

Presença em cena

Alexandre Pieroni Calado
 Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – USP
 Doutorando – Formação do Artista Teatral – Or. Antônio Januzelli
 Bolsista da F.C.T. / M.C.T.E.S. (Portugal)
 Fazedor e pesquisador de teatro

Palavras-chave: presença, ator, António Damásio, Mihaly Csikszentmihalyi

Apresentação. Março de 2010, teatro estúdio da École Supérieur de Théâtre da Université du Québec à Montréal (EST/UQAM). Cerca das 14h estou a começar a apresentação do trabalho cénico *Tête de Méduse*, no qual exploro tensões entre o jogo ao vivo e a mediação tecnológica da recepção. Apago a luz: escorrego por cada gesto anteriormente esboçado, deslizo saboreando cada palavra planeada, mergulho nas imagens interiores sem perder o contacto com o banco onde me sento, operando o teclado do computador: o espaço começa a abrir-se à minha volta, parece que a minha atenção engloba o público e cada pequeno movimento dentro da sala, relaxo entusiasmado. Mas no calor da atuação a pequena câmara de vídeo desconecta: os segundos explodem de detalhes, quase sem pensar integro o imprevisto na respiração do trabalho, sem que a ansiedade se sobreponha a uma estranha lucidez: estou na zona. Cai a cortina, cinquenta minutos se passaram, uma fala e acabou: já? Enquanto na coxia troco de roupa, certos instantes retornam à mente, pouco a pouco volto a mim: senti-me presente em cena.

Apesar de eivada de aporias, a noção de presença em cena resiste nos discursos dos fazedores de teatro e revela um carácter operatório nos campos da direção, da prática e da formação de atores. Pessoalmente, os sentimentos que como ator associo às experiências de me sentir presente em cena encontram-se no âmago das motivações que me têm mantido na atividade teatral: alegria, desfrute, realização pessoal.

Neste texto procuro pensar esta experiência subjetiva com auxílio dos conceitos de «fluxo», do psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi, e de «sentimento de si», proposto pelo neurobiólogo António Damásio. Sustento que estes podem contribuir para entender o sentimento de presença experimentado em cena pelos atores e alguns dos processos psicobiofísicos envolvidos. Mantenho ainda que os referidos conceitos podem contribuir para iluminar o paradoxo que atravessa esse sentimento e ao qual aludi no final do parágrafo anterior: sentir-se presente envolve um sentimento de ausência. Por último, considerando experiências pessoais e o rebatimento do modelo proposto no plano pragmático, identifico determinadas faculdades que podem potenciar experiências de sentimento de presença.

Fluxo. Csikszentmihalyi elabora o conceito de «fluxo» a partir de um modelo da consciência “fenomenológico baseado na teoria da informação”; para ele, a consciência é

“informação intencionalmente ordenada” (CSIKSZENTMIHALYI, 2002: 50) e depende em larga medida da atenção, que seleciona a informação relevante entre aquela disponível (CSIKSZENTMIHALYI, 2002: 56). Ele entende o «fluxo» como um estado da consciência associado a experiências ótimas, “situações em que a atenção pode ser aplicada livremente para se atingirem os objetivos de cada um” (CSIKSZENTMIHALYI, 2002: 67). O psicólogo parte de discursos de diversos “peritos em atividades preferidas” (artistas, atletas, músicos, cirurgiões, jogadores de xadrez) analisando como estes descrevem suas experiências ótimas. A partir dessas descrições, o autor define «fluxo» como o “estado em que as pessoas estão tão embrenhadas numa atividade que nada mais parece importar; a própria experiência é tão agradável que as pessoas a realizam pela simples razão de a realizar, mesmo que por um preço elevado” (CSIKSZENTMIHALYI, 2002: 21). O psicólogo destaca a atuação teatral entre as atividades que reconhecidamente podem propiciar esse estado, mas sublinha que as descrições das experiências de fluxo apresentam traços semelhantes, mesmo quando consideradas atividades muito diferentes e os mais díspares continentes. Eis as características comuns às diversas descrições por ele analisadas: (a) geralmente enfrentamos tarefas que podemos realizar; (b) somos capazes de nos concentrar no que estamos a fazer; (c) esta concentração é possível porque temos objetivos claros, e, (d) porque temos retorno imediato das nossas ações; (e) agimos com envolvimento profundo e sem esforço; (f) temos uma sensação de controle sobre nossas ações; (g) desaparece nossa preocupação com o eu; (h) altera-se nossa sensação da passagem do tempo (CSIKSZENTMIHALYI, 2002: 78).

Será interessante confrontar esta lista com as descrições que os artistas da cena fazem de suas experiências de presença; pessoalmente, revejo-me na maioria, senão na totalidade dos aspectos mencionados. É interessante que quando procuramos pensar o estado fluxo com a noção de sentimento de presença nos deparamos com um paradoxo: sentimo-nos presentes a nós mesmos, pois temos uma sensação de controle e somos capazes de agir face ao inesperado, ao mesmo tempo que nos sentimos ausentes de nós mesmos, uma vez que se suspende nossa preocupação com o eu e se transforma a percepção da passagem do tempo.

Sentimento de si. Pretendo explorar esse paradoxo da coexistência de sentimentos de presença e de ausência considerando o conceito de «sentimento de si», proposto por António Damásio. O neurobiólogo constrói um modelo da consciência baseado nas neurociências cognitivas (DAMÁSIO, 2008: 32), integrando noções como evolução, omeostasia e organismo (DAMÁSIO, 2008: 61). Desenvolvendo a hipótese dos marcadores somáticos apresentada em *O Erro de Descartes* (2005), o autor sustenta que a consciência emerge das representações neurais e mentais das modificações dos estados do corpo causadas pela interação com objetos, entendidos tanto como realidades exteriores ao

organismo, quanto como objetos mentais. No seu modelo articulam-se três ordens de fenômenos interdependentes: a produção de um conjunto de esquemas neuronais interconectados e temporalmente coerente que representa a cada instante os estados do organismo, numa esfera não consciente (o proto-si); a produção de esquemas neuronais de segunda ordem que ocorre cada vez que um objeto modifica o proto-si, o que atinge a consciência e dá azo ao sentimento de si (o si-nuclear); e, a emergência de um sentido de identidade e de agência decorrente das múltiplas experiências registadas na memória ou antecipadas pelo si-nuclear, produzindo uma consciência alargada no tempo e no espaço (o si-autobiográfico) (DAMÁSIO, 2008: 206). Os dois modelos da consciência são compatíveis, se considerarmos que a atenção a que Csikszentmihalyi se refere para definir a consciência é aquela que Damásio entende por «atenção dirigida» (DAMÁSIO, 2008: 114-116). Quando atentamos à definição de «eu» proposta por Csikszentmihalyi enquanto “tudo aquilo que passou pela consciência: todas as memórias, ações, prazeres e dores” (CSIKSZENTMIHALYI, 2002: 60), a divisão entre dois tipos de consciência proposta por Damásio revela o seu poder heurístico na iluminação do paradoxo de estar presente e ausente a si que o ator experimenta. Articulando então os dois modelos e os conceitos que neles destaquei, podemos pensar que **o sentimento de fluxo associado à experiência de presença em cena tende a ocorrer quando estamos sensíveis às mudanças do si-nuclear e quando lançamos para um plano de fundo da atenção o si-autobiográfico.**

A prestação. O modelo que propus para compreender o sentimento de presença em cena identifica este sentimento com o estado de fluxo e, baseando-se nos traços que o caracterizam, sublinha o papel central da consciência do si-nuclear para a sua ocorrência. Esta interpretação parece concordar com noções que se propagam entre os fazedores de teatro e que versam sobre a necessidade do ator estar implicado no aqui e agora do jogo e de suspender os seus juízos sobre o desempenho no momento da apresentação. Considerando este modelo e a minha experiência como ator, penso pertinente distinguir três faculdades particularmente significativas para as práticas de atuação teatral que valorizam a experiência do sentimento de presença em cena: (1) **a percepção do pulso do si-nuclear**, entendida como a sensibilidade às modificações permanentes do meio interno e das vísceras, da musculatura esquelética e o tacto fino; (2) **a atenção concentrada nas relações com os objetos**, estes últimos compreendidos num sentido amplo que engloba o espaço, os comparsas e objetos mentais; (3) **o hábil investimento em cena**, pensado como equilíbrio entre prazer, elaboração e significado pessoal no jogo de atuação.

Valerá a pena demorarmo-nos sobre as práticas concretas que poderão contribuir para desenvolver estas faculdades, se estamos interessados em explorar o potencial operatório deste modelo para a discussão pedagógica.

No teatro estúdio da EST/UQAM, depois de apresentar *Tête de Méduse*, participei numa conversa com o público na qual discutimos o modelo de compreensão do sentimento de presença em cena que acabo de expor, bem como as faculdades que apontei como revelando potencial de intensificação desse sentimento. Uma atriz que se encontrava entre a assistência observou quanto as faculdades que indicara diferiam de certas visões do jogo do ator que privilegiam a exploração da memória pessoal. Não há aqui espaço para desenvolver o meu ponto de vista sobre o acerto e a incorreção desse julgamento; gostaria antes de terminar sublinhando que este texto sobre teoria do ator se inscreve numa tradição de reflexões sobre a atuação que procura considerar os dados das ciências da vida e da mente, da qual temos já uma manifestação evidente em *O Paradoxo Sobre o Comediante*, por Denis Diderot.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly, 2002 [1990], *Fluir*, Lisboa: Relógio D'Água.

DAMÁSIO, António, 2005, *O Erro de Descartes*, Lisboa: Publicações Europa-América.

DAMÁSIO, António, 2008 [1999], *O Sentimento de Si*, Lisboa: Publicações Europa-América, 16ª ed.