

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

FERNANDO CÉSAR PRADO

**CENA E PRESENTIFICAÇÃO:
ANÁLISE DA PRESENÇA CÊNICA NA OBRA “*MANERIES*”,
DA CIA LUIS GARAY**

UBERLÂNDIA

2011

FERNANDO CÉSAR PRADO

**CENA E PRESENTIFICAÇÃO:
ANÁLISE DA PRESENÇA CÊNICA NA OBRA “MANERIES”,
DA CIA LUIS GARAY**

Dissertação apresentada como processo para obtenção do título de Mestre em Artes, do Programa de Pós-graduação em Artes - Mestrado, pela Universidade Federal de Uberlândia. Área de concentração: Teatro. Linha de pesquisa: Fundamentos e Reflexões em Artes. Orientador: Prof. Dr. Luiz Humberto Arantes.

UBERLÂNDIA

2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

P896c

Prado, Fernando César, 1981-

2011

Cena e presentificação: análise da presença cênica na obra “*Maneries*”,

da Cia Luis Garay / Fernando César Prado. -- 2011.

100 f.: il.

Orientador: Luiz Humberto Arantes.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa
de Pós-Graduação em Artes.

Inclui bibliografia.

1. Artes - Teses. 2. Performance (Arte) - Teses. 3. Artes cênicas -
Teses. I. Arantes, Luiz Humberto. II. Universidade Federal de Uberlândia.
Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 7



**Cena e Presentificação: análise da presença cênica na obra “maneries”
da Cia Luis Garay**

Dissertação defendida em 02 de março de 2012.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes
Presidente da banca

Prof. Dr. Marcia Soares de Almeida - IFB/Dança
Membro externo

Prof. Dr. Fernando Manbel Aleixo
Membro interno (PPG Artes - UFU)

À minha mãe, Regina Prado,
familiares e amigos.

AGRADECIMENTOS

Aos grupos de teatro dos quais já participei e contribui com meu trabalho artístico, seja como ator ou diretor e com os quais aprendi muito sobre a vida e a arte.

À Cia Luis Garay (Buenos Aires – Argentina).

À Universidade Federal de Uberlândia, espaço de convívio e aprendizado, onde passei como graduando, exercei docência e retornei para o Mestrado.

Ao Prof. Dr. Luís Humberto Arantes, pela consideração ao meu trabalho e trajetória.

RESUMO

Esta dissertação analisa a obra *Maneries*, da Cia Luis Garay, de Buenos Aires – Argentina, a partir do conceito de Presença Cênica. Iniciamos por conceituar o termo Presença Cênica como representação da realidade, partindo da ideia do treinamento e daquilo que se quer dizer na performance. Traz para reflexão e contextualiza a Presença Cênica sob o olhar de alguns pensadores das artes e verticaliza o tema a partir dos Dispositivos da Presença, assim como do tripé da Presença: Construção da Presença, Manutenção da Presença e Virtualidade da Presença. Paralelo, acompanhamos entrevistas dadas, pela Cia Luis Garay, a este pesquisador e a partir dos testemunhos acompanhamos a trajetória do diretor e da *perfomer* Florencia Vecino. Por fim, são apresentadas as considerações finais, levando em conta o recorte da pesquisa.

Palavras-chave: *Maneries*, Presença Cênica, Identidade, Tempo e Corporeidade.

ABSTRACT

This is a study of Maneries, a piece from Cia Luis Garay (Buenos Aires-Argentina) starting from the concept of Scenic Presence. We have started by conceptualize Scenic Presenc term as a reality representation starting from the ideia of body training as well as what are understood by the meaning construction of the piece. This study reflects and contextualizes Scenic Presence from Art Thinkers and verticalizes the theme beyond *Presence Dispositives* as such as the Triple Presence: Construction of Presence, Maitenence of Presence and Virtuality of Presence. Readers follow some interviews with the Cia Luis Garay and their performers where we can have valuable informations about their trajectory as a group of artists. Ending up with conclusion remarks remarks taking into account the main focus of this research.

Key words: Maneries, Scenic presence, identity, time and corporeity.

*“Tanto na vida quanto na arte, muitas vezes,
ha que se escolher, entre sentir ou
entender” (Juanjo Saez).*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1	18
1.1 PRESENÇA CÊNICA: O QUE VEM PRIMEIRO	18
1.2 PROCESSO DE SIGNIFICAÇÃO	28
1.2.1 <i>Indícios da Análise</i>	33
1.3 ANTES, O MEIO	37
CAPÍTULO 2	42
2.1 PRÓLOGO: INTANGÍVEL.....	42
2.2 VECINO-O-MATIC.....	48
2.3 ÚLTIMO SUSPIRO: VIRTUALIDADE DA PRESENÇA	60
3 DISPOSITIVOS DA PRESENÇA	64
3.1 CORPOREIDADE	64
3.2 TEMPO	69
3.3 IDENTIDADE.....	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
BIBLIOGRAFIA.....	86
ANEXO	91
ENTREVISTA – FLORENCIA VECINO.....	96

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1.	<i>Maneries: Florencia Vecino em Performance</i>	p. 25
FIGURA 2.	<i>Maneries Vecino OMatic</i>	p. 32
FIGURA 3.	<i>Maneries: Movimentação</i>	p. 39
FIGURA 4.	<i>Maneries. Prólogo</i>	p. 47
FIGURA 5.	<i>Florencia Vecino em Maneries</i>	p. 49
FIGURA 6	<i>Último Suspiro em Maneries</i>	p. 54
FIGURA 7.	<i>Maneries. Vecino Omatic 2</i>	p. 57
FIGURA 8.	<i>Maneries. Movimentos 1</i>	p. 58
FIGURA 9.	<i>Maneries. Movimentos 2</i>	p. 58
FIGURA 10.	<i>Maneries. Movimentos</i>	p. 59
FIGURA 11.	<i>Maneries. Final</i>	p. 59

INTRODUÇÃO

Qualquer assunto carrega, em si, a complexidade de uma vida. Se o desejo é sair do senso comum, colocar de lado as mesmas ideias e buscar outras vozes, para dialogar com aquilo que você acredita, então, discorrer sobre qualquer assunto torna-se um desafio. Aceitamos e nos propomos a enfrentar o desafio da escrita acadêmica na seara das Artes Cênicas, mesmo conhecendo, de antemão, nossas fragilidades e limitações. Reconhecendo, *a priori*, que nossa escrita, além de romantizada, tem um tom jornalístico por profissão e que nosso intuito maior é fugir ao reducionismo, buscando aquilo que é elemento potencial material e imaterial na cena, dessa forma, seguimos esta pesquisa.

Gostamos do fato de que nossa escrita parte de uma experiência individual e particular, o texto surge a partir de nosso olhar, parcialmente construído, nestes anos em que o estudo do Teatro tornou-se profissão e analisa um fragmento de tempo, em que poucos compartilharam a apresentação do grupo em questão. Este ângulo de visão apresenta uma obra da qual fomos testemunha enquanto nos utilizamos de outras vozes, que nos ajudam a refletir. Esta parece ser a maior contribuição desta pesquisa.

Desde a graduação, nosso interesse perpassou pelos limites do corpo em cena, sua forma de treinamento e como os corpos inscrevem histórias no tempo-espacô. Tanto na ficção quanto na vida, o corpo é memória e, mais que isso, é memória viva e em constante reconstrução. Pontuando-nos um termo do diretor de teatro polonês Grotowski:

A totalidade do nosso ser é memória. Mas quando dizemos a “totalidade do nosso ser”, começamos a imergir, não na potencialidade, mas nas recordações, nas regiões da nostalgia. Eis porque talvez seja mais exato dizer corpo-vida (GROTOWSKI, 2007f [1969], p. 174).

Portanto, esse corpo-vida que sempre nos interessou, com sua atitude, energia, músculos, veias, ossos e todos os demais componentes, nos leva a lugares e nos concede permissões na vida. É com ele que viajamos, relacionamo-nos e com ele somos transportados a instâncias poéticas. Foi com ele que

assistimos, ainda na graduação, a uma apresentação da *performer* Denise Stoklos e ficamos encantados com o poder catártico do corpo-vida em cena. A partir dessa experiência sensível, movemo-nos a escrever o Trabalho de Conclusão de Curso, em 2003, abordando as potencialidades criativas do corpo dentro da estrutura do Teatro Essencial. Esta experiência nos levou ao estudo paralelo (não acadêmico) da Pantomima e da Mímica Corporal Dramática. Durante dois anos, estivemos em estudo aprofundado com alguns mestres destas duas áreas, no Brasil.

Ainda nesse período, começamos a identificar em obras cênico-artísticas corpos que nos chamavam atenção, enquanto que outros, por serem comuns demais, nos passavam despercebidos. Algo acontecia, mas o quê? E como?

[...] encontra-se, nas origens do cinema, um sem-número de testemunhos dessa forma de exposição dos corpos. Para atrair o público era preciso apresentar-lhe corpos excepcionais: filmes sobre os monstros, sobre os grandes criminosos e suas vítimas, sobre os estragos causados pelo alcoolismo, e ainda filmes pornográficos, imagens de atletas culturistas – odos esses organismos excepcionais [...] (COURTINE, 2009, p. 482).

Percebemos que o interesse geral pelos corpos, descrito no livro **História do Corpo**, continua na contemporaneidade, seja no teatro, na dança, na praça pública, no cinema ou na TV. No século XIX, os *shows* de horrores levavam centenas de pessoas aos grandes e pequenos circos na Europa, eram os *Freak Shows* mostrando raridades biológicas, aberrações humanas e animais, corpos com duas cabeças, os mais magros ou mais altos e assim por diante. A onda atual dos *realities shows* remonta a Paris do século XIX, *uma sociedade urbana, ávida de espetáculos do corpo, de experiências visuais realistas* (COURTINE, 2009, p. 483), em que enjaulados podem ser analisados por outros da mesma espécie. Nossa atenção, em especial, é deslocada ao corpo em movimento e, principalmente, ao corpo-arte, aquele que escreve com sua movimentação, ou ausência dela, a poesia em cena.

Foi durante algumas viagens em *tournée*, com um de nossos espetáculos de repertório chamado “Interferência Inacabada”, que tivemos a oportunidade de conhecer a Cia Luis Garay, de Buenos Aires, (Argentina), em Fortaleza e, logo em seguida, em Recife, em Festivais de Dança expressivos destas regiões. O

contato veio por intermédio da apresentação de um dos espetáculos que compõem o repertório da Cia, intitulado *Maneries*. Trata-se, grosso modo, de uma obra encenada pela *performer* Florencia Vecino, que divide o palco com um Disk Jockey e seu diretor.

Desde a primeira vez em que assistimos a essa apresentação, ficamos encantados com o domínio técnico, intertextualidades e sentido de presença da *performer*. Havia mistério, lacunas a serem preenchidas além do corpo treinado. Buscamos enxergar essa postura não apenas física, mas sensorial e relacionada à atitude da *Performer*. Ficamos, portanto, tentados a escrever sobre essa complexa obra, que dura pouco mais que uma hora e trinta minutos. Tivemos, ainda, a oportunidade de a ela assistir mais uma vez e, daí em diante, os contatos com a Cia foram feitos por correio eletrônico e também pessoalmente, na Argentina, meses depois do primeiro encontro no Brasil. Dessas apresentações em nosso país, pudemos ter acesso a um DVD com a apresentação, na íntegra, do espetáculo. Este suporte serviu de elemento para análise do trabalho e segue nos anexos desta dissertação.

Nosso objetivo tornou-se, então, discorrer sobre a obra *Maneries*, da Cia Luis Garay, de Buenos Aires – (Argentina), a partir do eixo da Presença Cênica da *performer* solo Florencia Vecino e traçar os estágios por meio dos quais a Presença Cênica aparece em sua performance. A obra encontra-se, visivelmente, na limítrofe linha da dança, do teatro e das artes performativas, entretanto escolhemos por não pesquisar esse recorte, levamos em conta que a obra é autônoma – ou seja, segue suas próprias leis – e escreveremos a partir deste pressuposto, excluindo possíveis considerações de gênero. Por sua vez, nosso arsenal teórico é em grande parte Teatral, portanto, olhar uma obra *suigeneris* a partir de referenciais teatrais passa a ser um desafio aceito e uma contribuição de um olhar outro para a obra argentina.

Nas apresentações feitas no Brasil, *Maneries* nos deu elementos para análise; as duas sessões convergem para pontos de confluência que chamamos de Presença Cênica – a serem elucidados, posteriormente – e a execução coreográfica de Florênciia nos encantou os olhos, mas também nos intrigou e deixou-nos curiosos. Esta inquietação orientou a busca de subsídios teóricos para o diálogo com o tema e, durante a investigação, pudemos nos aproximar de bibliografias a que, até então, não tínhamos tido acesso. Mesmo enfrentando uma

greve da Biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia, o que impossibilitou o acesso às obras por mais de quatro meses, continuamos a adentrar o caminho tortuoso por esse tema que, por mais que se fale, há pouco publicado no país.

Temos visto, em nossa prática docente, o termo Presença Cênica ser utilizado com uma única acepção, a de corpo alerta, ou, corpo em prontidão, e esta dissertação foi escrita a partir de uma posição simpática a esta acepção, ou seja, de que Presença Cênica pretende um corpo pronto para as necessidades da cena e da arte e que se trata do conhecimento basal, fundamental para todo *Performer*. A Presença, geralmente, tem em sua ementa técnica, o trabalho com técnicas vocais e corporais, criação de sequência de ações e improvisação¹. Embora, acreditemos que existam outros treinamentos e definições além destes, usualmente, encontrados.

Estamos cientes de que esta pesquisa está aberta a contestações, posto que o tema divide opiniões de pensadores e pesquisadores da área, o próprio conceito de Presença é, em si, complexo e aberto a muitas interpretações.

Entretanto, por ser um trabalho acadêmico, iremos nos restringir à escolha de conceitos e termos que nos auxiliem a analisar a obra *Maneries* aos olhos do que viremos a trabalhar como conceito de Presença Cênica.

O primeiro trabalho do ator, que não é trabalho propriamente dito, é o de estar presente, de se situar aqui e agora para o público, como um ser transmitido “ao vivo”, sem intermediário. [...] O ator de teatro tem, pois um *status* duplo: é pessoa real, presente. E ao mesmo tempo personagem imaginário, ausente, ou pelo menos situado em uma “outra cena”. Descrever tal presença é a coisa mais difícil que há, pois os indícios escapam a toda captação objetiva e o corpo místico do ator se oferece para logo se tomar de volta. (PAVIS, 1996, p. 53).

Recorrente em diversos trabalhos acadêmicos, a Presença Cênica é percebida e desejada, embora não haja um manual ou guia. Durante esta pesquisa, compreendemos que a trajetória tem muito a contribuir para a obtenção da Presença, que demos o nome de Construção, sendo este o primeiro pilar do que virá a compor o tripé da Presença cênica.

¹ Um dos exemplos é o Curso de Presença Cênica e Preexpressividade da escola Goossen em Londres, disponível em http://www.goossen.com/pre-ex_july2010.html Acesso em: 5 de Dez., 2011.

Em uma busca por *workshops* no Brasil, que se propõem a ensinar a Presença Cênica, foram encontradas as seguintes habilidades, na ementa das oficinas: Construção de Partituras Físicas e Vocais, Aspectos Energéticos. Em geral, as poucas oficinas encontradas têm duração média de quatro horas, durante cinco dias, na semana.²

Em nossa prática docente, temos exemplos de como, por meio do treinamento corporal, chega-se a uma qualidade de movimentação, que pode ser adjetivada como “presente”. Entendemos – por reconhecer – que este corpo treinado pode vir de muitos lugares, de diversas técnicas, desde que haja dedicação e afinco. Entretanto, o que uma vez foi conquistado é facilmente perdido, caso não haja a manutenção desse estado, sendo esse o segundo pilar do tripé que compõe os dispositivos da Presença, segundo este trabalho, e que será explicitado nos próximos capítulos.

O segundo passo em direção ao estudo da Cia Luis Garay foi ter a apresentação que havíamos visto em Fortaleza em mãos, posto que nosso contato com a obra foi presencial. Necessitariámos de tal acesso quando fôssemos iniciar o processo da escrita, por isso, entramos em contato com a Bienal, que nos cedeu o DVD gravado pelo próprio evento, em Fortaleza. Esta gravação segue anexo a este trabalho, para que, quem o ler, tenha também a experiência, mesmo que em vídeo, de *Maneries*.

Entrevistamos Luis Garay, mas foi por email, embora tenha sido em Buenos Aires, que muitas respostas chegaram. Encontramo-nos na Avenida Corrientes, no Teatro de La Cooperación, e em um bate papo, que antecedeu a apresentação de Garay, em outro trabalho, foi nos encaminhada uma entrevista recém-feita, pela revista europeia *Hardy Happle*, a Luis Garay, exatamente sobre *Maneries*. Pudemos ter acesso a este email que segue anexo. Cremos que, por ter tido mais tempo para responder a essas perguntas, Garay tenha se dedicado mais nas linhas. Portanto, as entrevistas, no idioma espanhol, dizem respeito aos parcios emails respondidos a esta pesquisa, já os que estão no idioma inglês referem-se às questões enviadas, posteriormente, à *Hardy Happle*, todas as traduções foram feitas por nós.

² Outro exemplo de oficinas de Presença Cênica pode ser encontrado no endereço: [http://xa.yimg.com/kq/groups/14617379/1412345833/name/Microsoft+Word++WK+Jan+11+\(3\).doc.pdf](http://xa.yimg.com/kq/groups/14617379/1412345833/name/Microsoft+Word++WK+Jan+11+(3).doc.pdf)

Na Argentina, tivemos a oportunidade de encontrar a *performer* Florencia Vecino, infelizmente, estas experiências de encontro não puderam ser registradas em vídeo, embora não fossem creditar para a análise. Nesse encontro, foi possível obter o texto base que levou o coreógrafo/diretor a pensar no tema de *Maneries*, a obra **La Comunidad Que Viene**, de Giorgio Agamben, que serviu de pedra basal à obra. Segundo a *Performer*, Garay lia textos e a levava ao estúdio de ensaio para que pudessem pensar, corporalmente, as ideias. No livro, Agamben define o termo *Maneries* como:

[...] Manera o algo que persiste tal como es, es probable, entonces, que el termino maneries no derive de manere (para expresar la persistencia del ser en si mismo, la móne plotiniana, los medievales decían manentia o mansió y indicaría el ser en su surgimiento. (AGAMBEN, 1996, p. 19).

Neste contexto, é fundamental assegurar ao leitor que esta análise, que se segue, tenta unir a obra *Maneries* ao conceito de Presença Cênica – a ser estabelecido – para que possamos enxergar, à luz desse conceito, novas possibilidades formativas da obra. Como supracitado, *Maneries* encontra-se num cruzamento poroso de linguagens e não levou em conta – ao menos na montagem – um pensamento estruturado, acerca da Presença Cênica. Queremos dizer, com isso, que as divisões de cenas e os resultados a que chegamos, ao final deste trabalho, estão diretamente ligados à nossa experiência como espectadores.

Levamos em conta que o corpo do artista cênico serve de suporte material para a construção de poéticas e que seu estudo tem sido, exaustivamente, feito a partir de diversos olhares e com infinitos fins. Em *Maneries*, excetuando um único som emitido pela *performer*, todo o restante da obra é dedicado ao corpo, que segue uma estrutura fixa e espaços abertos para a improvisação. Para tanto, não nos interessa, aqui, decupar movimento a movimento e entender seu significado, mas, sim, sua proposta e como é organizado o corpo da *performer*, a partir dos indícios que nos levam à Presença Cênica. Para Christine Greiner, em *O Corpo em Crise*:

Desde sempre, nós vamos construindo o mundo pegando coisas daqui e dali, em práticas que vão estreitando as trocas entre a

química da vida e o ambiente. Em nossas construções de mundo, os entendimentos de corpo estão submetidos aos regimes de produção de sentidos que vão sendo engendrados ao longo do tempo. Mas como a percepção de corpo se dá de acordo com o conhecimento que se tem a seu respeito, o nome corpo vai variando, identificando referencias distintas ao longo da história. (GREINER, 2010, p. 125).

Esse conhecimento de mundo, adquirido através do tempo, portanto, da trajetória artística de cada *performer*, aparece em cena, nas histórias da ficção, do desenrolar de uma trama ou de uma narrativa qualquer. O corpo dotado de vida, de brilho, chama a atenção do público, consegue contar, de forma mais interessante, sua história. A esta fagulha que mantém acesa a apresentação, chamaremos, por agora, de Presença Cênica.

É comum entender a Presença Cênica a partir das ações físicas e, por um instante, parece ser o único caminho. Contudo a cena de multiplicidades, o jogo dos corpos, a costura entre partituras, o tempo, a identidade e a corporeidade fazem, deste sistema, um imbricado labirinto fascinante de pesquisa. Segundo Shigehisa Kuriayama, citado por Christine Greiner, “a presença nada mais é do que um certo tônus muscular que se pronuncia no momento em que um corpo é exposto ao olhar do outro, suscitando inúmeros deslocamentos.” (GREINER, 2010, p. 94).

O mais importante nesta pesquisa é analisar os planos material e imaterial daquilo que chamamos de os elementos constitutivos da cena e sua articulação com o tema da Presença, estejam eles presentes na composição coreográfica, na execução, na representação, na voz, na *Mis-en-scéne*, na teatralidade ou até mesmo na dimensão simbólica que esses elementos refletem.

O trabalho se divide em três capítulos, sendo que, o primeiro tangencia uma definição do termo Presença Cênica, que guiará o restante da escrita. Neste capítulo, buscamos referências basais do conceito, em diversos momentos da história das artes, que delimitam nosso recorte temático em análise. No segundo capítulo, subdividimos o texto em três partes, sendo a primeira subdivisão reservada aos processos de significação provenientes da Presença, os indícios da análise e o que antecede a pesquisa.

O segundo capítulo contempla a obra *Maneries* em sua totalidade. Na escrita, pretende-se trazer imagens ao leitor, a fim de que ele, por sua vez,

embarque na obra por meio das palavras. Este capítulo contextualiza a obra e a decupa em três cenas de análise, aplicando o conceito de Presença Cênica utilizado no primeiro capítulo. Os títulos para as cenas foram escolhidos e nomeados por esta pesquisa e tiveram como critério a identificação de partes da coreografia. Partes das entrevistas feitas com o diretor/coreógrafo Luis Garay e com a *performer* Florencia Vecino permeiam essa contextualização.

O terceiro capítulo, reservado aos Dispositivos da Presença, trazem a noção de Tempo, Corporeidade e Identidade como constituintes da Presença Cênica, dentro do que defendemos aqui nesta dissertação. Por último, as considerações finais do trabalho. As referências e os anexos figuram a última parte do texto e visam a uma continuidade desta pesquisa em um futuro projeto de doutorado.

CAPÍTULO 1

1.1 Presença Cênica: o Que Vem Primeiro

Analizando um dos mais utilizados softwares para tratamento de imagens no computador em todo o mundo, o *Lightroom 2.0*, percebemos um comando interessante na configuração de usuário. É possível, segundo o *software*, selecionar um *preset*, que controla, nada mais nada menos que, a Presença da foto. Esse comando está entre outros como filtros de efeito, seleção e dimensão de imagem etc. O *software* disponibiliza para o usuário do *Lightroom 2.0* o controle de Presença a partir das seguintes diretrizes: Claridade, Vibração e Saturação de Cor. O que nos faz pensar que, aos olhos de quem vê uma foto – num sentido globalizado – a noção de Presença desta relaciona-se com estes três elementos.

O quanto há de luz do assunto, o quanto vibra este assunto, ou seja, a noção de movimento que confere “vida” à imagem e quão colorida está a foto, o verde pode ser mais verde, o vermelho menos vermelho, mas nunca igual. É para isso que serve o controle. Em cena, muitas vezes, esta é a função do diretor/coreógrafo. Ajustando intensidades, naturezas e direções, o assunto ganha vida, torna-se mais presente aos olhos de quem assiste, sendo esta uma primeira noção do que o termo significa para nós, além do que este trabalho também leva em conta o público, como um construtor de Presença, à medida que, assistindo, corrobora sua presença-presente para a composição final da obra.

Agora, simulemos uma situação corriqueira: um texto é dito, gestos desenham o espaço, a luz aqui e ali acende e, logo, em seguida, se apaga. Uma música ao fundo, um ruído. Bem próximo, uma poesia é instaurada no espaço cheio ou vazio, e alguém ocupa este e outros espaços. A este ocupante, nomearemos *performer* e o que nos interessa de seu trabalho é menos o que diz e faz, mas a atenção que ele consegue atrair de cada um que assiste a ele. Cenários, luzes, textos e movimentos são elementos que agregam sentido, embora não nos convenha nesta análise. A concentração da plateia, convergida para o *performer*, é nosso objeto fugaz e intangível.

Esse profissional da voz e do movimento, que tem a possibilidade de segurar-nos, a todos, em nossas respirações, imbui-se de elementos que nem sempre são visíveis aos outros. Sua técnica está lá, assim como seu corpo e voz ensaiados e, ainda assim, vez ou outra, há algo que paira e estabelece uma relação ampliada com quem assiste. Ao instante em que os olhos e a atenção da plateia voltam-se somente a quem executa a ação, ao momento em que o agente em cena “tem a plateia em suas mãos”, tem-se dado o nome de Presença.

Os cursos de graduação em Dança e em Teatro, no país, preocupados em munir seus estudantes de referencial prático e teórico, têm se preocupado em atualizar suas disciplinas e ementas que instrumentalizem o futuro ator/bailarino a executar melhor seu ofício, entretanto não se encontra uma disciplina que debata com o aluno a questão da Presença Cênica, objeto de pesquisa deste trabalho.

A Presença, como será analisada neste trabalho, tem como pressuposto metodológico que a experiência do *performer* esteja intimamente ligada à sua capacidade geradora de presença, assim como *performer* e plateia são corresponsáveis pelo fenômeno da Presença. Como espectador, em diversos espetáculos, já presenciamos um outro fenômeno curioso e sazonal, a presença do *performer*, muitas vezes, é levada pela virtualidade da plateia, quando sai do teatro, como algo que perpassa a narrativa: um elemento dentro de outro.

Mas o que é estar presente em cena? Seria apenas ocupar um lugar no espaço cênico? Bastaria existir? “Ter presença é, no jargão teatral, saber cativar a atenção do público e impor-se; é, também, ser dotado de um quê que provoca imediatamente a identificação do espectador, dando-lhe a impressão de viver em outro lugar, num eterno presente” (PAVIS, 1996, p. 305). Embora, comumente relacionado com *estar fisicamente presente*, a tangibilidade é, muitas vezes, somente um meio, não um fim. As percepções da presença passam pelas noções de tempo e espaço, real e virtual, assim como pelo tangível e o intangível. Sabemos, ainda, que esta análise que se inicia tende à morte da presença, uma vez que ela (a presença) “desaparece quando se torna uma experiência reflexiva” (GUMBRECHT *apud* LEHMANN, 2007, p. 236).

Tomemos, como ponto de partida, um dos pressupostos evidenciados no trabalho de Hans-Thyes Lehmann (2007) sobre o teatro pós-dramático, que observa que a presença e o presente serão sempre diferentes um do outro e que a noção dessa diferença não deve estar separada da busca do artista em

trabalhar sobre a qualidade de sua presença física. Ao analisar a *presença da performance*, Lehmann levanta o debate sobre a *produção de presença*, que diferencia o fenômeno do tempo presente. A primeira, ligada a algo ansiado e que conserva o caráter de alusivo, e a segunda, relacionada ao aqui e agora. Compreendemos que Lehmann alerta o *performer* a não deixar em segundo plano seu treinamento físico, que interfere nos níveis de qualidade de presença a serem alcançados. Mesmo não existindo – ainda – uma tabela que dê valores aos níveis de presença de uma *performer*, sabemos que eles existem mesmo que, na projeção da plateia ou da direção do trabalho. Dessa forma, tornam-se possíveis sofismas, como se pudéssemos dizer que *fulano tem menos presença que o outro*, ou que a *presença de beltrano não alcançou um bom nível, hoje*.

Para Eugênio Barba, “Ser marcadamente presente, e, no entanto, nada apresentar, é, para um ator, um oximoro, uma verdadeira contradição [...] o ator de pura presença [é um] ator representando sua própria ausência”. (PAVIS, 1996, p. 305). Percebe-se, então, um fluxo de pensamento que caminha para a medida correta da Presença, ora, se – segundo o autor – a *errada medida* de Presença torna o *performer* vazio, deve-se se orientar, portanto, pelo equilíbrio ou pela justa medida. Em geral, o denominador comum, para o qual nos guiamos, insere a questão da Presença Cênica com algo que se almeja atingir, ao mesmo tempo em que se apresenta como uma armadilha para o *performer*.

Reforçar, no teatro, a noção de presença material de modo não problemático articula-se, freqüentemente, com uma operação metafísica de valorização substancialista da atualidade como verdade da coisa em seu presente vivo, percebido como autêntico e como não mediado por quaisquer horizontes intelectuais, produções subjetivas e apropriações imaginárias (virtuais). (COSTA, 2009, p. 55).

Concordamos com José da Costa no que tange à super valorização do tempo presente como um problema conceitual, uma vez que o pensamento já criado em relação à presença material não soma em nossa pesquisa, é ponto pacífico que a presença física do *performer* é essencial para as artes de uma forma geral, o contato com quem assiste garante e legitima a arte, portanto, os pontos de análise que trazemos, neste trabalho, pretendem verticalizar a noção de presença em outras esferas, ligadas à subjetividade e à virtualidade. Até

agora, falamos de Níveis e Medidas, que nos servem para estabelecer parâmetros do conceito em questão.

O problema volta a aparecer: O termo estaria se relacionando apenas com aquilo que é tangível? Com a presença-presente? O aqui e o agora? Ou podemos falar de uma presença-estado, que pode ser construída mesmo antes que a plateia adentre o prédio do teatro? A análise da obra em questão é baseada na Presença Cênica da *performer* argentina, Florencia Vecino, no espetáculo *Maneries*, apresentado, no Brasil, em 2010. Percebemos comumente, na cena contemporânea, que entre o que o artista apresenta no palco e o que a plateia acaba de assistir existe um abismo. Esse abismo mostra muito sobre o que foi proposto, o que foi explicitado, o que não foi, o não dito, as imagens e os *hipertextos*, criados pelas duas esferas presentes no fenômeno da apresentação cênica, artista e plateia. Há hiatos, espaços irredutíveis, intimamente ligados aos meios linguísticos de composição imaginativa e que se efetuam em forma de cena, vista por uma audiência. Alguns desses espaços são completados dentro do próprio processo de significação, que preenche as imagens criadas na obra. Entretanto os espaços/lacunas de significação não podem ser totalmente completos com os artifícios materiais, como cenografia, iluminação, figurinos ou acessórios.

Esse fato nos leva a enxergar os potenciais elementos imateriais da cena. O imaterial levantado aqui é não mais que a soma de todos os elementos, materiais e imateriais, dentro das escolhas do *performer*, cujo denominador comum é o que passamos a entender como Presença Cênica. 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 estudo, por sua capacidade de concentração de energia num espetáculo quase – se não inteiramente – ritualístico. No espetáculo, são perceptíveis as reverberações da Presença Cênica empregada pela *performer*.

Parece-nos pertinente trazer a esta discussão critérios encontrados em um software de edição de fotografias digitais para o termo Presença. O controle gráfico do programa *Lightroom* 2.0, da linha Adobe, denomina a aba Presença,

subdividida em três linhas de operação, sendo: Claridade, Vibração e Saturação. Por Saturação, a foto é afetada em suas cores, no que diz respeito à sua profundidade, o valor menor, inserido no campo específico, leva a imagem a ficar mais clara e viva, e no modo oposto, opaca e sem cor, homogênea.

No controle de Vibração, apenas as partes da imagem que já estavam vivas podem ser controladas. No controle anterior, a imagem, em seu todo ganhava vida, mas, se levada ao extremo, poderia ficar superexposta, já nesse controle, apenas as cores com potencial de vida são ajustadas.

Por último, o controle de Claridade no *software Adobe Lightroom 2* está ligado diretamente aos tons médios, apresentados na imagem, e também regula o foco que se opõe ao desfoque, àquilo que embaça a visão ou visualização. A Presença, aqui, pode ser regulada por intermédio de ferramentas virtuais, fazendo com que vejamos a foto e aceitemos que uma é mais “presente” que a outra. Portanto, os olhos da plateia entendem, em geral, os elementos constituintes da Presença Cênica, mesmo que fundidos na cena/espetáculo.

Entendemos, dessa forma, que o senso comum tem um produto “x” como dotado de Presença por aspectos que, ao longo da história, foram se configurando como tal, a partir da seleção do olhar de quem avalia. Segundo Pavis (1996, p. 76): “O ator herda, dispõe de certo corpo já impregnado pela cultura ambiente. Seu corpo se ‘dilata’ sob efeito da presença do olhar do outro”. Por conseguinte, queremos abranger ao menos dois conceitos de presença, aquele, gerado por quem faz e aquele, construído por quem assiste.

Há que se levar em conta a presença física do espectador que constrói, em algum nível do seu imaginário, a presença em cena. Como quando gera expectativa de algo ou alguém, ou mesmo quando, num espaço vazio, consegue, em um grau abstrato, projetar uma sensação de presença por si, isso acontece, por exemplo, quando o *performer* projeta vida em um espaço vazio, ou objeto ou em outro *performer*.

Em uma primeira análise, percebemos que presença e experiência parecem estar intimamente ligadas, uma vez que constroem um estado diferenciado de cena do artista, que passa pelo seu treinamento e entendimento de seu papel como profissional na constituição desta proposta cênica, que inaugura – no momento da apresentação – uma possibilidade de dramaturgia do

corpo. Para Laban (1978)³, essa 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, e o arcabouço corporal parece nunca se repetir, e nas intenções e motivações, o trabalho, com clareza, busca elementos teatrais, assim como da performance para a execução cênica. Ao eleger a simplicidade na escolha do espaço cênico e dos elementos constitutivos da cena, a Cia tece sua escrita sobre dois pilares fundamentais: a *performer* e o DJ, que sintetizam e representam a força masculina e a feminina, no trabalho. Dessa forma, nossa atenção, naturalmente, converge aos dois, com ênfase na movimentação da *performer*, uma vez que o DJ permanece sentado o tempo todo, deslocado do palco, cuja movimentação se limita a cliques no *mouse*.

Quando o pêndulo (da cena) se move em direção à valorização de aparatos sofisticados, a cenografia ganha uma presença e seu efeito será mais de “presentificação” do que de representação. O fenômeno da presentificação em geral combina-se com o tratamento plástico da cena, cujos elementos cenográficos têm um papel mais sugestivo do que demonstrativo. (BULHÕES-CARVALHO, 2011, p. 63).

Nesse excerto de Bulhões, compreendemos que a presença também tem seu efeito plástico na cena, de forma a contribuir, somando ao todo, logo pensamos – na via negativa – que um trabalho subtraído da *presença cênica* de seus *performers* é um espetáculo em débito com seu espectador.

Nessa via, pensamos a questão da Presença Cênica nas duas mãos supracitadas, isto é, a presentidade decorrente de elementos visíveis e intangíveis na cena e sua influência no estado físico da *performer* e da recepção, assim como a presença-presente de quem faz, influenciando e retroalimentando quem assiste ao fenômeno artístico passam a ser nosso norte neste trabalho.

De acordo com Beloff, “Na Cultura da Presença, humanos são considerados assim como 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” (BELOFF *apud* GUMBRECHT, 2004, p. 5).

³ Neste parágrafo, traduzida como “execução” de uma proposta artística. O fazer do artista em cena.

A *Cultura da Presença*, cunhada por Gumbrecht⁴, coloca-se diretamente em oposição à *Cultura do Significado*, 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 autorreferência dominante desta figura é a mente, de forma recíproca, na Cultura da Presença, o autorreferente dominante é o corpo. Aqui, o ser humano é parte da cosmologia e do mundo físico. A cultura da presença é alcançada por meio dos sentidos, enquanto a *Meaning Culture* é transmitida pela interpretação. Para o autor, presença e significado coexistem e estão sempre em tensão.

Quando trazemos à luz a questão da presença em *Maneries*, não estamos tratando apenas de um corpo treinado para a cena, pronto para aquilo que executa, vamos além, falamos sobre um corpo desconstituído de modelo ou origem. Não nos é possível precisar o trajeto – que inclui sua pesquisa e estudo – que levou esta *performer* a chegar ao resultado corpóreo que se vê, daí o estranhamento que corrobora a composição da presença da *performer*. É-nos claro que a presença cênica é um jogo de tensões, vetores opostos, que geram, antes de mais nada, um corpo tonificado.

Nesta obra, está para além do movimento, para além do sentido denotativo; há que se abrir espaço para a abstração, nesse campo algo esbarra no enevoado conceito de presença. Em outro momento da história das Artes Cênicas, tivemos exemplos de encenadores, diretores e teóricos do teatro, que se empenharam em precisar os predicados que um artista cênico deveria ter, para conseguir o efeito necessário no palco.

No trabalho em questão, a *performer* possui tais predicados e uma vez treinada a ponto de se tornar meta-*performer*, comenta com extrema inteligência corporal, sua própria condição de artista física em cena, como se anunciasse, analisasse e executasse sua própria movimentação (Figura 1).

⁴ 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.

FIGURA 1 – *Maneries*: Florencia Vecino em Performance.



Fonte: Fotografia de Alex Hermes.

O grau de presença gerado por Florência, em cena, não é “simplesmente algo que vem dela própria, da plenitude de sua realidade, mas um elemento de uma situação complexa” (LEHMMAN, 2007, p. 236) que parte de um treinamento corporal, exigindo muito de seus recursos físicos, a disciplina foi essencial. Em *Maneries*, o termo *síntese do humano*, ou ainda, *alto grau de humanização* parece fazer muito sentido. Entendemos a presença cênica nessa obra, não na virtuose que distancia a característica humana, com todas as suas nuances de falhas, como, por exemplo, no circo, onde a plateia passa por uma experiência do incrível. O que a Cia Luis Garay nos apresenta é crível e inclemente.

Em cena, a plateia não é colocada na posição de uma banca examinadora, de uma audição, nem ao menos está à espera de pirotecnia ou virtuose. A sensação de leveza, proporcionada pela sugestão de um corpo com deslocamentos para além da gravidade do movimento, faz, desta figura, objeto – móvel e vivo – de contemplação, elementos que colaboram para a convergência da atenção da plateia. Não por acaso, propomos que a primeira cena a ser analisada seja a que, em particular, contribui para a totalidade do trabalho, como facilitador da Construção da Presença, fato que de discerne o treinamento da

performer de sua vida cotidiano. É-nos claro que a presença não está ligada a uma característica inata no indivíduo, muito menos ao conceito de talento:

O talento é descrito como uma habilidade singular ou aptidão natural. Com freqüência elas se confundem (habilidade, capacidade, talento), mas a diferença é mais do que semântica. A habilidade é a qualidade que permite desenvolver uma tarefa (posso jogar tênis). A capacidade é a habilidade adquirida por capacitação ou treino (posso melhorar meu rendimento no tênis). O talento é inato (por mais capacitado ou treinado que esteja, nunca serei um Gustavo Kuerten). (DEL BLANCO, 2010, p.101-102).

Para o artista, a *presença* é, sem dúvida, uma habilidade construída a partir de elementos tangíveis ou não, que contribuem diretamente para este questionável círculo de atenção, que serve de parâmetro para entender mais o agente da cena, ou seja, suas características originárias, que nos remetem à criação da cena. Este fenômeno fascinante assume o corpo do *performer* também como agente autônomo, que é visto durante todo o espetáculo. Na via negativa, podemos pensar na Teoria da Invisibilidade Social.

[...] “os invisíveis” são criados pela percepção coletiva, que não só os cria, como também os transforma e os revela, acompanhando os preconceitos da época. Ou seja, este fenômeno é subordinado a uma intencionalidade própria à “consciência coletiva” (DURKHEIM, 1893). Para Émile Durkheim, a consciência coletiva regula os conhecimentos e as convicções comuns aos membros de uma sociedade. Do ponto de vista da fenomenologia, é a “subjetividade transcendental” (HUSSERL, 1993) que dá sentido ao mundo social. Esta subjetividade é transcendental porque não está apenas ligada ao “eu”, mas também ao “nós”. Os homens partilham diversas visões do mundo numa “reciprocidade de perspectivas” (SCHÜTZ, 1998). Este processo comum é conhecido por intersubjetividade social, o que quer dizer que os indivíduos partilham um mundo subjetivo cultural. (TOMAS, 2011, p. 16).

Segundo a Teoria, é invisível socialmente aquele sujeito que, pela indiferença ou preconceito, passa despercebido na multidão, como um indivíduo que faz sempre a mesma ação, no mesmo lugar, como, por exemplo, um atendente num *shopping center* ou um gari. De alguma forma, o ambiente o reconhece como parte integrante dele, e o absorve, tornando-o ambiente

também, em uma ideia maior de simbiose. A pessoa perde, portanto, a característica de sujeito, assim como sua identidade. Ela deixa de ser singular. Guatarri (1986)⁵ defende que a singularidade é um conceito existencial, já a identidade é um conceito de referência, de circunscrição da realidade a quadros de referência, quadros estes que podem ser imaginários.

Para Juliana Porto, em seu artigo *Invisibilidade Social e a Cultura do Consumo*, é justamente

[...] essa singularidade, quando ocultada em sua percepção pelo OUTRO a que nos referimos quando aqui falamos de “Invisibilidade Social”. Quando, a caminho do trabalho, passamos por um gari, fazendo a varredura de nossa calçada (...) o vemos quase como se fosse parte do mobiliário urbano. (PORTO, 2011, p. 2).

Nos estudos sobre a presença da performance, Gumbrecht *apud* Lehmann ressalta:

[...] O fascínio exercido pelo esporte se deve ao “gesto elementar” de uma “produção de presença” que parece ter muito das “formas, gêneros e rituais do teatro”. Trata-se de trazer às coisas ao alcance, de modo que possam ser tocadas (LEHMANN, 2007, p. 235).

O termo Presença, no dicionário Houaiss, está ligado àquilo que se pode pegar, tocar; àquele que está presente e divide o mesmo lugar que outras pessoas; quem está presente é assíduo, aqui está. Contudo essa limitação conceitual pouco contribui para a subjetividade de uma cena, *quiçá* de um espetáculo. Para Patrice Pavis (1996), em **Dicionário de Teatro**, “saber cativar a atenção do público e impor-se” é característico de quem possui presença cênica. Gumbrecht vai além, exemplificando com a religiosidade católica: A força existente no símbolo da hóstia e do vinho para o cristão faz com que, num primeiro momento, símbolo torne-se concreto, durante a comunhão. *Corpo e sangue de Cristo não como algo designado, mas como substância modelo de uma presença que remete a si mesma e une a comunidade congregada na cerimônia ritual* (LEHMANN, 2007, p. 235).

⁵ Félix Guattari (1930–1992) é considerado um dos maiores expoentes da Filosofia contemporânea; intelectual francês, militante revolucionário, Guattari é autor de vasta e complexa obra. (GUATTARI; ROLNIK, 1986).

No trabalho, objeto desta análise, a presença sugere modelos de presença ao ocupar e desocupar espaços na sala de espetáculo, a corporeidade presente dá sentido às coisas e às imagens, a ideia de presença está no detalhe da sugestão de presença, empregada na movimentação do corpo da *performer*. Entretanto o “efeito” gerado não está somente em seu corpo treinado, no qual podemos perceber, claramente, os fatores de movimento como Peso, Tempo, Espaço e FluênciA, estudados por Rudolph Laban, o corpo nos parece um dos vetores possíveis de análise:

Segundo Olivier (1991), os homens e mulheres não são só ‘corpos fisiológicos’, pois não podemos definir um cadáver como tal; tampouco são apenas espíritos, visto que um espectro não é um ser humano. O ser humano é um corpo que se expressa e está em relação ao mundo. Entende-se o corpo humano dentro de uma ordem dialética indivisível: matéria, vida e espírito. Conseqüentemente, torna-se indispensável para a classificação de ser humano esta unidade indivisível em três ordens, instituindo neste entendimento, uma abordagem CORPO-MENTE-ESPÍRITO, entendendo, assim, os homens e mulheres enquanto corporeidades.’ (TOURINHO *apud* OLIVIER, 2004, p.28).

Entendida a corporeidade como parte integrante no processo de presença cênica, e partindo do pressuposto de que o *efeito de presença* passa pela sugestão da presença, assim como pela ligação empática entre plateia e *performer*, caminhamos para o processo de significação.

1.2 Processo de Significação

A saber, todo processo de significação está baseado na operação do signo (COELHO, 1980, p. 60) e, por isso mesmo, o sentido não é comum a todos, e sim individual, por ser um padrão recorrente de pensamento, sentimento ou comportamento, causado por uma rede mental única. Portanto, nossa seara é a da representação; torna-se signo aquilo que representa ou está no lugar de qualquer outra coisa. A produção de sentido vem da intersecção dos três elementos oriundos desta operação: o signo, propriamente dito, o referente e o interpretante. Dessa forma, o signo vinho, na celebração católica, remete o cristão a uma entidade existente, nesse caso, o sangue de Cristo, que, dentro da doutrina, ainda desdobra-se em termos como renovação, cura, entre outros.

Aproximar o referente da experiência pessoal é, desse modo, um passo na construção da presença.

A Cia Luis Garay decide por utilizar movimentação em todo o trabalho que se inscreve sob o gênero dança, embora já tenha estado em festivais de teatro-dança e Performance; a nós não interessa definir ou analisar o gênero, mas trazer o fenômeno em debate, portanto, tratar a peça como obra de arte e a artista como *performer*.

A escolha pela movimentação poética⁶ em detrimento da fala se desfaz, enquanto acontece, diante de nossos olhos, a dicotomia hierárquica entre a cena e o texto presente no teatro ocidental, a partir do Renascimento até o século XIX.

A escrita corporal sugere, em si, uma espécie de leitura tátil, exercida durante todo o espetáculo, por meio do repertório pessoal, de cada um, na plateia. O que se sente? O que se percebe? Quais pontes cognitivas se constroem? O que se entende? Todas estas e outras questões fazem parte do arcabouço da audiência ao “ler” uma obra, seja ela qual for. O que se vê, em primeira instância, é o trabalho interno em pressão, que nos prende a atenção a ponto de permanecermos intactos, acompanhando, por exemplo, o braço da *performer*, que sobe em determinado momento a centenas de segundos, como frames numa película, a plateia 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. Parece-nos, na contemporaneidade, que – vez ou outra – a plateia permanece no Teatro menos pelo interesse na cena e mais pelo interesse na ideia, proposta e ousadia dos criadores, como se perguntasse a si: “Até aonde vai esta cena?”.

O trabalho da Cia Luis Garay nos deixa surpresos a cada instante e não se utiliza da fala como mecanismo criativo. Nesse ponto, nada se perde com essa escolha, a dramaturgia evolui por meio de gestos, movimentos, iluminação, poucos sons e, principalmente, pelo encadeamento dos quadros/planos. Essa escritura cênico-dramatúrgica cria interconexões e *hipertextos*, são pontes para mediações intertextuais e intertemporais, determinantes na concepção dos

⁶ Chamo aqui de poética a movimentação subjetiva, com conectivos metafóricos e lúdicos, encadeados numa composição que segue uma linha de dramaturgia própria, vale a pena chamar a Poética de Aristóteles?

núcleos de movimentação, presentes em *Maneries*. No bailado de tensões, acompanhamos a trajetória dos impulsos de contração e relaxamento na musculatura da *performer*, com riqueza de níveis e intensidades.

A sintonia ou distonia de tensões delineia o pensamento, guia-nos para onde ir, onde não ir e a que está. Esta dança, ou jogo de tensões, transfere peso, elasticidade e tônus de um lado a outro, surpreendendo de forma a despistar qualquer desejo frustrado da plateia em adivinhar o próximo movimento. A tensão, em *Maneries*, manipula e transforma o corpo a seu bel-prazer e aparenta ter como proposta e método o exercício da superação, seja no campo físico-tátil, seja nos desdobramentos no campo na significação.

Em nosso entendimento, podemos sublinhar níveis de presença e, mesmo assim, não nos atreveríamos a fechar uma ideia, ou transformar esta pesquisa em um manual. Isso se dá pela compreensão de que a obra é una em sua criação, elaboração e realização, além de contar com determinada direção, atores e história de grupo, o que contribui para um pensamento de ineditismo nas encenações que merecem cuidado individual na análise, elementos distintos por premissa poética. Desse modo, podemos asseverar que, em nossa pesquisa, não encontramos autor que advogasse em favor de um grau padrão ou mínimo de presença esperado em toda e qualquer obra. O que torna o artista alguém que dominará seus predicados vocais, corporais e intelectuais, canalizando-os a um denominador comum, que lhe garanta não só estar presente e ser mais que assistido, como também o faça ser contemplado, compartilhado e lembrado. É-nos clara a relação íntima entre experiência, produção de significado e sentido de presença.

Da Performance vem o raciocínio dessa presença. Ritualístico, por princípio, *Maneries* não entrega mastigada uma moral ou mesmo uma história, tem por premissa o caos e, em diversos momentos, chega a remeter ao onírico. Em momento algum, dá forma ao personagem, nem é coerente, muito menos verossímil, o que se vê é o trabalho de tensões e diferentes intensidades energéticas, o que colabora para a manutenção da presença. Ora, a *performer* poderia, no decorrer da apresentação, se perder em sua própria presença cênica construída, o que causaria – no fenômeno – desinteresse por parte da plateia presente. Esta manutenção da presença reforça, na cena, o eterno retorno do

artista, que se atualiza e se reinventa enquanto tudo caminha para a desconstrução.

A noção de presença plena como aparece no trabalho de denúncia e de desconstrução que Derrida opera em relação ao pensamento que o autor caracteriza como o do logocentrismo metafísico e da significação transcendental pode fornecer subsídios significativos para um esforço desestruturativo específico no campo dos estudos do teatro contemporâneo. (COSTA, 2009, p. 3).

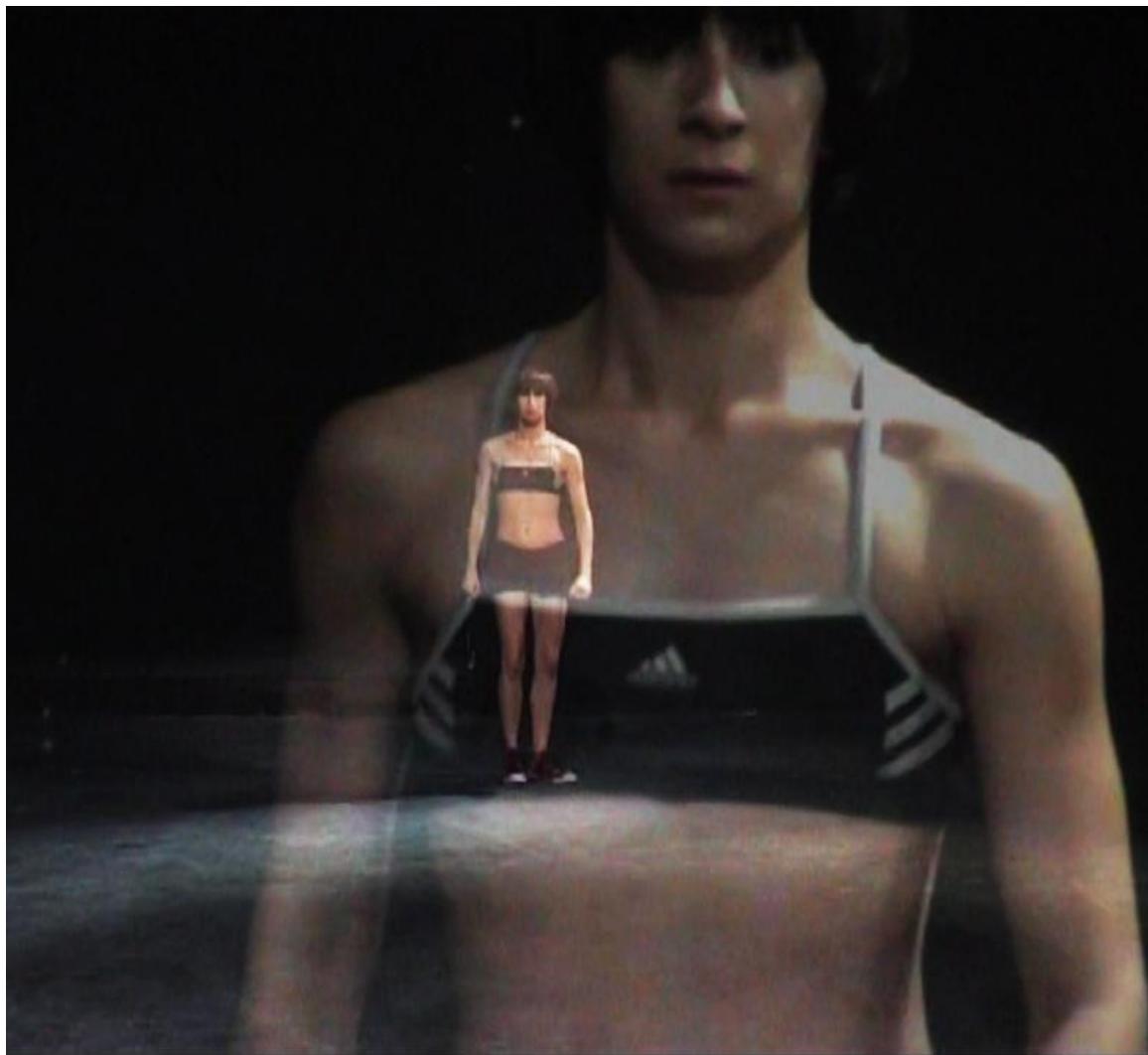
Essa “estética da presença”, da qual estamos tratando, dialoga com outros recursos cênicos utilizados, entre eles, o que chamamos de esforço-invisível que, por sua vez, liga-se à corporeidade, à espacialidade e à temporalidade, pilares imbricados. Para José da Costa,

[...] questionar a noção de presença no teatro de nossos dias implica indagar sobre os modos de representação do sujeito, a concepção de corpo, as formas de lidar com a referência e o sentido, bem como com as relações entre o corpo do ator e a imagem virtual [...] (JOSÉ DA COSTA, 2009, p. 56).

Tais recursos, especialmente o uso da imagem virtual, são frequentemente utilizados em cena. O esforço-invisível, em *Maneries*, por sua vez, demandou, da *performer*, um preparo dedicado, a ponto de dominar seus aparatos físicos e conectá-los ao momento presente, deixando-a atenta e pronta a acionar sua consciência corporal e espacial no tempo de convívio com a plateia.

Para tal, entendemos que Florencia Vecino, *performer* solo desse trabalho, tem consciência das qualidades particularizadas de presença geradas por ela, resultante de uma série de microinvestigações que se ligam ao que é corpo-físico, o corpo como conceito, e ao que é espaço a ser ocupado por estas ideias de corpos ou corporeidades. O contrário disso seria admitir que acidentes individuais acontecem, aqui ou ali, em um espetáculo, ou seja, o ator, sem ter noção do que fazia, fez. Esteve presente, gerou ideia de presença e empatia e que, por ser um acidente, pode voltar a não acontecer, como deveria, na próxima sessão (Figura 2).

FIGURA 2 – Maneries Vecino OMatic.



Fonte: Fotografia de Alex Hermes.

Os elementos paralelos, como o uso do som ao vivo, contribuem, de igual forma, para as questões referentes à presença, uma vez que o “uso ou recusa de tecnologia jamais são opções aleatórias: a proposta cênica deve revelar uma poética que emana do que é apresentado ao público, ou nada faz sentido” (BULHÕES-CARVALHO, 2011, p. 1).

Saímos de *Maneries* com a sensação de que o coreógrafo/diretor conseguiu seu objetivo “*como llegar a lo inaprensible a través de lo concreto? El cuerpo es un concepto y el concepto tiene corporeidad*” (GARAY, 2011).

1.2.1 Indícios da Análise

Chegamos a Fortaleza-CE, para a VII Bienal Internacional de Dança do Ceará. Em quatorze anos de existência, a Bienal de Dança fomenta a dança contemporânea e as artes do corpo, sempre em outubro, priorizando ações voltadas à pesquisa, à experimentação e ao intercâmbio entre continentes, para compor sua programação. Nessa edição, chama-nos a atenção uma performance, curiosamente longa, de um grupo estrangeiro. Estamos em um teatro alternativo, no centro da cidade, onde se apresenta, entre outros, a Cia Luis Garay, de Buenos Aires (Argentina), com o espetáculo *Maneries*.

A Cia tem como diretor/coreógrafo Luis Garay, natural de Bogotá. Iniciou seus estudos na Fundación Ballet de Priscila Welton e no Teatro Libre. No exterior, realizou cursos de especialização, ministrados por mestres como Felix Ruckert, Wim Vandeykeybus, Cat People Company e Kellari Contemporary Dance Co. Em 1999, radicou-se em Buenos Aires, onde, em 2005, foi nomeado ao Prêmio Clarín, como Revelação em Dança. Garay trabalha com o cruzamento de linguagens, o que lhe permite uma forte conexão com as mudanças que atravessam a cena contemporânea, artista, em pleno exercício de seu ofício, se mantém em cartaz com trabalhos próprios, da Cia e também como *performer* convidado de projetos paralelos.

Na obra em questão, a Cia toma signos icônicos⁷ por princípio arbitrários para a criação de uma *outra forma de fazer, outra maneira, ou maneries*. A *performer* constrói e explora uma série de provas sobre os limites de suas próprias capacidades formais, percebemos a apropriação dos recursos de seu corpo como um bailado de contestação de sua própria formação como artista. Essas formas, atravessadas pelo tempo, constroem-se, e, de alguma forma, se destroem, expondo o corpo como emissor e receptor de possíveis significados. *Maneries* não se refere a um universal (o corpo), tampouco se refere a um particular (a *performer*), contempla os dois.

Para que possa trazer à luz a análise deste trabalho, pinçaremos três momentos, que chamaremos de cenas – a divisão é nossa e não tem,

⁷ Na Semiótica, se o que faz com que uma coisa possa ser tomada como representação de uma outra coisa é o fato de entre elas haver certa semelhança, tal coisa é um signo icônico. (SILVA, p. 23, 2009).

necessariamente, relação com a divisão feita pelos criadores – em que pudemos encontrar o sentido de presença e produção de sentido advinda daí. À primeira cena elencada, intitulamos **prólogo**, e nos interessa, particularmente, pela suposta inação, parte do que chamamos acima de **esforço-invisível** e **construção de presença**; a segunda cena a ser analisada acontece entre os 45 e 71 minutos de apresentação, a este fragmento nomearemos de **vecino-o-matic**, que carrega precisão e força na movimentação, além de importante papel na **manutenção da presença**; já na última cena do trabalho, o criador nos remete à **presença-presente**, quase invisível na composição da cena que orienta, visivelmente, algumas escolhas.

Importante frisar que tudo em *Maneries* parece ser textualizável. A começar pelo título, *Maneries*, que, na seara do conhecimento musical, está diretamente ligada a ritmos comuns; também pode ser traduzido como *modo de fazer*, do francês, *modo de tratar* ou de *considerar*, em latim, *maneira*. Ontologicamente, a palavra está ligada de forma direta ao Problema dos Universais, na filosofia medieval, como podemos perceber no livro de John Marenbon:

*In the School of Alberic, Abelard's successor on Mt Ste Geneviève, the approach to the problem of universals appears to have been characterized by the use of the term *Maneries*. The meaning of this strange word and the use to which it was put is best illustrated in an anonymous treatise (incipit *Sunt quidam...*). Genera and species are of this or that manner. The writer agrees with the indifference theorists that one can say that the 'species man is in the single individuals, but this means no more than to say every *maneries* seems to have been coined, and to be used, in order to suggest that universals are not, in the proper sense, things, and indeed the writer allows that universals are both terms and things, although he insists that they are mainly things* (MARENBON, 1988, p. 133).⁸

⁸ Na Escola de Alberic, o sucessor de Abelardo, em Ste. Geneviève, a aproximação ao problema dos Universais parece ter sido caracterizada pelo uso do termo *Maneries*. O significado desta estranha palavra e o seu uso foram melhorados num tratado anônimo (*incipit Sunt quidam...*). Gênero e espécies são desta ou daquela maneira. O escritor concorda com a indiferença teórica, onde um pode dizer que a espécie homem se refere ao indivíduo, mas isso significa não mais do que dizer que toda *maneries* parece ter sido cunhada e usada, a fim de sugerir que os universais não são, em sentido próprio, coisas. Na verdade, o autor permite que os universais sejam ambos, coisas e termos. Embora ele insista que eles são, principalmente, coisas. (Tradução livre).

Segundo Marebon (1988), toda “*Maneries* parece ter sido cunhada e usada para sugerir que os Universais não são coisas”. Entretanto percebemos, na construção da obra, que *Maneries* não contempla questões universais como o corpo, assim como não se circunscreve ao particular, como a *própria performer*. Em tese, navega por estas duas esferas, isto é ainda mais perceptível se conferirmos o material gráfico, entregue pelo grupo, antes das apresentações. A definição presente no texto de *release* nos fala de: *manare*, maneira primaveril, surgimento.

O modo de tratar um assunto e as escolhas que subjazem essas atitudes cênicas definem *Maneries* como uma obra de arte. O título não só identifica a obra num programa, como também dá identidade ao que se assiste, localiza o espectador no presente momento e legitima a grandeza dessa performance ante os significados retirados de seu nome.

Ao vencer essa primeira questão etimológica, podemos encarar a obra com mais ferramentas de compreensão teórica e, em muitos momentos, o questionamento apresentado ante a presença é ontológico, diz da ambiguidade do sujeito e de seus desdobramentos na afetividade, o que parece repousar sobre o *modo* como vemos o ser humano na contemporaneidade e seu corpo sensível, na mesma mão em que as questões presentes em *Maneries* se apresentam como meta-cena, em que o espaço da apresentação equipara-se ao espaço do ensaio e o que se apresenta é, em alguma instância, autorreferente. Onde está o espetáculo? Onde está o processo de criação? Qual é a real ideia por trás disso tudo?

Sem a pretensão de adentrar o campo da Filosofia, precisamos localizar o caráter ontológico supracitado na existência real, concreta, portanto, tangível do trabalho, seus profissionais envolvidos, sua vontade conjunta em criar um material a ser assistido, seu debate ferrenho e ácido para a discussão da materialidade da cena.⁹ Autorreferente em sua própria história como Cia, *Maneries* esquece a pirotecnia para nos apresentar o que há de mais simples

⁹ Por materialidade da cena, Patrice Pavis entende o conjunto dos materiais brutos da representação, que constituem uma reserva de significantes, que o espectador recebe sem poder, nem querer, traduzi-los como significados. Por vezes, os significantes “resistem” à “tradução”, ou assumem sentidos ou valores muito diferentes. A materialidade cénica opõe-se à ficção, que se estabelece a partir dos dados da fábula e dos caracteres. A materialidade situa-se do lado dos acontecimentos, do domínio direto do público, dos mecanismos, da encenação. (PAVIS, 1996, p. 236).

num *performer*, ou seja, ele mesmo, e consigo todo um universo poético em latência.

No espaço destinado à apresentação, a pobreza em artifícies evidencia, em primeiro plano, um DJ (*disk-jockey*), que permanece à direita-baixa do palco, sentado frente a uma mesa, com seu equipamento eletrônico, assistindo à cena para interferir sonoramente. No palco, há uma garrafa d'água, para saciar a sede da intérprete e uma caneta hidrocor preta. A *performer* usa roupa de trabalho corporal; *short* de moletom, e *top* preto; palco nu, sem pernas ou rotundas, conta com parcisos efeitos de iluminação. Num primeiro momento, podemos afirmar que não existem indícios temporais que determinem época ou período.

O som ocupa espaço ímpar na obra e trataremos com maior cuidado desse parâmetro, posteriormente, embora possamos adiantar que a proposta do *live* sonoro carrega a função clara e específica de criar a *paisagem sonora*. Isso acontece com a intermitente participação do DJ na limítrofe linha que, imaginariamente, divide palco e plateia. Elemento igualmente importante em *Maneries* é o diretor da obra, que comparece ao teatro em todas as apresentações, permanecendo sentado na plateia, como se fora mais um a assistir à apresentação e, como tal, conserva-se sentado até a derradeira cena.¹⁰

Como forma o espaço vazio, nu de vestimenta, *Maneries* aceita o prédio teatral com suas precariedades e vergonhas à mostra. Sua escolha, por revelar a arquitetura do teatro, contribui mais como espaço-que-se-ocupa e menos como cenário-decorativo.

Maneries propõe, poeticamente, que ouçamos o movimento e que sintamos o som, possibilitando efeitos de interação e correspondência “*entre dois ou vários sistemas*” (PAVIS, 1996, p. 204) cênicos. Para esta análise, temos em mãos o DVD da mesma apresentação em que estivemos, em Fortaleza, no Ceará, também acompanhamos o espetáculo em Recife, no Pernambuco, com diferença de uma semana.

¹⁰ Tivemos a chance de assistir a duas apresentações de *Maneries*, a primeira em Fortaleza-CE, 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 ao trabalho, entretanto, num espaço bem conservado e com arquitetura moderna, bem mais claro e arejado. O mesmo trabalho – quase – em duas épocas diferentes.

1.3 Antes, o Meio

A obra discute a linguagem artística de forma ambivalente: Linguagem do movimento, como seleção e apuramento de um vocabulário específico, e Linguagem, como escolha de pensamento e posturas, que os define na condição de Companhia. Entendemos que toda e qualquer linguagem se estabelece pela seleção de um vocabulário, portanto, quando nos referimos ao termo “vocabulário”, queremos localizar a manifestação artística em questão como Linguagem.

Segundo Pavis (1996), a linguagem cênica pode incluir a encenação (a direção) e mesmo a recepção do espectador:

A linguagem dramática é a composição do texto, de sua direção, completada e reescrita pela projeção criativa do espectador, decifrador da arte do teatro, desde que ele se preste ao jogo refinado da decodificação dos signos manifestos no palco (PAVIS, 1996, p. 229).

No trabalho em questão, e durante mais de uma hora e meia, são-nos colocado à prova os limites do corpo, seja na respiração ofegante e cadenciada, nos passos rápidos pontuados, no bailado frenético de contrações musculares ou na exaustão física que alude a um corpo capaz de ir além de suas fronteiras. De um lado, um corpo perigoso, e de outro: um corpo em perigo. A proposta não se liga à noção de corpo-em-risco,¹¹ falamos aqui de outra fronteira, sem cabos, fios ou artifícios que tragam perigo ao indivíduo, sendo o perigo o próprio movimento em profusão. *Maneries* é um ensaio sobre o corpo próprio, que não se conhece e que desafia.

Como problematização do movimento, a cena proposta em *Maneries* incomoda os sentidos, propõe leituras do, e sobre, o corpo, assim como do, e sobre, o tempo. Faz-nos refletir sobre produção, manutenção e elasticidade do sentido, evocando a simplicidade na escolha da ambiência, figurino e luz paralela à aparente simplicidade do que se ouve. Numa geração Y, em que a *internet* compartilha a privacidade comum, tornando o *voyeurismo* uma prática

¹¹ Segundo Mariana Guzzo (2004, p. 2), “pensar o risco é geralmente pensar o movimento. Para a autora, o corpo-em-risco está ligado a ações feitas pelo indivíduo que possam gerar consequências a ele. O acrobata, o faquir, aquele que quase cai, o outro que cai e não se machuca. Assim como no circo, o conceito de corpo-em-risco liga-se ao maravilhoso, ao incrível”. O risco como linguagem artística é uma objetividade construída segundo Foucault.

digitalmente aceita, fazer parte da plateia de *Maneries* é sensível e, virtualmente, compartilhar é efetuar a experiência do conviver ou *viver com*.

No palco, recostando-se na parede, como quem aguarda um sinal, está a bailarina, figura andrógena, dotada de uma inegável convergente linha de atenção. Tudo – que ainda não existe – parece vir e voltar para ela, que, sem focos ou efeitos de claro-escuro, continua a chamar nossa atenção. Tal brilho deve-se a uma força de presença que silencia a plateia, enquanto, ainda, num primeiro momento, já começamos a produzir sentido no que, até então, não aconteceu.

O que se assiste instaura-se, portanto, como um evento único, que não se repetirá. Como em toda ação cênica, o que nasce predestina-se a morrer em instantes, o que torna o espectador conivente e cúmplice de um acordo firmado sem papéis. Esta experiência carrega ares de raridade, o que se presencia não apenas está prestes a morrer, mas também está prestes a esvanecer em nossa própria frágil memória, o que ficará dessa experiência são memórias romantizadas. O que se efetua, a partir daqui, na cena, não será visto dessa forma por ninguém mais, os que aqui estão testemunham um naco de realidade-ficcional que encerra em si o início e o meio.

Para Romano (2005), a *performer*, aguardando o início do trabalho, é a pré-expressividade como verdade manifesta, quase autônoma. Seu corpo ocupa o espaço essencial na performance, é, por uma via, um instrumento de comunicação construído culturalmente, e, ao mesmo tempo, um questionador “da materialidade da cena, remetendo a problemas ontológicos da arte e do ofício” (ROMANO, 2005, p. 32).

O trabalho aparenta trazer como proposta um novo corpo, ainda que humano, talvez primata, que não pode ser copiado, pois não se pasteuriza a identidade do sujeito. O corpo estranho do qual falamos apoia-se na premissa de que a cena contemporânea afirma a *autonomia criativa*¹² da *performer* e, por sua vez, o neologismo localiza-se sob o ponto de vista das propriedades mórficas da estrutura corporal da *performer*, de sua utilização cênica e da problemática

¹² Este processo evidencia mais radicalmente a "presença do intérprete" (aqui se contrapondo à demonstração ou (re)presentação da personagem) e a relação deste com o público. Desse modo, intérprete e espectador pactuam, de forma recíproca, mais profundamente a vivência de processos artísticos abertos em suas possibilidades de leituras, significados e experiências e menos a proposição de resultados artísticos fechados. (ALEIXO, 2009, p. 13).

envolvida na figuração do gesto. Segundo Tereza Rocha (*apud* ROMANO, 2005, p. 42), a hibridização entre as linguagens da Dança-Teatro e do Teatro físico provoca uma fricção que implica um produto corporal intumescido por uma fisicalidade exuberante (Figura 3).

FIGURA 3 – *Maneries*: Movimentação.



Fonte: Fotografia de Alex Hermes.

Para Luis Garay (2011), diretor da companhia homônima, o corpo mostrado em cena está exposto como um eterno retorno.¹³ As imagens geradas pela *performer* vêm dentro do processo de criação das imagens arquetípicas criadas ou geradas pelo homem, na história, seja na arte, na publicidade ou na vida. Portanto, o que se vê opera como uma devolutiva¹⁴ desse processo de imagem, que gera e influencia a imagem. Segundo o próprio diretor,

¹³ Em alemão *Ewige Wiederkunft*, é um conceito filosófico formulado e não finalizado por Friedrich Nietzsche. Em uma das acepções do conceito a noção de que existem ciclos repetitivos na vida e que estamos presos a certo número limitado de fatos é defendida. O desenvolvimento deste conceito está na obra *A Gaia Ciência* do autor.

¹⁴ Devolutiva é um termo usado na psicopedagogia e refere-se ao movimento de devolver ou retornar uma informação que será retroalimentada por uma reflexão.

Maneries quiere exponer ese ser que se presenta em El medio Del producto y La accion gerenadora Del producto, trabajamos sobre imágenes que El hombre a dado al cuerpo mismo a través de La historia, generalmente, através Del arte y La publicidad (La imagen Del hombre). (GARAY, 2011).

Nesse aspecto, declaramos que o trabalho tem premissas iconográficas, uma vez que este pensamento sistematizado, acerca do que se mostra, e como se mostra, é oriundo de fontes imagéticas, dentro da sociedade. Entendemos, contudo, que um outro fator deva ser considerado quando tratamos de *Maneries*: a questão identitária.

Queremos dizer que a obra é resultante da união de profissionais únicos e dentro de suas áreas, e neste processo, insubstituíveis, com experiências pessoais e relacionadas ao trabalho que fazem com que o espetáculo tenha este e não aquele denominador. A obra é resultado do histórico técnico-poético – no que diz respeito à formação e referências – de cada envolvido diretamente no processo de criação, além da nacionalidade da Cia que carrega e transmite – mesmo que não explicitamente – uma carga cultural fortíssima.

Numa análise abrasileirada, aceitamos a imagem dada como sendo nova dentro de um cenário global. Dessa forma, o *corpo estranho*, proposto por Florencia Vecino, desconstrói a forma feminina-mulher originária dando lugar não ao masculino-homem, mas a um terceiro corpo, que carrega identidades emprestadas do macho e da fêmea, metamorfoseado em um corpo uno, que está a serviço de uma pesquisa, por seu próprio entendimento. O *descorpo* propõe o caos e se resolve ora autômata ora completamente ciente de si e do que articula como produção de sentido. Ele não nega a si mesmo, não permanece imóvel e sem vida. Muito pelo contrário, mesmo quando parado, “está em movimento na imobilidade” (SIMIONI *apud* FERRACINI, 2001, p. 129).

Todos esses pontos da comunicação não verbal, propostos, nos fazem constatar que o corpo, em *Maneries*, tem algo a revelar: consciente ou não, coordenadamente ou não, concatenado ou fora de sincronia. Aqui – como na cena contemporânea – há espaço aberto para a multiplicidade interpretativa da plateia, onde a pluralidade de significados e experiências está diretamente oposta a resultados artísticos fechados, sublinhados e óbvios, conquanto tenhamos assistido, ao vivo, a esse trabalho, em duas oportunidades, e atentado ao curioso fato de que ambas as apresentações foram tecnicamente idênticas, sem abertura

para improvisação. O que nos leva a compreender que a cadeia posturo-mimo-gestual tenha sido, exaustivamente, pesquisada e isolada em fragmentos compositivos, o que, ao invés de empobrecer a cena, enriquece-a, ainda mais.

CAPÍTULO 2

Neste capítulo, dividiremos a obra da Cia Luis Garay em três cenas. Os nomes dos fragmentos, sua duração e início/meio/fim são arbitrários e foram selecionados e nomeados por esta pesquisa, a fim de decupar a obra cênica e trazê-la à luz de algumas teorias.

2.1 Prólogo: Intangível

É sabido que, no teatro clássico, a definição do termo Prólogo diz respeito à parte que antecede a representação propriamente dita, no qual “só é correto falar ao público de algo que esteja fora da intriga e seja do interesse do poeta e da própria peça” (PAVIS, 1996, p. 308). É-nos pertinente acessar a palavra Prólogo, para servir de parâmetro ao que acontece nos primeiros momentos de *Maneries*. Somos levados à apresentação dos personagens actanciais que anunciam – cada um à sua forma – a que vieram.

Por actancial nos referimos à noção de esquema proposto por Greimas e Courtès (1979), em que o personagem não é assimilado “a um ser psicológico ou metafísico, mas a uma entidade que pertence ao sistema global das ações, variando da forma amorfa do actante à forma precisa do ator”. Portanto, para o autor, ao personagem que recebe, ou, de alguma forma, realiza o ato, de forma independente de determinação, é chamado actante. O modelo aplica-se à figura sem nome, que toma, de assalto, o palco, em *Maneries*. À primeira cena de *Maneries* nomearemos Prólogo: Intangível, portanto, sempre que citado no texto, estaremos nos referindo à primeira cena.

O Prólogo que se segue tem o seguinte ambiente: cenário sem vestimenta e móveis, que, num primeiro momento, parece-nos um binômio de proposta-viável, uma vez que a Cia viaja por vários países no mundo. Num sinal, inicia-se o trabalho, a luz desce, sobe-se o som e, já nos primeiros instantes da apresentação, passamos a elaborar questões como: Quais são os conhecimentos relevantes que embasam estas escolhas? Quais imagens são correspondências diretas de técnicas corporais e quais são elaborações autônomas do processo?

Questões estas, que nos levam a continuar a assistir ao trabalho e que nos levaram a esta pesquisa.

Para acessar essas informações, seguimos assistindo, na busca de vestígios deixados pelo caminho, seja nos sinais sonoros, olfativos, tátteis ou visuais. Em *Maneries*, a plateia age contemplando. Para Garay (2011), “*Maneries* pretende generar un momento de atención y acción, trabaja sobre la presencia/presente en un recorrido risomático que busca el gap entre un posible significado y su significante.” A este *gap*, ou ínterim, dito por Garay (2011), reside o conhecimento prévio de cada espectador. Trabalhar na entrelinha, como este trabalho se propõe, é, acima de tudo, preencher com informações tudo o que se constrói em cena, uma vez que se pretende conseguir um espaço-tempo que reside na possibilidade de uma conexão entre significado e significante.

Cada um, sentado na plateia, preenche este espaço, com sua leitura advinda da vontade, do desejo, das projeções feitas por quem se colocou na posição de espectador. Esta é uma das ações da plateia, levantadas por Garay (2011), que, além disso, participa com sua “*presencia/presente*”, rompendo com a passividade comum às plateias de nosso tempo. Trataremos da presença-presente ao analisar a última cena no contexto deste estudo.

Num *black-out*, a paisagem sonora toma conta. O som não ilustra, não define, quiçá dá pistas, parece vir de outro lugar para criar outra dimensão, como se, por coincidência, fosse e simplesmente existisse. O som tem fundamental importância na obra e, especificamente, no Prólogo, este recurso se justifica a cada cena que sucede ou precede uma emissão sonora, que motiva e é motivada pela circunstância da própria obra, na mesma via em que parece ser altamente influenciável, o que nos parece corretamente aceitável, pois é executada ao vivo por um DJ, que se utiliza de um *software*, que lhe possibilita alterar a duração, o volume, a amplitude de ondas e filtros de cada faixa, previamente produzida.

Em *Maneries*, a *paisagem sonora*¹⁵ invade os sentidos, coloca-nos naquilo que chamamos de requisito básico nas Artes, o caráter extracotidiano e preexpressivo. Estes elementos contribuem como função dramatúrgica como

¹⁵ A expressão Paisagem Sonora foi criada pelo compositor e educador Murray Schafer, na década de 1970, para orientar a acústica do mundo moderno, ao estudar os fenômenos sonoros que circundam o homem, e são também produzidos por ele, suas modificações em função do tempo, numa perspectiva ecológica. O termo foi absorvido por outros estudiosos e refere-se também a todos os sons historicamente armazenados durante nossa vida.

componentes da cena. Primeiramente, o som está em função da encenação, neste caso, não é figurativo, não nos coloca em lugar-comum e nos reserva surpresas, pois, a cada instante, a paisagem sonora cria atmosferas e produz efeitos. A Cia tem o controle sobre o som que produz, os elementos são usados com cautela sem permanecer na linha de conforto ou segurança.

A paisagem sonora poderia correr o risco de ser entendida como Música Incidental, ou de acompanhamento, como uma música de fundo, que embala ou sublinha a cena, entretanto o que ocorre no Prólogo de *Maneires* é exatamente o contrário do que a cena nos mostra. Aqui, a criação e a execução do som são relacionadas a ruídos e frequências distribuídas, a fim de pontuar, situar e até tornar uma situação cênica reconhecível – mesmo que subjetivamente.

A primeira cena de *Maneires* põe à prova quem a ela assiste. O *Prólogo* dura vinte e oito minutos e cinquenta e oito segundos, em que a *performer* se mantém com os pés imóveis, em pé. Esta sutil inação dá o tom da dramaturgia que se constrói com o passar do tempo. Nele, não há nada a se ver, há apenas o que se contemplar, ou seja, é necessário tempo para considerar ponto por ponto da ação, colagem por colagem, isso acontece porque a figura que permanece quase paralisada à nossa frente não parece descansar. Sua respiração abdominal envia estímulos para o restante do corpo, lentamente somos transportados para a epiderme do movimento.

De um processo de criação a outro, acessamos o Grupo Lume Teatro, de Campinas–SP, e de seus registros de processos artísticos retiramos esse fragmento de um diário de montagem, do ator Carlos Roberto Simioni, que nos leva ao que acontece em *Maneires*:

No trabalho com as camadas profundas, surgem emoções primitivas, movimentos grotescos, ações imprecisas e a perda do que se tem de mais seguro. Aprender a controlar e a manejar a musculatura, através da repetição, revive as emoções: explorar as possibilidades do corpo, dando mais ênfase a ele do que à razão. Romper com o poder desta razão sobre as reações do corpo, banco no intelecto e na imaginação. Quem conduz o movimento é a vontade própria do corpo. Sistematizar os temas encontrados para que não se percam. Há ação na inação. (SIMIONI *apud* FERRACINI, 2001, p. 129).

Sim, há ação na inação. Com os braços tesos, a cena se modifica lentamente, embora o rosto permaneça em uma espécie de máscara neutra, o restante do corpo trabalha sem parar, lentamente. Este Prólogo integra sua sequência majestosamente bem, em que até mesmo os abandonos casuais da ação são incorporados pela plateia, por intermédio da repetição. É importante destacar que a grande maioria dos espetáculos na cena contemporânea acompanhados por este pesquisador propõe surpresas na composição e/ou na execução de suas obras. De alguma forma, a plateia acostumada ao teatro e também a outras manifestações artísticas esperam que algo a surpreenda, que algo esteja reservado, esta premissa, por sua vez, faz-nos acompanhar o corpo vivo e presente daqueles que apresentam. Participamos da negociação entre sujeito-agente e plateia, da qual depende a permanência do público na sala de espetáculo.

A cena nos leva a questionar o sentido de composição e encenação, assim como da escolha pelo esforço invisível – aquele que se efetua em um nível mais interno da pele – isto faz com que a *performer* esboce, rasurando desenhos de novas transições de quadros, a cada *frame*. Como encenação – noção reconhecida na segunda metade do século XIX – *Maneries* conserva características como: *pensamento unificador* e transposição de uma estrutura de pensamento e/ou estrutura dramática a uma cênica. Esses conceitos unidos cosem os movimentos do Prólogo, de forma a dar o caráter de apresentação, embora se supere. A edição ou seleção de movimentos e posteriores ligâmens fazem de *Maneries* um trabalho com acabamento cinematográfico. A esta colagem concatenada de quadros, que difere da noção de coreografia e/ou composição clássica, margeamos uma possibilidade de fronteira com a Sétima Arte. Do cinema tomamos emprestado outro termo, no intuito de transmitir a mixagem dos quadros nesta primeira cena: raccord.

Os raccords são precisamente, junto de um ponto de corte (o momento preciso em que os planos se sucedem), um meio de criar a continuidade dos planos. Fazer raccord é, como o termo o indica, fazer com que o corte não seja sentido como uma ruptura definitiva e radical, mas como uma costura, que permite juntar pedaços diferentes com a maior discrição. (AMIEL, 2007, p. 26).

Segundo Amiel (2007, p. 9), “muitas vezes se disse que o século XX é o século da imagem, mas eu creio que seria mais justo dizer que é o século das associações de imagens”. Para o autor, adventos como a televisão, o cinema e a animação impuseram um olhar fragmentado sobre o mundo. Este olhar fragmentado gera novos padrões de pensamento sobre a vida e, consequentemente, sobre a arte. Não obstante, o Prólogo-frame está para o “fragmento-caos-contínuo”, resultado bruto das associações de imagens, de Amiel.

Diferentemente do encadeamento linear de eventos, modelo clássico do tragediógrafo Aristóteles, que propunha respeitar as unidades de lugar, tempo e ação, a cena contemporânea não evoca acontecimentos, mas, sim, estados, actantes da imagem. O conceito de quadros/frames para as artes cênicas é, em verdade, um anteconceito, pois efemeriza o caráter eterno do vídeo, na transposição do suporte midiático. A experiência evidente na *edição de quadros*, da Cia Luis Garay, são declarações e depoimentos que não couberam na palavra, assim como no vídeo, mas que ganham vida e força, a cada segundo.

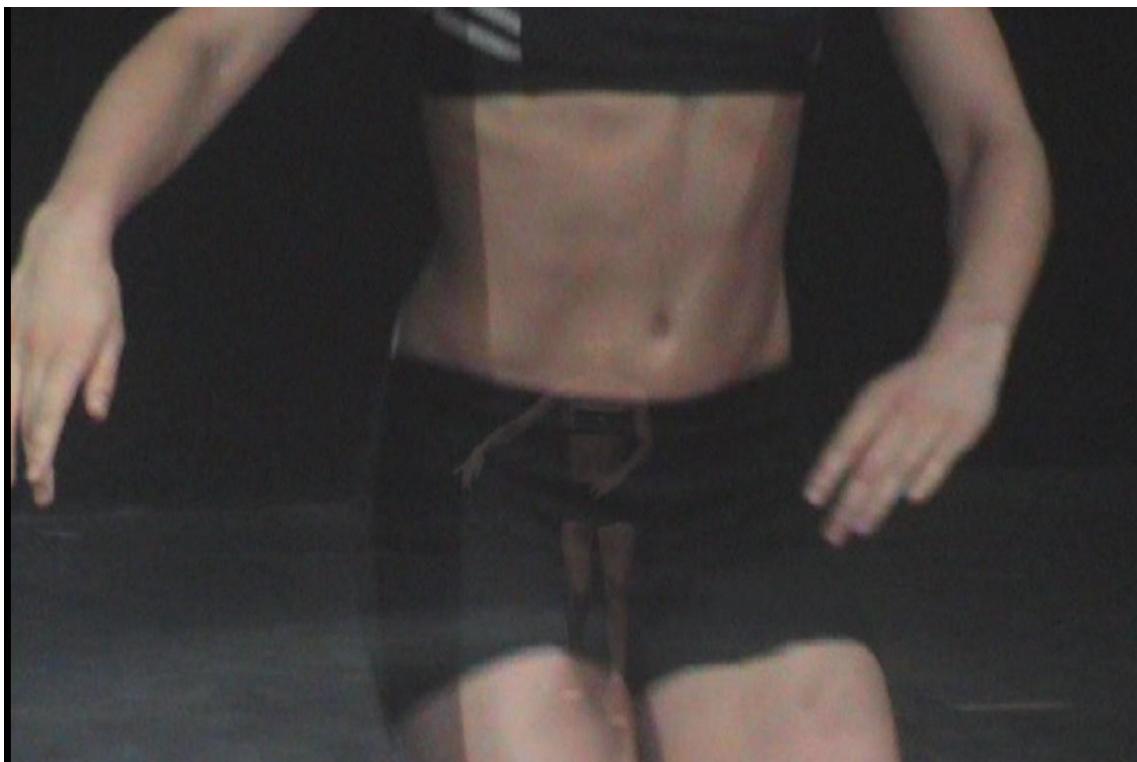
A escolha por ligâmens¹⁶ dinâmicos, na montagem do Prólogo, contribui para a transmissão de informação contida na movimentação da *performer*. *A priori*, caótica, a movimentação ralentada, proposta por esta primeira cena em questão, denota criatividade e extrema destreza na costura mecânica do movimento. Aos oito minutos e quarenta e sete segundos, temos um corpo alterado, amorfo, como metáfora ao homem deformado, desconstruído como sujeito. Segundo Edgar Morin (1999, p. 117), se o sujeito é visto de forma determinista, “então o sujeito desaparece”.

De acordo com Morin, a primeira proposição de Sujeito é aquela ligada ao egocentrismo, daquele que se coloca no centro de seu mundo. “O ‘Eu’ é o pronome que qualquer um pode dizer, mas ninguém pode dizê-lo em meu lugar.” (MORIN, 1999, p. 120). A questão do sujeito em Prólogo-frame se estende por toda a obra, e é mutante, vai e volta, vez e outra, principalmente se tomarmos por princípio a segunda proposição de Morin (1999, p. 120) sobre o sujeito: O “Eu” é o ato de ocupação de um espaço que se torna centro do mundo. E quanto a isso, diríamos que há um princípio logístico de identidade, que pode ser resumido na

¹⁶ Ligâmens: Termo utilizado por Luis Otávio Burnier no livro *A Arte de Ator* para designar a ligação das cenas dentro de uma estrutura de espetáculo.

fórmula: Eu sou eu. O *Eu* como ocupação de espaço e autoafirmação como sujeito trataremos nas cenas subsequentes em análise (Figura 4).

FIGURA 4 – *Maneries*. Prólogo.



Fonte: Fotografia de Alex Hermes.

Quando tratamos da cena contemporânea, falamos, simultaneamente, de uma experiência compartilhada, por sua vez, toda experiência pressupõe participantes, convívio, diálogo. Exatamente por isso, a duração da primeira cena merece um olhar mais apurado no que concerne à recepção. Com a influência dos jogos eletrônicos, dos computadores, do cinema e das informações cada vez mais rápidas, conseguir uma plateia atenta aos detalhes de uma obra é, acima de tudo, um jogo de saber ceder e conquistar.

Nessa medida, a metalinguagem, desenvolvida por meio de uma mixórdia entre realidade e ficção, faz do mistério e da expectativa criada pelo Prólogo estratégias para fidelizar o espectador, no sentido de fazer quem assiste aguardar pelo início, pelo meio, mas, em hipótese alguma, pelo fim. Prólogo ocupa grande parte do tempo no total da obra e, ainda assim, tem ares de introdução sofisticada.

Baseado na confiança que a *performer* Florencia Vecino sela com o espectador, permanecemos na sala de espetáculo, como se houvessemos feito um pacto de cavalheiros, aguardando, pacientemente, a resolução dessa longa introdução. Para nossa surpresa, a ambiência sonora evolui em melodia e em mais alguns minutos, embora ainda contemplemos os movimentos ralentados, que fizeram com que o movimento de erguer os braços acima da linha dos ombros – aparentemente simples e cotidiano – excedesse trinta minutos em sensação, do tempo proposto pela cena. Quando menos se percebe, o movimento já aconteceu, a posição corporal é outra e novos sentidos já se construíram.

2.2 Vecino-o-matic

Com o advento da energia elétrica, a partir de 1800, e, especialmente na década de 1950, com o aumento no seu fornecimento, começam a surgir os primeiros eletrodomésticos. Nos Estados Unidos, as engenhocas passaram a levar o nome de *o-matic*, uma contração da palavra *automatic*, automático. Daí, nossa escolha para o nome da cena, unindo a *performer* à qualidade de movimentação empregada. Iniciamos, dessa forma, um novo recorte dentro da totalidade da obra. Nesse fragmento, a *performer* Florênci Vecino age em muitos momentos como um humanoide, tem ações coreografadas como tal e aparenta estar ligada à energia elétrica, como se fosse automática (Figura 5).

Havíamos dito que este fragmento torna-se importante dentro desta análise por contribuir para o que estamos chamando de Manutenção da Presença. Citando Christine Greiner, em **O corpo em crise**,

[...] nada é literal nem absoluto. Aquilo que parece indizível para a linguagem sempre pode ser traduzido como um querer-dizer. Há uma fala secreta no silêncio, que torna a tradução próxima da criação, além de lidar, necessariamente, com algum tipo de alteridade. Por isso é tão complexa. (GREINER, 2010, p.15).

FIGURA 5 – Florencia Vecino em *Maneries*.



Fonte: Fotografia de Alex Hermes.

Falamos, dessa forma, da leitura individual de processos criativos, sejam eles embrionários, ainda na cabeça de quem os pensou, ou relacionados ao explícito, aquilo que é mostrado na cena, ou seja, sua realização decodificada por um pesquisador. Falamos sobre – como propõe Greiner – um querer-dizer antes mesmo de tentar transcrever em absoluto o que se passou em instantes no palco.

No fragmento em questão, procuramos por um certo grau de ordem e o encontramos, embora a ordem, na cena, não esteja relacionada diretamente ao campo do linear. O que se torna observável como ordem de ações é o mesmo que tentamos transpor às páginas, encadeamentos imprevisíveis e, por repetidas vezes, improváveis. A ordem é, em verdade, o que engendra e dá suporte a esta cena e, para tentar compreender melhor, transportamo-nos, mais uma vez, à sala de espetáculos, onde a cena se inicia com um grito, às vezes, dois. O grito, dado aos 45 minutos de apresentação, separa o que já vimos do que está para ser compartilhado. Podemos considerar que um grito primal inaugura outro momento, que não tem ruptura seca com a primeira parte assistida, o som transita, suavemente, do *status* que está para um outro patamar. Florencia Vecino, após o grito, anda em círculos, desfaz e refaz caminhos, como quem confere um espaço

milímetro a milímetro, o que nos remete às Hienas, animais selvagens, com maxilares e dentes grandes, conhecidas por dominarem os machos, elas, para demarcarem seu território, andam em círculos largos e sua secreção faz a linha limítrofe. Seu movimento suprime o sentido de duração do tempo em todas as suas formas e, aparentemente, este é o mesmo movimento da sociedade de consumo, que encurta a duração dos produtos nesse avanço do consumo tecnológico, ponte fundamental do fragmento Vecino-o-matic.

Dessa forma, Florência abre um clarão para iniciar seu ritual. Como esse trabalho da Cia Luis Garay não se utiliza da fala em momento algum, o grito de Florência aparece como algo único, a ser ouvido apenas uma vez, durante toda a apresentação. Expressa cansaço, busca por um novo patamar de energia e tônus muscular – posto que, quando a *performer* grita, seu corpo todo enrijece para depois relaxar – seu grito é também uma conclave para que todos venham, participem, cheguem mais perto disso que estamos prestes a conhecer, algo como uma confusão mental e um desespero existencial.

Mesmo imaterial, a voz de Florência parece tomar ares materiais no espaço, por identificar uma atitude, ao mesmo tempo em que deixa rastros na escrita dramatúrgica da obra. **O Grito**, obra internacionalmente conhecida, do pintor norueguês Edvard Munch, datada de 1893, serve-nos de parâmetro para ouvir melhor o que Vecino deixa escapar em alto volume. Munch, na infância, presenciou a morte de sua mãe e de uma de suas irmãs, mais tarde, envolveu-se com uma mulher casada e sua outra irmã foi internada em um hospital psiquiátrico. **O Grito**, pintado pelo artista, resvala nos excessos da vida e da arte, das escolhas de vida acertadas ou não, assim como em *Maneries*, sobre *O Grito*, o próprio artista escreveu em seu diário:

Passeava com dois amigos ao pôr-do-sol – o céu ficou de súbito vermelho-sangue – eu parei, exausto, e inclinei-me sobre a mureta– havia sangue e línguas de fogo sobre o azul escuro do Fjord e sobre a cidade – os meus amigos continuaram, mas eu fiquei ali a tremer de ansiedade – e senti o grito infinito da Natureza. (Folhaonline. Curiosidades, 2011).

Como na descrição de Munch, Florência parece ter parado para contemplar o abismo, quando, depois de uma respiração ofegante, grita. Enquanto demarca seu território, e após o grito primal, a *performer* retira, aos poucos, uma peça de

roupa por vez. Permanece de tênis. Nua e de tênis, ela se desloca para a direita média do palco, onde se coloca como num busto de praça pública: uma estátua quase fixa, em passo marcial.

Segundo Luis Garay (2011): “*Manerías y mi trabajo en general investigan el carácter real de lo virtual, como llegar a lo inaprensible a través de lo concreto? El cuerpo es un concepto y el concepto tiene corporeidad*”. A cena que intitulamos *Vecino-o-matic* tem raízes profundas do que descreveu o diretor da Cia. O caráter real de uma virtualidade pulsante, investigada pela via do concreto, torna a cena, em questão, um exemplo vivo. Por corporeidade compreendemos algo de composto, que possui como referência o corpo humano, na mesma relação entre *literatura/literalidade*, ou seja, aquilo que é especificamente corporal, ou essencialmente baseado no corpo. Artaud quando identifica uma teatralidade excessiva, na representação ocidental de sua época, alega, pejorativamente, que algo ligado à teatralidade é aquilo que é “especificamente teatral, isto é, tudo o que não obedece à expressão pela fala, pelas palavras, ou, se quisermos, tudo o que não está contido no diálogo” (ARTAUD, 1969, *apud* PAVIS, 1996, p. 372).

Compreendemos, portanto, que a corporeidade buscada pelo coreógrafo, dentro de um conceito de corpo, é regida por princípios extremamente pessoais, pois como responder a nós próprios a questão parafraseada de Barthes: “O que é a corporeidade?” O autor, referindo-se ao teatro, formula as seguintes inquietações:

O que é teatralidade, é o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior. (BARTHES, 1964, p. 41-42).

Este trabalho se preocupa, com todos os aspectos envolvidos na cena, que corroboram a construção de uma mensagem, seja ela qual for. A corporeidade será mais bem tratada no próximo capítulo, entretanto, no caso da cena *Vecino-o-matic*, a corporeidade empregada, as substâncias, as distâncias, os gestos e os artifícios corporais transformam a cena numa mantenedora da presença cênica da *performer*, fazendo com que o espectador espere por mais, como se o deixasse com a sensação que ainda há algo para ser visto, que pode ser novo ou

novos pontos de vista, mas nunca mais do mesmo. A diversificação e a complexidade da construção corporal em *Vecino-o-matic* reproduz, em certa instância, o cruel, o real e, com certeza, afeta os sentimentos do observador. No caso, a movimentação tem caráter biográfico e instaura o que já foi citado neste trabalho, isto é, um corpo ancestral. Platão “acreditava que a essência da alma era gerar movimento. Via o corpo como algo que não contém o que precisa para se tornar vivo, o movimento precisava ser ativado por uma fonte interna que ele chamava de alma”. É desse corpo e dessa corporeidade que se trata nessa cena (MORA, 2007, p. 94).

Ainda, na tentativa de investigar a qualidade corporal, ou qualidades corporais empregadas como mistura de códigos na cena, tomamos as anotações de Luis Otávio Burnier acerca das ações físicas:

Stanislavksi em seus ensaios usava com freqüência o termo ações físicas, a linha das ações físicas, a lógica das ações físicas, o termo action behavior, ou simplesmente ação. Por outro lado, Decroux, em suas aulas, ou ensaios, quase nunca falava em ação física. Utilizava, evidentemente, termos técnicos próprios. No entanto, por mais que em seu caso se tratasse de uma técnica de aculturação e, no de Sanislavski, de inculcação, o gato é que ambos falavam da mesma coisa. Evidentemente Decroux também falava de ação, assim como Stanislavksi de ritmo. Mas a tônica, o enfoque, era quase oposta. Tenho a impressão de que um dos fatores desta diferença de abordagem é decorrente do fato de Stanislavksi trabalhar a ação física como célula da arte de ator, mas vista de fora pra dentro, e Decroux, ao contrário, de dentro para fora. (BURNIER, 2011, p. 38).

No tocante à ação física, concordamos – ao analisar a cena *Vecino-o-matic* – com Etienne Decroux, já no que concerne à construção da ação partir de dentro para fora, o ponto de tensão muda de ângulo e vemos a técnica operar pelo lado de fora do concreto, ou seja, do corpo. Decroux sistematizou a Mímica Corporal Dramática, em que estudou as Escalas Corporais, Partituras de Movimento, Contrapesos, Andares e criou, durante sua efusiva carreira – principalmente, na década de 1950 –, diversos quadros, aos quais chamou de *Figuras de Estilo*, são, na verdade, peças coreográficas, como *haikais* visuais, inspiradas em imagens, esculturas, entre outros, que variam desde as simples composições às mais complexas. Tais composições tornam-se, por sua vez, estilizações de uma movimentação cotidiana, como acontece em *Vecino-o-matic* (LOUIS, 2006).

Do busto original, Vecino desenha, em uma cinesfera mínima, um gráfico de tensão, que parte de seu braço esquerdo, cruzando por seu corpo nu, chegando ao seu seio esquerdo. Em Mímica Corporal Dramática, esta movimentação está diretamente ligada ao trabalho com anéis, ou *anelês*. A partir de então, Florência parece desistir do mundo que estava construindo e se entrega a uma movimentação com os braços apontando para baixo, contudo seu quadril e pernas se mantêm em Ponto Fixo. Em diversos momentos, esta cena nos parece ter raízes profundas na Mímica Corporal Dramática.

Florência prefere recriar a criar um mundo de possibilidades à sua volta, o que maximiza sua potencialidade criativa, pois se retroalimenta, a todo instante em seu percurso, momentos fugazes, nos quais o sentido é sugerido, são reaproveitados em outro naco de poesia corporal, imbuída desta coisa a que chamamos presença, seu universo particular que se torna público, visível para a plateia. Neste sentido, é uma obra generosa, de abertura para aquilo que nos parece ambíguo e, paradoxalmente, imperceptível. Segundo Claude Kipnis (1974, p. 2), “*Mime cannot create reality; it is a part of reality. Mime can only create a shape, a focus, for a substance that already exists*”.¹⁷

A mímica observável, já foi estudada por Allport como um dos dispositivos para se conseguir a empatia com a plateia, segundo o autor, a mímica observada passa a existir uma interação empática. Mímica, por sua vez, é a imitação que engendra o pensamento de cópia ou mimese. Na Obra **O corpo em crise**, de Cristine Greiner, é citado o conceito de *Mimesis*, da autora Rosa Hércoles:

A *mimesis* seria um operador que carrega a possibilidade para que algo adquira existência formal. Os resultados produzidos por este processo de materialização de uma possibilidade em um existente ficariam condicionados ao meio em que este operador vive atuando. (HÉRCOLES *apud* GREINER, 2010, p. 54).

O Processo de Materialização, apresentado por Rosa Hércoles (*apud* GREINER, 2010), é-nos perceptível por meio do reconhecimento do tratamento laboratorial que a cena teve. É-nos clara a cópia da natureza, a origem é identificada com referências aos seres, às coisas inanimadas ou animadas, dotadas de inteligência ou não, simples ou compostas. A cópia da natureza em si

¹⁷ A mímica não cria a realidade, ela é parte da realidade. A mímica somente pode apenas criar uma forma, um foco, para a substância pré-existente. (Tradução livre).

engendra o pensamento sobre o simulacro, sobre isso, Deleuze declara: “o simulacro não é cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução” (DELEUZE, 1974, p. 267). O interessante, por sua vez, em *Vecino-o-matic*, é acompanhar o desenvolvimento de ações e quadros miméticos num nível de criação, em que as referências se entrecruzam num pensamento-ação.

Os rastros deixados pela *performer* não levam a uma invenção de uma história mimética, ao mesmo tempo em que não a traduz, ao contrário, a Manutenção de Presença, analisada neste fragmento, elucida-nos a instauração de um actante: a História. Vecino não leva tempo em representar, assim como não constrói um pensamento sobre o intérprete. Ela o é, portanto, o faz sem cerimônias. Não há outro caminho, a não ser seguir à sua maneira, à sua *Maneries* (Figura 6). Em entrevista a este autor, Luis Garay (2011) enfatiza “*No hay técnicas, no pienso em técnicas para crear. Investigo, exploro, no se, cada uno va generando sus propias estrategias y mecanismos, no hay técnicas*”.

FIGURA 6 – Último Suspiro em *Maneries*.



Fonte: Fotografia de Alex Hermes.

Luis Garay nos surpreende ao responder que não há técnica de dança ou teatro envolvida na criação de *Maneries*, uma vez que o refinado domínio do corpo aparece já no primeiro momento analisado por este trabalho. No próximo capítulo, para discutirmos o dispositivo temporal nas cenas aqui elencadas, vamos nos valer de uma entrevista concedida por Florêncio Vecino, em Buenos Aires, que desmistifica um pouco as questões técnicas ditas pelo diretor. Em nossa investigação acerca dos artefatos técnicos e de treinamento envolvidos na formação da *performer Florêncio Vecino*¹⁸, descobrimos, por exemplo, que a base de seu preparo físico vem da Yoga, com aulas diárias.

Queremos, com isso, unir a trajetória da *performer* aos componentes da atuação e chegarmos a um denominador comum chamado de presença cênica, determinantes essenciais daquilo que, uma vez concatenado, torna-se apenas um no palco, uma só obra. Em vez de uma separação/decupagem na esfera da criação, temos a mescla, a investigação pela via contrária, em que se jogar no abismo criativo faz com que a *performer* busque, em seu vocabulário corporal, não palavras e muito menos frases, mas vogais que, uma vez unidas às consoantes consonantes e dissonantes do processo, vão gerar sentido. Sperber, em **O relato e os sentidos do corpo**, declara:

Para a atribuição de sentidos precisamos reorientar nossos olhos e percepção para aquilo que desaprendemos: respeitar nosso interlocutor de qualquer origem e formação, de qualquer idade e inferir valor e valores a uma enunciação silenciosa, que às vezes contradiz as palavras, mas que aparece nas marcas e nas emanações do corpo. (SPERBER *apud* FERRACINI, 2006, p. 32).

O procedimento utilizado por Garay, na criação de *Maneries*, não propõe codificação ou elaboração e, assim como Suzi Sperber narra em seu texto, a obra em análise ocupa o silêncio e o oco, que porventura possa ter sido deixado de lado no que se refere à técnica, com as marcas e emanações do corpo. Por emanações entendemos toda e qualquer ação, em que alguma substância

¹⁸ Esta *performer* de vinte e sete anos tem em seu currículo nove espetáculos coreografados e dirigidos por importantes figuras da cena contemporânea argentina, como Emílio García, Luis Biasotto, Diana Szeimblum, Alejandro Cervera, Willy Landín, entre outros. Foi ganhadora da *Beca Nacional para Perfeccionamento em Danza*, outorgada pelo Fondo Nacional de las Artes, além de ser integrante da Cia Luis Garay, desde 2006, e ter viajado pelo Brasil, Suíça, Alemanha, Portugal, Estados Unidos, Bolívia e Espanha com *Maneries*, tendo sido indicada ao prêmio Clarín Espetaculos como Mejor Obra de Danza em 2009 e ter ganho o prêmio *Teatro Del Mundo*, na categoria Mejor Obra de Danza.

abandona o corpo que a conteve outrora. Sendo assim, o que recebemos como significado na cena *Vecino-o-matic* é a síntese da própria existência desta *performer* e deste trabalho: integra/desintegra/reintegra. Quando questionado acerca das divisões dramatúrgicas em *Maneries*, professa o coreógrafo:

Lo que propone el trabajo es una division no cronologica del tiempo y las escenas, no secuencial, (antes, ahora, despues) lo que propone la experiencia de maneries es percibir el cuerpo (forma) el espacio y el tiempo como una simultaneidad inseparable, lo cual, para la ciencia, parece inabarcable, pero no para la filosofia o el arte. Lo que pienso a la hora de organizar el trabajo es una serie de pasos que puedan ser utiles para el desenvolvimiento de lo siguiente, es una preparación para aquello que el siguiente momento quiere evidenciar. Todo el tiempo trabaja a traves, del presente, para "lo que viene". Lo mas imporante en Maneries es la percepcion, del presente "presencia", como una garantia de lo que existe.

Ao desistir de tudo, no que se refere às formas miméticas descritas anteriormente, Vecino inicia uma movimentação que tem como base os apoios inferiores, pés, joelhos, consequentemente, coxas, quadris. O som desaparece. Existe um hiato, uma respiração, pela primeira vez alguém se ajeita na plateia, antes não era possível perceber isso. Não é um problema, é uma opção. Em cena, Vecino ainda automática, procura, reaprende a caminhar, ou antes, coloca-se num estágio antes da locomoção humana. Há algo de animal desengonçado em sua movimentação. Nua, permanece de costas por mais de dois minutos numa pausa, o som retorna lentamente como uma faixa de CD intermitente, arranhado, sem melodia, apenas ruídos. A cena instaurada celebra os ruídos.

Debruçada sobre si, as articulações procuram por apoios frágeis (Figura 7). O corpo tem espasmos, tenta se organizar, tenta manter um padrão, mas não consegue, é ave, é quadrúpede, é um bípede ensimesmado, está absolutamente só em qualquer lugar, sem testemunhas. O corpo se arremessa uma, duas, muitas vezes. *Vecino-o-matic* é, sem dúvidas, um fragmento de surpresas, as pressões, as tensões e os relaxamentos ocorrem em vetores completamente opostos. O que, de alguma forma, serve como ignição para que algo se exponha de um modo ainda como não havia sido feito.

O corpo em êxtase, o corpo em dança, o corpo em ação restaura a luz. Ele não pensa, pois é pensamento e nesse pensamento age, cria e, portanto resiste. Ele não possui memória, mas é memória e nessa memória recria, restaura e, portanto se atualiza. (FERRACINI, 2006, p. 14).

FIGURA 7 – *Maneries. Vecino Omatic 2.*



Fonte: Fotografia de Alex Hermes.

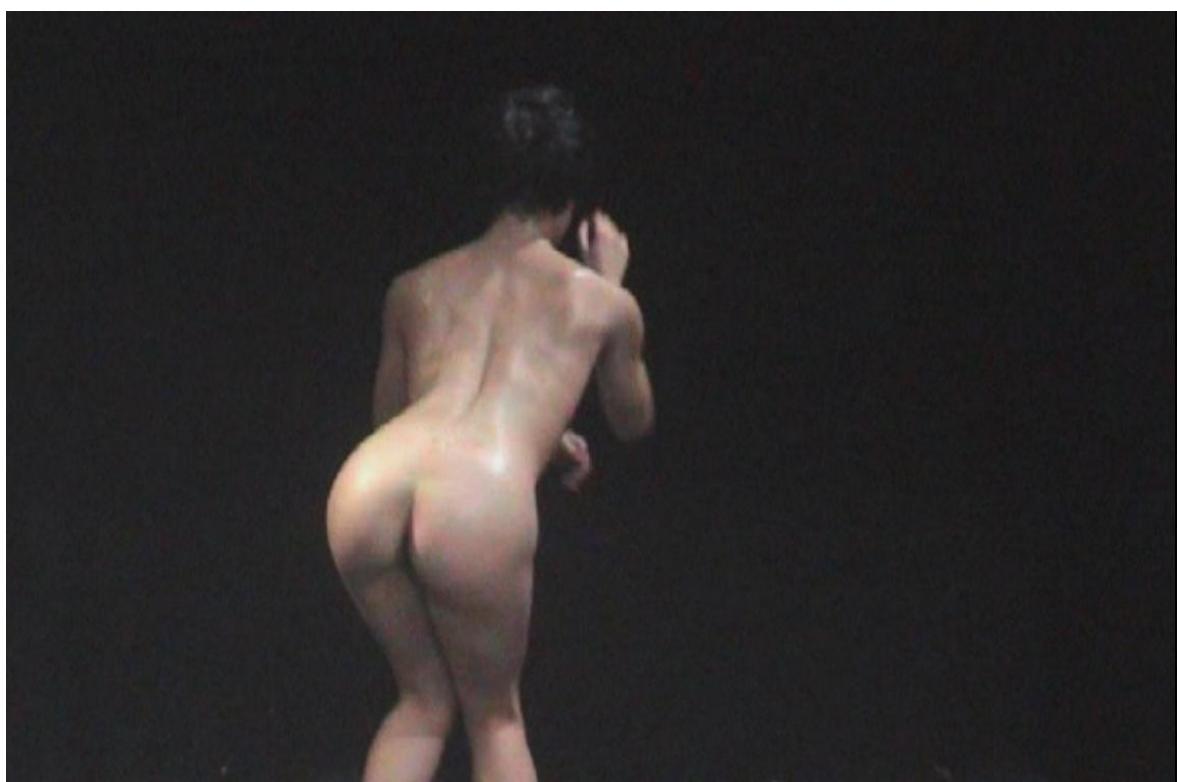
Essa experiência no corpo em êxtase termina aos setenta minutos de apresentação, aqui, damos por encerrado o fragmento *Vecino-o-matic*. A *performer* passa de uma sucessão de movimentos executados em torre para o abandono total e completo dessas qualidades de movimento pesquisadas (Figuras 8, 9 e 10).

FIGURA 8 – *Maneries*. Movimentos 1.



Fonte: Fotografia de Alex Hermes.

FIGURA 9 – *Maneries*. Movimentos 2.



Fonte: Fotografia de Alex Hermes.

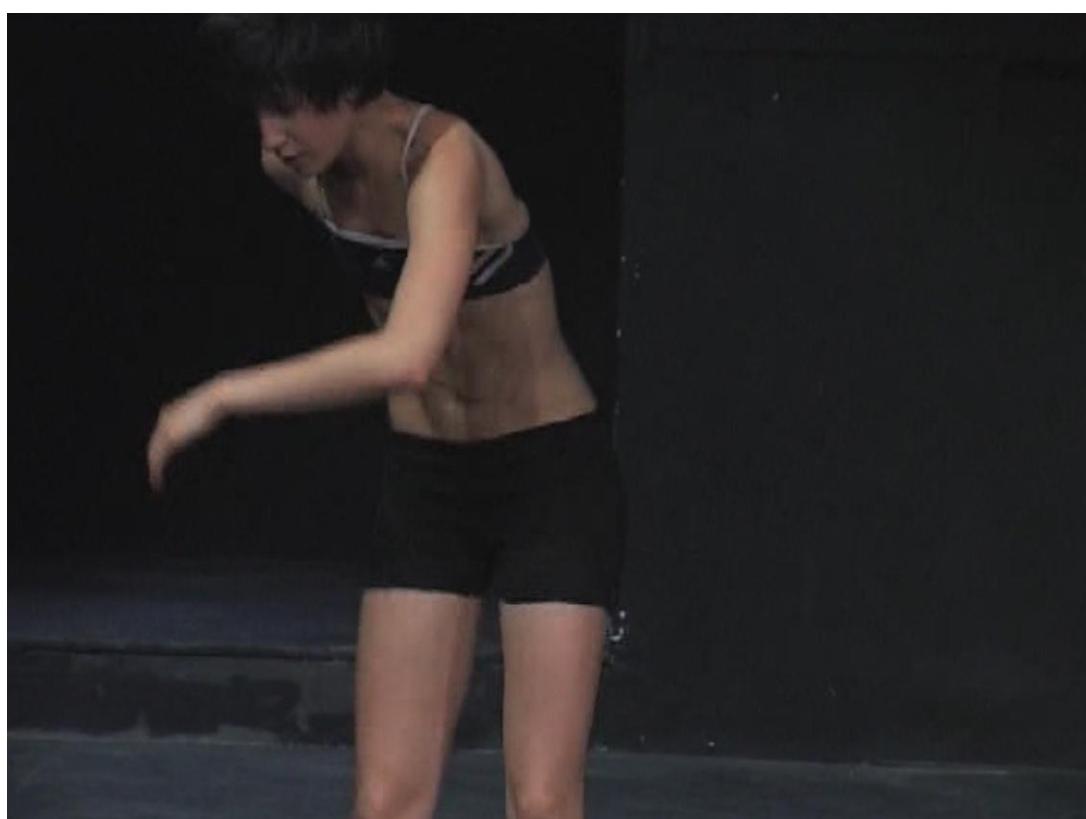
FIGURA 10 – *Maneries*. Movimentos.



Fonte: Fotografia de Alex Hermes.

Florencia volta a se vestir e a obra continua (Figura 11).

FIGURA 11 – *Maneries*. Final.



Fonte: Fotografia de Alex Hermes.

2.3 Último Suspiro: Virtualidade da Presença

A terceira e última escolha de cena para esta análise é breve, mas, nem por isso, menos importante, ela contribui para o que chamamos de Virtualidade da Presença. Para introduzir a problemática do Virtual, acessamos Wijnand IJsselsteijn em seus estudos sobre a Conexão da Presença.

In sense, all reality is virtual. It is constructed through our sense organs and cognitive apparatus. Reality is not “out there”. The brain is tuned in a sophisticated way to the perceptual invariants of four physical environment. Using these invariants, one can also produce illusions which the brain will be unable to discriminate from physical reality. This is the basis of various visual illusions, sleight of hand, and more recently virtual reality.¹⁹ (IJSELSTEIJN, 2002, p.1).

Em muitos momentos, deparamo-nos com a sensação de estarmos em uma sala de ensaio, uma *performer* que pesquisa sua história e a transmuta em poesia em movimento, abre seu *work-in-progress* para que vejamos e participemos como cocriadores. Esta sensação se estende até o fim do trabalho. Na última cena, aos setenta e cinco minutos de apresentação, surgem elementos novos. O primeiro deles é a lenta entrada de um bumbo eletrônico na paisagem sonora, o DJ introduz, aos poucos, um bumbo, marcado por quatro tempos intercalado de um hi-hat – som agudo, disponível, proveniente do toque do baterista na cúpula do cymbal.

Pela primeira vez, em todo o trabalho, começamos a ouvir música, o que, a princípio, é consideravelmente estranho e fora de lugar. Afinal, fomos educados, pelo próprio espetáculo, a aceitar o ruído como fonte sonora de construção poética. Opondo-se a essa estrutura aberta de criação de som, um novo padrão começa a se estabelecer. O bumbo e o hi-hat já nos levam para outro lugar, assim como a cena que se modifica, a qualidade de movimentação escolhida é mais solta, livre, busca a liberdade ou ainda decifra a liberdade em gestos largos e dançantes. As opções ruidosas, tais como aumento e diminuição brusca de frequências médias, agudas e graves, também o uso de distorções em

¹⁹ Num sentido, toda realidade é virtual. É construída através de nossos órgãos dos sentidos e demais aparatos cognitivos. Realidade não está fora. O cérebro é dotado de caminhos sofisticados para invariantes perceptivos. Usando estes invariantes, o indivíduo pode produzir ilusões nas quais o cérebro fica incapaz de discriminar o que vê e sente da realidade física. Esta é a base de muitas ilusões visuais, movimentos bruscos de mãos e da mais recente, realidade virtual.

instrumentos eletrônicos isolados são colocados de lado, abandonados, quando a música se forma.

Os dois últimos elementos musicais são igualmente válidos. Um sintetizador, tocado em cinco acordes, esforça-se para instaurar a noite jovem, despreocupada, rebelde, muitas vezes, o instrumento leva a batida a um próximo nível. As cores sonoras, refugiadas durante toda a obra, escondidas, voltam em superlativo. Com um tratamento de produção musical eletrônica, a figura do DJ presença-presente durante todo o trabalho é evidenciada: ele está ali e parece só agora trabalhar. Sua música é triste, porque anuncia uma partida, algo está para acontecer. A última cena carrega essa reivindicação em signos: os aplausos farão com que a apresentação termine.

O último elemento musical é um *sample* – fragmento de outra música existente, utilizada em repetição – de uma voz masculina, de naturalidade e relevância inaudíveis, porém essenciais como constituintes do som. Pela primeira vez, uma voz ecoa na sala de espetáculos. Excetuando o grito de Florencia, para abrir a cena *Vecino-o-matic*, a voz em *sample* constrói o panorama do fim, como quem assume; outras vozes começam a interferir neste espaço, é hora de se deixar influenciar mais. A *performer* continua sua movimentação revendo alguns padrões já utilizados, agora, combinados com outros momentos, existe um relaxamento da face da *performer*, natural e que se espalha por seu corpo.

Esse momento final do trabalho devolve ao coreógrafo/diretor sua autoria, a obra é reapropriada por aquele que a concebeu. Sentado, desde o início da apresentação, na primeira fileira da plateia, Luis Garay se levanta, em determinado momento, e aplaude a cena, agradecendo a plateia pela presença. Entendemos que é o fim, enquanto Florencia Vecino continua dançando veloz e ferozmente. O ato de se levantar é sua contribuição para a afirmação da Cia como um grupo de pessoas envolvidas em um processo criativo, negando, em primeira instância, o solo, como criação e execução de apenas um sujeito. A cena é, portanto, um exercício de “intensidades, forças e pulsões de presença, que não está sujeita à lógica da representação” (LEHMANN, 2007, p. 52-53). Quando questionado sobre a apropriação do coreógrafo/diretor na edificação desse trabalho, Garay revela:

Estoy en un momento donde me interesa trabajar con la percepción. Con el espacio, la forma y el tiempo como elementos constitutivos de aquello que denominamos mente. Me interesa evidenciar la corporalidad de lo "virtual" - empíricamente no observable (energía, pensamiento, intensidad, deseo, etc. etc. etc.) que ese presente abarca a través de lo "tangible" (lo actual, en términos Deleuzianos) Lo virtual es tan real como lo actual: Aquello que no vemos a través de lo que vemos y confirmar en ambos casos, su status de REAL. (GARAY, 2011).

Na Virtualidade da Presença, contemplamos o que Garay pontua como a *corporalidad de lo virtual*, uma vez que acreditamos que o fenômeno da apresentação, legitimada pela presença-presente de um corpo dilatado e preparado para assumir a responsabilidade de ser visto em ofício, perdure em quem a ele assistiu. Dessa forma, a Presença Cênica continua mesmo quando a cortina se fecha, ou quando o som se esvai, ou quando o funcionário fecha a última porta do teatro. O que fica? O que ficou? Quais elementos serão levados para casa após essa apresentação? A energia, o pensamento, a intensidade e o desejo, aquilo que vimos como tangível, mas também muito daquilo que construímos como intangível.

A Virtualidade da Presença existe, é real. Quando acontece, dá liberdade ao espetáculo e ao espectador, por ganhar uma atmosfera de continuidade, mesmo quando tudo termina. Para quem saiu do galpão e retornou à sua casa, deixando para trás um recorte poético da vida, leva consigo a imaterialidade da apresentação que, uma vez findada no palco, tem desdobramento em um nível interno no sujeito, já este espetáculo, que continua na Virtualidade da Presença, só terá fim quando o processo de acomodação se efetuar em cada indivíduo. Acomodação é um termo a deriva e em infinito desequilíbrio, pois que, uma vez “acomodado”, o conhecimento volta a flutuar para ser assimilado novamente, de certa forma é um sistema de retroalimentação.

Dentro da teoria sobre o **A Construção do Conhecimento Humano**, Jean Piaget, para explicar o desenvolvimento cognitivo do indivíduo, parte do pressuposto de que os atos biológicos são atos de adaptação ao meio físico e organizações do meio ambiente, sempre à procura de um equilíbrio, portanto:

A adaptação é a essência do funcionamento intelectual, assim como a essência do funcionamento biológico. É uma das tendências básicas inerentes a todas as espécies. A outra

tendência é a organização. Que constitui a habilidade de integrar as estruturas físicas e psicológicas em sistemas coerentes. A adaptação acontece através da organização, e assim, o organismo discrimina entre a miríade de estímulos e sensações com os quais é bombardeado e as organiza em alguma forma de estrutura. Esse processo de adaptação é então realizado sob duas operações, a assimilação e a acomodação. (PULASKI, 1986).

Uma vez acomodado no sujeito, a apresentação repousa no indivíduo. Garay, com o movimento de se levantar e aplaudir a *performer*, deixando-nos claro que ali era um fim de ato, de parágrafo ou de cena, coloca-nos muitas questões que só são possíveis por intermédio desse movimento, que continua na virtualidade do concreto.

A presença cênica da *performer* nesse trabalho é percebida logo no início, enquanto a plateia adentra o teatro, a *performer* já se encontra sentada no palco, tendo em suas mãos uma garrafa de água usada não como recurso cênico senão a matar a sede da própria artista, durante esse 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 plateia, o coreógrafo-diretor também está sentado, saberemos adiante que sua permanência na plateia, durante o espetáculo, é, da mesma forma, um recurso cênico, inserido como *elemento surpresa*, desse aspecto.

A princípio, vemos, portanto, duas figuras em cena. Uma delas tem 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 plateia e mesmo de seu colega de cena, o DJ, que repousa na cadeira, aguardando o *play* inicial.

3 DISPOSITIVOS DA PRESENÇA

É-nos certo que o efeito de Presença acontece pela soma de variáveis. Variáveis estas que resultam não na parte, mas no todo, da obra cênica e que são interdependentes. Nossa intuito, neste capítulo, é: primeiro, elencar algumas destas variáveis e fragmentá-las, para que possamos verticalizar nosso olhar; a escolha delas parte da análise sobre a obra *Maneries*, trata-se de pontos de confluência que convergem para obra e nos dá brecha para o nosso olhar. A estas variáveis daremos o nome de dispositivos, portanto, Dispositivos da Presença. Por dispositivo entendemos aquilo que faz parte de um mecanismo, cada uma das várias peças úteis de um equipamento. “Aquilo que contém ordem, regra”.²⁰

A saber, elencamos: Corporeidade, Tempo e Identidade, e a cada um deles faremos as considerações pertinentes a esta pesquisa.

3.1 CORPOREIDADE

Enquanto pesquisávamos sobre os Dispositivos da Presença e de como eles influenciavam ou geravam o que chamamos de “os três estágios da presença”: Construção da Presença, Manutenção da Presença e Virtualidade da Presença; constatamos a necessidade de abordar o motor propulsor e insubstituível do *performer*, o corpo, embora tenha sua importância crucial como estrutura física, o termo por si não contribui com esse trabalho, portanto, adotamos o termo já usado em teorias do teatro: corporeidade.

Quando perguntado sobre as inspirações para criar *Maneries*, Luis Garay nos responde:

I depart from an image: a body that rules itself into a caothic, laberynthic path of testes. What is the status of freedom when operating freely over given insructions? I like history books, i wonder myself: do i contain all this images in me? can I go through them? Whats behind them? I also liked developing mechanisms to

²⁰ Dicionário Michaelis – dispositivo. Dis.po.si.ti.vo. adj (lat dispositu+ivo) 1 Próprio para dispor. 2 Que contém ordem, prescrição, disposição; determinativo. sm 1 Regra, preceito. 2 Dir Artigo de lei. 3 Qualquer peça ou mecanismo de uma máquina destinados a uma função especial. 4 InformCada uma das várias peças úteis ou máquinas menores de um equipamento.)

work around the idea of what we see is all we see while what we see is not all we see. Thus challenge our perception, double doubting given information.²¹ (Email).

Garay opta por uma imagem que se materializa no corpo da *performer*, contudo Florênci Vecino não permanece parada durante todo o trabalho, ela se movimenta, desenhando vida – vetores ligados ao peso, gravidade, espaço, fluência e tempo – dentro de si e, desta primeira e primária estrutura, uma corporeidade pulsante e viva se atualiza por meios técnicos, sensoriais e afetivos. Segundo a autora Marcia Almeida, em seu artigo *As afetações plásticas do corpo e o conhecimento sensível*. **“A presença do ser humano se realiza a partir de sua corporeidade”**.

Esse esboço de imagem materializado, que veio a partir de uma história (drama) ou de uma indagação (pós-drama), desafia, conforme o próprio criador, a percepção da plateia por meio de uma noção de corpo construído socialmente, reivindicado em cena, em performance. Justamente aqui, percebemos este movimento como Dispositivo da Presença. Seu processo de trabalhar/ensaiar Vecino, alternando circunstâncias dadas com extrema liberdade de movimentação gera, em *Maneries*, a convergência de atenção necessária à nossa noção de Presença Cênica para a sucessão dos eventos que acontecem no palco.

Segundo Luis Otávio Burnier:

A arte trabalha antes de mais nada com a percepção. Seu poder principal, não está em o que dizer, mas no como. Quando atinge a percepção, é que ela revoluciona. Mas para atingir este universo interior, subjetivo, perceptivo, a arte precisa fazer uso de instrumentos materiais objetivos. (FERRACINI, 2006, p. 25).

Mais à frente, em seu texto, o autor se questiona sobre esta materialidade necessária para o artista e esbarra no conceito de corpo. Para Burnier, o corpo não pode ser o instrumento de trabalho do artista cênico, uma vez que não se espera arte de um corpo morto, um defunto, por exemplo. Portanto, o

²¹ Eu começo por uma imagem: um corpo que se guia dentro de um caótico labirinto. Qual é o status de liberdade quando o performer trabalha livremente ou a partir de circunstâncias dadas? Gosto de livros de histórias. Pergunto-me: tenho todas essas imagens em mim? Posso atravessá-las? O que existe atrás delas? Gosto também de desenvolver mecanismos para trabalhar acerca da ideia de que o que se vê é tudo que vemos enquanto o que vemos não é tudo que se vê, assim, desafio nossa percepção, duvidando duplamente das informações dadas.

denominador comum passa a ser a pessoa, ou o que ela faz desse corpo, o corpo-em-vida.

O corpo-em-vida “irradia uma vibração, uma presença” (BURNIER, 2011, p. 26). Na pesquisa de Burnier, percebemos duas esferas, que, juntas, se tornam uma unidade, a dimensão interna e a dimensão do mecânico, ou externa. Faz-se necessário trabalhá-las separadamente.

Essa corporeidade, que começa a aparecer neste texto, quer registrar a importância desse elemento material nos três estágios da presença, discutidos neste texto (Construção da Presença, Manutenção da Presença, Virtualidade da Presença). A Corporeidade, por sua vez, é também o entendimento corporal do tempo e do espaço, conectada com aspectos dimensionais da expressão.

A corporeidade, nesta acepção, não é tão-somente corpo, mas corpo-em-vida, meio pelo qual o ator entra em contato com aspectos distintos de seu ser gravados em sua memória. O artista e sua arte abrem, portanto, caminhos que nos permitem entrar em contato com nossa própria percepção profunda, com algo que existe em nos e está adormecido, esquecido. (FERRACINI, 2006, p. 26-27).

De acordo com Garay:

The challenge of MANERIES is not to create a choreography rather a "game" which rules the performer needs to manipulate and apply over herself, enhancing thus the autonomy of the performer. Specific restrictions on the usage of time, space and form are given in order to build live the composition sequences that conform the work. This restrictions, again, deal with the construction and destruction of meaning through the usage of different locations of the body in space, repetition, extreme slowness, extreme velocity and the rythm that this can generate.²² (GARAY, 2011).

Nesse trecho da entrevista, o diretor deixa claro seus princípios de criação, a escolha do jogo à coreografia, pensando coreografia como algo estanque, fechado a novas possibilidades criativas. Dirigindo pela via contraria, o diretor propõe uma criação baseada no risco, na imprevisibilidade, em uma cena

²² O desafio de Manerias não é criar uma coreografia mais sim um jogo, cujas regras precisam ser manipuladas e aplicadas na própria performer, melhorando sua autonomia. Restrições específicas no uso do tempo, espaço e forma são dadas a fim de construir uma composição ao vivo com sequências que obedecem ao trabalho. Tais restrições, novamente, concordam com a construção e destruição do significado através do uso de diferentes locais do corpo no espaço, repetições, extrema vagareza, extrema velocidade e o ritmo que isso pode gerar.

passível que constante alteração. Segundo Garay, foram inseridas regras temporais, espaciais e formais que menos restringem e mais canalizam a produção artística para onde se deseja, isto é, para a criação e destruição do sentido, gerado por meio da repetição de movimentos e da velocidade com que são feitos/dançados.

Fernando Manoel Aleixo, dentro de sua pesquisa de doutoramento **Vocabulário Poético do Ator**, considera a corporeidade como o sentido de acontecimento do fenômeno teatral (...) “corporeidade como o momento da relação entre atuante e o público” (ALEIXO, 2009, p. 30). O que nos parece uma abordagem pertinente e próxima do que consideramos parte integrante dos Dispositivos e Estágios da Presença. No presente trabalho, levamos em conta que a corporeidade torna-se o meio pelo qual tudo o que foi pensado e executado, como processo de criação da obra se efetua. Entendemos como corporeidade os processos internos e externos relativos ao corpo, ao espaço ocupado por este corpo, suas dimensões, impulsos criativos, dinâmicas e emanações, assim como o corpo, como fenômeno de comunicação entre *performer* e público.

Ao propormos um conceito de corporeidade que a comprehende como o momento da relação intercorpórea entre o atuante e o público, delineamos um caminho para estudar o trabalho essencialmente sensível do processo de criação do ator, visando o instante deste acontecimento. (ALEIXO, 2009, p. 38).

Está dito que corporeidade e presença caminham juntas, em Greiner, sentimo-nos extremamente em casa, ao ter acesso à obra **Corpos em Crise**, onde, em dado momento, é discutida a Presença do Corpo. Para a autora, a noção de presença do corpo desestabilizou radicalmente a base epistemológica, na qual a arte estava assentada nas últimas décadas, e para embasar sua pesquisa, acessa **A Escritura e a Diferença**, de Jacques Derrida. Para Derrida, a metafísica da presença podia ser entendida como o desejo exigente, potente, sistemático e inexprimível de um significado (DERRIDA, 1973 *apud* GREINER, 2010, p. 60).

Como explicou Erick Landowski (1997), o modo de presença no mundo seria ainda uma forma única de atenção sensível, uma disponibilidade total, um acordo imediato com as coisas e as

pessoas que ali estavam ou com pequenos acontecimentos que se encadeavam uns aos outros e, deste modo, construíam a própria trama de uma narrativa sem outra preocupação aquela do instante em que estaria por vir. (GREINER, 2010, p. 93).

A estes processos Christine Greiner nomeia *Circuitos de Ativação do Corpo* e legitima, em seu livro, a presença do corpo como o meio pelo qual o pensamento artístico torna-se visível, por conseguinte, é valorizado na arte contemporânea, que – segundo a autora – tem como objetivo expor pensamentos e não produtos. A noção de presença do corpo seria um deslocamento onde algo se presentifica, ganha visibilidade, estabelecendo um novo processo de “comunicação com seu entorno (plateia e contexto)”. (GREINER, 2010, p. 95). Na continuação da resposta de Luis Garay, mais indícios corporais, ligando a corporeidade da *performer* ao fenômeno, são expostos.

We treat the formal limits of the body (skin) as a second dramaturgy space, we apply the same rules we applied when exploring the scenic or performative space over the performers body in a fractal manner. The performer's field of action is both its body and the scenic space: simultaneously. We enhance to show this simultaneities in the work. The gesture vocabulary applied on the performers body has three sources of inspiration: the performers's possibilities, abstraction composition and composition of images that human kind-specialy artists-have given to human kind over history: for instance: body positions of ancient Egyptian hieroglyphics, romantiscics gestures, Da vincis vision and dissection of the body, archetypal ugliness and beauty in medieval times, the third body that arised in the 60's out of the growth of advertising industry, porno, etc etc. We treat the sound elements as another form in movement, giving it the same attributes we give to the body.²³ (GARAY, 2011).

Temos, com esse fragmento da entrevista, a noção aproximada do que o diretor/coreografo considera como corporeidade, ou seja, ele une a dimensão da escrita da obra à pele da *performer*, que se move. Em completa oposição ao

²³ Tratamos os limites formais do corpo (a pele) como um segundo espaço dramaturgico e aplicamos a mesma regra quando exploramos o espaço cenico-performativo através do corpo da performer de forma fractal. O campo de ação da performer é o corpo assim como o espaço cênico: simultaneamente. Trabalhamos para aumentar esta simultaneidade. O vocabulário corporal usado no corpo da performer tem três fontes de inspiração: as possibilidades da performer, composição abstrata e composição de imagens existentes na espécie humana, por exemplo, posições corporais de Hieroglifos Egípcios, gestos românticos, visão dissecada do corpo, feiúra e beleza arquetípica de eras medievais, a terceira o corpo da década de 60 alheio ao crescimento da indústria da propaganda, pornô etc... Tratamos os elementos sonoros como forma em movimento, dando a ele os mesmos atributos que demos ao corpo.

reducionismo da noção de corpo, a obra ostenta uma corporeidade para além dos limites do mecanicismo. Este corpo é legítimo para criar, relacionar-se com tudo e todos, ele é parte do todo e todo, em si, abstrato e concreto, simultaneamente. A este corpo, o da cena, é inaplicável a análise laboratorial, embora sua vida esteja na constante mistura de fluidos, que o torna individual em primeira instância, mas coletivo e público, assim sendo, é dessa alquimia que nasce o conceito de corporeidade, utilizado em *Maneries*.

A plenitude dessa corporeidade será vivida em primeiro lugar sob os signos da abundância. A corporeidade humana não pode ficar presa à satisfação de suas necessidades primárias. Essa instância faz parte da esfera animal. A corporeidade da abundância é aquela que se desenvolve liberta das leis da necessidade. (MORAIS, 1992, p. 25).

3.2 TEMPO

O tempo do relógio, o da competição, o da composição, aquele que constrói e também se permite destruir. O do “real” e o do “virtual”, o tempo que traz maturidade, mas que amedronta Peter Pan; o tempo da colheita e o da escassez.

Advertimos El poder que esta entidad colectiva llamada “tiempo” ejerce sobre La sociedad y sobre nosotros, y sentimos por él un respeto casi ancestral, como El que se siente ante un poder invisible, superior e inescrutable. (REDONDI, 2007, p. 16).

Seu significado é vasto e ambivalente, dá conta daquilo que é relativo à exterioridade e à interioridade, questões climáticas *versus* nossa percepção de intervalos e durações no dia a dia.

De tão abrangente tema, acreditamos que o tempo ligado à duração das coisas e aquele destinado à imaginação e à construção imaginária de mundos seja mais pertinente. Tempo será sempre um conceito a ser comparado, pois que, para conferir a precisão de um relógio, comparamos com outro que julgamos estar certo e é em si autoreferente, posto que “*indica su propio movimiento, sin tener otro referente em que basarse salvo que se trate de outro reloj*”. (COURTINE, 2009, p. 36) Do latim “*tempus*”, o termo conecta-se somente ao sentido cronológico de datas e épocas, mas dele deriva: “*tempestas*”, referindo-se

à atmosfera e desse vocábulo ainda temos “temperare”, que significa moderar, equilibrar. “Según la historia del big bang que, actualmente, prevalece en cosmología, seguimos pensando que El tiempo, junto con el nacimiento del universo, tuvo un inicio” (REDONDI, 2007, p. 27), se houve um início, podemos cogitar um fim, o que nos faz levar em conta o *ciclo, a transitoriedade e o esquecimento* nesta análise.

No tocante ao que temos chamado de *Construção da Presença*, na **Cena I: Prólogo**, temos indícios de que tudo está latente. Latência, em si, é fenômeno, é o tempo entre o início de um evento qualquer e o ponto onde os efeitos desse evento começam a aparecer. É, na engenharia, medida de velocidade, e na filosofia, sua própria conclusão. Na primeira cena, portanto, já carrega indícios temporais do próprio super-objetivo do trabalho.

Algo está para acontecer, assim como algo pode ter acabado de acontecer. A pré-expressividade necessária em toda e qualquer obra de arte é, sem dúvida, a base desta obra, e este estado corporal e energético carrega em si a potência do devir, o que acarreta em produção de sentido, que capta a atenção da plateia. No campo virtual, podemos cogitar que algo já esteja acontecendo. A ideia de ciclo é muito clara nessa cena e nos leva a pensar no conceito de recorrência, ou seja, quantas vezes esse mesmo trabalho foi apresentado, hoje? De onde ele veio e caminhará para onde? Esta sensação não está em alguma “expressão” que a *performer* tenha demonstrado, não há cansaço em seu estado físico, não há um resto de música e nem mesmo marcas que possam indicar transição temporal no espaço.

El envejecimiento de nuestros rostros, nuestra memoria a largo plazo, el debilitamiento de nuestras funciones vitales: todos estos factores, vinculados al irreversible transcurso de la vida, son fenômenos extendidos universalmente, también em las civilizaciones que concebían el tiempo de forma cíclica, como su eterno renacer de las cosas. (COURTINE, 2009, p. 29-30).

A sensação de presença encontra-se nas entrelinhas do fenômeno. Está ainda na ambiência, no tônus, na preparação, naquilo que precede algo, mas que também o finaliza. O tempo, na primeira cena, parece ser mais veloz que o pensamento, e quando menos se espera, a luz da plateia se apaga e a *performer* se levanta, como se um ciclo fosse recomeçar. Os olhos atentos esperam por

algo. O tempo gerou a expectativa, por sua vez a expectativa está ligada à performance.

Para Stoner, a Teoria da Expectativa:

[...] é um modelo de motivação em que o esforço para se atingir um alto desempenho é resultante de se perceber a possibilidade de que o alto desempenho pode ser alcançado e recompensado se alcançado, e que a recompensa valerá o esforço despendido (STONER, 1992, p. 328).

Logo, se a recompensa, como o autor mesmo cita, não é mais reconhecida como suficiente o sujeito se decepciona.

Dentro dessa teoria, e diretamente ligada a fatores temporais, podemos tomar emprestado os enfoques que culminam neste que nos parece ser o tópico que antecede à Presença Cênica. A primeira delas consiste em levar em conta os fatores de ambiente. A segunda relaciona-se com a individualidade do sujeito, em que cada um possui diferentes necessidades, desejos e metas e a terceira, em que sua expectativa conduzirá seus atos para o resultado esperado. E há mais: Stoner nos lembra que sempre é esperada alguma coisa de alguém e que expectativas, geralmente, estão ligadas a uma estrutura temporal e ao desempenho e em que, acima de tudo, na cognição do indivíduo, o resultado gerado pela expectativa tem um valor. Dentro da obra, a expectativa se une ao que precede a apresentação (a mídia nos informa do que se trata a obra, não sabemos do que se trata, contudo, pela comunicação visual, assim como pelo programa da obra, temos acesso a algumas informações, e a partir delas propomos hipóteses), uma vez iniciada a obra, relaciona-se com o seu andamento para o desfecho. As recompensas e resultados são conquistados a cada minuto, e esta avaliação – na qual é necessário esforço e tempo – é individual e intransferível.

Além da expectativa, outra questão fundamental, quando pensamos o tempo como aliado construtor da presença e como facilitador no processo de significação de uma obra artística, é sua utilização para o esquecimento. Num primeiro momento, cremos que o tempo adicione informações àquelas circunstâncias dadas na cena e que, portanto, agregue detalhes, adjetivos entre outros, contudo sua utilização oposta no sentido da perda de memória é muito curiosa.

No livro **Historias Del Tiempo**, percebemos que o esquecimento através do tempo pode dar-se por dilatação temporal e também por seu contrário, a sensação de estreitamento temporal. Quando uma obra se utiliza desse artifício e o usa a favor de seu significado mor, consegue fazer, por exemplo, com que a plateia tome consciência de seu tempo, de seu lugar no ambiente, na poltrona, em sua relação com os outros, que perceba ademais sua respiração e seu suor.

Por sua vez, pode fazê-lo pela via contrária, ou seja, com que a plateia se esqueça do tempo cronológico, mesmo que esteja em uma sala de espetáculos. Faz com que a audiência se entregue a uma relação de parceria, convívio ou convivência de tal forma que haja, por exemplo, a catarse. Uma terceira apropriação artística do conceito de tempo, e que, por sua vez, encontramos apontadas na obra *Maneries*, na ordem de Construtora da Presença, é o fator de simultaneidade, ou seja, aquilo que pode acontecer ao mesmo tempo.

Na cena Prólogo esse efeito acontece, por propor, não verbalmente, uma respiração cadenciada em uma posição repetida, aos poucos, pela plateia, atenta a um “novo tempo sugerido”. O que nos leva a pensar em relações precisas de proporção e de equilíbrio. O processo de criação, portanto, remete aos efeitos sensoriais que serão causados na audiência. O tempo é uma espécie de número, escreveu Aristóteles (REDONDI, 2007, p. 158) e *Se todo es temporal* (REDONDI, 2007, p. 100) tudo também é ou está em relação a alguma outra coisa. A cena cadenciada em *Maneries* leva-nos a entender o princípio temporal induzido na apresentação, fator causador da Construção da Presença no trabalho.

No livro **Histórias do Tempo**, Pietro Redondi nos relata uma das teorias do tempo, elaboradas no medieval século XIV. Segundo o autor, um teólogo chamado Nicolás Oresme meditava sobre qual seria o motivo pelo qual as esferas celestes se mantinham movimentando. O que as impedia de girar cada vez mais rápido? Chegou, então, a uma conclusão: “*Era un problema de mecánica celeste (...) Diós cuando creó los planetas, disponía de algo para frenar la aceleración indefinida de sus movimientos*”. (REDONDI, 2007, p. 102). Interessante, portanto, unir o conceito de tempo ao conceito de movimento. Seja o movimento dos planetas, no cosmos, e, principalmente – para nós –, o da Terra em relação ao Sol, seja o nosso movimento cotidiano em relação à duração das pessoas e das coisas.

Lo que llamamos “tiempo” es, em realidad, um marco de referencia, el resultado de uma vivencia humana, em cuya trama coexisten varias histórias relacionadas entre si. El tiempo no es aquel fluir invisible que Newton imaginaba como parte de o creado, y que los hombres solo pueden medir de forma relativa. Es todo lo contrario: fueron los hombres quienes crearon y recrearon el tiempo a causa de sus exigências, y acabaron dependiendo del mismo de manera absoluta, hasta el punto de tener que medirse ellos mismos com horários y calendários, y com el reloj. (REDONDI, 2007, p. 149).

Como já foi dito, entrevistamos o diretor/coreógrafo Luis Garay em algumas oportunidades, em Buenos Aires, no Centro Cultural da Cooperação, em agosto de 2011, perguntamos sobre o tema *Maneries*. Na resposta, surgiu mais indícios temporais na criação do trabalho, no que se refere à percepção do tempo decorrido, à duração e aos intervalos de tempo:

How does the perception of time influences the perception of the space and forms and viceversa? How does tiredness and effort modify the meaning of a given sequences of gestures? What differences in perception can we have from an image in the back of a space? or from an image given forefront the eyes of that who watches? What happens when this image moves violently in between those? After an image is still for over 15 minutes: does we see the same?²⁴ (GARAY, 2011).

A resposta entregue em perguntas parece jogar com nossa própria noção de tempo. Enquanto esconde a afirmação, mostra-nos as questões motivadoras, enquanto pedimos por uma certeza, temos a dúvida, e em troca temos o que nos parece o processo criativo, emergindo em forma de tempo relativizado.

Ainda, exemplificando e tomando a cena inicial, intitulada por nós, Prólogo, identificamos, nesse primeiro estágio da Construção da Presença, as indagações do diretor/coreógrafo. A cena executada em extrema lentidão, *ralenti*²⁵, confunde a percepção de tempo-espacço da plateia. A *performer* ora se desloca com precisão e velocidade, ocupando as possibilidades físicas do palco, dando a

²⁴ Como a percepção do tempo influencia a percepção de espaço e forma e vice-versa? Como o cansaço e o esforço modificam o significado de uma seqüência gestual? Quais diferenças na percepção podemos ter de uma imagem no fundo de uma sala? Ou de uma imagem dada à frente de seus olhos? O que acontece quando esta imagem se move violentamente entre estes dois extremos? Depois de esta imagem permanecer parada por mais de quinze minutos, ela lhe parece a mesma?

²⁵ O Ralenti, ou marcha lenta, é um efeito cinematográfico que mostra imagens de uma ação em um tempo maior do que a ação original a fim de aumentar o impacto visual ou emocional. A Marcha Lenta no cinema é obtida por filmagens de uma cena com um número de quadros por segundo menor que a velocidade da projeção.

sensação, muitas vezes, de estar em dois lugares ao mesmo tempo (virtualidade da presença) e se utiliza, com maestria, da imagem estática, parada, por muito tempo. Dando uma resposta pessoal à questão do diretor, podemos afirmar que a mesma imagem, que permanece parada por quinze minutos, não nos parece a mesma, é outra, ainda que não seja.

O tempo dilatado em *Maneries* resignifica a imagem, questiona a existência do movimento e de sua necessidade. À plateia lança o desafio de pensar o que se vê; por sua vez, refletir é movimentar-se, neste caso, propor movimento, ir para frente e para trás nos pensamentos, é, acima de tudo, acessar/recordar o passado e imaginar/criar o futuro na ordem das coisas, é algo exigente, “*y requiere tiempo, todo el tiempo que sea necesario*”. (REDONDI, 2007, p. 25). Garay continua a nos falar sobre *Maneries*:

MANERIES works histerically among formal elements (gesture-form/space/time...) trying to create a dramaturgy out of their manipulation. Working the body as linguistic material, the performer builds and destroys a series of testes over the limits of her own body and its capabilites to generate meaning, exposing the body as object and subject for the creation of that perceptive game. I aim to create works that can embrace contradictions: hypercounscious of ones body/ uncounsciousness; fragility/strenght; alucination/ calculation; order/ disorder... etc.²⁶ (GARAY, 2011).

Na entrevista, Garay deixa claro que os elementos: gesto, espaço e tempo estiveram em seu processo de criação do trabalho e que levou a *performer* aos limites não só do corpo como constructo social e artístico, assim como ao processo reflexivo do conceito destes elementos. As contradições parecem gerar tensões corporais, na medida em que propõe tensão na ambiência: sonora, corporal, espacial e temporal. Garay brinca com o tempo, determinando não só a duração das cenas, como também sugerindo temporalidades virtuais, que dão autonomia à plateia, por permitir que medimos o tempo baseado em nossas próprias idiossincrasias.

²⁶ Maneries trabalha histericamente entre elementos formais, como o gesto-forma/espaço/tempo, tentando criar uma dramaturgia sem manipulação. Trabalhando o corpo como material lingüístico, a performer constrói e destrói uma serie de teste que vão alem dos limites de seu próprio corpo e estas capacidades de gerar significado, expondo o corpo como objeto e sujeito para a criação do jogo perceptível. Eu quis criar trabalhos que possam abraçar contradições: hyperconsciencia de um corpo sem nenhuma consciência; fragilidade e força, alucinação e cálculo, ordem, disordem, entre outras coisas.

Essa métrica, em *Maneries*, é diferente de como, por exemplo, no teatro dramático, a unidade de tempo era utilizada. Em Aristóteles, aquilo que acontece na cena deve durar uma revolução solar, o que significava o todo teatral se passar dentro das vinte e quatro horas, por várias questões, uma delas a da facilidade do entendimento pela plateia e coerência. Com esta obra da Cia Luis Garay, parece-nos mais próximo adotar o termo brechtiano *dramático não-artistotélico*, no sentido em que a unidade de tempo acontece em saltos temporais, como no teatro épico, levando o espectador àquilo que é descontínuo.

No Teatro Épico, o salto temporal confunde a totalidade coerente e não assegura ao espectador a clareza lógica, garantida pelo modelo Aristotélico. Em *Maneries*, vemos uma figura grande que se modifica em pequena, que se move quadro-em-quadro e, em determinados momentos, pontua fragmentos temporais por meio de sua estrutura corporal. Portanto, a obra não defende a unidade de tempo num sentido formal.

3.3 IDENTIDADE

Fechando o tripé da presença cênica, analisada a partir da obra *Maneries*, e incorporada ao trabalho como Dispositivo da Presença, está o caráter de Identidade. É fácil encontrar o tema sendo discutido por diversas áreas do conhecimento, no intuito de ser pedra basal de outros conceitos.

A Identidade, nos dias de hoje, não passa de um papel, frente e verso, distinguindo de pessoas. O papel, documento obrigatório, declara que o indivíduo passou a existir perante o Estado, quem tem o porte deste papel está presente, está aqui. Sem esse documento, que comprova o nascimento de ser, seu registro e familiaridade, o sujeito não existe socialmente e se não existe não está presente, contudo, se invertemos o pensamento, a questão se complica, pois, comumente, de um artista morto extraem sua identidade. Sabemos que um quadro é de Picasso, porque segue um padrão de traço, de proposta, de cor. Este quadro é de Picasso e o outro, claramente, de Monet. Esses traços – que, posteriormente, serão chamados de escolha de linguagem – estabelecem identificação, empatia. Como determinar a Identidade como fator constitutivo da presença?

A Identidade parece denunciar uma presença. De um artista plástico, seus traços, técnica, formas, abordagens temáticas, exercício da função e até a maturidade artística parecem defini-lo ou identificá-lo, pois, mesmo que alguém o imite, use os mesmos pincéis e tinta, ainda assim, sobrará um resquício identitário, algo que denuncie que aquele, e não outro, esteve lá e fez.

Stuart Hall, em seu livro **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**, reconhece um movimento científico que acredita que a Identidade Cultural está em colapso. Segundo o autor, as sociedades modernas, no final do século XX, passaram por transformações:

Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma crise de identidade para o indivíduo. (HALL, 2006, p. 9).

Importante ressaltar que o conceito de Identidade está sempre relacionado ao indivíduo, aquele que possui vida, portanto, dizemos ter identidade, ou estar em crise de identidade, o artista, não sua obra. Da obra, dissemos representar uma fase de criação contextualizada em cada caso. Ainda lendo Stuart Hall (2006), encontramos três acepções do conceito de Identidade. A primeira, relacionada ao *Sujeito do Iluminismo*, a segunda, ao *Sujeito Sociológico* e a terceira, ao *Sujeito Pós-Moderno*.

Do *Sujeito do Iluminismo*, Hall (2006) escreve que o centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa e que esta definição individualista do sujeito fazia-o ser dotado das capacidades da razão, de consciência e de ação. Na acepção de identidade do *Sujeito Sociológico*, reflete que o núcleo do eu não é autossuficiente e que é formado na relação com outras pessoas com afinidades. Já o *Sujeito Pós-Moderno* não possui uma identidade fixa, essencial e permanente, ela é uma *celebração móvel* (HALL, 2006).

Já de acordo com Phillip Gleason (1983), nossa atual noção desse termo é uma construção social contemporânea, no passado, a Identidade era entendida como “associação de um nome em particular a uma pessoa em particular”. (FEARON, 1999, p. 8).

No artigo **A Construção da Identidade, de Schöpflin**, encontramos a seguinte definição:

Identities are anchored around a set of moral propositions that regulate values and behaviour, so that identity construction necessarily involves ideas of "right" and "wrong", desirable/undesirable, unpolluted/polluted.²⁷ (SCHÖPFLIN, 2001, p. 1).

Na obra **What is Identity (as we now use the Word)?**, James Fearon (1999) nos ensina que existem dois sentidos – a princípio – da palavra, o primeiro ligado à noção de identidade social, segundo, pessoal, ambos se relacionando com o caráter de distinção. O autor ainda faz uma coletânea de definições encontradas em outras obras:

1. *Identity is people's concepts of who they are, of what sort of people they are, and how they relate to others*" (HOGG AND ABRAMS, 1988, p. 2). 2. *Identity is used in this book to describe the way individuals and groups define themselves and are defined by others on the basis of race, ethnicity, religion, language, and culture*" (DENG, 1995, p. 1). 3. *Identity refers to the ways in which individuals and collectivities are distinguished in their social relations with other individuals and collectivities*" (JENKINS, 1996, p. 4). 4. *National identity describes that condition in which a mass of people have made the same identification with national symbols {have internalised the symbols of the nation...}*" (BLOOM, 1990, p. 52). 5. *Identities are relatively stable, role-specific understandings and expectations about self*" (WENDT, 1992, p. 397).²⁸ (FEARON, 1999, p. 7).

Ante a tantas definições, nossas escolha e acepção usadas neste trabalho se referem ao envolvimento do *performer* a todos os espaços, dentro e fora do palco, que possam contribuir para a elaboração de conhecimentos sensíveis, utilizados consciente ou inconscientemente na cena, que o tornem reconhecível.

²⁷ Identidades estão ancoradas num conjunto de proposições morais que regulam valores e comportamentos, portanto construção de identidade necessariamente envolve idéias de “certo” e “errado desejado e indesejado, poluído e despoluído, entre outras coisas”.

²⁸ Identidade é o conceito pessoal de quem são, que tipo de pessoas são e como se relacionam com os outros. 2. Identidade é usada neste livro para descrever os caminhos individuais e grupais para a auto-definição assim como são definidos pelos outros, com base na raça, etnia, religião, linguagem e cultura. 3. Identidade se refere aos meios pelos quais indivíduos e a coletividade são distintas em relações sociais com outras coletividades ou indivíduos. 4. Identidade Nacional descreve a condição na qual o povo fez a mesma identificação de símbolos nacionais, internalizaram os símbolos da nação. 5. Identidade é o relativamente estável entendimento e expectativas sobre si mesmo. (FEARON, 1999, p. 7).

Levando em conta que distinguir não é separar, o princípio de analisar a Identidade une todos os pontos da obra cênica que convergem para um denominador comum.

Parece-nos relevante a apropriação que o *performer* deve fazer – em sua vida profissional – do que aprendeu, seja em cursos livres, na graduação, na docência ou em experiências diversas, caso contrário, estará apenas imitando ações e práticas de outras pessoas, como um replicador, o que limita sua capacidade autônoma criadora. Tal capacidade só se efetua parcial ou completamente, a partir do momento em que o *performer* passa a criar pontes do nível de compreensão técnico, com sua prática artística, articulando o “o que” e o “como”. Percebemos, na trajetória da *performer*, que estes elementos contribuem para sua vida em cena.

Pensar em pontes cognitivas leva-nos ao conceito de conteúdo e forma, uma vez que pressupomos, aqui, que o *performer*, ao encontrar sua identidade de trabalho, de certa maneira, estará dando forma ao seu pensamento artístico e fazendo o seu trabalho reconhecível, pelas escolhas que fez. Forma e conteúdo, na arte, são inseparáveis, uma complementa e produz a outra, elas são partes do todo: a Identidade.

Quando o artista produz uma obra de arte, coloca nela a sua visão do mundo, sua maneira de pensar e de sentir. Esta maneira de ver as coisas constitui o conteúdo da obra de arte. Isto não significa que a obra de arte necessariamente represente a figura do artista, mas sim que a figura do artista está presente no conteúdo, no significado dessa obra de arte. Cada artista é um ser humano distinto, com seus valores pessoais e seu modo de produzir arte é o modo de quem tem este tipo de valores, de maneira que, se seus valores pessoais fossem outros, produziria de outra forma, talvez até escolheria outros temas para abordar. (PAREYSON, 1993, p. 34).

Como ser humano distinto, não individual, pois acreditamos que um *performer*, cuja identidade é forte e aparente, compreendeu – ou busca compreender - que sua arte passa pela união de suas experiências e do entendimento teórico-prático dos elementos constitutivos de seu *metier*. O artista, mesmo que em trabalho solo, vai ser sempre resultado de interações sociais e da apropriação dos discursos de outras pessoas: “antes de ser individual, o discurso

de um agente é sempre de outros". (CELANI; MAGALHÃES *In: MOITA LOPES; BASTOS (Orgs.)*, 2002, p. 319-338.) Por isso, a descoberta ou a construção da identidade do artista não é, em si, sólida e inabalável, posto que ele passa a vida construindo e reconstruindo sua identidade profissional, à medida que reflete sobre si.

Quando perguntado sobre os elementos materiais ou imateriais utilizados na feitura de *Maneries*, o diretor nos esclarece que *time, space, energy, body and music are generators of expectation. These elements inter link in a hypertextual way giving always new and unpredictable results.*²⁹

Portanto, unir o tempo, espaço, energia, corpo e música em um mesmo entendimento de Performance nos remete ao *Gesamtkunstwerk*, ou Obra de Arte Total³⁰ e muito elucida a respeito da identidade da obra e do artista, sendo estas duas acepções distintas, embora convergentes.

Assim, por exemplo, acessamos o histórico da *performer* Florencia Vecino, em busca de vestígios de sua formação e treinamento. Em entrevista, ela nos conta:

Comecei aos cinco anos, nasci em Tandil, 350 km de Buenos Aires. Comecei clássico aos 9 anos em Tandil, ate porque eu tinha que estudar e tinha outras atividades, por isso fiquei lá. Aos 17 vim a Buenos Aires e comecei a estudar na Universidade de Dança, UBA e no outro ano entrei no Teatro Escola San Martin, uma escola muito prestigiada na Argentina e meu passo maior foi este, quando saí de lá em 2006 comecei a trabalhar com diretores, um trabalho mais profissional, digamos assim, me dediquei muito durante três anos. (FLORENCIA, 2011) (ANEXO).

Na ocasião da entrevista, Florencia nos relatou sobre seu trabalho com os diretores e coreógrafos e como estas experiências desenharam o que hoje aparece como seu pensamento artístico. Em 2006, juntou-se ao coreógrafo Luis Garay, juntos, fizeram quatro peças anteriores à *Maneries*. Para a busca de

²⁹ Tempo, espaço, energia, corpo e música, são geradores de expectativas. Estes elementos se inteligam no hipertexto, dando sempre novos e imprevisíveis resultados. / email do garay.

³⁰ *Gesamtkunstwerk*, ou obra de arte total, é um termo da língua alemã atribuído ao compositor alemão Richard Wagner e refere-se a uma apresentação de ópera que conjuga música, teatro, canto, dança e artes plásticas. Wagner acreditava que na antiga tragédia grega esses elementos estavam unidos, mas, em algum momento, separaram-se. Criticava o atual estado da ópera, que dava muita ênfase à música sem conter nenhum drama de qualidade. O termo é usado com frequência, principalmente na Alemanha, para descrever qualquer integração de múltiplas expressões artísticas diferentes. DISPONÍVEL EM <http://pt.wikipedia.org/wiki/Gesamtkunstwerk> acesso em Maio de 2011.

autonomia, na criação da obra, num sentido maior de identidade artística, ensaiaram durante sete meses, três vezes por semana, até que pudessem decifrar com certeza sobre qual material estavam trabalhando. O que nos leva a concluir que a maturidade do trabalho vem com o tempo de laboro, com as práticas aliadas à reflexão sobre aonde se quer chegar e quais os próximos passos em direção ao que se quer fazer, e que sua identidade, como artista, vem do conjunto de características plurais, que juntas, em cena, a tornam singular.

A construção da Identidade, como apresentada na obra de Fearon, passa por duas vertentes: a social e a pessoal. No senso comum, o termo diz respeito à categoria social, grupo de pessoas designado por um rótulo, no caso: brasileiros, americanos, pais, professores entre outros. Já a Identidade Pessoal seria a *set of attributes, beliefs, desires, or principles of action that a person thinks distinguish her in socialy relevant ways and that the person takes a special pride in.* [E em outro momento o autor complementa dizendo que] *sometimes the person feels she couldnt change even if she wanted to. Used in this sense identity has become a partial and indirect substitute for “dignity”, “honor”, and “pride”.*³¹ (FEARON, 1999, p.13).

Importante ressaltar outra acepção do termo Identidade, que também garante atributos de individual, único e distinto. Falamos não de um estudo, mas de uma percepção a partir da análise do comportamento da recepção... Percebemos que, o olhar de plateia traz consigo suas idiossincrasias e Identidade prévia, o que garante uma fricção de Identidades individual – restrita a cada sujeito em separado. Esse olhar espera por algo, na mesma medida em que já participa do evento.

Diferente da simples expectativa – em que a plateia anseia por algo – nessa construção da identidade a partir do público, da qual falamos, a função de quem assiste é elevada a potência, uma vez que é o público quem constrói significado antes mesmo do *performer* pisar no palco e é ele que vai continuar construindo significado na leitura do espetáculo, durante e depois da apresentação da obra.

³¹ Um conjunto de atributos, crenças, desejos ou princípios de ação que uma pessoa acredita distingui-la de formas sociais e que uma pessoa se orgulhe disso. // algumas vezes a pessoa sente que não consegue mudar sua identidade mesmo que quisesse muito. Usada com este significado, Identidade, se torna parcialmente um substituto para “dignidade” “honra” e “orgulho”.

O que traz a identidade é também perceber que o que se assiste é a eterna referência de outro, fala-se daquilo sobre o qual já presenciamos ou ouvimos dizer, traduz-se em poesia ou trascreve-se em poesia um mundo sob bases comuns entre artista e plateia, e este elemento referencial nos parece ser o maior elemento de distinção. Uma vez que aquele que possui identidade artística não é único, nem exclusivo, mas aquele que, a partir do que já existe no mundo, se destaca ou se distingue.

As diversas acepções e possibilidades de enfoque, por intermédio da Identidade, levantadas aqui, confirmam a noção de Presença Cênica como sendo um de seus pilares, uma vez que define um indivíduo e o traz à luz. Sua identidade transmutada em ação cênica mantém íntima relação com o desejo de criar e daí ser guiado todo o mapa de ações da obra revelando, assim, para o público, o Universo simbólico, pelo qual se movimenta a *performer*.

A Identidade reconhecida em *Maneries* torna-a interessante dentro de sua diversidade, pois a diferencia dos demais – semelhantes ou não – com características próprias que a tornam simultaneamente referência e referente. Em outras palavras, a identidade está diretamente ligada a uma sensação de presença. Em *Maneries*, algumas Identidades estão em jogo, a primeira, aquela relacionada à *performer*; a segunda, diretamente ligada à mulher; e a terceira, à Identidade Portenha.

Como podemos perceber, o *Jogo de Identidades*³² é, em cena, um acumulo de informações translúcidas para a plateia. Mesmo existindo uma Identidade Mestra, segundo Hall, “as identidades mudam de acordo com a forma como o indivíduo é interpelado ou representado” (HALL, 2006, p. 21), sobretudo as paisagens formadas pelo jogo de Identidades tornam o sujeito singular.

In every such system of identity construction, there has to be a hierarchy of norms, as well as lateral, reciprocal relations and this requires people to be "judgmental", in as much as they must have the criteria to condemn certain kinds of behaviour or judgements and approve of others. Without such a value hierarchy, and it may be hidden in our most basic assumptions (like "common sense"),

³² Termo utilizado por Stuart Hall em A Identidade Cultural na Pos Modernidade, p. 18.

the collectivity can find itself helpless in the face of new challenges.³³ (SCHÖPFLIN, 2011, p. 2).

Acreditamos, portanto, que o Jogo de Identidades contribui com o efeito de Presença Cênica da obra de arte, garantindo o peso de uma história viva em cena, uma trajetória sintetizada em alguns minutos em cena. De certa forma – e parafraseando Hall –, a identidade costura o sujeito à estrutura.

³³ Em cada sistema de construção de identidade, existe uma hierarquia de normas, assim como relações laterais recíprocas e isso requer das pessoas que sejam críticas, no sentido em que devem ter critérios de condenar certos tipos de comportamento ou criticar e aprovar outros. Sem o valor de hierarquia, possivelmente escondido em nossa mais básica suposição (como o senso comum), a coletividade pode encontrar-se impotente em face de novos desafios.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde que começamos a escrever e tentar compreender a *Maneries*, por meio de parâmetros que fomos estabelecendo com o decorrer da pesquisa, vez ou outra nos perguntávamos: Quais são os elementos que nos fizeram ter interesse em estudar? Quais destes valem o envolvimento? O que este trabalho tem direta e indiretamente a ver conosco? Estamos comentando ou nos deixando entrar em contato com a *pele* da Obra, descobrindo maneiras outras de contato artístico-poético?

As perguntas e as inquietações orientaram este trabalho, mais do que as respostas, porque elas são, na verdade, pistas para novos questionamentos. Tivemos, talvez, uma única certeza, de que se mudássemos dez centímetros no espaço e olhássemos novamente o palco, teríamos outra ideia sobre o que foi apresentado. Portanto, este trabalho é sobre a escolha e a seleção delimitada de pontos de vista para a análise de *Maneries*.

Peter Brook, em seu livro **A Porta Aberta**, aponta que, para que algo de relevante aconteça, faz-se necessário o espaço vazio, virgem, puro, para receber experiências novas e originais. Esse espaço é criado a todo momento em *Maneries*, daí nosso interesse em nos envolver com a obra. Os espaços criados na dramaturgia da movimentação e da proposta abrem campos de contemplação e reflexão, levando o espectador a questionamentos, por sua vez, estes espaços são compartilhados com todos que ali estão.

O que nos interessou em *Maneries* foi sua Presença provocativa, que nos impulsionou a buscar argumentos que coubessem no processo de decupagem das cenas. Fomos lentamente percebendo que não havia intencionalidade dramática na feitura artesanal da obra, não nos pareceu haver a necessidade da transmissão de sentimentos ou climas, por mais que estes elementos tenham aparecido como algo instaurado. Ficou-nos claro, também, o controle, mesmo em momentos em que *Maneries* se abre para a improvisação *livre*, tivemos a noção de um ambiente poeticamente controlado. O que parece ser uma contradição, na verdade, esclarece a inteligência da cena em propor ideias de acordo com que a plateia vai compreendendo ou assimilando as cenas anteriores, uma coisa leva a outra em *Maneries* e todas têm a Presença Cênica como eixo.

Este trabalho procurou desenvolver reflexões sobre as relações existentes entre a Presença Cênica, segundo alguns parâmetros, como: *Construção da Presença, Manutenção da Presença e Virtualidade da Presença*, balisada por *Dispositivos da Presença como o Tempo, a Corporeidade e a Identidade*, e a obra *Maneries*, da Cia Luis Garay, de Buenos Aires (Argentina). Nesse âmbito, a Presença Cênica da *performer* Florencia Vecino aparece como algo potencialmente capaz de ampliar a experiência do real dividida com a plateia, por intermédio de sua atuação, que, neste processo, cria um intervalo de alteridade espaço/tempo/identidade.

Estar viva em cena, sugerindo uma sensação de independência e completa autonomia, como uma junção de toda sua experiência prévia, confrontando o momento atual, consolida a noção de Presença levantada aqui, e sob este prisma, é também perceber uma investigação – como a obra acontece – da *performer* com os elementos constitutivos de *Maneries*. Esta investigação é – para quem assiste – um efeito de Presença gerada por quem faz, mas também por quem assiste. Não bastando ocupar um espaço e gerar uma imagem, mas inflá-la com vida.

Do espaço controlado a favor da expectativa gerada, a fim de corroborar o efeito de Presença Cênica, e relembrando a técnica utilizada pelo grupo na cena inicial de *Maneries*, anteriormente citada e desenvolvida, em que a lentidão corporal traz reflexões sobre a cena, citamos Redondi:

Um hombre camina por la calle. De pronto, intenta recordar algo, pero el recuerdo se le escapa. Enconces, instintivamente, afloja el paso. En cambio, alguien que desea olvidar un incidente penoso que acaba de ocurrirle acelera el paso sin darse cuenta, como si quisiera alejarse de algo que aún siente demasiado próximo en el tiempo. En la matematica existencial, esta experiencia adquiere la forma de dos ecuaciones elementales: el grado de lentitud es directamente proporcional a la intendidad de la memoria; el grado de velocidad es directamente proporcional a la intensidade del olvido. (REDONDI, 2007, p. 25).

Queremos, com essa citação, levantar duas considerações, a primeira, de que a inteligência corporal está no sujeito, mesmo que inconscientemente, a aquisição dessa inteligência *a priori* pode ter sido por imitação, por intuição ou

por qualquer outro meio; e a segunda tangencia o controle como elemento fundamental para se obter a atenção de alguém ou seu oposto.

O entendimento dessa vida controlada, que constitui a Presença Cênica, que se traduz na soma de técnica, poesia e propósito, revela o argumento atrás do efeito, é um possível entendimento de um universo simbólico, que organiza o que se vê e costura o que um dia foi papel, ideia e treinamento corporal. Este olhar teatral sobre uma obra *suigeneris* permite o deslocamento de um olhar por meio a do trânsito direto entre cena, presença e recepção e é mais um passo em direção à derrubada de barreiras entre as Artes. No que diz respeito à Presença Cênica, vemos muitas confluências desta obra com diversas outras que constituem – cada qual a sua maneira – um jogo de cena, seja ele mais pontual no Teatro, na Dança, no Circo, Música ou nas Artes Visuais. É, também, o jogo de cena que *segura* o espectador na poltrona até o desfecho de uma proposta cênica. Importante considerar que, a partir de todos os dispositivos aqui levantados, fica claro o controle matemático do Tempo, da Identidade e da Corporeidade, em suma, a Presença Cênica torna-se disponível a todos.

Com isso, é possível ver os princípios da Presença Cênica, levantados aqui, regendo seus Dispositivos, a fim de estabelecer a experiência compartilhada da cena.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, L. A. Dramaturgia, a imagem em ação: teatro da juventude. **Governo do Estado de São Paulo**. n. 9. São Paulo, 1996.
- ALEIXO, Fernando Manoel. **Vocabulário poético do ator**. Tese de Doutorado, pelo Instituto de Artes-UNICAMP. Campinas, 2009.
- ALLPORT, G.W. **Pattern and growth in personality**. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1961 *apud* BAVELAS, J. et al. Motor Mimicry as primitive empathy.
- ALMEIDA, Marcia. Artigo *As afetações plásticas do corpo e o conhecimento sensível*. Abrace VI Congresso de Pesquisa e Pos Graduacao em Artes Cenicas 2010. (*internet pdf*)
- AGAMBEN, Giorgio. **La comunidad que viene**. Valencia, Espanha: Pre-Textos, 1996.
- AMIEL, Vincent. **Estética da montagem**. Lisboa, Edições Texto e Grafia, 2007.
- BACHELARD, Gastón. **La poética del espacio**. Fondo de Cultura Económico. Buenos Aires, Argentina. 1957.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 1987.
- BARBA, Eugênio. **Além das ilhas flutuantes**. São Paulo: Hucitec/Unicamp, 1995.
- BARTHES, Roland. **Ensaios críticos**. Porto Alegre: LPM, 1964.
- BENJAMIN, Walter. “O Narrador. Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov” *in: Obras Escolhidas I. Magia e Técnica, Arte e Política*: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BENTLEY, Eric. **A experiência viva do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- BRECHT, Berthold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BROOK, Peter. **A porta aberta**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1999.
- BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. Longe é um lugar que não existe. **Revista Moringa: artes do espetáculo**, v. 2, n.1, p. 63, João Pessoa, 2011. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa>>. Acesso em: 12 abr. 2011.

BURNIER, Luis Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

CAMPBELL, Joseph C. **O poder do mito**. São Paulo: Pallas Atena, 1990.

CELANI, M. A. A.; MAGALHÃES, M. C. C. Representações de professores de inglês como língua estrangeira sobre suas identidades profissionais: uma proposta de reconstrução. In: MOITA LOPES, L. P.; BASTOS, L. C. (Orgs.) **Identidades**: recortes multi e interdisciplinares. Campinas: Mercado de Letras, 2002, p. 319-338.

COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COSTA, José da. **Teatro contemporâneo no Brasil**. Rio de Janeiro: Faperj, 2009.

COURTINE, Jean-Jacques (Org.). **História do corpo**: as mutações do olhar. Vol. 3. 3. ed. São Paulo: Vozes, 2009.

DEL BLANCO, Roberto Álvarez. **Você marca pessoal**. São Paulo: Saraiva, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.267.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FARIAS, Claudio Lamas. **Eletrodomésticos**: origens, história e design no Brasil. Rio de Janeiro: Fraiba, 2002.

FEARON, James D. **What is Identity (as we now use the Word)**? Standford, CA: DRAFT (Standford University), 1999.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. São Paulo: Editora Unicamp, 2001.

_____. **Corpos em fuga, corpos em arte**. São Paulo: Hucitec, 2006.

Folhaonline. Coleção folha grandes mestres da pintura. Curiosidades. (Redação). Disponível em <<http://mestres.folha.com.br/pintores/15/curiosidades.html>>. Acesso em 3 Jul. 2011.

GARAY, Luis. **Entrevista**, por email, em 10 de julho de 2011. Buenos Aires. Argentina.

GARAY, Luis. **Entrevista**, por telefone, em 10 de julho de 2011. Buenos Aires. Argentina.

GARAY, Luis; VECINO, Florencia. **Maneries**. Disponível em: <<http://www.alternativa teatral.com/obra13588-maneries>>. Acesso em 14 maio de 2011.

GREINER, Cristine. **O corpo em crise**. São Paulo: AnnaBlume, 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1986.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Production of presence, what meaning cannot convey**. Califórnia - Stanford, 2004.

GUZZO, Marina. **Athenea Digital**: revista de pensamiento e investigación social, ISSN 1578-8946, Nº. 6, 2004. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=2466>>. Acesso em: 10 fev. 2011.

GROTOWSKI, Jerzy. 2007f [1969]. “Exercícios”. In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (Org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, p.163-180.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na pós-modernidade**. DP&A Editora, 10 edição. 2006.

KIPNIS, Claude. **The mime book**. Colorado Springs, Colorado. Meriwether Publishing, 1974.

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

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LOUIS, Luis. **O corpo-pensante na mímica e no teatro físico**. Dissertação de Mestrado em Semiótica, pela PUC-SP. São Paulo, 2006.

MARENBERG, John. **Early Medieval Philosophy (480-1150)**. 2 edition. Routledge, 1988.

MEDEIROS, M. B.; MONTEIRO, M. F. M. (Org.). **Espaço e performance**. Brasília: Editora da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.

MORA, J. Ferrater. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

- MORAIS, J. F. Regis de. Consciência corporal e dimensionamento do futuro. In: MOREIRA W. W. (Org.) **Educação física e esportes**: perspectivas para o século XXI. Campinas: Papirus, 1992.
- MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita**. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1999.
- MOURA, Cristiane. **Solidão anárquica**. Rio de Janeiro: Unirio, 1997.
- NORA, Sigrid (Org.). **Revista Humus**. Ano 2. p. 94. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.
- OLIVEIRA, Ana Claudia de. Televisão e presença: uma abordagem semiótica da transmissão direta. **Estação das Letras**. Rio de Janeiro, 2008.
- PAREYSON, Luigi. **Estética**: teoria da formatividade. São Paulo: Vozes, 1993.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PIRES, Maria Cristina de Campos. **O som como linguagem e manifestação, da pequena infância**: música? Percussão? Barulho? Ruído? Dissertação de Mestrado, Unicamp, Faculdade de Educação, 2006.
- PORTO, Juliana. **Invisibilidade social e a cultura do consumo**. (Artigo). PUC-Rio. Disponível em: <http://www.dad.puc-rio.br/dad07/arquivos_downloads/43.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2010.
- PULASKI, Mary Ann Spencer. **Compreendendo Piaget**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1986.
- REDONDI, Pietro. **Historias del tiempo**. Madrid, Espanha: Gredos, 2007.
- ROMANO, Lucia. **O teatro do corpo manifesto**: teatro físico. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SILVA, José Fernandes da. **Semiótica do texto narrativo literário**. Seven System Internacional Ltda. 2009, p. 23.
- SLATER, M. (2001). **The Sixth Sense**. Presence-Connect. [Online: <http://www.presence-connect.com/>] Acesso em 10 jul. de 2011.
- SCHÖPFLIN, George. The construction of identity (Artigo). Revista alemã **Österreichischer Wissenschaftstag**, 2001. Disponível em <http://www.oefg.at/text/veranstaltungen/wissenschaftstag/wissenschaftstag01/Beitrag_Schopflin.pdf>. Acesso em 12 Nov. 2011.
- STONER, James A. F.; Freeman, R. Edward y Gilbert, Daniel R.. **Administración**. 6. Edición. México: Editorial Person, 1996.

TAFNER, Malcon. A construção do conhecimento segundo Piaget. **Revista Eletrônica Cérebro e Mente**. Disponível em <<http://www.cerebromente.org.br/n08/mente/construtivismo/construtivismo.htm>>. Acesso em: 20 Fev. de 2011.

TOMAS, Julia Sá Pinto. **A invisibilidade social**: uma perspectiva fenomenologia. Communication pour le Congresso Português de Sociologia, 25-29 jun 2008. Disponível em: <http://www.msh-m.fr/diffusions/rusca/rusca-territoires-temps-societes/Publications,103/Traductions/A-invisibilidade-social-uma>. Acesso em: 8 maio de 2011.

TOURINHO, Ligia. Um estudo da construção da personagem a partir do movimento corporal. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2004.

IJSSELSTEIJN, Wijnand. **Proceedings of Presence**. Proceedings of PRESENCE 2002, p. 245-259, Universidade Fernando Pessoa, Porto, Portugal, Oct. 9-11 2002.

ANEXO

Entrevista Luis Garay a Revista Hady Happle

De: Luis Garay <lugaray_bacca@yahoo.com.ar>

Fecha: 10 de julio de 2011 22:05:58 GMT-03:00

Para: Hardy Happle <mail@hardyhapple.com>

Asunto: Re: Re: Question...

El 06/07/2011, a las 04:49, Hardy Happle escribió:

Dear Luis, now to something totally different... no, not totally. I'm asked by a european architect's journal to write an article about the connection between architecture and dance.

The issue has the subtitle "Composition", because they want to suggest and explore the term for the architectural debate in order to go beyond the most popular term "concept" which has a more technical and intellectual undertone. Composition brings the (artistical) practice and an emotional moment in the description of the architectural projecting process.

I suggested to have a look at other arts and of course dance got into the focus as it - like architecture - includes the human (body but also in general) directly in its artwork.

The plan is now, to begin the article with a kind of philosophical but personal reflection about the role of the human in dance and architecture (what interests me most in that context), including the terms space and dynamic, but not as focal points. Then I want to expose five positions of artists, describing one piece of their work in particular. On a double page or more. It will be one choreographer from Zurich who interprets contemporary and historic architecture with dance (live, film, photo). One Choreographer from Hamburg who has organised many workshops and writes her doctoral thesis about architecture and dance. One architects-couple from Berlin (she is dancer as well) who describe their urban planning as

influenced by dance. And one performance-artist from Cologne who does “social installations” in public space. And you (or: us).

I suggest to speak about the “Maneries” piece, actually both versions with and without the other artists (thinking less about the architecture-dance-thing and more about the interest in terms of the “composing” process of the different arts). Possible as well: “Hay en mi...”.

So I would send you my “questionnaire” that could guide you through the explanations. Would you help? Just some keywords are necessary that I can “compose” a text with it. The questions I’ve given to all the involved are as follow (trying to translate...):

1. *What’s the „theme“ of the piece? The idea behind? The statement? If there is one, can you describe it. How will it be perceived?*
2. *From what did you get your inspiration for the piece? How have the sources of inspirations found entrance into your work?*
3. *Which are the „elements“ (or: the „material“) you are working with in the piece, from which „elements“ is it made of? Are those „elements“ in a hierachic relation to each other?*
4. *Which role does the „space“ („room“) play? „Space“ in a general sense, the concrete dance-space (stage), the place, the city, the region...?*
5. *In which piece of architecture or in general of the built environment would you like to show the piece and why there? How would the place influence the piece itself or the perception of your piece?*

Luis... you will be a great help...!

And the journal „trans“ is read all over the world, at least in all architectural and artdepartments of universities, but also elsewhere. <http://www.trans.ethz.ch/v19/index.php>

Hardy

L u i s g a r a y & c i a Buenos Aires

dorrego 898 T1 20C (1414) CF Bs As ARG

15 533 72 511 - 4857.0506

<http://youtube.com/user/luisgarayb>

skype: luis-garay

Here my points of view, hope u find it of ur interest! Let me know if u need me to double click over one idea!!

Luis

1. What's the „theme“ of the piece? The idea behind? The statement? If there is one, can you describe it. How will it be perceived?

What differences in perception can we have from an image in the back of a space? Or from an image given forefront the eyes of that who watches?

What happens when this image moves violently in between those? After an image is still for over 15 minutes: Does we see the same? How does the perception of time influences the perception of the space and forms and viceversa? How does tiredness and effort modify the meaning of a given sequences of gestures?

MANERIES works histerically among formal elements (gesture-form/space/time...) trying to create a dramaturgy out of their manipulation.

Working the body as linguistic meaterial, the performer builds and destroys a series of testes over the limits of her own body and its capabilites to generate meaning, Exposing the body as object and subject for the creationg of that perceptive game. I aim to create works that can embrace contradictions: hypercounscious of ones body/ uncounsciousness; fragility/ strenght; alucination/ calculation; order/ disorder... etc.

The challenge of MANERIES is not to create a choreography rather a "game" which rules the performer needs to manipulate and apply over herself, enhacing thus the autonomy of the performer. Specific restrictions on the usage of time,

space and form are given in order to build live the composition sequences that conform the work. This restrictions, again, deal with the construction and destruction of meaning through the usage of different locations of the body in space, repetition, extreme slowness, extreme velocity and the rhythm that this can generate.

Second of all, we treat the formal limits of the body (skin) as a second dramaturgy space, we apply the same rules we applied when exploring the scenic or performative space over the performers body in a fractal manner. The performer's field of action is both its body and the scenic space: simultaneously. We enhance to show this simultaneities in the work.

The gesture vocabulary applied on the performers body has three sources of inspiration: the performers's possibilities, abstraction composition and composition of images that human kind – specially artists have given to human kind over history: for instance: body positions of ancient Egyptian hieroglyphics, romantic gestures, Da Vinci's vision and dissection of the body, archetypal ugliness and beauty in medieval times, the third body that arised in the 60's out of the growth of advertising industry, porno, etc etc.

We treat the sound elements as another form in movement, giving it the same attributes we give to the body.

2. From what did you get your inspiration for the piece? How have the sources of inspirations found entrance into your work?

I depart from an image: a body that rules itself into a chaotic, labyrinthic path of tests. What is the status of freedom when operating freely over given instructions? I like history books, I wonder myself: do I contain all these images in me? can I go through them? What's behind them?

I also liked developing mechanisms to work around the idea of *what we see is all we see while what we see is not all we see*. Thus challenge our perception, double doubting given information.

3. Which are the “elements” (or: the material) you are working with in the piece, from which “elements” is it made of? Are those “elements” in a hierachic relation to each other?

Time, Space, energy, body and music as a generator of expectation. The elements have no hierarchy among them. They inter link in a hyper textual way giving always new and unpredictable results.

4. Which role does the “space” (room) play? “Space” in a general sense, the concrete dance-space (stage), the place, the city, the region...?

MANERIEs uses the space in a undetermined manner. A space that cannot be determinated. I love that about theater. Love working with empty black or White spaces because they allow me to both: show the theatre - performative space (which we dont deny) and at the same time showing a variaty of possibilites that a space can be. When I say "possibilites that a space can be" im not refering to representation. I Refer to the range of possible senses of perception that the usage of space can give us: a body walking in a line would throw out the same meanings than a body working in circles?

5. In which piece of architecture or in general of the built environment would you like to show the piece and why there? How would the place influence the piece itself or the perception of your piece?

I like to show this work in black spaces, my work deals with the possibilites of senses given by forms in movement (forms that are BEING), light and darkness. Theatre arquitecture allows me to do that. I am passionate about both: showing the theatrical device while using it to perceive things more intensly or in a way that is not expected.

ENTREVISTA – FLORENCIA VECINO

Centro Cultural de La Cooperacion. Av. Corrientes, 1543 em 05 de agosto de 2011. Este pesquisador, com enxaqueca, ela tomado um café com duas *medialunas*.

1. Como começou sua vida como Bailarina?

Comecei aos cinco anos, nasci em Tandil, 350 km de Buenos Aires, os primeiros anos ate os 9, comecei a fazer clássico em Tandil, ate porque eu tinha que estudar e tinha outras atividades. Aos 17, vim a Buenos Aires e comecei a estudar na Universidad de Danza, UBA, e no outro ano entrei na Escola de Artes San Martin, uma escola muito prestigiada e meu passo maior foi este quando saí em 2006 da San Martin e comecei a trabalhar com diretores, um trabalho mais profissional, digamos assim, me dediquei muito durante três anos.

2. Quando conheceu o diretor/coreógrafo Luis Garay?

Conheci o Garay em 2006, eu estava terminando San Martin e estava com minha obra de fim de curso, Garay me viu Dançando e passamos a trabalhar a partir daí.

3. Outros trabalhos, antes de *Maneries*?

Sim, três peças ou quatro...

4. Como começou o processo de *Maneries*?

Ensaiamos como que três vezes por semana no começo e mais ou menos durante sete meses, para montar. E ele tinha a ideia já pronta na cabeça. Ele criou um espaço de treinamento onde eu treinava as pautas que ele me dava, mas o que o ensaio se tornou foi - quando entendemos o que queríamos – foi criar uma espécie de glossário de formas e signos que eu comecei a ministrar. *Maneries* é uma peça que tem pontos claros de estrutura e o restante é

improvisado. Então estes sete meses foi gerar um espaço de treinamento para que eu tivesse um material e um ficheiro, um glossário, abcdario, de formas de signos e de manejo de tempo, e espacode e tudo junto para que eu pudesse jogar ao vivo.

5. Vocês criaram em cima de um tema específico?

A ideia principal na verdade, primeiro o que aconteceu, foi criar um formato de obra. Como sair do lugar da representação e voltar ao lugar da ação sobre mim mesma. Então criar este espaço de treinamento onde eu ia fazer ações sobre mim, numa espécie de ritual pessoal. Que eu fazia e então isso foi o primeiro que aconteceu e trabalhar com minhas próprias capacidades formais sempre. Depois foi gerar formas e o que vinha destas formas, construir e romper a forma, todo o tempo sobre mim mesma, a forma por si mesma, e o que vem – diálogo com o espectador, pessoal e intimidade, copartilhado, no início foi frustrante porque era como se eu quisesse dar sentido a algo que eu queria mas que a todo tempo era quebrado.

6. Você disse que joga em cima de uma estrutura, estes pontos estruturais tem nomes? Títulos identitários?

Só para a gente, identificação das partes, não eram importantes. Fizemos o mesmo para identificar as partes de treinar.

7. Eu assisti a duas apresentações e poderia jurar que foram idênticas.

Impossível, nunca é o mesmo, a estrutura está clara, começo com algo lembro, para acostumar o público, para entrar em outra frequência.

8. Como se dá seu treinamento?

Ensaiamos muito, todos os dias, 4 horas por dia com Luis, agora principalmente porque estamos criando outra peça, com o pessoal do Cena 11, Yoga. Depois técnica Alexander, mas passado meu tempo de San Martin em 2007 nunca mais voltei ao Clássico. Terminamos uma excelente temporada aqui

mesmo, neste lugar, há dois meses e não ensaiamos mais, porque queremos estrear o novo trabalho no Festival (FIBA) aqui em Buenos Aires.

9. O que você sente da resposta do público?

Pra nossa surpresa, a resposta foi muito boa, porque quando estreamos tivemos uma recepção tão boa que nos aimou a continuar e em lugaraes Brasil e Alemanha, tivemos excelente resposta. Muito interessante. Muitas pessoas comentando e se interessando. Pra mim como artista é uma obra muito importante.

10. Desde que estreou muito foi mudado?

Não, a estrutura é a mesma, creio que o que mudou fui eu. Como apreendi a obra, como é uma coisa muito grande e as decisões que tenho que tomar meu amadurecimento com Maneries, se alterou. Durante a performance a resposnabilidade é muito grande, incorporar e entender para jugoar melhor com o tempo e jogar com a forma, quando tirar, quando colocar, me cansava, agora já não me cansa tanto. E isso não me permitia jogar mais e agora já superei.

11. Nas duas apresentações você deu um grito. Ele é improvisado ou está na estrutura?

Está na estrutura.

12. Em relação à identidade da peça, o que você pode nos dizer?

Identifico-me muito, com o Luis, que colocou uma ideia principal, mas eu a atravesso com meu corpo e desprego isso que foi a primeira ideia. Deu-me muita liberdade e poder construir e entender com meu próprio corpo, então sou muito identificada, como se parisse algo. Esteticamente me interessava muito os exercícios sobre mim mesma, a produção de sentido, o uso exaustivo da imaginação e estou muito agradecida, o treianamento foi muito grande e veloz, microssegundos o que construo, passamos muita coisa lenta depois

13. Como foi trabalhar com o Luis?

Encanta-me, Ele é um apaixonado, eu também por que fazemos, somos uma equipe. Muito exigente as vezes ele se apressa com as ideias, porque eu sou mais lenta para trabalhar e ele é muito rápido. Tenho que ceder, mas é bom que nos complementamos é muito interessante. Intensidade e compromisso, isso é o mais importante. Ensaiamos muito, estamos cansados, mas felizes.

14. Seu vocabulário corporal durante a apresentação parece não se repetir.

Treinamos isso, para não repetir. Não me lembro de ele me pedir isso, mas acabou acontecendo. Minha maneira de pensar a dança ou o movimento, mas não me dei conta, mas aconteceu.

15. O Luis se levanta ao final da apresentação.

Sim, o Luiz sempre se levanta, isso que ele faz, nos parece lembrar o infinito, a música poderia se levantar, mas o diretor se levanta e para a apresentação, como se eu fosse continuar ali por muito tempo e continuaria mesmo, com um glossário de infinitas possibilidades.

16. E a música?

A música é a mesma, evoluindo, juntamente comigo, coisas mínimas, mas sempre evoluem. A nível de estilo e estrutura sim, o mesmo.

17. Foi lido alguém texto para a montagem?

Bastante. O livro *La comunidade Que viene de*. Jorge Agamben, mas Garay ... ele leu mais que eu, mas não que ele não quisesse compartilhar, mas ele trazia muitas ideias, leituras e eu jogava o corpo nelas.

18. Obrigado, Florencia.

Está listo?

