



Artículo / Artigo / Article

A arte da performance e o paradoxo de Diderot: aproximando o músico do ator e a(s) prática(s) interpretativa(s) das artes cênicas

Frank Michael Carlos Kuehn

Universidade Estadual Paulista / Conselho Nacional
de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, Brasil
performancetheorie@gmail.com

Resumo

Denis Diderot, filósofo proeminente do Iluminismo setecentista francês e o principal organizador da *Encyclopédie*, apresenta, em seu *Paradoxo sobre o comediante*, uma importante reflexão sobre o ofício do ator, a atitude que este deve assumir ao representar diferentes papéis e a função social da sua atuação. Em oposição a Rousseau e aos românticos que o sucederam no século XIX, Diderot argumenta que o bom ator deve se pautar antes por uma atitude de distanciamento emocional do que pelo arrebatamento compulsivo de sentimentos e paixões. Sem querer eclipsar as diferenças específicas que existem entre o ofício do músico-intérprete e o do ator, suas afinidades se evidenciam sobretudo no campo da performance, bem como na atitude e papel social que ambos assumem no palco ao interpretar uma obra previamente concebida e codificada. Considerando que o lado performativo da prática musical, exceções à parte, ainda está constituindo um aspecto relegado no ensino da música, destacamos a importância dos elementos da performance no que respeita às categorias corporais da presença, da mímica e da gestualidade. Em suma, no ano do tricentenário de Diderot, trata-se de demonstrar que as artes cênicas podem contribuir de forma relevante para o entendimento e o aprimoramento da performance musical.

Palavras-chave: paradoxo do ator, Denis Diderot, interpretação e/ou performance musical, artes cênicas, teoria da performance

El arte de la *performance* y la paradoja de Diderot: aproximando el músico al actor y a la(s) práctica(s) interpretativa(s) de las artes escénicas

Resumen

Denis Diderot, filósofo prominente del Iluminismo francés del siglo XVIII y principal organizador de la *Encyclopédie*, presenta en su *Paradoja sobre el comediante* una importante reflexión sobre el oficio del actor, la actitud que este debe tomar para representar diferentes roles



Los trabajos publicados en esta revista están bajo la licencia Creative Commons Atribución- NoComercial 2.5 Argentina

y la función social de su actuación. En oposición a Rousseau y a los románticos que lo sucedieron en el siglo XIX, Diderot sostiene que un buen actor debe guiarse más por una actitud de distanciamiento emocional que por un arrebatamiento compulsivo de sentimientos y pasiones. Sin querer eclipsar las diferencias específicas que existen entre el oficio del músico-intérprete y el del actor, sus afinidades se evidencian sobre todo en el campo de la *performance*, así también como en la actitud y el papel social que ambos asumen en el escenario para interpretar una obra previamente concebida y codificada. Considerando que el aspecto performativo de la práctica musical, excepciones aparte, aún constituye una dimensión relegada en la enseñanza de la música, destacamos la importancia de los elementos de la *performance* en relación con las categorías corporales de la presencia, mímica y gestualidad. En síntesis, a trescientos años del nacimiento de Diderot, se trata de demostrar que las artes escénicas pueden contribuir de un modo relevante al entendimiento y al perfeccionamiento de la *performance* musical.

Palabras clave: paradoja del actor, Denis Diderot, interpretación y/o *performance* musical, artes escénicas, teoría de la *performance*

The art of performance and the paradox of Diderot: Bringing the musician closer to the actor and to the interpretive practice(s) of theatrical arts

Abstract

Denis Diderot, a prominent figure of the eighteenth-century French Enlightenment and the main organizer of the *Encyclopédie*, presents in his *Paradox of acting* an important reflection about the craft of the actor, the attitude he should take to represent different roles and the social function of his performance. As opposed to Rousseau and the romantics who succeeded him in the XIX century, Diderot argues that a good actor should be guided by an attitude of emotional detachment rather than by compulsive raptures of feelings and passions. Without intending to eclipse the specific differences existing between the profession of the performer and that of the actor, their affinities are evident in the domain of performance, as well as in the attitude and social role both adopt on the stage to render a work previously conceived and encoded. Considering that the performative character of musical practice –exceptions apart– is still relegated in school music teaching, we focus on the importance of the performance elements in relation to bodily categories such as appearance, mimicry and body language. In short, in the year of the tercentennial of Diderot, our aim is to show that the theatrical arts have something important to contribute to the understanding and improvement of musical performance.

Keywords: Paradox of acting, Denis Diderot, musical interpretation and/or performance, theatrical arts, performance theory

Fecha de recepción / Data de recepção / Received: abril 2013

Fecha de aceptación / Data de aceitação / Acceptance date: mayo 2013

Fecha de publicación / Data de publicação / Release date: julio 2013



A meu velho amigo mímico George Golz.

1. Apresentação do problema

De maneira geral, a crítica apresentada na primeira seção deste ensaio é fruto da minha pesquisa, enquanto as reflexões da segunda seção enfocam o assim chamado “paradoxo do ator”, de autoria do filósofo, dramaturgo e enciclopedista francês Denis Diderot (1713-1783)¹. Intitulada *Paradoxo sobre o comediante* (1979), as citações no corpo do texto se embasam na edição brasileira da obra. A tradução é de Jacó Guinsburg.

A meta é estabelecer um diálogo entre os campos da performance musical e da atuação cênica. Nessa tarefa, apresento primeiro uma reformulação de dois conceitos fundamentais que regem as práticas tanto do músico quanto do ator: interpretação e performance. Esta questão, já apresentada e aprofundada em pesquisas anteriores, partiu da necessidade de se distinguir os termos interpretação e performance com mais rigor. Para isso, foi preciso recorrer à história destes conceitos. Diferenciemos também entre os termos compostos “práticas interpretativas”, no plural, e “prática interpretativa”, no singular. O primeiro designa a disciplina acadêmica de nome homônimo da área da música, enquanto o segundo se refere à prática musical propriamente dita. Posto que aqui me é facultado apresentar a questão conceitual de modo apenas elementar, recomendo uma bibliografia complementar, em que a problemática é desenvolvida gradativamente (cf. Kuehn 2011 e 2012b).

A proposição central é que o termo “performance” alude mais à ideia de um evento artístico ou acontecimento sociocultural do que à interpretação de uma obra de arte. Com antecedentes que remontam à teoria da *Gesamtkunstwerk*, de Richard Wagner², o conceito de performance (*Aufführung* em alemão) começou a ganhar em significado nas primeiras décadas do século XX. Nessa época, conhecida por suas grandes transformações políticas e sociais, o teatro alemão se emancipou do domínio das Ciências da Literatura (*Germanistik*) –onde existia sobretudo como criação literária– para se estabelecer como um campo acadêmico independente, então denominado de Ciências Teatrais (*Theaterwissenschaften*). O principal argumento baseava-se na ideia segundo a qual não seria propriamente a obra literária que estaria fazendo do teatro uma arte do palco e sim a prática performativa (*Aufführungspraxis*)³. Isto levou a uma mudança que rompeu com o paradigma anterior, revitalizando o teatro como um todo. Nomes como Max Herrmann, Artur Kutscher, Max Reinhardt, Constantin Stanislavski, Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Carl Zuckmayer, Friedrich Dürrenmatt, Luigi Pirandello e Samuel Beckett estão

¹ Este ensaio constitui a versão integral da comunicação oral, apresentada no dia 30 de outubro de 2012, no 37º Festival de Música da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da Universidade Federal de Goiás (UFG), como parte da minha pesquisa de pós-doutoramento no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), realizada sob a supervisão de Lía Vera Tomás e os auspícios financeiros do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

² A tradução de “obra de arte total”, dada geralmente ao termo germânico composto *Gesamtkunstwerk*, é incorreta e leva a mal-entendidos. Como Lisardo (2009: 18) assinala: “A *Gesamtkunstwerk* seria a obra de arte tomada integralmente, por inteiro, em oposição às artes separadas”.

³ “No teatro, mais vale mostrar do que contar”, resume Hubert (2013: 85) com propriedade.

intimamente associados a essa revitalização (cf. Fischer-Lichte 2004: 42-43).

Se, por um lado, talvez não surpreenda que as artes cênicas fossem estabelecidas como uma “ciência da performance” –*Wissenschaft von der Aufführung* ou simplesmente *Aufführungstheorie*, termos posteriormente traduzidos quase sem exceção com “performance” e *performance theory*– o ensino superior da música se desenvolveu muito mais no sentido de uma hermenêutica do texto musical ou “ciência da interpretação” (cf. Kuehn 2012b: 9). Vemos, portanto, o quanto a nossa visão das coisas é contingente à história, demonstrando porque uma revisão de conceitos que designam fenômenos culturais se torna necessária.

Ainda que existam estéticas que se limitam a uma “análise acusmática” dos elementos interpretativos da música⁴, urge aplicar uma metodologia que integre também os elementos mímico-gestuais do músico e o contexto sociocultural da sua performance. No âmbito da tradição musical erudita, por exemplo, apenas o regente e o solista gozam do privilégio de dispor sobre uma maior liberdade de expressão mímico-gestual, ao passo que o grosso do corpo da orquestra tem de se contentar com um mínimo de movimento e de espaço físico. Mesmo assim, o aspecto performativo da reprodução de uma composição por uma orquestra sinfônica não representa um componente menos pertinente para o crítico ou para o analista.

Outra proposição é que o músico-intérprete se assemelha, ainda que apenas de forma discreta ou reservada, a um ator. “Atuar” significa portanto, por extensão de sentido, “representar” diferentes caracteres musicalmente junto ao instrumento. Ao “tocar” algo de uma determinada forma e não de outra, o intérprete conjuga, em sua atuação, elementos propriamente musicais de caráter interpretativo com elementos mímico-gestuais e cênicos de ordem performativa. Por conseguinte, é evidente que o processo interpretativo também envolve, além de um sólido conhecimento técnico, noções de expressão corporal e de atuação cênica. Logo, os termos *show*, “concerto”, “espetáculo” e “encenação” se referem à categoria da performance e não à interpretação.

Empregamos “interpretação” quando nos referimos aos aspectos musicais da reprodução de uma composição, e “performance” quando nos referimos aos elementos extramusicais de uma reprodução ao vivo. Os primeiros se desdobram: a) na compreensão dos elementos internos de uma composição previamente concebida e codificada em forma de texto, e b) na transposição dos sinais do texto em parâmetros de som, ou seja, na prática interpretativa propriamente dita. A parte extramusical, por sua vez, consiste nas dimensões corporal, espacial e social da performance, bem como nos aspectos semióticos e semânticos relativos: a) ao modo mímico-gestual e biomecânico da execução, e b) aos meios visuais e tecnológicos empregues durante o evento, como indumentária, luzes e efeitos multimídia, entre outros.

Como não existe um meio de anotar os elementos performativos da música de maneira inequívoca, nem (ainda) disciplinas para o seu ensino, é comum o (des)empenho do profissional do palco oscilar de acordo com a sua experiência ou estado anímico. A consequência é que a

⁴ Transmissão ou apreciação acústica que procura eclipsar os aspectos visuais de um evento para se concentrar unicamente na experiência auditiva. Sabe-se que Pitágoras usava o método acusmático de ensino, em que uma espécie de biombo ou cortina impedia que os discípulos pudessem visualizar a fonte de onde o som (o discurso, a música, o ensinamento) vinha.

performance do músico-intérprete sofre com as mais diversas interferências. Não raramente acontece que a sua performance esteja completamente entregue ao improviso. A questão é como se deve lidar com isso. Se os mais corajosos ou experientes tendem a encarar esse tipo de situação como um desafio, para outros, a instabilidade emocional e a falta de técnica transformam-se facilmente em obstáculos para que a realização da performance ocorra com naturalidade. Uma solução seria então abordar o problema de modo sistemático e desenvolver técnicas específicas que possam ajudá-lo na superação das dificuldades. Eis sem dúvida um ponto forte em que os teóricos das artes cênicas têm algo relevante a contribuir para o entendimento e para o aperfeiçoamento da arte da performance musical. Vejamos como Diderot toca nesse problema logo na abertura do seu diálogo, quando lança mão de uma série de questões, às quais pretende responder ao longo da sua argumentação:

O comediante por natureza é amiúde detestável e às vezes excelente. Em qualquer gênero que seja, desconfiai da mediocridade constante [...] E como formaria a natureza sem a arte um grande comediante, já que nada se passa exatamente no palco como na natureza, e que os poemas dramáticos são todos compostos segundo um certo sistema de princípios? E como seria um papel desempenhado da mesma maneira por dois atores diferentes, se no escritor mais claro, mais preciso, mais enérgico, as palavras não são e não podem ser senão signos aproximados de um pensamento, de um sentimento, de uma ideia; signos cujo valor o movimento, o gesto, o tom, a fisionomia, os olhos, a circunstância dada completam? (1979: 355).

É notadamente no *hic et nunc* do palco que a atuação cênica e a performance musical evidenciam uma série de afinidades. Um exemplo está nos paralelos entre a dicção da fala e a articulação do fraseado de uma composição musical, de cuja correta execução depende a comunicabilidade do sentido (cf. Dorian 1942: 159).

Por tudo isso, causa estranheza observar a indiferença com que o teatro geralmente é tratado. Embora seja comum os departamentos acadêmicos de ambas as áreas estarem fisicamente avizinados, estudos ou projetos interdisciplinares entre os campos da música e das artes cênicas (ou das outras *performing arts*) parecem ser mais uma exceção do que a regra⁵. Diferentemente dos Estados Unidos –citados sempre quando se evocam exemplos de excelência acadêmica– onde as universidades mantêm diferentes departamentos em que as práticas da música histórica, da música contemporânea e do jazz convivem lado a lado, no âmbito acadêmico brasileiro se privilegia, como o nome de “práticas interpretativas” indica, somente o lado reprodutivo de um determinado repertório, na maioria das vezes canonizado⁶.

Todavia, não se trata de substituir uma categoria simplesmente por outra. Considerando que o aspecto especificamente performativo constitui –exceções à parte– um elemento ainda relegado no ensino acadêmico da música, desviamos o olhar por um instante de conteúdos puramente musicais para uma espécie de “outro lado” da sua prática.

⁵ O projeto “Ópera na UFRJ” é um exemplo que figura entre as exceções.

⁶ Como Taruskin aponta com propriedade: “On performers it [i.e. the ‘musical museum-culture’] inflicts a truly stifling regimen by radically hardening and patrolling what had formerly been a fluid, easily crossed boundary between the performing and composing roles” (1995: 10).

Apesar dos esforços, é notório que o campo da performance especificamente musical ainda carece de fundamentos teóricos, constituindo uma prática que parece depender muito mais da intuição e do improviso do que propriamente da aquisição de conhecimento em cursos formais. Uma vez que a universidade brasileira não prepara para a performance, acredito ser razoável que também disciplinas de conteúdo performativo sejam oferecidas no âmbito das práticas interpretativas. Tais disciplinas compreenderiam os fundamentos de diferentes linguagens artísticas, expressão corporal, gestualidade, mímica, articulação vocal e, pontualmente, também elementos de produção e de direção musical. Em suma, devido à importância do seu papel na disseminação, revitalização e renovação da arte sonora, a performance e seu ensino representam um campo estratégico de grande potencial crítico, pedagógico e político (cf. Kuehn 2012b).

Com base nos argumentos apresentados, proponho, no âmbito desta pesquisa, um esquema conceitual em que o *definiendum* de “ator” pode ser lido como *genus proximum* de “músico” ou “músico-intérprete”. Vizinhos em termos de conhecimento, a *differentia specifica* de ambos está sobretudo no material que trabalham. O que para o ator representam as palavras, para o intérprete da música é a linguagem dos sons. Considerando-se a performance um fenômeno artístico e sociocultural, tanto o ator quanto o músico-intérprete se assemelham quer na função, quer no comportamento, quer na atuação mímico-gestual que desempenham no palco. Integramos, portanto, o ator e o músico-intérprete em uma única categoria.

2. O paradoxo de Diderot

Por razões desconhecidas, a versão integral do opúsculo intitulado *Paradoxe sur le comédien*, elaborado por Diderot de 1769 a 1778, aproximadamente, foi publicado apenas em 1830. Juntamente com o teórico francês Louis Sébastien Mercier (1740-1814), Diderot emerge como criador do drama burguês e como precursor de novas técnicas de representação teatral, a ponto que provavelmente não haja uma teoria de teatro moderna que não lhe seja de alguma forma tributária.

O momento da elaboração do opúsculo não poderia ser mais significativo. Em apenas poucas décadas, a França tinha passado “de um ideal de ordem [representado pelo Antigo Regime] a uma rejeição da autoridade, de uma sociedade hierarquizada ao sonho igualitário” (Hubert 2013: 136). No limiar da Revolução Francesa e da ascensão da burguesia como uma nova classe social, as ideias reformadoras debatidas pelos representantes do Iluminismo setecentista francês, entre eles Diderot, Voltaire, D’Alembert e Rousseau, dirigiam-se a todas as esferas da sociedade. No campo das artes cênicas, o debate concentrava-se, de um lado, na função da mimese na produção artística (vide Platão, *Ion*; Aristóteles, *Poética*; Horácio, *Arte poética*; Tertuliano, *Sobre os espetáculos*), enquanto, de outro lado, partira da Querela dos Antigos e dos Modernos, da *Commedia dell’arte* italiana (vide Riccoboni, 1702-1772) e da *Comédie-Française* (vide Albine, 1699-1778). Tanto Albine quanto Riccoboni consideravam a linguagem mímica e gestual do corpo uma forma de comunicação de validade universal. A diferença estava no *modo* como ambos a concebiam. Para Albine, o estado emocional da figura representada deveria ser idêntico ao do ator. Por conseguinte, existem para Albine apenas dois tipos de atores: o gênio e o diletante. Já para Riccoboni, a representação dos diferentes caracteres é mais uma questão de

técnica que precisa ser adquirida num longo processo de aprendizado (cf. Kehl 2002: 120-124).

Diderot retoma a polêmica, discutindo a função e a atitude do ator quando este representa a natureza humana nos mais variados papéis. Em linguagem atualizada, interpretamos a atitude descrita por Diderot como a de um “profissional do palco”. O termo “comediante”, por sua vez, deve ser lido em sentido de “ator”, podendo coincidir, segundo a definição supracitada, tanto com a figura do “ator” quanto com a do “músico-intérprete” ou “concertista”.

Encontramos no paradoxo de Diderot três aspectos centrais, os quais –como esboçados a seguir– nos servirão de interface na tentativa de aproximar a performance do músico à atuação de um ator, bem como para pensar as implicações teóricas e práticas decorrentes desta aproximação.

2.1. O autodistanciamento

O primeiro aspecto paradoxal pode ser resumido em uma espécie de compostura, em que o ator atua de maneira sóbria e consciente de si, sem que isto o leve a abrir mão de tocar a plateia profundamente. A tese de Diderot é que quanto mais o ator consegue se distanciar de si mesmo – isto é, quanto menos ele depende de seu próprio estado de espírito– o efeito sobre a platéia é potencializado. Para, todavia, alcançar esse estágio, é preciso ser “senhor absoluto de suas ações” (Diderot 1979: 369).

Não basta o ator ser um observador arguto da platéia e do ambiente social que o cerca, é importante que ele seja também um espectador atento de si mesmo. Em verdade, sujeito e objeto do seu trabalho são idênticos. Não muito diferente acontece também com o músico-intérprete: numa espécie de inversão dialética, a platéia se transforma em palco e o performer em espectador. O ponto sensível de ambos os papéis está em sua *interação*, processo em que a performance emerge como uma autêntica via dupla em que o ator sensibiliza a platéia e a plateia, o ator (Wrocklage 2008: 9).

Todavia, especialmente no tocante ao aspecto performativo, é comum encontrar entre músicos-intérpretes mais fé e improviso do que uma sólida preparação técnica. A postura costuma ser pragmática, direcionada para a solução de imprevistos ou para o provimento de necessidades imediatas. Nesses termos, a posição de Diderot está nitidamente em oposição àqueles que rejeitam a reflexão teórica e o questionamento crítico como se fossem elementos antimusicais. De qualquer forma, independente da opção estética, o músico-intérprete que almeja ser também um bom performer não vai abrir mão de se preparar à altura para lidar de forma mais consciente com suas emoções e as mais diversas situações no palco, nem que seja apenas para não deixar se arrebatar pelo estresse físico e emocional, tão frequente nesse ramo⁷. O seguinte

⁷ Um desdobramento comum de se perceber também no campo dos esportes, do futebol ao judô e à ginástica olímpica, modalidades em que não raramente observamos um(a) atleta em situações-limite “perder a cabeça”. Com isso, perdeu-se o espírito esportivo e, muitas vezes, também o sonho de um título ou de uma medalha. Nesses casos, o estádio e a competição esportiva com transmissão televisiva ao vivo se assemelham muito a um palco, situação em que o estresse psicofísico exige que o ego e as emoções do “ator” estejam muito bem administrados. Em razão disso, uma espécie de *coaching* ou treino psicofísico deveria fazer parte da capacitação desses profissionais, necessário para que atores e atletas possam se preparar melhor e cuidar da sua saúde psicológica, devendo esta, aliás, ser considerada tão importante quanto a própria condição física e seu rendimento no ato da competição, ou

trecho dos estatutos do seminário da escola de atores Max Reinhardt ilustra esse ponto de modo contundente:

Não reclamem do treinamento rigoroso [*Drill*] e da restrição [*Einschränkung*] da genialidade na arte. À verdadeira natureza nada pode acontecer. Ela sempre estará à disposição e decidida a absorver o que tem potencial de nela germinar. Quem tem medo da sua natureza, não tem nenhuma! Somos todos amantes apaixonados da natureza, canibais [*sic*], adoradores do fogo. Sejam verdadeiros! Se vocês querem mesmo se tornar bons atores, não devem levar o palco nem a vida na brincadeira. Sejam sucintos [*wesentlich*]! (Disponível em: <http://wikipedia.de>, verbete *Max Reinhardt Seminar*, acesso março 2013; trad. do autor).

2.2. Veritas

O segundo aspecto paradoxal está na incumbência de o ator desvendar “verdades da natureza”, ao passo que, para conseguir isto, é preciso recorrer a técnicas de dissimulação ou de “fingimento”. Escreveu Diderot (1979: 421), em uma das máximas do seu opúsculo: “Os comediantes impressionam o público não quando estão furiosos, mas quando interpretam bem o furor”.

É instigante que tudo precisa estar bem ensaiado e não sentido na primeira pessoa. Ante a tarefa de cumprir a sua missão com naturalidade e profissionalismo, os sentimentos do ator são simplesmente insignificantes. Nascimento (1992: 8) sintetiza esse fenômeno da seguinte forma: “Quanto mais seu trabalho for resultado da reflexão, no silêncio das emoções, mais perfeitamente ele poderá retratar, diante do público, as emoções do personagem, sendo assim mais verdadeiro”. Noutras palavras, “ser verdadeiro” significa ter sinceridade consigo mesmo, perseverança no trabalho e competência na execução, quesitos que, a rigor, só podem ser avaliados com base nos dados empíricos da performance.

Por extensão de sentido, também o músico recorre a diferentes formas de dissimulação (cf. Kuehn 2011: 6-7). Por exemplo, quando improvisa, principalmente no jazz, e “finge” tocar sobre uma determinada cifra harmônica, geralmente básica, muito embora esteja empregando técnicas de superposição de arpejos e/ou de escalas mais ou menos distantes em termos tonais. Como recurso de criar tensão ou contraste, essa forma de dissimulação notadamente musical propicia um leque de timbres excitantes, em que cada modo possui um caráter sonoro peculiar.

Com efeito, o artista precisa ser um bom observador do ambiente em que vive. A natureza, no entanto, é “muda”. Cabe ao artista abrir olhos e ouvidos da sua mente e desvelar o que está oculto. É através da mimese que ele investe numa espécie de “modelo primitivo” (*modèle primitif*) ou “protótipo” (*prototype*), para então moldá-lo de acordo com a sua proposta (cf. Dierse 2000: 202; Kuehn 2012a)⁸. Como diziam os alquimistas: “O que a natureza deixou imperfeito, a arte aperfeiçoa” (anônimo, trad. do autor)⁹. Todavia, já que nada se passa no palco

seja, da performance.

⁸ Especificamente com relação a esse aspecto da discussão, recomendo a leitura do ensaio de Wisniowska (2011), que trata a problemática da representação artística a partir do ponto de vista da pintura contemporânea.

⁹ “Quod natura relinquit imperfectum, ars perficit” (anônimo). Observação: Aristóteles já diferencia dois modos de mimese artística: “Por um lado, a arte leva a cabo aquilo que a natureza é incapaz de realizar, por outro lado, ela

como na natureza, não é suficiente meramente “conhecer” —é mister aperfeiçoar o modelo bruto segundo uma determinada ideia (ou ideal).

Por ser um produto da imaginação, a verdade da arte é distinta à das ciências “duras”. Tudo indica que a verdade da arte esteja na coerência interna da obra e no modo como o intérprete expressa as paixões, tensões e antinomias do mundo real. Desse modo, o paradoxo do ator aplica-se não apenas ao mundo lúdico e ficcional da arte mas também ao meio social em que se está inserido (Gebauer/Wulf 1992: 248-249). Continuemos com o questionamento de Diderot:

O que é pois o verdadeiro do palco? É a conformidade das ações, dos discursos, da figura, da voz, do movimento, do gesto, com um modelo ideal imaginado pelo poeta, e muitas vezes exagerado pelo comediante. Eis o maravilhoso. Esse modelo não influi somente no tom; modifica até o passo, até a postura (1979: 366).

Ao servir de mediador entre o autor da obra que está sendo interpretada e o público, “ser verdadeiro” é uma prerrogativa fundamental do artista, fazendo parte do seu *ethos*. Já a plateia é instigada a acolher com entusiasmo a mensagem e os apelos lançados por ele em sua performance (Wrocklage 2008: 8, 10).

2.3. O esvaziamento do ego

O terceiro aspecto paradoxal está no fato de o ator poder provocar as mais variadas reações estéticas no espectador¹⁰, muito embora o processo gerador da sua atuação se embase em técnicas de esvaziamento do ego e no apaziguamento da própria identidade. Estando tudo bem ensaiado, este deve aguardar o momento apropriado para decidir qual estratégia tomar¹¹. Em tese, isso alude a uma compostura contemplativa em que o ator experimenta um estado mental em que nada pode abalá-lo.

Em outro momento do diálogo, Diderot (1979: 359) indaga: “Por que diferiria o ator do poeta, do pintor, do orador ou do músico?” Para o filósofo, o denominador em comum de diferentes domínios de atuação está principalmente na atitude do artista e na qualidade da sua produção. Em primeiro lugar é preciso “muito discernimento”, e que o ator seja “um espectador frio e tranquilo” (Diderot 1979: 360). Até, porém, chegar nesse estágio, o pretendente percorre um longo caminho de aprendizado que inclui o treinamento mental, a educação dos sentidos, a aquisição de técnicas e o amadurecimento artístico-profissional.

Destaque para a máxima segundo a qual o ator deve evitar demonstrar qualquer sensibilidade (*sensibilité*), entusiasmo ou reação pessoal desmedida. Quaisquer que possam ter

imita” (Aristóteles apud Hubert 2013: 9).

¹⁰ O otimismo referente aos poderes da arte e da educação estética é uma característica tanto dos pensadores iluministas quanto dos pré-românticos. Quanto ao teatro, Diderot escreve, em seu *Discurso sobre a poesia dramática* (1758): “É indo ao teatro que eles [os espectadores] se salvarão da companhia dos maus de que são rodeados; é lá que encontrarão aqueles com que gostariam de viver; é lá que verão a espécie humana tal como ela é e se reconciliarão com ela. As pessoas de bem são raras, mas existem” (Diderot apud Hubert 2013: 144).

¹¹ Como disse Sêneca, referindo-se a um provérbio da sua época: “Vetus proverbium est, gladiatorem in harena capere concilium” (Sêneca 1970: 21), ou seja: “O gladiador decide a sua estratégia na arena” (trad. do autor).

sido os parâmetros do conceito de *sensibilité* na sociedade francesa do século XVIII, Diderot deixa claro que o segredo de uma boa atuação artística está em uma atitude de autodistanciamento e no equilíbrio emocional no palco: “O grande comediante observa os fenômenos; o homem sensível lhe serve de modelo”, assinalou (1979: 382). Sendo ao mesmo tempo criador e sujeito cognitivo, o intérprete não se deve abalar nem entregar à vontade do momento. Rousseau, no entanto, e os românticos que o sucederam no século XIX na Alemanha acreditaram que o ator só poderia representar “outro” por força da reafirmação do próprio ego e da subjetividade (cf. Gebauer/Wulf 1992: 249-250).

Especialmente problemático na concepção romântica é que o profissional naturalmente “sensível” e “apaixonado” é deveras instável em sua atuação. Mais (pre)ocupado consigo mesmo, experimenta não raramente uma espécie de “congestionamento” de sentimentos e paixões. Já a vantagem de uma atuação distanciada e observadora está em sua propensão de fluir livre e naturalmente. Quando o intérprete estiver na liderança da situação, ele também não se cansa com facilidade. Apenas a plateia se sente “tocada”, mostrando sinais de compaixão, de entusiasmo ou de saturação (Wrocklage 2008: 11).

Tudo o que foi dito vale também para o campo da música, pois “[o] intérprete romântico obtém seus resultados por meio do mero temperamento, demonstrando paixão [*fire*], tristeza ou agitação”, como assinala Dorian (1942: 333). Por conseguinte, faltam-lhe “equilíbrio e simetria na exposição”. Representando a música para o intérprete romântico uma espécie de dádiva místico-religiosa, a noção do primado dos sentidos é sintomática para a sua concepção do mundo. É o que mostra o seguinte postulado de Richard Wagner, um dos arautos do romantismo oitocentista: “Tanto o improvisador quanto o mímico [*der Mime*, o ator] pertencem integralmente ao momento e não deveriam pensar naquilo que vem depois, nem tampouco sabê-lo” (Wagner apud Dahlhaus/Deathridge 1980: 78; trad. do autor). Para se resumir as posições de maneira elementar: para Diderot, o ator se exprime através de palavras, e o músico, através de sons; o artista romântico, entretanto, exprime-se sobretudo através da interpretação do seu próprio sentimento¹².

O diferencial que caracteriza o bom intérprete está notadamente no *discernimento*, pois quando este “grita” ou “perde a razão”, age de acordo com um determinado modelo que toma como base e não como se ele próprio fosse o modelo da sua representação. Como bem sabe o profissional do palco, a excelência se adquire somente através de um longo processo, em que as técnicas são trabalhadas exaustivamente. O objetivo maior está na aquisição do que Diderot chama de “igual aptidão para toda espécie de caracteres e papéis” (1979: 356). No campo da performance musical, isto nos leva a pensar em um mapeamento sistemático dos caracteres musicais como parte da pedagogia de ensino da(s) prática(s) interpretativa(s), produtiva no sentido de informar o estudante sobre os elementos qualitativos e quantitativos de cada caráter.

¹² Sem querer desmerecer a contribuição que o romantismo trouxe para as artes, cabe enfatizar que o preparo do intérprete exige de ambos os partidos uma apurada capacidade de cognição, imaginação e sistematicidade para superar as mais diversas dificuldades e transformar a experiência artística em arte. Isto se torna ainda mais evidente quando se lida com a música contemporânea. Aliás, para se corrigir um mal-entendido da história, o romantismo não deve ser associado ao irracionalismo e o racionalismo, visto como desprovido dos sentidos.

Cada artista precisa encontrar o caminho que considera o mais apropriado para alcançar seus ideais. Este, porém, será de pedras. Como assinala Diderot (1979: 357): “O comediante que representar com reflexão, com estudo da natureza humana, com imitação constante segundo algum modelo ideal, com imaginação, com memória, será um e o mesmo em todas as representações, sempre igualmente perfeito.” Mas o que será que o dramaturgo queria dizer com isso? Deve o artista mesmo renegar a sua própria sensibilidade e atuar como uma máquina? Ser “sempre igualmente perfeito” não é algo impossível? Certamente não foi isso que Diderot tinha em mente. “Sensibilidade” aqui aparece como sinônimo de uma reação emocional ou comportamental desproporcional, caso em que a pessoa tende “a se compadecer, a tremer, a admirar, a temer, a se perturbar, a chorar, a desmaiar, a socorrer, a fugir, a gritar, a perder a razão” (Diderot apud Nascimento 1992: 25). Daí também a máxima que, independente de a performance ser musical ou teatral, deve-se ponderar bem entre os próprios sentimentos e aqueles que se quer representar no palco.

Intriga neste aspecto do paradoxo que os sentimentos e emoções particulares não parecem exercer nenhuma função significativa na interação social do sujeito. Assim é também no palco, onde o sentimento “real” do intérprete se revela irrelevante, principalmente porque a atuação cênica demanda do profissional uma elevada capacidade de imaginação artística, dom intelectual e destreza técnica (Gebauer/Wulf 1992: 251-252). Outra vez, não se deve confundir imaginação artística com devaneios soturnos de cunho romântico. Para o profissional do palco, a imaginação representa uma fonte valiosa com que suas observações cotidianas possam encontrar uma aplicação prática adequada e em si coerente. Em suma, por transitar entre diferentes caracteres e estados emocionais com naturalidade e desenvoltura, o ator distanciado e psiquicamente equilibrado está em vantagem (Wrocklage 2008: 12-13).

3. Conclusão

Não tendo chegado propriamente a nenhum tipo de solução, os desdobramentos desta investigação conduzem-nos a um fechamento provisório da problemática apresentada. Ainda assim, a pesquisa suscitou uma série de questões extraordinariamente produtivas, pertinentes tanto para o ator quanto para o músico, para as artes cênicas tanto quanto para a(s) prática(s) interpretativa(s).

Em vez de pensar os paradoxos do mundo real como antagonismos intransponíveis, Diderot os concebe como tensões em que os contrários figuram como parâmetros variáveis. Isto o situa próximo de concepções dialéticas da modernidade.

Concluimos com Nascimento (1992: 8 e 21), que “o paradoxo envolve, por assim dizer, as duas ‘verdades’ que aparentemente se excluem, mas que, de fato, se reconciliam”. Eis é um detalhe importante quando desejamos trabalhar com uma perspectiva intercultural ou interdisciplinar da performance, pois se ambos os lados estivessem em antinomia, o resultado teria um caráter excludente.

Finalmente, munido de uma postura bem-humorada, o profissional do palco estará sempre bem preparado. Não é através do ímpeto do momento que se alcança a perfeição. É notadamente através da experiência de se solucionar problemas adversos ou em situações embaraçosas que se

aprende como se tornar um espectador de si mesmo e não se levar a sério demais em todos os momentos da vida.

Bibliografia

- Dahlhaus, Carl e John Deathridge. 1994. *Wagner*. Reimpressão do verbete “Wagner” do *The New Grove Dictionary* (1980). Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Diderot, Denis. 1779. “Paradoxo sobre o comediante” (1769). In: *Diderot*. Textos escolhidos. Tradução de Jacó Guinsburg. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, pp. 352-426.
- Dierse, Ulrich. 2000. “Denis Diderot – filosofia, literatura, crítica da arte”. In: Kreimendahl, Lothar (org.). *Filósofos do século XVIII: uma introdução*. Tradução de Dankwart Bernsmüller. Coleção História da Filosofia. São Leopoldo: Editora Unisinos, pp. 197-213.
- Dorian, Frederick. 1942. *The history of music in performance*. New York: Norton.
- Fischer-Lichte, Erika. 2004. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. Main: Edition Suhrkamp.
- Gebauer, Gunter e Christoph Wulf. 1992. “Diderots Paradox des Schauspielers”. In: idem. *Mimesis: Kultur-Kunst-Gesellschaft*. 2. ed. Hamburgo: Rowohlt, pp. 247-261.
- Hubert, Marie-Claude. 2013. *As grandes teorias do teatro*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- Kehl, Anne. 2002. *Die Bildung der Vorstellung*. Grundlagen für Theater und Pädagogik. Bad Heilbrunn: Klinkhardt.
- Kuehn, Frank M. C. 2011. “Heinrich Schenker e A Arte da Performance: uma análise de incongruências resultantes da sua tradução e uma proposta de resolução”. In: *Anais do XXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2011, Uberlândia, pp. 1311-1317. Disponível em: <http://unesp.academia.edu/fmc>
- _____. 2012a. “A interpretação é uma arte mimética? *Mimesis* e prática interpretativa na Teoria da Reprodução Musical de Theodor Adorno”. In: *Anais do II Seminário Internacional de Musicologia*, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, pp. 41-53. Disponível em: <http://unesp.academia.edu/fmc>
- _____. 2012b. “Interpretação-Reprodução musical-Teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação da(s) prática(s) interpretativa(s)”. *Per Musi* 26: 7-20. Belo Horizonte (UFMG). Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-75992012000200002>
- Lisardo, Roger. 2009. *Richard Wagner e a música como ideal romântico*. São Paulo: Editora UNESP.
- Nascimento, Maria G. S. 1992. “Moral e espécie: Diderot e o paradoxo do homem virtuoso”. *Discurso* 19: 7-27. São Paulo: USP. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/df/site/publicacoes/discurso19.php>, acesso ago. 2012.
- Sêneca. 1970. *Seneca für Manager*. Sentenzen. Edição bilíngue. Seleção e tradução de Georg Schoeck. Zurich: Artemis.

- Taruskin, Richard. 1995. *Text & Act: essays on music and performance*. New York: Oxford University Press.
- Wisniowska, Magdalena. 2011. "Standing grounded: Heidegger's 'The origin of the work of art' and contemporary painting". *Aesthetic Pathways* 2(1): 69-88. New Taipei City: Airiti Press Taiwan. Disponível em: <http://aspers.airiti.com/apw>, acesso abril 2013.
- Wrocklage, Finja C. 2008. *Das Paradox der Wahrhaftigkeit*. Die Rolle des Schauspielers bei Diderot und Brecht. Norderstedt: Grin Verlag. Monografia de Bachalerado.



Biografia / Biografía / Biography

Graduado em Educação Artística pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Frank Michael Carlos Kuehn é Mestre em Música pela mesma instituição e Doutor em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Publicou nas revistas *Opus* (2010), *Per Musi* (2012) e *Revista Brasileira de Música* (2013). Atualmente é pesquisador do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP/CNPq).

Como citar / Cómo citar / How to cite

Kuehn, Frank Michael Carlos. 2013. "A arte da performance e o paradoxo de Diderot: aproximando o músico do ator e a(s) prática(s) interpretativa(s) das artes cênicas". *El oído pensante* 1 (2). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [consulta: DATA].