

**MEYER, Sandra.** Presença: entre Percepção e Ação. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Professor Associado.

## RESUMO

O presente artigo propõe uma abordagem sobre a ideia de presença a partir da noção de percepção e consciência do estado do corpo no espaço e tempo. O envolvimento motor na percepção é chave para o entendimento de uma abordagem cinética, considerando que a percepção simula a ação, e que a ação organiza a percepção. Estudos sobre percepção e ação provenientes das artes do movimento, da filosofia e das ciências cognitivas são a estratégia para compreender a organização destes fenômenos no corpo em ação.

**Palavras-chave:** Corpo. Presença. Percepção. Ação.

## ABSTRACT

The article proposes a boarding of the idea of presence from the notion of perception and conscience of the state of the body in the space and time. The motor involvement in the perception is a key for the agreement of a kinetic boarding, considering that the perception simulates the action, and that the action organizes the perception. Studies on perception and action proceeding from the arts of the movement, the philosophy and the most cognitive sciences are the strategy to understand the organization of these phenomena in the body in action.

**Keywords:** Body. Presence. Perception. Action.

A noção de presença está longe de possuir uma unanimidade ou unicidade entre artistas e pesquisadores do teatro ou da dança. Tampouco a relação entre corpo e presença. Este ensaio apresenta algumas pistas para pensar a presença em criações contemporâneas em dança, entendendo que estas apresentam especificidades capazes de contribuir para a problematização deste conceito. A relação entre percepção e ação é a chave para um entendimento cinético da noção de presença.

“O que é uma forma com presença?” Ao abordar a arte visual minimalista, Didi-Huberman (1998, p. 201) indaga-nos: “como pensar a presença em fenômenos da arte que empregam materiais menos ‘autênticos’, menos suscetíveis de sugerir essa coisa mais ou menos sagrada que seria a presença?”. Estendendo esta proposição para as artes do corpo, em poéticas cuja lógica não perpetua noções arraigadas de representação ou de uma intencionalidade explícita de “expressar” algo por meio do gesto ou movimento, com questionamentos acerca do que é arte e do que é dança, seria preciso ainda falar da presença?

Seguindo a descrição de encenadores como Peter Brook, a presença remete ao teatro do imediato, à habilidade do ator de estar “por inteiro” no momento do acontecimento cênico. Enquanto a presença é vivenciada pela plateia como

algo próximo ao carisma ou talento do artista, é percebida pelo *performer* como uma habilidade especial de manter uma certa espontaneidade ou atentividade. (JAEGER, 2009, p. 123).

Ao falar sobre a intensidade da performance, Schechner (1989) descreve o estado de vida teatral. Quando uma performance se inicia, ocorre um estado de presença, de vivência coletiva entre ator e audiência. Uma espécie de “fluxo” energético. Eugênio Barba descreve uma qualidade particular de presença cênica que antecede o ato voluntário da representação, um “antes lógico, não cronológico” (BARBA, 1994, p. 23). Esta expressividade, anterior à “vontade de ser”, forma uma espécie de bios cênico, um corpo vivo, presente, que se mostra em diversas culturas da representação cênica, como nos teatros japoneses Kabuki e Nô, e que tem a ver com a energia do ator “em estado puro” (BARBA, 1994, p. 32). Barba entende que a partitura do ator possui a característica de uma sequência de dança, “uma alteração não narrativa de saltos tônicos de energia, e uma simultaneidade de tensões e padrões formais que despertam uma impressão de vulnerabilidade, aspereza, exuberância ou delicadeza, sedução ou agressão: um teatro que dança” (BARBA, 2010, p. 34). A dança teria uma sucessão de expansões e contrações de energia que irradiam na performance.

Jaeger (2009, p. 123) argumenta que *performers*, especialmente dançarinos, mencionam sobre “estar no momento” ou “em performance”, como se estivessem em determinado estado acima do normal, ou numa boa forma. Estar no momento significa não somente repetir perfeitamente o que foi ensaiado, mas também “manter um estado de atentividade sobre si mesmo, em relação a outros *performers* em cena e em relação à audiência na imediatez da performance” (JAEGER, 2009, p. 123). Este senso envolve a ambos, artista e audiência, na sensação de viverem juntos uma experiência uníssona. Esta experiência é um complexo e ativo engajamento corporal em conexão com o ambiente. Ou seja, o ser humano é constituído pela experiência, pelo estar-no-mundo, “pela luz do sol, forças eletromagnéticas, energias físicas interpessoais e outros elementos do ambiente aos quais responde, em maneiras frequentemente não acessíveis à consciência cognitiva” (JAEGER, 2009, p. 135).

A presença, num determinado nível de descrição, envolve um jogo de estados entre percepção e ação. A percepção é ativa, e é ela que nos permite experienciar a nós mesmos e ao entorno no presente, a partir de uma compreensão do passado e um direcionamento para a ação futura. Alain Berthoz elucida esta questão quando afirma que perceber já é decidir, ou seja, perceber já é classificar segundo um repertório de ações possíveis. A ação, por sua vez, influencia a percepção (BERTHOZ, 2003, p. 123). Neste sentido, perceber é não somente combinar ou ponderar, ou simplesmente observar passivamente as coisas, mas, sobretudo selecionar. É escolher, no conjunto de informações disponíveis, quais delas são pertinentes à ação pretendida. “De fato, decidir é vincular o presente ao passado e ao futuro, é ordenar” (BERTHOZ, 2003, p. 10).

A qualidade de presença é paradoxal e múltipla. Não é possível falar *da*

presença, de uma forma unitária ou inequívoca, mas de níveis de presença, ou estados de presença diferenciados. No caso da dança, estes níveis podem ser percebidos tanto na projeção insistente e dilatada do corpo, vista na dança clássica, quanto nos micromovimentos/ percepções de algumas proposições contemporâneas. A percepção da presença dos bailarinos não se repete da mesma forma em um espetáculo dirigido por Pina Bausch ou por Merce Cunningham. Como salienta Laurence Louppe, “a presença é plural de acordo com a história do sujeito-atuante, suas aprendizagens e experiências”, e surge por meio de um trabalho específico, uma combinação de fatores que envolve “um certo tipo de uso de si” (LOUPPE, 2007, p. 77). Comumente a noção de presença remete a algo inefável, misterioso, contudo, implica uma construção à qual contribuem “as ficções internas, as reconstruções imaginárias e orgânicas”, envolvendo um trabalho físico na elaboração de uma técnica (LOUPPE, 2007, p. 77). A presença como produção, que envolve o artista e seu espectador numa aventura cognitiva compartilhada.

O “pré-movimento”, na acepção de Hupert Godard (s/d), é o portador de toda a presença, e que propicia a partilha de sensações. Consiste numa tela de fundo tônico-gravitacional do indivíduo, em todas as suas dimensões afetivas e projetivas. A presença, desta forma, não estaria localizada especificamente no corpo do artista em sua conduta em cena, mas na relação compartilhada entre o dançarino e o espectador, por meio de um transporte ou contágio gravitacional (ou empatia cinestésica). É a natureza deste transporte, salienta Godard (s/d, p. 25), que organiza a percepção do espectador, pois “o sentido do movimento ocorre tanto no corpo do dançarino como no corpo do espectador”.

A ideia de que é o impulso interno que dá origem ao movimento está presente no sistema de Rudolf Laban. Ele denomina pelo termo *esforço* a ação resultante que ocorre em qualquer movimento corporal, com seu ponto de origem interior e determinante das atitudes, em grande parte inconscientes e involuntárias (LABAN, 1978, p. 51). O domínio do movimento, por parte do artista cênico e, por consequência, sua presença, viria com a ação corporal externa e concreta de estágios de preparação interior — Atenção, Intenção e Decisão, envolvendo aspectos relativos às possíveis combinações entre dinâmicas de movimento e aos fatores peso, tempo e espaço. De acordo com Laban (1978, p. 131), “O indivíduo que aprendeu a relacionar-se com o Espaço, dominando-o fisicamente, tem Atenção. Aquele que detém o domínio de sua relação com o fator Esforço-peso tem Intenção; e quando a pessoa se ajustou no tempo, tem Decisão”.

Em performances como as das coreógrafas Laura Dean e Trisha Brown e os longos espetáculos com movimentos lentíssimos do diretor americano Robert Wilson, os atores e bailarinos trabalham com conceitos de repetição, acumulação e baixa intensidade. A experiência de representar ou assistir a algumas obras de Robert Wilson tem uma relação estreita com uma espécie de frequência baixa, em que o jogo com a temporalidade é fundamental. Seu objetivo é envolver o espectador numa espécie de “frequência”. Neste sentido, as conexões entre presença e tempo se amplificam.

O tempo se estende desde a longa duração dos espetáculos aos movimentos dos atores e bailarinos, executados de forma absolutamente lenta em determinadas cenas, ou na utilização da imobilidade como estratégia de composição. A presença de um corpo em sua aparente imobilidade deixa de ser uma atitude passiva para converter-se em uma atitude que instiga a percepção, que, em si mesma, provoca a emergência de um movimento, por mais invisível e sutil que seja. Os atos imóveis presentes em trabalhos de artistas como Jérôme Bell, La Ribot, Marta Soares e Michelline Torres desafiam o aparato sensorial e cognitivo, iniciando o sujeito noutra relação com a temporalidade, com certos ritmos corporais pré-estabelecidos pela dança e com experiências acerca da percepção e presença do artista e do espectador. Esta perspectiva insere a dança num determinado campo ético e político. Os gestos lentos, a suspensão e dilatação do tempo seriam possíveis atos de resistência a um pretense fluxo sem entraves ou sem tensão que as políticas dominantes insistem em veicular. A imobilidade pode se constituir como um ato de resistência que liberta a dança da “fatalidade do movimento”, expondo um outro modo de presença (GOUMARRE, 2004). Segundo Galizia (1986), os elementos das peças de Wilson, como a duração longa, as repetições constantes, a música quase hipnótica e a falta de narrativa linear, contribuem para provocar um estado de “semiadormecimento” na plateia, mas que excita a sua imaginação. O espectador, num estado de relaxamento, opera seu cérebro de forma distinta.

Talvez a proposição de Michel Fried, ao rejeitar a ideia de presença, substituindo-a por uma instantaneidade ideal, por meio da noção de *presentness*, colabore no sentido de reforçar o caráter dinâmico deste conceito, tão caro a artistas da dança e do teatro. Já a noção de diferença vista em Derrida, expressão dialética capaz de “substituir” a falsa oposição da presença e da ausência, lá onde se estruturam as diferenças que operam em cada “presente” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 204), abre perspectivas no sentido de pensar o movimento de sentido a partir de cada elemento dito “presente”, que aparece na cena da presença, se “relacionando a outra coisa que não ele mesmo, conservando nele a marca do elemento passado e deixando-se já escavar pela marca de sua relação com o elemento futuro” (DERRIDA, *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 204). Nesta aventura, artista e espectador da dança compartilham o que se ergue diante destes como um campo de forças: a presença de um corpo, espaçado e temporizado.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBA, Eugênio. **A canoa de papel**. tratado de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec, 1994.
- \_\_\_\_\_. **On directing and dramaturgy**. Burning the house. New York: Routledge, 2010.
- BERTHOZ, Alain. **La décision**. Paris: Odile Jacob, 2003.
- BROWN, Trisha. BRUNEL, Lise. MANGOLTE, Babette. DELAHAYE, Guy. **L’atelier des chorégraphes**: Trisha Brown. Paris: Éditions Bougé, 1987.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que os olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

GALIZIA, Luiz Roberto. **Os Processos Criativos de Robert Wilson**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

GOUMARRE, Laurent. **Die Another Day** In: La Ribot. Paris: Merz & Centre National de la danse. Parcours d'artistes, 2004.

JAEGER, Suzanne M. **Embodiment and Presence**. The Ontology of Presence Reconsidered. In: KRASNER, David; SALTZ, David (orgs.). Staging Philosophy. Intersections of Theater, Performance and Philosophy. Michigan: University of Michigan, 2009.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LOUPPE, Laurence. **Poétique de la danse contemporaine**. La suite. Bruxelles: Contredanse, 2007.

SCHECHNER, Richard. **Between Theater & Anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1989.