Orientador Alex Beigui de Paiva Cavalcante; CAPES. Atriz.

RESUMO

Esta comunicação compõe parte da pesquisa de mestrado que venho desenvolvendo e que tem como objeto principal a investigação do conceito de presença no trabalho do ator. Utiliza aqui como referências autores como Hans Ulrich Gumbrecht, Georges Didi-Huberman, Anne Cauquelin, Ariane Mnouchkine, Peter Brook. O presente trabalho pretende refletir, a partir de escritos dos autores acima citados, acerca das relações presentes entre presença e repetição, forma e intensidade, pensadas em sua existência dentro do trabalho do ator. Segundo as definições de presença aqui explicitadas, esta parece, em diversos momentos, incompatível com a noção de repetição, necessária ao trabalho do ator. Sob essa perspectiva, há que se pensar também nas relações entre forma e intensidade, no intuito de chegar a uma possível coexistência de todos esses elementos no trabalho do ator.

Palavras-chave: ator: presença: repetição: forma: intensidade.

ABSTRACT

This article is part of my Masters research and has as its main goal the investigation of the concept of Presence in the actor's work. It uses as references authors such as Hans Ulrich Gumbrecht, Georges Didi-Huberman, Anne Cauquelin, Ariane Mnouchkine, Peter Brook. This work intends to make a reflection about the relationships between presence and repetition, form and intensity as thought within the context of the actor's work. This reflection is made using the writings of the above mentioned authors. Following the definition of presence here shown, presence seems to be in various moments incompatible with the notion of repetition necessary to the actor's work. Within this perspective, it is also necessary to think in the relationship between form and intensity, aiming to arrive to a possible coexistence of all those elements in the actor's work.

Keywords: actor: presence: repetition: form: intensity.

O ator trabalha em meio a paradoxos. Ao analisarmos os elementos envolvidos em seu trabalho, encontraremos a todo o momento relações que parecem contraditórias, elementos que parecem incongruentes e, no entanto, coexistem. Ao abordarmos a presença, podemos pensar que o ator não deixa de ser ator quando não está em cena, ele é o sujeito que procura seu material de trabalho no meio que o cerca, no cotidiano. Portanto, a noção de presença – sob essa perspectiva – não é ligada especificamente à realização cênica, mas a todo o processo criativo do ator.

Gumbrecht (2010), teórico da área da literatura, se refere à presença como uma relação espacial com o mundo e seus objetivos, onde o que é presente é algo tangível, que pode exercer impacto imediato em corpos humanos e que não é apreensível, exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido. Para ele, qualquer forma de comunicação, através de seus

elementos materiais, “toca” os corpos das pessoas envolvidas no processo comunicativo de maneiras diversas e específicas. E a presença é percebida através de seus “efeitos de presença”, caracterizados como epifanias – eventos, efeitos efêmeros os quais não conseguimos agarrar – que não sabemos se ou quando ocorrerão e nem que intensidade terão. Para Gumbrecht:

[...] não há dois relâmpagos com a mesma forma, nem duas interpretações de orquestra, com a mesma composição, que ocorram exatamente da mesma maneira. Finalmente (e acima de tudo), a epifania na experiência estética é um evento, pois se desfaz como surge. (GUMBRECHT, 2010, p. 142).

A presença é, então, um efeito efêmero como a própria arte teatral. É um efeito incorporeal, que precisa de um corpo, precisa tornar-se corpo para ser detectado. A presença precisa tomar forma ou não se faz presente para nós. Na filosofia, Cauquelin (2008) nos diz que os incorporais seriam lugares com a capacidade de conter corpos ou não contê-los, e que só são detectáveis em relação a um corpo. É um espaço sem corpo que, entretanto, faz parte do corpo. Nesse contexto, não poderíamos aqui falar da presença sem falar de duração, forma e intensidade.

Quanto à duração, ao caracterizar-se pela efemeridade, a presença é captada como um evento, um efeito. Sua transitoriedade a diferencia do cotidiano, bem como sua intensidade. Com relação à intensidade, podemos dizer que um momento de presença seria um *momento de intensidade*. Ao observarmos atentamente nossos respectivos cotidianos, notaremos que é muito difícil que estejamos realizando todas as nossas ações e atividades com presença. Geralmente fazemos uma coisa pensando em outra, realizamos uma atividade já pensando como será a próxima atividade, ou realizamos nossas ações no “automático” e sequer prestamos atenção no que estamos fazendo e no que acontece à nossa volta. Mas os *momentos de intensidade* existem, acontecem algumas vezes, e talvez ocorressem com maior frequência se estivéssemos mais atentos a nós mesmos e ao meio ambiente que nos cerca. A presença, para o ator, não é só estar aqui e agora, mas é uma maneira de estar inteiro no que você faz. Estar inteiro, na totalidade do seu corpo. É o estar ali somado à intensidade, onde integrar-se ao espaço é fundamental para desenvolver um efeito de presença. O ator, em busca de seu desenvolvimento artístico, depara-se, em algum momento, com a necessidade de equilíbrio entre a técnica e a sinceridade e entre si mesmo e o meio ambiente que o cerca. Nesse sentido, a repetição pode provocar o afastamento da presença, acionando o “modo automático” de atuação, deixando apenas a parte mecânica funcionando enquanto o ator se ausenta do presente sem interromper sua atuação.

Para construir o imaterial, o ator não renuncia aos suportes materiais que possui. Já dissemos anteriormente que estar presente é estar inteiro no momento presente, no espaço em que seu corpo está. O ator pode procurar modos de intensificar esse momento de intensidade, e o estado de presença está inevitavelmente ligado à forma. A formalidade de um elemento é aquilo que podemos ver deste elemento. A forma é um dos mais importantes elementos que vão interferir na atribuição de sentido. Tomemos como exemplo

o vazio, que é um elemento ligado à forma e necessário à comunicação, comunicação esta que precisa de lacunas, que por sua vez exploram a presença de uma ausência. O vazio, ao fazer-nos deparar com a ausência, nos traz a necessidade de preenchimento. É a constatação da ausência que nos permite buscar a presença. E a forma interfere no efeito que o vazio causa. Peter Brook expõe em seus trabalhos a ideia do “espaço vazio”, um espaço de possibilidades que permite ao ator e ao espectador lidarem com a criação:

No espaço vazio podemos aceitar que uma garrafa seja o foguete que nos levará ao encontro de uma pessoa real em Vênus. Depois, numa fração de segundo, tudo pode mudar no tempo e no espaço. Basta que o ator pergunte: “Há quantos séculos cheguei aqui?”, e daremos um gigantesco passo adiante. (BROOK, 2010, p. 23-24).

Esse vazio está intimamente ligado à imaginação. A ausência de formas rígidas nos traz a liberdade da imaginação. Ao olharmos para um objeto, em nosso cotidiano, imediatamente atribuímos a ele significado, que é um significado que vem da experiência cotidiana, onde cada objeto tem uma função única e real. Porém, no teatro, temos a possibilidade de utilizar objetos neutros, que são objetos que possuem esse potencial de transformarem-se em signos. A utilização de signos e figuras de linguagem, como a metáfora, trabalha, nesse sentido, preenchendo o espaço da imaginação e da ausência do real. A criação teatral precisa desesperadamente do vazio, é o vazio que nos permite criar, precisamos desse espaço de possibilidades pra transformar nossas inquietações e percepções do meio ambiente em objeto artístico. Se não há lacunas, não há novas possibilidades de preenchimento dos espaços.

Walter Benjamin (1987) acusou as técnicas de reprodução da arte de contribuírem para que a mesma perdesse sua aura, sendo a aura o caráter de unicidade da obra, sua originalidade e autenticidade que eram possibilitadas pelo aqui e agora que a obra possuía. A possibilidade de uma obra ser reproduzida fez com que se desvalorizasse seu aqui e agora, sua existência única, que foi substituída por uma possibilidade de existência serial. Essa característica transformou o alcance comunicativo da arte, possibilitando-a de relacionar-se com os movimentos de massa. Tornaram-se mais nítidas as diferenças entre reprodução e imagem: a imagem que possui como características a unidade e a durabilidade, enquanto a reprodução traz o caráter de transitoriedade e repetibilidade. A arte foi tornando-se objeto de entretenimento, diversão e distração das massas. A utilização da técnica como possibilidade de reprodução serial trouxe uma série de problemas e modificações formais nas realizações artísticas. Para Didi-Huberman (1998), o declínio da aura propõe o “poder da proximidade” de manipular as imagens – enquanto reproduções – esquecidas de sua característica “única aparição” que possuía o objeto de arte tradicional. Essa proximidade e essa possibilidade de manipulação das imagens são muito presentes na arte de hoje, que foi completamente invadida pela tecnologia. No teatro, o foco que estava no ator e que já esteve no texto, na palavra, transformou-se. Deixou de haver um centro em torno do qual gira a realização cênica, os elementos perderam o caráter de hierarquia que havia entre eles. As diferentes mídias, hoje em dia, fazem parte do teatro, porém o ator continua presente, tentando lidar com essas várias técnicas externas a ele e também componentes de sua experiência estética. O

ator se viu obrigado a repensar suas relações com o espaço, com seu corpo, com o todo de sua obra de arte.

Kandinsky (1991) dizia que todas as formas nascem de uma necessidade exterior, e que são a expressão exterior do conteúdo interior do artista, e que não se deve procurar o absoluto na forma. Sendo assim, a forma não passa de uma expressão do conteúdo, e este difere de um artista para o outro, o que explica o fato de que pode haver formas diversas de experiências estéticas igualmente eficientes em uma mesma época. A forma traz uma das muitas perspectivas de uma época, junto à personalidade dos artistas que a criaram e às perspectivas culturais do espaço onde foi criada. Para Kandinsky (1991, p. 99), a “verdade” na arte é “uma grandeza variável, animada por um movimento moroso e permanente.” Em outras palavras, a forma também atribui sentido, como nos mostra Gumbrecht:

A forma da obra de arte tem “energia” [...] porque sua presença foi “exteriorizada, concretizada” – num movimento provavelmente iniciado pelo contexto situacional específico, no qual a obra de arte consegue revelar seus poderes [...]. Ao mesmo tempo, a forma da obra de arte continua sendo uma forma de significação que produz uma tensão com a forma “energizada”. (GUMBRECHT, 2010, p. 84).

Nesse sentido, o ator pode buscar compreender os sentidos e exigências da forma. Pode pensar na linguagem como uma associação compartilhada, através da qual precisa evocar algo na outra pessoa para que haja uma troca. As ilusões construídas pelo artista precisam ser, ao menos por um instante, compartilhadas pelo espectador. Elas se materializam e desmaterializam o tempo todo na comunicação. O teatro não possui, como já vimos anteriormente, a característica da permanência e, dessa maneira, não deveríamos nos preocupar em aplicar a ele regras permanentes e imutáveis o tempo todo. A arte é composta de efeitos, momentos de intensidade de que vão e vêm, efeitos de ilusão, de presença, de ausência, permanecendo apenas a transitoriedade, o movimento incessante, que varia em sua velocidade, mas não para nunca.

Há dois elementos que parecem se contrapor em meio a esse conteúdo: a presença e a repetição. Como manter a presença tendo que lidar com a repetição? O papel construído pelo ator, a realização de suas ações aos poucos se desgasta diante da repetição. O ator, ao ver-se diante da necessidade da repetição, precisa recorrer a outro elemento que o auxilie em sua realização: a técnica. Através da técnica, o ator torna-se conscientemente apto e seguro para recriar sua realização estética a cada execução. Porém, com a repetição, muitas vezes os atores apegam-se simplesmente à técnica e esquecem-se de estar presentes, caem no automatismo, que é um estado de ausência predominante em nosso cotidiano. E então verificamos que o ator esqueceu-se de que sua arte é uma arte de contato, que se faz a partir da relação entre si e o outro, a partir da comunicação entre o ator e o meio ambiente. Segundo Peter Brook,

[...] o ator que faz um gesto está criando para a sua necessidade mais profunda, mas também para a outra pessoa. É difícil entender a noção verdadeira do espectador, presente mas ausente, ignorado e no entanto indispensável. O trabalho do ator nunca é

para uma platéia e, no entanto, é sempre para ela. O espectador é um parceiro que precisa ser esquecido e também constantemente levado em conta: um gesto é uma afirmação, uma expressão, uma comunicação e uma manifestação privada de solidão – é o que Artaud chama de um sinal através das chamas; todavia isto implica numa comunhão de experiência, uma vez feito o contacto. (BROOK, 1970, p. 50).

Ao pensarmos a arte do ator como uma arte dos efeitos e das impermanências, podemos pensar a presença como um elemento que compreende a ausência em sua estrutura. Se os momentos de intensidade não fossem intercalados por momentos de superficialidade, não seriam percebidos por nós. A presença compreende a dialética de constatarmos que algo está presente e que não está mais. Para que vejamos verdadeiramente o que está diante de nós, e para que percebamos que o que vemos também nos olha e interage conosco, precisamos estar presentes.

Bibliografia:

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-198.

BROOK, Peter. **A porta aberta**. Trad. Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. **O Teatro e seu Espaço**. Petrópolis: Vozes, 1970.

CAUQUELIN, Anne. **Frequêntar os Incorporais: Contribuição a uma teoria da arte contemporânea**. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2010.

KANDINSKY, Wassily. **Olhar sobre o passado**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1991.