

PENUELA SANCHES, Pedro Rodrigo (Pedro Penuela)

A contribuição de Cormac Power como alternativa a teorias dicotômicas da presença em artes cênicas

São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP)

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP (PPG-AC). Orientadora: Silvia Fernandes.

Bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP

Artista da dança, psicólogo e pesquisador.

Resumo

Este trabalho pretende apresentar resumidamente teses defendidas por Cormac Power, autor ainda pouco citado e conhecido no campo dos estudos em artes cênicas no Brasil, apontando-as como um exemplo possível de teorização sobre a presença que aborda e procura superar certos problemas em que incorrem teorias mais conhecidas, ao basearem-se em alguma forma de dicotomia entre a presença e o sentido, a ficcionalidade ou a representação.

Para isso, retoma-se o trabalho de alguns críticos e teóricos das artes cênicas e da estética que, a nosso ver, constroem teorizações dicotômicas, a fim de apontar os problemas conceituais que tais dicotomias acarretam e, portanto, a necessidade de conceituações não-dicotômicas, tal como encontramos no trabalho do autor mencionado, apresentado em seguida.

Resumo inscrito no X Congresso:

Este trabalho pretende apresentar resumidamente teses defendidas por Cormac Power, autor ainda pouco citado e conhecido no campo dos estudos em artes cênicas no Brasil, apontando-as como um exemplo possível de teorização sobre a presença, que aborda e procura superar certos problemas em que incorrem teorias mais conhecidas sobre a presença, ao basearem-se em alguma forma de dicotomia.

Para isso, retoma-se o trabalho de alguns críticos e teóricos das artes cênicas e da estética, que constroem teorizações dicotômicas, ao postular uma concepção de presença oposta à experiência do sentido e da interpretação, baseada no que seria alguma forma de comunicação afetiva direta ou contato com uma materialidade "em si". Defende-se que tais análises tendem a reiterar um paradigma metafísico que concebe o sujeito e o pensamento como extrínsecos ao corpo e à materialidade, valorizando o polo até então desvalorizado dessa dicotomia entre pensamento/ideia e corpo/matéria, sem, no entanto, transformar de fato as bases conceituais que sustentam tal paradigma, na medida em que a dicotomia se mantém intacta, mesmo que se passe a valorizar uma das polaridades não tradicionalmente valorizadas.

Nesse sentido, o trabalho de Power é apresentado e examinado como exemplo de uma teorização não-dicotômica, na medida em que procura articular as

críticas pós-estruturalistas a certa "utopia da presença" a uma complexificação da discussão e da conceitualização sobre a presença e suas relações com a ficção, a representação e a experiência cênica, propondo conceitos como "presença ficcional", que articulam dimensões usualmente concebidas como opostas.

Encontramos, portanto, no trabalho deste autor um exemplo importante de um tipo de teorização que nos parece necessário no campo das artes cênicas, na medida em que procura situar a reflexão sobre a presença num campo de complexidades para além das dicotomias e juízos lineares, propondo outras leituras e concepções sobre a ficcionalidade, o real, a atualidade da experiência, o lugar da atuação e do treinamento, entre outros temas atravessados por concepções de presença muitas vezes implícitas e pouco interrogadas, sobre os quais a reflexão talvez possa nos levar além de muitos impasses e problemas.

Palavras-chave

Teoria das artes cênicas, Presença, Representação, Sentido.

Abstract

This work aims to introduce some ideas defended by Cormac Power, author still little known and cited in Brazilian performing arts studies, in order to consider them as an example of a theory of presence that address and surpass problems occurring in more known theories, based in some kind of dichotomy between presence and meaning, fiction or representation.

To do so, we'll retake works and ideas of some critics and theorists of aesthetics and performing arts who, in our understanding, build theories based on dichotomies, then pointing some conceptual problems of this kind of theories, and, therefore, the need of theories not based on this kind of rationale, such as Cormac Power's, which is then presented.

Keywords

Performing arts theory, Presence, Representation, Meaning

Texto completo

1. Teorizações dicotômicas

As proposições disruptivas e a potência de criadores contemporâneos das artes da cena – cujo trabalho emerge em um contexto geográfico diverso mas em uma temporalidade comum (de meados dos anos 1960 em diante) e que partilham algumas intenções gerais de desconstrução de dispositivos cênicos constituintes de uma tradição hegemônica no ocidente – mobilizaram a teorização sobre teatro e dança no sentido da produção de conceitos que pudessem ser coerentes com as investigações e discussões que caracterizam tais artistas.

Como já discutido em outro trabalho (Penuela Sanches, 2017), muitas das teorizações sobre dança, teatro e performance surgidas no bojo das discussões sobre os artistas da geração dos anos 1960 em diante, se estruturam em uma lógica dicotômica, que compreende seus trabalhos como caracterizados por uma determinada polaridade de uma dicotomia, em oposição aos trabalhos das gerações anteriores, que seriam caracterizados pela polaridade oposta.

A teorização sobre a “dança pós-moderna” construída por Sally Banes (1987), por exemplo, com grande influência do ensaio “Contra a interpretação”, de Susan Sontag (1965), baseia-se grosso modo em um raciocínio que compreende os trabalhos característicos da dança moderna como baseados em certa separação entre forma e conteúdo e na ação interpretativa do espectador, que deveria *adicionar* sentido, por meio da identificação do conteúdo (narrativo, discursivo) dos trabalhos, para os quais a forma (a materialidade concreta dos corpos e dos elementos em cena) seria um *meio* de veiculação. Em oposição, a dança pós-moderna seria, ao menos para suas primeiras gerações (anos 1960 e 70), uma dança da concretude, do corpo “em si mesmo” (Banes, 1987, p. 17), que poderia ser fruída independentemente da interpretação e da busca de sentido, não estando, portanto, a serviço de “metáforas expressivas” (idem).

Um raciocínio similar percorre a teoria do teatro “pós-dramático” de Hans Thies Lehmann (2007), na medida em que, para este autor, este teatro surgido a partir de meados do século XX, ao se libertar do primado do texto como guia para a representação de narrativas e personagens ficcionais, daria ao corpo físico e à materialidade concreta da cena o lugar de uma “realidade autônoma”, liberta da tarefa de mimetizar algo ausente (um personagem, um evento ficcional) para apresentar-se em si mesma em sua atualidade presente.

Essa dicotomia de base entre a interpretação, a textualidade e o sentido, de um lado, e a concretude, a materialidade e a presença, de outro, também embasa diferentes teorias sobre a performance, como por exemplo a análise feita por Erika Fischer-Lichte (2006) da performance *Lips of Thomas* (1975) de Marina Abramovic, que segundo esta autora, exemplificaria a superação de um paradigma hermenêutico/interpretativo, propiciada pela arte da performance, na medida em que nesta performance, por exemplo, o que está em jogo é o atravessamento afetivo entre performer e público, e não a veiculação de significados simbólicos que estariam subjacentes, a serem interpretados pelo público (Fischer-Lichte, 2006, p. 36).

Encontramos essa mesma dicotomia nomeada e evidenciada no trabalho “Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir”, de Hans Ulrich Gumbrecht (2010), que, a partir de uma retomada crítica do que seria o paradigma hermenêutico na filosofia moderna, e tomando como base o pensamento de Heidegger, propõe uma oposição entre “presença” e “sentido”, desdobrando essa oposição em conceitos como “culturas de presença” e “culturas do sentido, bem como uma teorização da experiência estética baseada em uma concepção da presença como associada a “uma dimensão corporal e material da existência”, concebida em oposição ao “mundo” das referências culturais e das balizas coletivas ou subjetivas de interpretação e extração de sentido, sendo então a experiência estética um espaço destacado (insularizado) de nossos cotidianos usualmente “cartesianos”, baseados na interpretação, onde podem acontecer vislumbres dessa presença que “impõe-se à percepção”, tal como a “terra” heideggeriana.

Um desdobramento dessa concepção de experiência estética e de sua relação com a presença aparece ao final do livro citado, quando o autor descreve sua experiência com o teatro Nô, apontando que a lentidão com que os atores entram em cena, por uma plataforma longa, antes de chegar ao palco central, pode gerar “calma que permite [ao espectador] deixar vir as coisas”, e cessar “de perguntar o que essas coisas querem dizer – pois elas parecem apenas presentes e plenas de sentido.” (Gumbrecht, 2010, p. 184).

É digno de nota como o caminho trilhado por este autor se assemelha em alguns pontos cruciais ao caminho traçado por Erika Fisher-Lichte no texto citado anteriormente, na medida em que ambos partem de uma crítica ao paradigma hermenêutico e a certo 'textocentrismo', desenvolvendo respostas a essa paradigma que enfatizam uma concepção de presença, associada à materialidade e ao afeto, compreendidos como dimensões opostas à interpretação, à reflexão e ao sentido.

Como resultado desse percurso similar, os encontros desses autores com o teatro *Nô* e com a performance de Marina Abramovic, respectivamente, parecem também similares: em ambos os casos, os autores concebem a possibilidade de uma situação, nas palavras de Fisher-Lichte, não "meramente interpretada pela audiência mas, primeiro e mais importante, experienciada." que "provocava um amplo espectro de sensações nos espectadores (...), de longe transcendendo as possibilidades e o esforço para refletir, para constituir significado e interpretar eventos" (obra citada, p. 17), ou, nas palavras de Gumbrecht, uma experiência caracterizada por não precisar "perguntar o que as coisas querem dizer" (obra citada, p. 184, trecho já citado).

Tais análises se mostram problemáticas, no entanto, na medida em que a afirmação de uma experiência de afeto oposta e dissociada da elaboração de sentido se fragiliza ao não levar em conta em que medida a qualidade do afeto e da experiência sensível dos espectadores é (ou possa ser) diretamente atravessada pelas dimensões de sentido implicadas no próprio arranjo e composição das ações, nos elementos em jogo, na situação concreta e em suas ressonâncias e articulações com outras situações e elementos. Em outras palavras, não é com qualquer objeto cortante que Abramović se corta na performance, mas com uma lâmina de barbear, isto é, um objeto cotidiano, usado (em geral por homens), em situações de auto-cuidado e auto-cultivo, diretamente ligadas ao "processo civilizador" (conceito de Norbert Elias) e à intimidade. Não se vê uma lâmina de barbear destacada dessas ressonâncias de sentido e da memória sensível a ela associada. Além disso, a materialidade muito concreta da pele que pode ser rompida por um objeto tão corriqueiro, não deixa de evidenciar nossa capacidade de produzir ou inserir-nos em uma cultura que produz e distribui objetos para facilitar a sobrevivência, mas que podem igualmente destruir. Parece-me claro que o afeto gerado pela ação de cortar e pelo sangue que corre não se dissocia do caráter cotidiano do objeto (e depende disso também), da fragilidade da pele diante desse objeto cortante, do fato de ser uma mulher se cortando, de o corte estar no baixo ventre, de o ambiente ser asséptico e branco (criando um contraste visual com o sangue), entre outras ressonâncias e associações suscitadas pela composição dos elementos em cena, que costumam a memória de inúmeras experiências, cuja tessitura afetiva é inevitavelmente da ordem do sentido, da significação, da identificação sensível de similaridades e diferenças (um trabalho interpretativo, portanto, mesmo que não necessariamente conceitual ou verbal). Em outras palavras, esta performance não parece demandar uma oposição entre afeto e sentido/significação, ainda que de fato o sentido não tenha de emergir de alguma tentativa (empobrecedora ou defensiva) de decodificação simbólica direta (do tipo "o corte significa que...")¹.

A mesma ressalva poderia ser feita em relação à ideia de que o teatro *Nô* levaria a uma experiência de presença oposta ou fora de alguma interrogação ou consideração sobre o sentido e a significação.

Em ambas as argumentações, pretende-se superar o paradigma hermenêutico assentado na filosofia que concebe o sujeito como extrínseco ao mundo (que poderíamos também chamar muito genericamente de logocentrismo ou de metafísica ocidental), mas usando e reafirmando, no entanto, suas dicotomias fundadoras e estruturantes, apenas mediante uma inversão da valoração dos termos que compõem essas dicotomias – agora valorizando (e isolando) a presença, associada ao corpo e ao afeto, em lugar da racionalidade, ou da interpretação, que lhe seriam opostas, de um modo que parece não considerar as várias elaborações da filosofia desde o século XIX e da psicanálise, que apontam, de tantos modos, que aquilo que nomeamos como razão e interpretação compõem-se de gestos totalmente afetivos e corporais.

Nesse sentido, procurar valorizar a presença e a materialidade das coisas como um fora da reflexão e do sentido, apenas reitera uma concepção de conhecimento, de sentido e de significação como ações de um *logos* incorporal e destacado das coisas mesmas (mas que, neste caso, ao invés de ser valorizado, deve ser combatido, sem no entanto ser concebido de outro modo).

Esse tipo de problema conceitual em torno de uma noção de presença como fora da representação (como materialidade pura, independente do sentido e da ficcionalidade) foi bastante discutido por autores como Jacques Derrida, por exemplo em sua conhecida análise da proposta do teatro da crueldade de Artaud, ao cabo da qual argumenta pela impossibilidade de algo fora da representação, isto é, impossibilidade de uma presença pura, fora do tempo e da repetição. Em suas palavras:

A presença, para ser presença e presença a si, começou já sempre a representar-se, já sempre a ser iniciada. A própria afirmação tem de iniciar-se repetindo-se. (...)

Porque ela sempre já começou, a representação não tem portanto fim. Mas pode-se pensar o fechamento daquilo que não tem fim. O fechamento é o limite circular no interior do qual a repetição da diferença se repete indefinidamente. Isto é, o seu espaço de *jogo*. Este movimento é o movimento do mundo como jogo. (...) Pensar o poder da representação é portanto pensar o poder cruel da morte e do jogo que permite a presença de nascer para si, de usufruir de si pela representação em que ela se furta na sua diferença. Pensar o fechamento da representação é pensar o trágico: não como representação do destino mas como destino da representação. A sua necessidade gratuita e sem fundo.

Eis por que no seu fechamento é *fatal* que a representação continue.” (Derrida, 2005, pp. 175-176)

Ainda que a discussão feita por Derrida a respeito de Artaud não implique uma simples reafirmação da representação tal como concebida pela filosofia aristotélica ou pelo regime representacional clássico (tal como discutido por Jacques Rancière (2008 e 2013), por exemplo), em grande medida suas análises foram lidas por parte dos autores, críticos e artistas das artes cênicas como um caminho reiterativo da lógica representacional, num movimento de simplificação dos paradoxos e da complexidade de seu pensamento.

Nesse sentido, segue sendo necessário um tipo de teorização dentro do campo das artes cênicas que ao mesmo tempo possa pensar as várias transformações dos dispositivos representacionais e do regime de ficcionalidade do teatro e da dança que se tornaram evidentes nos artistas pós anos 60².

Cormac Power é um autor que procurará retomar o pensamento de Derrida, cotejando-o com as leituras da obra deste filósofo efetuadas por outros teóricos das artes cênicas, com o objetivo de propor uma teorização não-dicotômica da representação, ou seja, uma teorização que não incorra no

problema de valorizar um polo de certa dicotomia (a presença em oposição ao sentido, por exemplo), sem, deste modo, questionar ou transformar o raciocínio e os conceitos que sustentam a própria dicotomia, reforçando-a e reiterando suas consequências ao invés de transformá-la. Nosso objetivo a partir de agora será então, apresentá-lo a mais leitores e pesquisadores aqui presentes, como um exemplo de construção de um pensamento não-dicotômico e mais amplo sobre o tema da presença e as várias disputas teóricas que costumam ser travadas ao seu redor.

2. Contribuição de C. Power

Para construir sua teorização sobre a presença, Cormac Power, no livro, publicado em 2008, *Presence in play: a critique of theories of presence in the theatre* (oriundo de sua tese de doutorado), começa anunciando questões como se é possível uma teorização geral da presença para o teatro, ou se diferentes formas de teatro implicam diferentes papéis e concepções de presença, e também se a noção de presença seria central, como querem alguns autores, para diferenciar o teatro do cinema ou da televisão (de meios em que a encenação aparece mediatizada por uma gravação em vídeo) e permitiria apontar o que seria único e “especial” na arte teatral, em comparação com essas outras formas de arte que igualmente envolvem atuação, encenação, etc.

Em seguida, Power faz uma breve referência a concepções de presença no teatro que seriam quase extremos opostos: de um lado, autores que enfatizam que o teatro se faz num “agora” e que a característica *sui generis* do teatro seria a de operar sempre no tempo presente (como afirma Andy Lavender, 2002); de outro, autores que, baseando-se nas críticas feitas por Derrida à pretensão de estabelecer uma pura presença no teatro (da qual Artaud seria o corolário), questionam radicalmente a possibilidade da imediatez e de estar em um agora, apontando que não há presença fora da representação (portanto, fora de algum tipo de operação de distanciamento em relação ao puro agora, e de elaboração ficcional da experiência).

Ao retomar o que seriam os extremos de uma afirmação do agora/imediato ou de sua negação, que, em alguns casos, tende a implicar uma negação total de qualquer conceito ou experiência de presença, Power coloca como seu objetivo construir uma teoria que, ao mesmo tempo considere as críticas pós-estruturalistas que incidem sobre certos discursos sobre a presença quando entendida como imediatez (sobretudo aqueles que a associam à *liveness*, isto é, à qualidade de o teatro acontecer ao vivo, em contato direto do ator com o espectador), mas ainda afirmando que a noção de presença aponta alguns aspectos cruciais da experiência teatral. Em suas palavras:

Nós *não* entramos em um ‘agora’, mas experienciamos o teatro como uma forma de representação onde a própria impossibilidade de habitar plenamente um dado ‘presente’ é ela mesma apresentada ludicamente [playfully]. O teatro pode ser visto não tanto como ‘tendo’ ou contendo presença, mas como uma arte que joga com as possibilidades da presença. (Power, 2008, p. 8)

Nesse sentido, o autor propõe que a presença não precisa ser pensada como um atributo do teatro (ou do ator), mas como uma “função da significação teatral”, que se refere ao modo como o teatro joga com suas limitações por ser um meio atado ao mundo das ‘coisas’ concretas (incluindo os corpos dos atores) e as utiliza como possibilidade de discutir e tensionar a presença e a representação. Para desenvolver essa ideia, Power proporá uma distinção entre

três modalidades da presença que estariam em jogo no teatro: a *presença ficcional* (ligada ao “tornar presente” ou “fazer presente”), a *presença aurática* (ligada ao “ter presença”) e a *presença literal* (ligada ao “estar presente”).

Em cada um dos três capítulos iniciais de seu livro, o autor discorrerá sobre uma dessas modalidades da presença. Para discutir a primeira delas, a presença ficcional, Power (obra citada, pp. 16-20) retoma a discussão entre duas vertentes básicas de pensamento sobre as relações entre ficção e teatralidade: a primeira, de que o teatro nega a realidade, ou cria um mundo ficcional paralelo a esta, que se desdobra nas dificuldades e questões em torno de como produzir mundos ficcionais em uma arte que inclui ou depende de objetos “reais”; e a segunda ideia, correlata, de que o teatro apresenta uma narrativa sem a mediação de um narrador, que acontece num tempo presente (como na noção de drama de Peter Szondi), à qual o autor responde indicando que há em diferentes formas de teatro dispositivos de narração que não exatamente apresentam ou encenam as ações da história, como por exemplo o coro no teatro grego clássico e o solilóquio no teatro elizabetano.

A ênfase em uma noção de ficção como uma realidade paralela à das coisas concretas da experiência se desdobra em certo entendimento de que o texto teatral está em choque ou contradição com a realidade concreta da cena, o que, no extremo, leva à ideia de que a cena imaginada por um leitor que lê o texto dramático seria melhor, como ficção, do que a cena encenada, já que esta pode distrair o leitor para fora da ficção projetada no texto em direção à concretude e atualidade dos objetos e corpos presentes. Em outras palavras, existiria uma incompatibilidade ou tensão (que pode implicar alternância ou conflito) entre a presença dos objetos e personagens do mundo ficcional e a presença dos objetos ‘reais’ da cena e dos corpos dos atores, que representam esse mundo ficcional.

Essa noção de conflito de base entre um mundo ficcional, que seria o objetivo último do teatro, e a realidade muito concreta do meio em que esse mundo é representado (os atores, a cenografia, etc.), embasaria por exemplo teses como as de André Bazin (1967) e Christian Metz (1974), citados por Power (obra citada, pp. 21-22), a respeito da maior adequação do cinema como meio para a construção da ficção, já que este não teria de enfrentar uma realidade tão ostensiva e concreta de seus meios de representação.

Outros autores, por outro lado, apontam essa tensão entre a ficção e a encenação não como um conflito problemático, mas como a fonte do prazer e da ludicidade da experiência teatral. Samuel Coleridge, no século XVIII, por exemplo, defende, a partir da distinção que faz entre cópia e imitação – segundo a qual “uma cópia meramente espelha e reproduz, uma imitação revela a habilidade artística consciente envolvida” (citado por Power, obra citada, p. 26) –, que a experiência teatral é valiosa justamente por ser uma imitação, e nesse sentido, uma reprodução conscientemente imperfeita e não totalmente semelhante do real. Seria, então, justamente essa dessemelhança assumida (ou seja, esse descompasso entre o meio e a mensagem, isto é, entre as idiosincrasias dos atores e da cena e a realidade ficcional representada) o que torna a experiência teatral instigante e interessante.

Nesse mesmo caminho, Power faz referência ao teatro de Peter Brooke, salientando o dispositivo de colocar apenas alguns poucos elementos cenográficos simplificados, abordados como metonímia para o lugar ou os vários objetos do mundo ficcional que eles representam (por exemplo, uma mesa e uma

cadeira já indicam um restaurante inteiro), juntamente com diferentes propostas de teatro físico, para afirmar que a encenação não precisa ser concebida como suporte pleno para a representação de um mundo ficcional que deveria ser a única presença em cena, mas como uma situação de “equilíbrio instável” entre “real” e “irreal”:

Reconhecer a ‘qualidade viva’ da encenação teatral depende de atingir certo equilíbrio entre o real e o irreal, de reconhecer os potenciais metafóricos e metonímicos dos signos teatrais, mais do que permitir ao real ser subtraído pelo irreal [ficcional]. (Power, obra citada, p. 33)

Por fim, Power faz referência ao trabalho do dramaturgo americano Thornton Wilder, que nos anos 20 criticava a estética naturalista (isto é, o esforço por constituir uma representação o mais fiel e similar possível à realidade ficcional representada), advogando assumir e jogar com a distância entre o real da encenação e o real da ficção a que esta faz referência.

Em suma, a modalidade da presença ficcional, conclui Power, implica um jogo complexo e não somente um conflito a ser superado, entre as camadas de realidade da ficção representada e da encenação atuada, em que os tempos e espaços do agora e do aqui sempre circulam.

Nesse sentido, o que esse autor nomeia como presença ficcional implica uma interação sempre movente entre a presença de diferentes mundos, que se inter-referenciam, sendo, defende ele, impossível apontar precisamente uma única camada de presença.

Passando então a discutir a segunda modalidade de presença proposta, a presença aurática (que se assemelha bastante ao que Fisher-Lichte denomina como “conceito forte” de presença), o autor começa por retomar a noção de aura, apontando seu caráter por vezes bastante vago, como “uma qualidade abstrata que poder ser anexada a pessoas, nomes, objetos ou lugares que seriam mais significativos do que a aparência poderia sugerir” (Power, obra citada, p. 47)

Assim, enquanto a presença ficcional tem a ver com fazer, confeccionar a presença, a presença aurática teria a ver com *ter* presença, como um atributo.

Power aponta que a aura pode ser um efeito da fama de determinado objeto de arte, atribuída a ele por um conjunto de discursos críticos e referências culturais de reconhecimento, como aponta o crítico John Berger (1972, citado por Power, obra citada, p. 48), assim como se associa à atribuição de originalidade e singularidade do objeto artístico (tal como discute Walter Benjamin). Também para diferentes artistas a aura implica certa referência ao “espiritual” e certa transcendência que seria própria da arte (ideia que Power associa ao pensamento de Kandinsky, e no teatro, a Stanislavski)

Do ponto de vista das discussões levantadas a respeito da presença ficcional, a construção da aura tem sido um eforço-chave no sentido de diminuir ou apagar a distância entre o meio e a expressão artística no teatro, como coloca o autor:

Em outras formas de arte, como a literatura, a pintura e a escultura, não há uma lacuna tão óbvia entre o meio e a expressão artística: a pintura de uma mulher não está *fingindo* ser a mulher na pintura, assim como as palavras de um romance não estão fingindo ser os personagens que descrevem. Do mesmo modo, com a estátua de Davi de Michelangelo, a obra de arte é imanente e ‘presente’ no objeto que está em pé na *Galleria dell’Accademia*. O problema com propor a ‘autonomia’ e a ‘auto-presença’ do teatro é em certa medida derivado dessa distância entre o meio e a expressão artística: as belas artes podem *parecer* corporificar uma intencionalidade artística específica, enquanto que, para alguns, o teatro aparece como uma representação um tanto grosseira do texto dramático. A tentativa de eliminar a

distância entre o meio e a expressão artística tem sido uma chave para construir 'aura' na encenação teatral. (Power, obra citada, p. 53).

Em outras palavras, a presença aurática teria sido, segundo este autor, uma espécie de projeto central para vários criadores das artes cênicas no século XX que procuraram responder aos problemas da distância entre a realidade ficcional representada e a realidade concreta da encenação e da atuação mediante um esforço por abolir ou diminuir tal distância.

Power aponta esse mesmo esforço como algo comum a criadores que, em outros aspectos, diferem bastante, como Antonin Artaud, Adolphe Appia e Gordon Craig: Artaud buscando um teatro independente do texto, e portanto enraizado na materialidade da encenação, sem mais construí-la a partir da referência à representação de uma realidade ficcional, buscando o que seria uma pura presença, e Craig e Appia, buscando eliminar ou diminuir ao máximo o que poderia ser contingencial, acidental, imprevisível, como que buscando precisar ao máximo a capacidade do meio (o ator, a cenografia, a encenação) de incorporar a mensagem.³

Power também analisa o trabalho de Grotowski como outra tentativa de abolição desta distância, neste caso, não pela superação do ator e de suas contingências e idiosincrasias, tal como seria, no horizonte, o projeto de Craig com o ator-marionete, mas como superação de tais idiosincrasias mediante um trabalho de ascese do ator, visando a superar sua individualidade, de modo a que este “renuncie a seu apego ao individual e torne-se uma corporificação espiritual da humanidade” (Power, obra citada, p. 63).

Outras propostas de treinamento do ator que também procuram destinar ou responder a essa distância entre meio e mensagem mediante certa valorização do que seria uma “presença aurática” recorrem a noções de neutralidade e a uma concepção de presença como pré-expressividade (ou seja, não como estando em tensão com o que se quer expressar, mas como uma espécie de ferramenta de base anterior à expressão, e que poder ser treinada). Nessa direção estariam as propostas de Eugenio Barba e Jacques Lecoq.

Ainda que apontando diferenças importantes entre as propostas destes dois artistas⁴, Power salienta suas semelhanças em relação a buscar um treinamento que distancie o ator do cotidiano e de suas características pessoais, na direção de alguma forma de neutralidade de base.

Tais propostas de treinamento do ator pela via da ascese, da ruptura com o cotidiano e com a personalidade e da busca por ampliar a presença aurática (no sentido de um projeto de imediaticidade da afetação do público) parecem em contradição ou em dessintonia com as críticas pós-estruturalistas já assimiladas por grande parte da teoria teatral.

Alguns autores tem apontado essa disjunção e a necessidade de um exame crítico sobre certas propostas de treinamento. Stephen Chinna (2003), por exemplo, ao falar sobre como a presença aparece em algumas dessas propostas, “associa o conceito de presença no teatro com uma metafísica ultrapassada” (Power, obra citada, p. 77):

O anseio por uma estética (e mesmo uma metafísica) da pura presença implica um desejo por uma subjetividade essencialista – ou, o discurso de um fim universalista e teologicamente orientado da diferença e da subjetividade dispersa” (Chinna, 2003, citado por Power, obra citada, p. 77)⁵.

Já Patrice Pavis critica as pretensões universalistas da noção de pré-expressividade (de Barba), propondo substituí-la pela de “subpartitura” (*subscore*) (cf. Power, obra citada, p. 78).

Como resposta a essas questões, Power retoma a concepção de presença de Joseph Chaikin (1991), um dos fundadores do grupo *Open Theatre*, que a considera um tipo de “rendição libidinal ao público”, e uma forma de ampla consciência dos múltiplos fenômenos simultâneos que ocorrem no compartilhamento da cena com a plateia. Nesse sentido, “se Grotowski e Artaud, de distintas maneiras, buscavam uma presença transcendental além da representação, Chaikin se contenta com explorar uma presença contingente no espaço-tempo comum e singular.”⁶ (Power, obra citada, p. 80), enfatizando a presença como uma forma de encontro e diálogo com a singularidade e contingencialidade de um dado momento e lugar específicos.

Nesse sentido:

O *Open Theatre*, longe de tentar transcender o teatro e erradicar o fingimento, nos leva às ambiguidades mesmas associadas com *apresentar* o fingimento. (...) O teatro – como uma forma específica ou ‘autônoma’ de representação – é menos sobre o que é ‘imediatamente’ presente ou manifesto na atuação, do que sobre as ambiguidades entre a realidade do fingimento [da ação de fingir] e a irrealidade daquilo que está sendo fingido (Power, obra citada, p. 83)

Em outras palavras o grupo *Open Theatre* seria, na análise deste autor, um exemplo possível de como endereçar as distâncias próprias da linguagem teatral entre meio e mensagem sem submeter um ao outro, mas jogando com as ambiguidades e precariedades dessa relação entre um e outro.

Em seguida, Power discute a terceira modalidade proposta de presença, a presença literal. Trata-se de uma concepção de presença em que é incluída a contingencialidade do teatro, ou a compreensão do teatro como, em algum grau, um evento irrepetível e dependente de uma relação com algo além de si mesmo (o público).

Se os modos ficcionais e auráticos se relacionam com debates em torno de facetas da produção teatral, em seguida há um senso de que *os espectadores* estão presentes no teatro com os atores e com outros espectadores. Este modo, ao qual eu me refiro como “presença literal”, inclui a ideia da contingência; o teatro como tanto uma troca que acontece, sujeita às condições de tempo e lugar em que a atuação ocorre, e o teatro – quase que por definição – como fundamentalmente contingente à presença de seu público (Power, obra citada, p. 87)

Com a discussão sobre essa modalidade de presença, o autor procura endereçar algumas questões que têm sido bastante mobilizadoras, sobretudo nas relações do teatro com certos paradigmas modernistas (e no que este autor identifica como tensões entre os movimentos de vanguarda e o modernismo), a saber: a discussão crítica a respeito do fingimento, já referida anteriormente, em que a noção de presença tende a ser concebida como uma espécie de antídoto ao fingimento – no sentido de que fingir ser outra coisa seria radicalmente diferente de simplesmente estar presente, sendo o que se é – e também a discussão a respeito da possibilidade ou não de uma obra de arte ser contingencial e dependente de condições variáveis – o que estaria em contradição com uma das ideias centrais de certa concepção modernista da obra de arte como devendo ser um objeto acabado e autônomo (portanto, independente das circunstâncias em que está).

Para Power, tomar a presença aurática como um paradigma da presença no teatro tem acarretado justamente um conflito do teatro com seu próprio caráter contingencial e eventual, na medida em que a aura seria justamente um dos fundamentos da obra acabada, autônoma, independente (que entra em choque com o teatro entendido como acontecimento de compartilhamento que depende de um tempo e espaço específicos e de um público singular). Nesse

sentido, como alternativa à busca pela obra autônoma e acabada, Power cita alguns movimentos artísticos e formas de pensamento estético influenciados pelas chamadas “filosofias do processo” – representadas especialmente por Henri Bergson e Alfred Whitehead, que “rejeitam a abordagem racionalista da realidade para a qual o sujeito humano é separado do mundo objetivo das ‘coisas’ e procuram mostrar como a consciência humana é submergida num mundo cujo fundamento ontológico é o ‘processo’ e não a ‘substância’” (Power, obra citada, p. 90) – tais como o teatro-paisagem de Gertrude Stein, a música de John Cage, a noção indiana de *rasa* e os *happenings* de Alan Kaprow (que se baseiam numa afirmação do tempo vivido, em oposição ao tempo conceitual, propondo “um fluxo absoluto entre o evento e o acontecimento” (Power, obra citada p. 94)).

Tais proposições filosóficas e artísticas colocariam em questão e em crise a presença aurática e evidenciariam o conflito entre a ênfase nessa modalidade de presença e a abordagem da presença literal.

As formas de teatro que de algum modo enfatizam a presença aurática, de acordo com a argumentação de Power, tendem a assimilar, de maneira mais ou menos consciente, a crítica à presença literal, buscando minimizar a contingencialidade do teatro e aproximá-lo a esta concepção da obra de arte autônoma. Uma das maneiras de fazê-lo seria por exemplo buscar dispositivos que garantam um único ponto de vista para o espectador ou que direcionem claramente qual seria sua leitura da obra (minimizando o caráter aberto da obra teatral, quando pensada em sua contingencialidade e dependência em relação ao espectador).

Power considera então que os artistas já citados (Stein, Kaprow, Cage), bem como as várias correntes de teatro que se aproximam da performance (como o teatro de Richard Foreman) caminham na contramão desse esforço de direcionamento da leitura do espectador e fechamento da obra teatral, buscando fortalecer a abertura e os laços de dependência entre o que é a obra teatral e a relação com o espectador (o sentido da obra só existindo ou acontecendo junto com o espectador). Nesse sentido, uma ideia bastante importante oriunda da maneira como Power encaminha essa discussão é a de que o teatro se aproxima da arte da performance quanto mais assume sua contingencialidade, e não quanto mais tente negar seu caráter de fingimento e representação, em nome do que viria a ser uma presença pura ou do ser ‘real’ do performer.

Em outras palavras, diferente do caminho tomado por autores que procuram enfatizar a diferença entre teatro e performance baseando-se numa crítica ao caráter ficcional e representacional do teatro, Power aponta que a ficcionalidade também é constitutiva da performance e que teatro e performance não são tão diferentes em relação ao lugar do fingimento, da representação e da ficção. Em suas palavras:

Um performer portanto – mesmo que evitando a ‘narratividade’ ao recusar vestir-se como outra pessoa ou atuar uma história – não consegue simplesmente por isso tornar-se presente de maneira não problemática. Como a análise semiótica do teatro mostra, a ação cênica é sempre mediada por uma rede pré-existente de signos que constituem um dado espaço cultural. Mesmo quando um performer não está situado em um ‘espaço teatral’ tradicionalmente designado, ou fazendo qualquer tentativa consciente de representar um personagem, sua presença diante de um público não será simplesmente ‘literal’, direta e imediata. O semioticista italiano Umberto Eco demonstra isso em um artigo seminal, ‘Semiótica da atuação teatral’. (Power, obra citada, p. 109)

Nesse sentido, as comparações entre teatro e performance baseadas em certa dicotomia entre fingimento e verdade, ser 'si mesmo' ou representar um personagem, etc. se relativizam, na medida em que a distinção entre atuar (fingir, representar) e não-atuar (apresentar ações 'reais') se mostra ambígua e complexa.

Power conclui então sua discussão sobre a presença literal apontando que, apesar da possibilidade de reconhecer e jogar com a contingencialidade, da fragmentação da presença e da precariedade de uma arte que se baseia em um encontro variável com o espectador, o projeto de uma presença plena e de uma completude substancial da obra de arte teatral parece seguir operando em várias teorias e proposições cênicas, o que justifica que se siga investigando e teorizando sobre a presença.

Para desdobrar esse ponto, nos capítulos seguintes, Power começa por problematizar a maneira como diferentes teóricos do teatro assimilaram as críticas feitas por Jacques Derrida e por autores pós-estruturalistas à noção de presença e como tenderam a ler tais críticas como a negação de qualquer forma de presença, engendrando o que ele entende por um intento de substituir certa "metafísica da presença" por uma "metafísica da escrita" (baseada na ideia de que o fundamento do teatro é a textualidade).

Questionando então algumas das afirmações e análises de autores influenciados ou baseados em Derrida, Power considera que o pensamento deste filósofo não permitiria fundamentar uma crítica simples a qualquer noção de presença teatral, simplesmente substituindo-a pela textualidade ou mesmo pela ausência, mas que Derrida aponta justamente a complexidade das relações entre presença e ausência que caracterizam o teatro. Para desdobrar esse posicionamento, Power faz referência à peça *Krapp's last tape* [A última fita de Krapp], de Samuel Beckett – que na leitura de Elinor Fuchs (citada por Power, obra citada, p. 140) seria um exemplo que evidenciaria "a ilusão da presença" –, na qual a personagem principal escuta gravações de sua voz e as interrompe em alguns momentos, sempre comentando ou rementendo-se às gravações, como se incapaz de estar no que faz no momento presente.

Em sua análise dessa obra, Power enfatiza as várias ações que, juntamente com o dispositivo cenográfico (uma forte luz sobre a ação cênica, que ilumina claramente o espaço do palco teatral e "se abre à plateia", nas palavras do próprio Beckett) "enfatizam a ancoragem de Krapp no palco, frente ao público" (Power, obra citada, p. 141), ou seja, enfatizam um duplo movimento de ao mesmo tempo ser impossível estar plenamente presente, mas também impossível "apagar a presença da equação" (idem). Em seguida, o autor faz também referência à análise de Jon Erickson (1995), para quem, nesta peça, a voz gravada parece mais vivaz e presente que a voz do Krapp presente corporalmente, que, ao constantemente remeter-se ao passado, adquire um caráter como de um fantasma pertencente a esse passado ao qual faz referência constante, ao passo que, por outro lado, o dramaturgo situa, nas indicações do texto, a ação da peça em um futuro, complexificando afinal a possibilidade de situar um presente unívoco para a ação e para a personagem. A partir da referência a essa peça, Power coloca que:

O teatro pode bem ser o melhor lugar para encenar essa luta para manter o presente; a performance que acontece diante de um público está já desaparecendo enquanto é experienciada. Um entendimento da presença no teatro deve levar em conta que a complexidade do palco impossibilita um binarismo simples entre presença e ausência (Power, obra citada, p. 142)

Essa ideia se desdobra, num capítulo seguinte, em sua discussão crítica a respeito das associações entre a presença e a *liveness*, palavra em inglês que neste caso se refere à característica de algo que acontece ‘ao vivo’, ‘em tempo real’, em oposição a algo que é acessado já como gravação ou reprodução a posteriori. Se por um lado Power reconhece os problemas em torno de enfatizar a *liveness* do teatro como forma de valorizá-lo frente ao cinema, televisão, vídeo, etc. de forma quase mistificadora, por outro lado também matiza as críticas feitas à noção de *liveness* por autores como Philip Auslander e Roger Copeland – que afirmam que numa cultura já totalmente constituída pela midiatização (conceito que trazem do pensamento de Baudrillard), o “ao vivo” já seria um produto, ou segue a mesma lógica do gravado e reproduzido – ao colocar que a questão não é tanto opor simplesmente o vivo e o gravado, mas compreender como o teatro endereça e joga com a midiatização a partir das características temporais específicas da cena ao vivo. (cf. obra citada, p. 156-158).

Desdobrando essa discussão, Power retoma a tese de Peggy Phelan, para quem toda “performance⁷ acontece num agora e ruma para o desaparecimento”, compreendendo tal tese não como outro discurso de valorização da cena ao vivo em comparação com a gravação (como na leitura que Auslander faz da tese de Phelan), mas como uma forma de indicar a “impossibilidade de capturar/ver o real onde quer que seja e em tempo algum” (Phelan, 1993, citada por Power, obra citada, p. 171).

Por fim, para concluir sua discussão sobre a presença, no último capítulo o autor retoma diferentes ideias sobre a percepção e o tempo oriundas da fenomenologia, procurando apontar algumas articulações possíveis destas com o pensamento de Derrida.

Tais autores, segundo Power, recorrem à fenomenologia para afirmar a ambiguidade que caracteriza a experiência teatral, na medida em que a colocação em si das coisas no dispositivo teatral transforma a percepção que temos delas e enfatiza os efeitos de oscilação de diferentes camadas de percepção para um mesmo elemento colocado em cena (como no exemplo do animal em cena, dado por Bert States, que podemos ver como uma imagem, isto é, um ser ficcional, ao mesmo tempo em que o vemos em sua atuação ‘real’, sem tentar representar nada).

Essa multiplicidade de camadas perceptuais, como coloca o autor, refere-se também ao tempo, já que, de acordo com o que discute Merleau-Ponty, não há como precisar um instante presente da percepção, na medida em que cada ato de percepção se estabiliza ao remeter-se ao ato de percepção recém passado, num constante “deslizamento da ‘presença’ entre a percepção e a ‘pausa passageira’ [*passing stillness*] do ‘atual’” (Power, obra citada, p. 187).

Dessas diferentes discussões em torno da noção de presença, Power conclui que:

O teatro, por meio de sua ‘artificialidade’ mesma, não somente aponta para uma realidade a priori que está aí para nós, mas complica a relação entre a consciência e o mundo, salientando nosso papel na construção do que percebemos ao nosso redor. Além disso, é a situação teatral ‘dentro’ de nosso espaço-tempo que permite a suas representações tornarem a presença estranha e ambígua, expondo as ilusões do ‘ao vivo’ e da ‘imediatez’. (Power, obra citada, p. 206).

Para concluir, consideremos que a argumentação tecida por Cormac Power permite endereçar muitas das discussões sobre a presença que se baseiam em algum tipo de dicotomia entre presença e ficção – nas quais a presença tende a

ser compreendida como emblema de algum tipo de univocidade do que algo é (no sentido, por exemplo, que aparece nos discursos que afirmam que o performer apenas apresenta o que é, ao invés de querer representar um personagem ou algum outro ser ausente). Conceitos como “presença ficcional” articulam o que em outras teorizações aparecem como polos em oposição, indicando que é possível pensar as relações entre real, ficção, presença, ausência, sentido, materialidade, etc. de uma maneira distinta da maneira dicotômica. Como a argumentação de Power nos permite colocar, toda presença já é referência a alguma alteridade, a algum alhures para além do aqui-agora, no sentido de que não há aqui-agora puro, mas remissões temporais e espaciais em várias direções, em cada experiência.

Referências bibliográficas

- BANES, Sally. **Terpsichore in sneakers: post-modern dance**. Middletown (EUA): Wesleyan University Press, 1987.
- DERRIDA, Jacques. O teatro da crueldade e o fechamento da representação. In: **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2005 (3ª ed.).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance**. Londres: Routledge, 2008.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.
- LEHMANN, Hans Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- PENUELA SANCHES, Pedro R. Sobre uma possível morada do real na ficção. **Sala Preta**. Vol. 16, no. 2. 2016. pp. 195-205.
- POWER, Cormac. **Presence in play: a critique of theories of presence in the theatre**. Amsterdam: Ed. Rodopi, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis: escenas del régimen estético del arte**. Buenos Aires: Manantial, 2013.

NOTAS

¹ Para uma discussão crítica mais ampla nessa direção, faço referência a Didi-Huberman, 2010, caps. 3 e 4.

² Pretendemos em um trabalho futuro defender que a filosofia estética de Jacques Rancière cumpre de maneira bastante contundente e ampla essa tarefa, ao indicar como o regime representacional clássico é radicalmente transformado pelo que este autor denomina de regime estético, já no século XIX (Rancière, 2008 e 2013), e que embasa a proposta de um novo conceito de ficção, não como um tipo de realidade paralela a algum real/presente, mas como certo arranjo da percepção, certa “partilha do sensível”. Por hora, no entanto, nos deteremos nas contribuições de outro autor, mas já antecipando a importância deste filósofo para este debate.

³ Salienciamos que reproduzimos aqui, muito resumidamente, a análise feita por Power das propostas de Artaud, Craig e Appia, sem no entanto pretender endossá-las ou concordar com elas, já que isso exigiria um exame mais detalhado e rigoroso sobre as obras destes autores, a partir de seus textos originais (o que foge de nosso escopo neste trabalho). Reproduzimos no entanto a análise do autor, na medida em que, sua leitura específica (sujeita a problematizações e contra-leituras) das obras destes artistas permite esclarecer a construção de sua crítica à ênfase na presença aurática concebida como modo de superação das distâncias ou ruídos entre meio e mensagem no teatro.

⁴ Por exemplo, Barba propõe maximizar a energia gasta para cada ação (em oposição à economia de energia característica do cotidiano), enquanto Lecoq propõe reduzir ao máximo ou só ao necessário a energia despendida em cada ação (em oposição ao que faz a personalidade, propondo uma “economia da mente e do corpo”).

⁵ Power matiza essa crítica em relação especificamente a Lecoq, colocando que “de fato pode-se argumentar que o treinamento de ator de Lecoq milita contra uma metafísica da auto-presença ao encorajar o ator a explorar a natureza construída e artificial do ‘Eu’. Como Lecoq defende em relação a seus atores estudantes (...) ‘Eles aprenderam a não atuar *a si mesmos* mas a atuar *usando* a si mesmos. Nisso está a ambiguidade do trabalho do ator’ (Lecoq, 2000, p. 61” (Power, obra citada, p. 78)

⁶ Note-se que a palavra “transcendental” não foi usada aqui com rigor filosófico por parte do autor, na medida em que, sua própria descrição do trabalho de Artaud indica um projeto muito mais voltado ao que seria uma pura imanência (um teatro que não se refere a nenhum fora de si), e, portanto, pela via da imanência, um teatro que superaria a representação, do que um teatro que busca estar além da representação por ser “transcendental”.

⁷ Uma discussão importante caberia aqui sobre a tradução e uso da palavra performance, na medida em que em inglês não se trata de uma palavra restrita à arte da performance mas à atuação, encenação, mostração e ação para ser vista por um público em geral, incluindo portanto o teatro, a dança e outras linguagens cênicas e presentacionais. Foge a nosso escopo desenvolver essa discussão aqui, mas é importante colocar que neste caso, o termo performance se refere ao teatro também, tendo em vista inclusive as críticas às oposições binárias entre performance e teatro que o autor já desenvolveu no capítulo anterior e as quais já mencionamos anteriormente.