

Um certo olhar sobre a *pré-encenação*

Gláucio Machado Santos

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFBA – Professor Adjunto II

Doutor em Artes Cênicas – UFBA

Encenador e ator

Resumo: Esta comunicação apresenta características e práticas relativas a procedimentos para montagens de antigos eventos cênicos concernentes aos Mistérios de Abidos (Egito – 3.000 a.C.) e às Grandes Dionisíacas (Grécia – 600 a.C.). Tal investigação encontra-se em andamento e tem como principal objetivo a composição de conteúdos específicos no campo da história do espetáculo. O trabalho pretende preencher uma notável lacuna dentre as publicações na área de teatro em língua portuguesa ao dedicar-se particularmente a fornecer subsídios pedagógicos para o ensino de direção teatral de modo a permitir que alunos-encenadores percebam diferentes percursos de construção de cenas a fim de criar os seus próprios caminhos e reconhecer aspectos acerca dos primórdios de seu ofício.

Palavras-chave: pré-encenação, encenador, espetáculo

As impressões e proposições aqui descritas são resultado das atividades iniciais de levantamento e revisão bibliográfica correspondentes ao projeto de pesquisa intitulado: “Encenação: práticas de ensino e caminhos para a sustentabilidade”; o qual se encontra em andamento na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia através do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA (PPGAC-UFBA) e está ligado ao Grupo de Pesquisa em Encenação Contemporânea (G-PEC) registrado no CNPq.

Acredito que em remotas atividades cênicas posso encontrar indícios das habilidades inerentes ao próprio encenador; qualidades primitivas que propiciaram o afloramento artesanal, não necessariamente artístico, deste ofício.

Nesse sentido, destaco a observação da Prof^a Béatrice Picon-Vallin (2005, p.30):

A arte do encenador tem pouco mais de um século, mas a história da encenação é mais extensa. Quando começamos a nos interessar verdadeiramente pelo seu surgimento e sua evolução, a partir dos materiais de arquivos, percebemos que houve uma “pré-encenação” cujo estudo não foi feito ainda.¹

No esteio à complexidade do conceito de “encenação”, André Veinstein (1955) discorre sobre as radicais divergências geradas em torno do assunto. Para o aprofundamento da discussão, o autor demonstrou a aglutinação de novos sentidos para o vocábulo e contrapôs opiniões que levam a diferentes delimitações dessa conceituação.

¹ No original: “L’art du metteur du scène a un peu plus d’un siècle, mas l’histoire de la mise en scène est beaucoup plus longue. Quand on commence à s’intéresser vraiment à son émergence et son évolution, à partir de matériaux d’archives, on s’aperçoit qu’il a existé une « pré-mise en scène » dont l’étude n’est pas encore faite.”

Dentre essas colocações, destaco a de Gervais (*apud* Veinstein, 1955, p. 126) ao sustentar que

[...] dentro das formas mais primitivas de teatro, em meio às primeiras centelhas de arte dramática, jorrando das sociedades selvagens, ao mesmo tempo em que eles organizam as cerimônias em espetáculo, vê-se aparecer o ancestral do encenador, é o mago, o bruxo ou o sacerdote.²

A constatação de August W. Staub (1973, p. 14) também corrobora essa idéia:

O diretor, sob um título ou outro, indubitavelmente tem sempre existido no teatro, porque a sua função é essencial e não pode ser executada por nenhum outro artista. Ele pode esconder a sua arte sob o título de outra, como fizeram os escritores gregos que eram ambos: poeta e diretor, mas ele está habitualmente presente.³

E ainda, Gaston Baty (*apud* Christout, 1987, p. 75) salienta “O que é o diretor de teatro? Sua função é tão antiga quanto o próprio teatro”⁴. Até mesmo Sabato Magaldi (2006, p. 49) pondera: “A figura do encenador, muitas vezes com o nome menos pomposo de ensaiador, existe desde a antigüidade grega”.

Ao arregimentar vasto escopo de contraposições, André Veinstein (1955, p. 142) reflete sobre a “pesquisa de equivalentes terminológicos para as palavras *encenação* e *encenador*”⁵ atentando para uma caracterização primordial:

O interesse desta primeira questão, tal como ela é colocada, é de evitar uma confusão eventual, porém fácil e lógica, entre a palavra e a coisa, o nome e o especialista. *Encenação* e *encenador* são termos recentes: a atividade e o homem de teatro que eles designam são igualmente « recentes » ? (aspas francesas do autor)⁶.

Justamente em atenção à essa questão, o presente trabalho acompanha a colocação já citada da Prof^a Picon-Vallin e caracteriza as atividades cênicas aqui exploradas na condição de *pré-encenações*.

Optei por iniciar os estudos a partir de vestígios de atividades dramáticas que podem ser identificadas conforme descreve Nelson de Araújo (1991, p. 69):

² No original: “[...] dans les formes les plus primitives du théâtre, au milieu des premières étincelles de l’art dramatique, jaillissant des sociétés sauvages, lorsque naturellement elles organisent les cérémonies en spectacle, on voit apparaître l’ancêtre du metteur en scène, c’est le Mage, le sorcier ou le Prêtre”.

³ No original: “The director, under one title or another, undoubtedly has always existed in the theatre, for his function is essential and can be performed by no other artist. He may conceal his art under the title of another, as did the Greek playwrights who were both poet and director, but he is usually present”.

⁴ No original: “Qu’est-ce que le metteur en scène?
Sa fonction est aussi ancienne que le théâtre lui-même”.

⁵ No original: “Recherche des équivalents terminologiques des mots *mise en scène* et *metteur en scène*”.

⁶ No original: “L’intérêt de cette première question, telle qu’elle a été posée, est d’éviter une confusion éventuelle, mais aisée et logique, entre le mot et la chose, le nom et le spécialiste. *Mise en scène*, *metteur en scène* sont des termes récents : l’activité, l’homme de théâtre qu’ils désignent sont-ils également « récents » ?”.

Descobertas relativamente recentes, a que se associaram os nomes dos pesquisadores Etienne Drioton, Kurt Sethe e outros mais próximos, deram conta da existência de representações litúrgicas no Egito antigo, confirmando assim indicações do historiador grego Heródoto.

A tarefa de organizar as apresentações constituiu uma das atividades intrínsecas ao culto dos deuses. Quanto a isso, Margot Berthold (2001, p. 11) destaca que “os estágios do destino de Osíris constituem as estações do grande mistério de Abidos. Os sacerdotes organizavam a peça e atuavam nela. O clero percebia quão vastas possibilidades de sugestão das massas o mistério oferecia”. Identifica-se, pois, já no Egito Antigo, uma inquietação quanto ao comportamento do público em face da cena religiosa. Não obstante essa preocupação estar ligada a um sentido político e absolutamente distante de um senso estético, ela indica a consciência de que a forma de construção da cena no “Mistério” tem influência sobre a platéia. Ora, se primórdios do ofício do ator podem ser percebidos através do desempenho dos participantes de rituais sagrados num estado de transe, sublimação ou transfiguração; sugiro, então, aceitar como rudimentos da atividade do diretor a intenção de dominar os efeitos desses eventos sobre a platéia e a conseqüente tarefa de dispor os “intérpretes”, o público e os elementos cênicos.

Assumo como um pré-encenador, conforme a observação de Gervais (*apud* Veinstein, 1955, p. 126), justamente aquele sacerdote responsável pelo arranjo dos cultos. Esse mesmo religioso, atento às reações populares diante da representação sagrada, começa a tecer o que poderia ser reconhecido como indício de dramaturgia. Ao refletir sobre os primórdios dessa atividade, John Gassner (1974, p. 6) observa que o sacerdote “empresta ao ato seu conteúdo ou sentido”. Nesse trabalho: “O dramaturgo primitivo formula e conduz a pantomima desde que a forma e execução dessa representação exigem um intelecto diretor”.

A atenção do sacerdote egípcio objetivava levantar elementos para aperfeiçoar o desempenho do conjunto e com isso criar um espetáculo cuja recepção disseminasse no povo a vontade e a verdade do faraó; esse era o empréstimo de conteúdo ou sentido praticado por esses pré-encenadores ao praticarem o seu intelecto diretor. Conforme indica Léon Moussinac (1957, p. 35), “podemos mesmo pensar, segundo as indicações que possuímos, que ele [o teatro egípcio antigo] teria, por vezes, um sentido político, que se afirmava sobretudo fora do templo”.

Na condição de mantenedores do *status quo* dominante, os religiosos encenadores egípcios delinearam pré-convenções teatrais para consolidar o poder e a autoridade divinos dos governantes ensaiando uma simbiose poderosa e rara das artes cênicas, o exercício da dramaturgia, da encenação e da interpretação pela mesma pessoa. Tal habilidade foi

plenamente executada nas Grandes Dionisiacas. Com relação aos espetáculos realizados durante esses eventos, tenho especial interesse pelo desempenho do coro.

A participação e evolução do coro ganhou notório desenvolvimento graças à especificidade do *corus didascalus*, espécie de “treinador” e “coreógrafo” cujo trabalho consistiu não apenas em ensinar a técnica de dançar para os dançarinos individualmente e aperfeiçoar a sincronia de movimento mas também em interpretar o tema da estrofe e da antístrofe em termos de posições, movimento e ritmo. Ele devia adaptar o movimento interpretativo à palavra falada de modo que a palavra, além de ser reforçada e elucidada, pudesse conotar uma qualidade de estado de espírito clara para o espectador (Dean, 1941, p. 27-28).

Uma vez que nessa época era necessário demonstrar corretamente os significados e transmitir adequadamente as sensações para o público, Robert Cohen e John Harrop (1974, p. 5) distanciam a atividade de construir o espetáculo da capacidade de criação artística, pois:

Instrução implica num grupo de regras comumente aceitas e de objetivos estabelecidos; por exemplo, nós esperamos que um instrutor de francês nos ensine o uso e a gramática reconhecida de sua língua e não que crie poesia lírica. O diretor primitivo, assim como o instrutor de francês, teve um propósito mais funcional do que criativo: transmitir aos atores, desenhistas e técnicos o “plano” de direção que todos sabiam que era correto. [...] essencialmente, a sua tarefa era tomar cuidado para que uma norma predeterminada fosse realizada com êxito. Para o diretor primitivo, “exatidão” era o mais alto elogio.⁷

Desse ponto de vista, o labor de colocar um texto sobre o palco não exigia nenhuma habilidade artístico-criativa, mas sim de observação, repetição e vagaroso aperfeiçoamento.

Acredito que a vontade de investigar o evento cênico para captar as suas influências no público nasceu quando os sacerdotes egípcios perceberam a sugestão dos “Mistérios” sobre o povo. Desde os dramas litúrgicos em culto ao deus Osíris, o estudo das apresentações foi aprimorado visando gerar subsídios para uma técnica de composição dos movimentos e das falas no palco. Esse ímpeto possibilitou o aparecimento das primeiras convenções do teatro.

Assim sendo, considero como um aprimoramento da atenção do sacerdote-diretor egípcio a consciente perspicácia do dramaturgo e do *corus didascalus* grego ao encarar o

⁷ No original: “Instruction implies a generally accepted set of rules and established goals; for example, we expect a French instructor to teach us the accepted usage and grammar of his language, not to create lyric poetry. The early director, like the French instructor, had a functional rather than creative purpose: to convey to his actors, designers, and technicians the production “plan” that everyone knew was correct. [...] essentially his duty was to see that a predetermined norm was realized successfully. To the early director, “correctness” was the highest compliment”.

espetáculo teatral per si como um meio especial de comunicação com o povo, como ressalta Moussinac (1957, p. 38): “A epopéia e a religião nunca deixaram de secundar esse teatro, de tal forma que Plutarco se permitirá qualificar a tragédia pré-esquiliana « de instrumento de educação dos Gregos » ” (aspas francesas do autor). Ainda que a quase totalidade desse caráter educacional recaia sobre o conteúdo dos textos, o indivíduo encarregado de encená-los, seja ele o próprio autor ou algum *corus didascalus* contratado, sabia da importância de estar atento às capacidades expressivas do ator e do coro. Gradualmente, ele agrupava convenções essenciais para os procedimentos de construção da encenação. Dessa forma, a observação da cena consolidou-se como trabalho contínuo e de fim específico: gerar as instruções mais adequadas para o intérprete do papel principal (o próprio dramaturgo), o intérprete de papéis secundários (se fosse o caso) e o coro.

Finalmente, constato que uma das principais habilidades do diretor teatral foi aperfeiçoada por uma razão específica: a intenção de produzir no público um senso comum ao serviço de ideologias dominantes. Esse objetivo permitiu ao responsável pela organização da cena o aprimoramento da construção de um discurso através da atividade teatral.

Bibliografia

ARAÚJO, Nelson de. *História do teatro*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1991.

ASHBY, Muata. *Theater and drama of the ancient Egyptian mysteries*. Miami: Sema Institute, 2002.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. trad. de Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sergio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CANFIELD, Curtis. *The craft of play directing*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963.

CHRISTOUT, Marie-Françoise (org.). *Jouvet, Dullin, Baty, Pitöeff, Le Cartel*. Paris: Bibliothèque Nationale, 1987. (catálogo de exposição, 20 nov. 1987 – 30 jan. 1988, Galerie Mansart).

COHEN, Robert e HARROP, John. *Creative Play Direction*. Englewood Cliffs/USA: Prentice-Hall, 1974.

DEAN, Alexander. *Fundamentals of play directing*. New York: Farrar & Rinehart, 1941.

_____ e CARRA, Lawrence. *Fundamentals of play directing*. 5ª ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1988.

DRIOTON, Étienne. *Nouveaux fragments du théâtre égyptien*. Cairo: Revue du Caire, 1948.

_____. Le théâtre dans l' ancienne Egypte. *Revue d'histoire du théâtre*. Paris: Paris, 1954a.

_____. La question du théâtre égyptien. *Comptes-rendus des séances de l' Académie des inscriptions et belles-lettres*. Paris: Académie des Inscriptions et Belles-lettres, 1954b.

GASSNER, John. *Mestres do teatro*. vol. I. trad. de Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1974.

GILLAM, Robyn. *Performance and drama in ancient Egypt*. London: Gerald Duckworth & Co, 2006.

MAGALDI, Sábado. *Teatro sempre*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MORETTI, Jean-Charles. *Théâtre et société dans la Grèce antique: une archéologie des pratiques théâtrales*. Paris: Librairie Générale Française, 2001.

MOUSSINAC, Léon. *História do Teatro: das origens aos nossos dias*. trad. de Mário Jacques. Amadora/Portugal: Bertrand, 1957.

O'CONNOR, David B. *Abydos: Egypt's first pharaohs and the cult of Osiris*. London: Thames & Hudson, 2009.

PICON-VALLIN, Béatrice. La mise en scène: un art européen. *Théâtre Aujourd'hui: L'Ère de la mise en scène*. Paris, CNPD, n° 10, p. 30-37, 2005.

STAUB, August W. *Creating theatre*. New York: Harper & Row, 1973.

VEINSTEIN, André. *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. Paris: Flammarion, 1955.