

## A Presença Cênica na Obra Maneries

Fernando Prado

Programa de Pós-Graduação em Artes – UFU

Mestrando – Reflexões em Artes – Or. Prof. Dr. Luiz Humberto Arantes

Diretor de Teatro

Resumo: O presente texto disserta sobre pistas para o entendimento do conceito de Presença Cênica, aplicado à obra Maneries da Cia Luis Garay (Buenos Aires – ARGENTINA ) apresentada recentemente no Brasil na Bienal de Dança de Fortaleza assim como no Festival de Recife edição 2009. O artigo faz referências aos trabalhos de Grotowski e à teoria de H.H. Gumbrecht e dialoga com a cena contemporânea dentro do eixo temático proposto.

Palavras-chave: Presença Cênica, Maneries, Cia Luis Garay, Grotowski, H. Gumbrecht.

Tudo começa com o espanto. Para a filosofia, a busca do conhecimento e da verdade passa pelo espanto e admiração. “Pelo espanto os homens chegam agora e chegaram antigamente à origem imperante do filosofar” (ARISTÓTELES, 1985, p.4) fazer parte desta atitude filosófica significa abrir os olhos e a percepção de forma geral às coisas como se fora pela primeira vez, abrir-se a visões. Sem o espanto, não há espaço fértil à curiosidade e, por conseguinte não há espaço à pesquisa. Questões primárias como “o que é isso ou o que é aquilo?” podem apontar caminhos e lançar um novo olhar sobre um objeto. Segundo Julio Plaza<sup>1</sup> em seu texto Arte, Ciência, Pesquisa, Relações:

O ser da coisa não é a coisa. A coisa está aí, o seu ser não é, se queremos conhecer o ser da coisa temos que investigar e não nos podemos abandonar às nossas percepções, e mais, temos que começar pela humilde tarefa de entender o significado da palavra ser. (PLAZA, 1997. p.22)

Para esse autor, o ser da coisa é um *esquema intelectual*. Sabemos sobre a coisa através do que ela representa na vida. Em artes as obras parecem não significar, mas ser. Ainda em Plaza encontramos a seguinte definição de que “a sensibilidade artística se inventa e constrói como objeto em si, enquanto a linguagem científica codifica seu objeto, ela é um discurso sobre um fenômeno (mesmo virtual)” (PLAZA, 1997, p.23). O ser da coisa enquanto obra cênica mantendo suas características inerentes como a efemeridade é passível de interpretações diversas e por vezes avessas, sua execução entrega-se à recepção que em sua maioria busca por entendimento, identificação, similaridades com o próprio contexto, pontos de referência e conexões causais entre os eventos e reagem em maior ou menos escala, sejam as reações internas de ordem imaginativa e cognitiva ou externas. Essa entrega prevê caminhos a escolher, em primeira análise levantamos dois, são eles: o atrito e a comunhão, podendo ainda haver simbioses. Ambos tem em si uma mesma raiz, a performance<sup>2</sup>, que pré-requisita a co-presença física de espectadores e artistas. O que se assiste instaura-se como um evento único que não se repetirá. Para Lichte “uma performance não transmite significados predeterminados. Pelo

contrário, é ela que suscita os significados que surgem durante sua realização”. (LICHTE, 2005, p.73)

Uma vez destituído de tão nefasto dever, a obra de arte cênica ganha liberdade e parece não pertencer a lugar algum o que lhe garante ares de transitório, porém depende de seu acontecimento, “como conclusão deste estado de coisas, pode argumentar-se que um espetáculo ocorre apenas quando está a acontecer”. (FISCHER-LICHTE, 2005, p.74).

A obra em análise é baseada na presença física da performer e espectadores; partimos do princípio que **ver** um espetáculo é **participar** dele, fazer parte, interferir, estar junto. De acordo com H.U. Gumbrecht's<sup>3</sup> “Na cultura da presença, humanos são considerados e seus corpos no espaço que os cerca a fazer parte ritmicamente da cosmologia o que o torna próprio, num sentido mágico, e onde o conhecimento é revelado” (Gumbrecht apud BELOFF, 2008, p.5).

A Cultura da Presença, conceito cunhado por Gumbrecht, coloca-se diretamente em oposição à *Meaning Culture*<sup>4</sup> que, durante os últimos séculos dominou o ocidente; Reza uma visão do ser humano sem corpo, como se fora uma entidade intelectual pura, sua função primária é ser observador do mundo, pois em larga escala, a entidade é dotada de faculdades cognitivas suficientes. Portanto, a auto-referencia dominante desta figura é a mente reciprocamente, na Cultura da Presença, o auto-referente dominante é o corpo. Aqui, o ser humano é parte da cosmologia e do mundo físico. A cultura da presença afeta-se através dos sentidos, enquanto a *Meaning Culture* é transmitida pela interpretação. Para o autor, presença e significado co-existem e estão sempre em tensão.

Enquanto acontece, a obra engendra diversos elementos da cena que contribuem para o todo da representação, são eles os componentes da cena tais como cenário, iluminação, indumentária, texto, voz, corpo em cena, elementos tecnológicos como projeções, sonoplastia entre outros, contudo há também os componentes ínfimos, ambíguos e quase imperceptíveis e ilegíveis, segundo Patrice Pavis:

Como ressaltar esses sinais quase não materializados, senão por intuição e por um “corpo a corpo” com o espetáculo graças ao qual o espectador se livra a uma percepção sensitivo-motora da atuação cênica?(...) O ator ou dançarino emana, por sua presença, seu movimento, seu fraseado, uma energia que atinge de chofre o espectador. (PAVIS, 1996, p.20).

O que Patrice Pavis levanta como questão guia este trabalho enquanto problema, uma vez que o não-representável é também elemento de análise significativo dentro da estrutura da cena. Percebe-se então a necessidade de ler o que se vê através não só de elementos tangíveis em secundidade<sup>5</sup>, mas também os intangíveis, como energia e presença através do treinamento do artista, do que se propõe em cena, das qualidades de movimentação, das emissões vocais e atmosferas criadas.

---



Foto 1 – Florência Vecino em *Maneries* (Fortaleza – CE.2009)

Nosso propósito está imbuído da vontade de trazer a tona esta discussão latente na cena contemporânea, a presença cênica do artista. Entretanto percebemos que entre a obra que acaba de ser apresentada pelo artista e a obra de análise há um hiato, um espaço irreduzível, intimamente ligado aos meios lingüísticos de composição imaginativa, criativa e que se efetua em forma de cena, vista por uma platéia. A presença é ainda nos dias de hoje recebida com ares de raridade, algo ligado ao dom, ao talento, como mágica, um elemento imprescindível ao trabalho artístico – relacionado à performance, como execução - mas que nem todos possuem.

---

Elegemos a obra *Maneries* espetáculo da Cia Luis Garay de Buenos Aires –Argentina como objeto central deste ensaio por sua capacidade de concentração de energia num espetáculo quase – se não inteiramente – ritualístico. A presença cênica da performer neste trabalho é percebida logo no início; enquanto a platéia adentra o teatro a performer já se encontra sentada em cena, tendo em suas mãos uma garrafa de água usada não como recurso cênico senão a matar a sede da própria artista durante este trabalho solo que se estende por quase duas horas. Dividindo a atenção, do lado direito alto do palco, temos um dj que executa a trilha sonora ao vivo, na platéia o coreógrafo-diretor também está sentado, saberemos adiante que sua permanência na platéia durante o espetáculo é também um recurso cênico inserido como *elemento* surpresa deste aspecto falaremos adiante.

A princípio vemos, portanto, duas figuras em cena e uma delas têm a imagem valorizada, não por recursos de iluminação teatral, mas por seu grau de concentração e energia. Ainda não conhecemos seu propósito, sua qualidade de movimento ou o que está fazendo aqui, contudo percebemos seu estado que difere dos demais na platéia e mesmo de seu colega de cena, o dj, que repousa na cadeira aguardando o *play* inicial.

A cena de *Maneries* evoca a figura do andrógono, uma mulher, visivelmente bailarina – possui um corpo treinado no qual identifica-se desenhos de um percurso técnico em sua carreira – ora em trajes esporte, ora nua, desenvolve uma infinidade de partituras corporais com destreza admirável. Os primeiros vinte minutos de apresentação são pautados por uma cena extremamente lenta, remetendo aos primeiros experimentos de Bob Wilson e o *Slow Motion*, a movimentação parece iniciar nos braços da performer que leva o tempo inteiro desta primeira cena para erguê-los acima da linha dos ombros.

Vinte minutos em cena é, sem dúvida, uma eternidade, para quem assiste passivamente, já para quem faz há trabalho intenso, na musculatura, no pensamento e na execução de todos estes dispositivos corporais que chamaremos aqui de composição. O que se vê é o trabalho interno em pressão que nos prende a atenção a ponto de permanecermos intactos acompanhando este braço que sobe em um mil e duzentos segundos, como frames numa película, a platéia é colocada como num cinematógrafo e acompanha espantada aquilo que não se sabe exatamente o que é. Por vezes a questão - **O que está acontecendo?** Passa pela mente de quem assiste, como que se duvidasse do que os próprios olhos estão assistindo.

Presença e experiência parecem estar intimamente ligadas uma vez que o que parece construir este estado diferenciado de cena do artista passa pelo seu treinamento e entendimento de seu papel como profissional na constituição desta proposta cênica que inaugura uma dramaturgia do corpo. Para Laban<sup>6</sup> (Rudolph Laban apud ROMANO, 2005, p.39), esta nova escrita corporal é o resultado da síntese entre dança e teatro, proposta significativa entre artes a princípio independentes. Os hibridismos presentes em *Maneries* são visíveis na forma – num sentido amplo de composição e/ou encenação – na movimentação – o arcabouço corporal parece nunca se repetir – e nas intenções e motivações – o trabalho com clareza busca elementos teatrais e da Performance. Enquanto forma, o espaço vazio, nu de vestimenta, aceita o prédio teatral com suas precariedades e vergonhas à mostra. Sua arquitetura contribui como espaço-que-se-ocupa e menos como cenário-decorativo. Tivemos a chance de assistir a duas apresentações de *Maneries*, a primeira em Fortaleza – CE dentro do evento VII Bienal Internacional de Dança do Ceará, num prédio antigo da Rede SESC, com paredes escuras, uma sala para apresentações experimentais, com arquibancada e poucos recursos de luz, em Recife –

PE voltamos a assistir o trabalho, entretanto, num espaço bem conservado e com arquitetura moderna, bem mais claro e arejado. O mesmo trabalho – quase - em duas épocas diferentes.

Da Performance, vem o raciocínio desta presença. Ritualístico por princípio, *Maneries* não entrega mastigado uma moral ou mesmo uma história, caótico em diversos momentos chega a remeter ao sonho. Em momento algum da forma ao personagem, nem é coerente, muito menos verossímil, o que se vê é o trabalho de tensões e diferentes intensidades energéticas.

Segundo Renato Cohen, pode-se considerar a Performance<sup>7</sup> uma linguagem anti-teatral, na medida em que procura escapar da vertente dominante no Teatro, que se apóia no texto dramático, no tempo-espaço ilusionista e numa forma de atuação em que prepondera a interpretação de personagens (COHEN apud ALMEIDA, 2007, p.56).

O que se percebe é que esta linha de experimentação formal que se desenvolveu a partir do século XX agregando outras linguagens artísticas e que elege a experimentação e o *work-in-progress* como pré-requisito de suas propostas artísticas acabam em certa instância dialogando com a noção do tradicional. Enquanto forma, *Maneries* conserva o Blackout como início, a sonoplastia como fomento do movimento, desenvolve-se escrevendo sua dramaturgia corporal com linha dramática complexa e conclui com um *gran-finale*.



FOTO 2 - Florência Vecino em *Maneries*. Fortaleza - CE. 2009

A cena inicial de *Maneries* é um grande questionamento das potencialidades do corpo e de sua função mediadora entre código e quem os recebe, é também uma área de choque entre artista e público. Num momento em que a velocidade das informações e da tecnologia é visto como pressuposto primordial no dia a dia das sociedades a lentidão proposta pelo diretor Luis

Garay na primeira longa seqüência é sem dúvida um estranhamento, o que corrobora para a *consciência e fluxo* da presença da performer. Entre 1976 e 1982 Grotowski desenvolveu seu trabalho no teatro, num período que foi chamado de *Teatro das Fontes* esta fase faz parte da busca daquilo que caracteriza a arte antes de sua separação do ritual, quando o **fazer** artístico ainda era visto como uma atividade ligada ao sagrado no sentido religioso. “É um trabalho do homem sobre o homem, entendendo a arte como um caminho para o desenvolvimento do indivíduo”. (PLA, 2007. P.71)

Neste estudo Grotowski reconhece que a *consciência transparente* é um estado caracterizado por uma ampliação da percepção do indivíduo, pela não distração, pela espontaneidade das reações, por uma abordagem instintiva e menos intelectual dos acontecimentos; “uma diminuição da importância dada ao nosso “eu” enquanto ente separado do restante além da espacialidade, onde há lugar para ser testemunha de si mesmo” (PLA, 2007. p.72) Logo a presença cênica é também a diminuição da sensação de que o artista está separado de seu meio, isto porque o foco da atenção empregada na cena flui para a ação e para as necessidades específicas do estar em cena, sua realização: interno externo, sujeito objeto. “Presença é um relação de espaço e mundo e objetos, é, portanto tangível.” (GUMBRECHT, 2004. p.33).

Em *Maneries* é visível que a fusão ação-consciência está diretamente ligada ao foco de atenção *direcionando-o para estímulos concretos* (ALMEIDA, 2007. p.19). A própria trajetória cuidadosamente desenhada no espetáculo garante o olhar atento da platéia como quem acompanha algo raro acontecer. Florência Vecino está integrada ao ambiente e escuta os impulsos advindos desta relação previamente estabelecida, corpo-mente-propósito.

Por fim, longe de ser apenas mais um espetáculo contemporâneo, *Maneries* se inscreve na cena internacional como merecedor de atenção. Luis Garay em sua direção nos aponta não apenas questionamentos como também pistas para possíveis respostas; deixando-nos com aquela sensação de que será necessário assistir novamente o espetáculo, não para buscar o entendimento, mas antes, o encantamento-retorno.

---

1- Julio Plaza é artista, escritor e professor. Iniciou sua formação em Madrid, na década de 50 e em Paris cursou a École de Beux-Arts.

2-Neste parágrafo traduzida como “execução” de uma proposta artística. O fazer do artista em cena.

3 - H.U Gumbrecht é teórico da literatura americana, nascido na Alemanha, atualmente é professor de Literatura, no Departamento de Literatura Comparada da Stanford University nos Estados Unidos.

4 - Preferimos não traduzir o termo a torná-lo menor ou descaracterizar seu sentido.

5 - Nos estudos semióticos, o caráter de Segundidade esta ligado à arena da existência cotidiana, fatos que nos são externos, obstáculos, coisas reais, factivas que não cedem ao sabor de nossas fantasias.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Joana Dória de. *Jan Fabre e a Construção de um Teatro Híbrido*, in Sala Preta, 07. 2007.

ARISTOTELES. *Metafísica*. Brasília: Editora da UNB, 1985.

FISCHER-LICHTE, Érika. *A Cultura como Performance: Desenvolver um Conceito*, in Sinais de Cena nº 4. 2005.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva. 2003.

PLÁ, Daniel Reis. *A Presença do Ator: Consciência e Fluxo*, in Cadernos de Graduação da Unicamp. 2007.

PLAZA, Julio. *Arte, Ciência, Pesquisa: Relações*, Revista Trilhas, Campinas. n2. 1997.

ROMANO, Lúcia. *O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico*. São Paulo: Fapesp, 2005.