

3

Cotidiano e autoficção

A arte nunca é um fim em si mesmo,
é apenas um instrumento para traçar as linhas da vida...¹

3.1

Dança e escrita de si

Além de as experiências de notação que informam as sucessivas mudanças no pensamento coreográfico desde as primeiras tentativas de sistematização dos balés no século XVII, na história da dança ocidental existem alguns exemplos de disseminação de ideias que se produziram no âmbito da escrita pessoal – na forma de cartas, diários ou cadernos de trabalho.

A reforma proposta pelo francês Jean-Georges Noverre se deu a conhecer em 1760 com a publicação de uma série de cartas² onde o coreógrafo expunha a sua insatisfação a respeito dos balés da época, defendendo a prática de um novo “balé de ação”. A simplificação técnica dos passos e a eliminação dos excessos nos figurinos eram algumas das suas principais reivindicações já que, segundo o coreógrafo, os gestos enérgicos e variáveis dos braços e os matizes expressivos do rosto bastavam para que os bailarinos dessem vida, de um modo verossímil, às paixões dramáticas sugeridas pelos libretos.

O destinatário das cartas de Noverre é identificado apenas como “Senhor”, mas, considerando que o coreógrafo não tivera a intenção de postá-las, a narrativa epistolar, neste caso, obedece a um recurso estilístico condizente, como observa Marianna Monteiro, com suas propostas.

O recurso ao gênero não parece ser arbitrário: serve para que suas ideias organizem-se em vários planos simultâneos, definindo uma rede de temas e subtemas extremamente imbricados que tecem a obra, podendo, de alguma forma, ser assimilados à sinuosidade dos arabescos rococós. Incerto e ondulante, tal é o texto de Noverre. Os temas insinuam-se, apagam-se, dão lugar a outros temas; depois retornar e voltam a apagar-se, numa fluidez ígnea, caracterizando um

¹ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. “Ano Zero: Rostidade” In: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol 3. São Paulo, Ed. 34, 1997. (3ª reimpressão – 2007). Pág. 57

² Na primeira edição, em 1760, foram publicadas quinze cartas. A terceira edição, re-lançada em 1807, incluía, além destas primeiras quinze, outras vinte cartas onde eram discutidos assuntos análogos.

discurso que nunca perde a agilidade, a leveza, ou o tom mundano. [...] O ideal de naturalidade [...] o prazer e a variedade são lemas para a dança e, ao mesmo tempo, qualidades buscadas no estilo de exposição das cartas.³

Ainda que a linguagem das cartas possa parecer hoje bastante formal, o “tom mundano” ao que se refere Monteiro é digno de nota, não apenas por destoar da retórica dos tratados artísticos da época, mas porque a inflexão coloquial é um dos aspectos que caracteriza a escrita epistolar – muito em voga no século XVIII – conforme o sugere a pesquisadora Leonor Arfuch na seguinte passagem:

Os relatos epistolares [...] com sua impressão de imediatismo, de transcrição quase simultânea dos sentimentos experimentados, com o frescor do cotidiano, propunham um leitor levado a olhar pelo buraco da fechadura com a impunidade de uma leitura solitária. Ficção da abolição da intermediação, da possibilidade de uma linguagem desprovida de ornamentos, assentado no prestígio do impresso mas suprimindo a ausência da voz viva, ainda determinante na época, que na verdade supunha uma maior astúcia formal do relato.⁴

A opção de Noverre por este formato foi provavelmente influenciada pelas experiências dos seus contemporâneos – Denis Diderot, Jean-Jacques Rousseau e Choderlos de Laclos, entre outros – que vinham empregando o recurso da escrita epistolar nos seus romances, fomentando nos leitores a curiosidade sobre as vidas alheias. Um dos artifícios utilizados pelos autores para promover a leitura dos seus romances consistia na alegação da descoberta casual dos manuscritos cujos relatos em primeira pessoa eram transcritos nos livros.⁵

Se nas cartas de Noverre é possível identificar uma inflexão cotidiana que, no entanto, não abdica do fundo didático da mensagem que quer transmitir sobre os balés, no caso do bailarino e coreógrafo Vaslav Nijinski⁶ o caráter pessoal do

³ MONTEIRO, Marianna. *Noverre: Cartas sobre a dança*. [Tese de autora seguida da tradução das quinze primeiras cartas de Noverre]. São Paulo: Edusp, 2006. Págs. 28-29

⁴ "Los relatos epistolares [...] con su impresión de inmediatez, de transcripción casi simultánea de los sentimientos experimentados, con la frescura de lo cotidiano, proponían un lector llevado a mirar por el ojo de la cerradura con la impunidad de una lectura solitaria. Ficción de abolición de la intermediación, de la posibilidad de un lenguaje desprovisto de ornamentos, asentado en el prestigio de lo impreso, todavía determinante en la época, que en realidad suponía una mayor astucia formal del relato." In: ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2007. Pág. 41

⁵ Ver GOULEMOT, Jean Marie. "As práticas literárias ou a publicidade do privado" In: ARIÈS, Philippe e DUBY, Georges. *História da vida privada: Da Renascença ao século das luzes*. Volume 3. São Paulo: Companhia das letras, 1991.

⁶ Vaslav Nijinski (1889-1950), bailarino russo de origem polonesa, estudou balé na escola do Teatro Imperial em São Petersburgo. Em 1909 foi para Paris com a companhia *Ballets Russes*, cujo repertório incluía diversas coreografias de Michel Fokine. Mais tarde, ainda na companhia,

discurso atravessa o curso visceral e caótico dos seus escritos cuja obscuridade tende a ser interpretada como uma evidência dos distúrbios psíquicos ⁷ que teriam motivado as sucessivas internações psiquiátricas às que se submetera nas últimas três décadas da sua vida.

Nijinski registrou suas impressões nos cadernos que escreveu em 1919 ⁸, durante sua estadia nos Alpes Suíços, após ter sido afastado da célebre companhia *Ballets Russes*, sediada em Paris. ⁹ Em meio a uma série de declarações ambíguas – onde, em diversas ocasiões, afirma ser Deus ¹⁰ –, Nijinski relembra episódios do passado, fala da sua família e do seu agitado romance com Diaghilev, expõe as minúcias da sua rotina cotidiana – detalhando refeições, indisposições corporais, hábitos higiênicos, etc. –, escreve poemas, e contextualiza desordenadamente sua obra, comentando a recepção crítica dos balés e as circunstâncias que marcaram seus respectivos processos criativos.

Além de os relatos em primeira pessoa, os três primeiros cadernos incluem “desenhos abstratos a lápis, lápis de cor, pastel ou guache” ¹¹ – cujos traços, como nota Laurence Louppe, se distinguem pela presença de curiosos arranjos feitos de linhas movediças espiraladas ¹² – e algumas notações coreográficas inspiradas no

assinou as coreografias *L'Après-Midi d'un Faune* (1912) (música: Claude Debussy), *Le Sacre du Printemps* (1913) (música: Igor Stravinski), e *Till Eulenspiegel* (1913) (música: Richard Strauss), entre outras.

⁷ O crítico Christophe Wavelet observa que os cadernos de Nijinski “pertencem ao que a história da literatura convencionou chamar ‘um documento de loucura’”. Questionando esta leitura que considera insuficiente, o autor alega que, naquela época, Nijinski estava totalmente isolado sem poder canalizar sua energia na criação. WAVELET, Christophe. “A propósito dos cadernos”. Disponível em: <<http://idanca.net/lang/pt-br/2003/01/01/a-proposito-dos-cadernos/17>> Acesso em: Abril 2009

⁸ NIJINSKI, Vaslav. *Cadernos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1998

⁹ Sergei Diaghilev – diretor da companhia e amante de Nijinski – resolveu afastá-lo dos *Ballets Russes* após tomar conhecimento do casamento de Nijinski com a bailarina da companhia Romola Pulszky, durante uma turnê pela América do Sul.

¹⁰ As referências a Deus são constantes nos cadernos de Nijinski. O artista diz que está casado com Deus (pág. 30), que Deus está nele (Pág. 45), que é Ele quem determina seus atos – escrever, descansar, investir na bolsa, etc – (Págs. 40, 42, 49,...), transcreve os diálogos que travou com Ele (Págs. 36-40), e em vários momentos afirma ser Deus (págs. 48, 56, 57, 60,).

¹¹ Prefácio de Christian Dumais-Lvowski. In: NIJINSKI, Vaslav. *Op Cit.* Pág. 15

¹² “Par une circulation sphérique continue, Nijinski fait de l'univers une spirale mouvante où le noyau de la figure engendre par un enroulement et un déroulement incessant jusqu'à des zones de contours toujours en involution. La présence de la femme comme moteur de ces circulations ovoides renvoie à un univers en incessante métamorphose organique dont ses chorégraphies, fragmentées, heurtées, devaient peut-être désigner la bordure infranchissable.” LOUPPE, Laurence. “Notations et Dessins” In : LOUPPE, Laurence et alii. *Danses Tracées : Dessins et Notation des Chorégraphes*. Paris : Dis Voir, 1994. Pág. 41

sistema Stepanov ¹³ que ainda continuam inéditas. O quarto caderno, publicado integralmente apenas em uma edição francesa ¹⁴, reúne cartas e poemas.

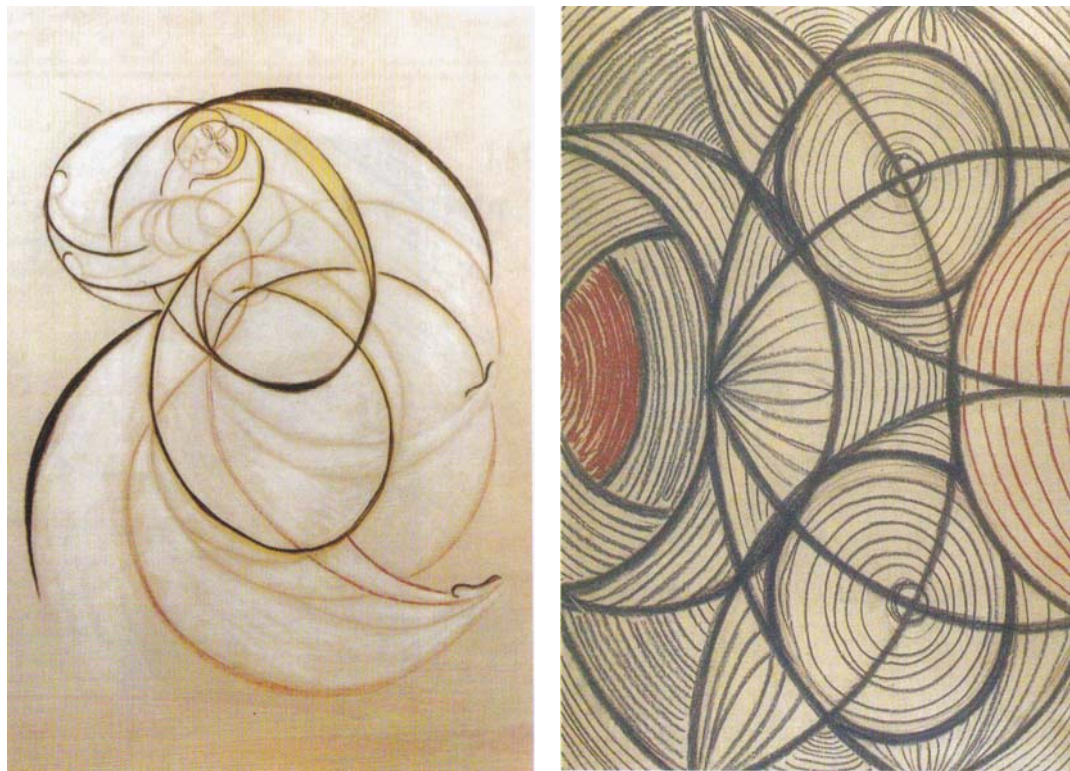


Figura 22 - Vaslav Nijinski. Figuras Geométricas. s/d e Bailarina ou O Deus da dança. s/d

O recurso às cartas, diários e cadernos para apontar, comentar ou discutir questões direta ou indiretamente atreladas ao fazer coreográfico interessa pelo fato de evidenciar a necessidade dos coreógrafos de tratar das inquietações geradas nos seus processos criativos a partir das várias demandas da experiência em curso, que dificilmente caberia em outros formatos de escrita. As sensações experimentadas pelos artistas em seus percursos artísticos e nos acontecimentos cotidianos que os atravessam ressoam nestes escritos mestiços – que insistem em embaraçar a vida e a obra – interrogando as frágeis fronteiras entre ambas.

¹³ Vladimir Stepanov (1866-1896), bailarino e docente russo, integrou o elenco do Balé Imperial de São Petersburgo e desenvolveu um sistema de notação que, mais tarde, foi muito divulgado na França em função da publicação do seu livro intitulado *L'alphabet des mouvements du corps humain* (1982).

¹⁴ NIJINSKI, Vaslav. *Cahiers*. Editions Actes Sud et Succession Nijinski, Collection Babel, 2000. OBS: A edição brasileira contém os primeiros 3 cadernos na íntegra e apenas uma seleção das cartas do quarto caderno.

Todavía, cabe assinalar que o carácter pessoal destas formas de escrita não constitui um convite ao subjetivismo. Longe de sustentarem a fórmula ingênua de um sujeito universal, estas narrativas auto-referentes sugerem que, na existência cotidiana, o indivíduo não cessa de reinventar-se a partir dos múltiplos encontros que o afetam. Considerando que o indivíduo está imerso nesta dinâmica intensiva e processual, o vitalismo que desponta nos escritos deixa de estar necessariamente vinculado a uma perspectiva essencialista do sujeito, e passa a oferecer-se como um indício do movimento incessante que permeia os processos de individuação. As prerrogativas desta leitura não transcendente da subjetividade são apontadas por Annabel Lee Teles na seguinte passagem do livro *Una filosofía del Porvenir*:

Sob o signo de certas tendências do pensamento contemporâneo, a questão [que indaga] *quem somos* não remete a uma essência formal do homem, [nem] a uma natureza humana eterna que permanece igual a si mesma no transcurso da história entendida como universal. Tampouco ao sujeito como algo dado. A questão [...] nos vincula ao tempo, à potência vibracional que constitui o universo; alude ao poder de afetar e ser afetado, às forças em relação, a cada *quem* como [uma] dobra temporal, como [um] cúmulo intensivo. O conceito de subjetividade adquire um sentido próximo ao de [um] modo de existência. A subjetividade não remete ao sujeito, nem à pessoa, nem ao eu, mas [...] ao modo de pensar, de sentir, de atuar, às relações que cada um estabelece consigo mesmo, com os demais e com o universo.¹⁵

Esta maneira de lidar com a questão da subjetividade, como observa Teles, propõe uma reflexão que, sem apelar para uma reificação do sujeito – que é um dos efeitos transversais de uma longa linhagem filosófica ancorada na tradição metafísica –, tende a “estimular a emergência de um pensamento criativo”.¹⁶ Esta abordagem sugere que o que singulariza os indivíduos precisa ser atribuído a um conjunto de processos dinâmicos que variam segundo as condições da sua própria produção. Levando em consideração esta produção imanente das singularidades, os aspectos que, segundo uma leitura restrita da subjetividade, procuram definir o

¹⁵ Bajo el impulso de ciertas tendencias del pensamiento contemporáneo, la cuestión de *quiénes somos* no remite a una esencia formal del hombre, a una naturaleza humana eterna que permanece igual a sí misma en el transcurso de la historia entendida como universal. Tampoco al sujeto como algo dado. La cuestión de *quiénes somos* nos vincula al tiempo, a la potencia vibracional que constituye el universo; alude al poder de afectar y ser afectado, a las fuerzas en relación, a cada *quién* como pliegue temporal, como cúmulo intensivo. El concepto de subjetividad adquire un sentido próximo al de modo de existencia. La subjetividad no remite al sujeto, ni a la persona, ni al yo, sino a modos de existencia, al modo de pensar, de sentir, de actuar, al modo de relación que cada uno realiza consigo mismo, con los demás y con el universo. TELES, Annabel Lee. *Una filosofía del Porvenir*: Ontología del Devenir: Ética y Política. Montevideo: Espacio del Pensamiento Editorial, 2007. Pág. 156

¹⁶ Ibidem. Pág. 149

sujeito atribuindo-lhe uma identidade determinada, não passam de “modalidades subjetivas”¹⁷ sempre animadas por diversos “processos de subjetivação”.¹⁸ Nesta conjuntura, o “sujeito universal” é, como alega Teles, “uma modalidade subjetiva entre outras”¹⁹ mas, a diferença do que se verifica neste plano de organização que “sustenta um ideal de unidade e identidade e um modelo de produção teleológico-causal”²⁰, diminuindo a nossa capacidade de afetar e ser afetados, a autora sugere que, quando “a singularidade se afirma a si mesma”, esta se atualiza em “planos existenciais”, ou melhor, em múltiplas “dimensões processuais nas que circulam os fluxos expressivos que produzem a efetuação do desejo e da criação”.²¹

A aproximação entre as práticas de escrita e os processos de subjetivação proposta por Michel Foucault no ensaio “A escrita de si”, mostra-se produtiva para compreender como certas formas discursivas parecem mais apropriadas do que outras para abarcar as inquietações cotidianas que despontam na escrita dos coreógrafos citados. No prólogo do texto, escrito poucos anos antes de sua morte, Foucault informa aos leitores que este participa de uma série de estudos sobre “a estética da existência”²² que, como observara Deleuze ao refletir sobre a obra do filósofo, propõem uma abordagem inédita sobre os processos de subjetivação. Para Deleuze estes escritos inauguram um “novo eixo” na obra do autor dedicado à questão do “lado de dentro do pensamento”.²³ Neles, sem deixar de “submeter a interioridade a uma crítica radical”²⁴, Foucault mergulha no estudo da sociedade grega e nela “descobre a relação consigo, como uma nova dimensão irreduzível às relações de poder e às relações de saber que constituem o objeto dos seus livros precedentes”.²⁵ Sugerindo que Foucault teria concebido a subjetivação como uma relação de forças que invaginam o fora – “que não é um limite fixo, mas uma matéria móvel, animada de movimentos peristálticos, de pregas e de dobras que constituem um lado de dentro”²⁶ –, Deleuze argumenta que seu interesse pelos gregos não é fortuito visto que nas práticas que propõem “é como se as relações

¹⁷ Ibidem. Pág. 149

¹⁸ Ibidem. Pág. 149

¹⁹ Ibidem. Pág. 161

²⁰ Ibidem. Pág. 155

²¹ Ibidem. Pág. 149

²² FOUCAULT, Michel. “A escrita de si” In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Nova Vega, 2006 (sexta edição). Pág. 129

²³ DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005. Pág. 101

²⁴ Ibidem. Pág. 103

²⁵ Ibidem. Pág. 109

²⁶ Ibidem. Pág. 104

do lado de fora se dobrassem [...] para [...] constituir um lado de dentro que se escava e desenvolve segundo uma dimensão própria”.²⁷

Em “A escrita de si” Foucault analisa duas formas de escrita frequentes na sociedade greco-romana – as cartas e os *hypomnemata* – vinculadas ao princípio de *askesis*: “adestramento de si por si mesmo”²⁸ ou treino da “arte de viver”²⁹ recomendado por diversos filósofos nos séculos I e II.

Na Antiguidade a correspondência comportava, segundo Foucault, os fins privilegiados “do que poderia se chamar a escrita da relação a si: as interferências da alma no corpo (mais as impressões que as ações) e os lazeres (mais do que os acontecimentos externos); o corpo e os dias”.³⁰ Nas diversas cartas analisadas por Foucault a “descrição detalhada das sensações corpóreas”³¹, sugere que a escrita epistolar teria por finalidade a “narrativa de si na quotidianidade da vida, com uma meticolosíssima atenção àquilo que se passa no corpo e na alma”.³²

Os *hypomnemata*, por sua vez, eram cadernos que precisavam estar sempre ao alcance da mão para registrar “citações, fragmentos de obras, exemplos e ações de que se tinha sido testemunha ou cujo relato tinha sido lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória”.³³ O conteúdo das notas dependia, conforme alega o autor, de uma “escolha de elementos heterogêneos”³⁴ reunidos no “exercício da escrita pessoal”³⁵ numa tentativa de tornar o “*logos* fragmentário, [...] transmitido pelo ensino, a audição ou a leitura, um meio para o estabelecimento de uma relação de si consigo próprio”.³⁶ Estes escritos, como adverte Foucault, devem ser avaliados “no interior de uma cultura [...] fortemente marcada [...] pela prática ‘citacional’”³⁷, e por uma “ética orientada pelo cuidado de si”.³⁸ Diz o autor:

A escrita dos *hypomnemata* é um veículo importante para a subjectivação do discurso. [Entretanto,] por mais pessoais que sejam, não devem porém ser

²⁷ Ibidem. Pág. 107

²⁸ FOUCAULT, Michel. *Op. Cit.* Pág. 132

²⁹ Ibidem. Pág. 132

³⁰ Ibidem. Pág. 153

³¹ Ibidem. Pág. 153

³² Ibidem. Pág. 160

³³ Ibidem. Pág. 135

³⁴ Ibidem. Pág. 140

³⁵ Ibidem. Pág. 142

³⁶ Ibidem. Pág. 138

³⁷ Ibidem. Págs. 137-138

³⁸ Ibidem. Pág. 138

entendidos como diários íntimos, ou como aqueles relatos de experiências espirituais (tentações, lutas, fracassos e vitórias) que poderão ser encontrados na literatura cristã ulterior. [...] Não constituem uma "narrativa de si mesmo" [...] cuja confissão – oral ou escrita – possui valor de purificação. O movimento que visam é o inverso desse: trata-se não de perseguir o indizível, não de revelar o que está oculto, mas, pelo contrário, de captar o já dito; reunir aquilo tudo que se pode ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si.³⁹

Em uma entrevista concedida a Dreyfus e Rabinow, Foucault esclarece que o que lhe interessa na sociedade helênica e greco-romana, e mais exatamente, no período que se estende até os “séculos I e II da era cristã”⁴⁰, diz respeito a um determinado “preceito que para o qual os gregos tinham uma palavra específica, *epimeleia heautou*, que significa cuidado de si”.⁴¹ O conceito, que “descreve uma espécie de trabalho, de atividade”⁴², está vinculado a uma abordagem vitalista da técnica implicada no significado da expressão grega *technè tou biou* que Foucault resolvera resgatar pelo fato de trazer à tona “um certo ponto de vista que pode ser bastante útil para a análise do que ocorre hoje em dia”.⁴³ Diz o autor:

A ideia do *bio* como um material para uma peça de arte [...] é algo que me fascina. Também a ideia de que a ética pode ser uma estrutura de existência muito forte, sem nenhuma relação com o jurídico *per se*, com um sistema autoritário, com uma estrutura disciplinar. [...] O que me surpreende é o fato de que, em nossos dias, a arte tenha se transformado em algo relacionado a objetos e não a indivíduos, ou à vida; que arte seja algo especializado... [...] Por que deveria uma lâmpada ou uma casa ser um objeto de arte, e não a nossa vida?⁴⁴

É precisamente a partir desta perspectiva que, embora as condições hoje sejam outras, as práticas de escrita apontadas podem vir a se configurar como um estímulo para o cultivo de uma vida criativa, pois, ainda que, com o passar dos séculos, as práticas associadas ao “cuidado de si” tenham sido gradativamente incorporadas a uma série de “procedimentos de individualização e de modulação que o poder instaura, atingindo a vida quotidiana e a interioridade daqueles que

³⁹ Ibidem. Pág. 137

⁴⁰ Michel Foucault entrevistado por Hubert Dreyfus e Paul Rabinow. In: Dreyfus, Hubert & Rabinow, Paul. *Michel Foucault: Uma trajetória filosófica*. Para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. Pág. 268

⁴¹ Ibidem. Pág. 268

⁴² Ibidem. Pág. 269

⁴³ Ibidem. Pág. 261

⁴⁴ Ibidem. Págs. 260-261

ele chamara seus sujeitos”⁴⁵ – transformando “a subjetivação do homem livre [...] em sujeição”⁴⁶ –, segundo os argumentos propostos por Deleuze a partir da sua leitura da obra de Foucault, “haverá sempre uma relação consigo que resiste aos códigos e aos poderes”⁴⁷ porque “a relação consigo não pára de renascer, em outros lugares e em outras formas”.⁴⁸

Assim, se a subjetivação for concebida, na esteira de Deleuze e Foucault, como uma “operação que consiste em dobrar a linha do Fora”⁴⁹, isto é, como uma produção de singularidades “que caracteriza um acontecimento (uma hora do dia, uma corrente, um vento, uma vida...)”⁵⁰, as variantes contemporâneas da escrita de si – entendida como uma “estética da existência” – podem oferecer uma via de acesso para refletir sobre as relações entre as práticas de escrita e os processos de subjetivação que excede amplamente a sublimação da subjetividade insinuada em muitos dos discursos sobre a questão autobiográfica.

3.2

O cotidiano e a escrita dos diários

No livro *A invenção do cotidiano*, escrito na década de setenta, Michel de Certeau sugere que as práticas cotidianas podem ser concebidas como “táticas” de resistência perante os padrões de conduta impostos pelo sistema capitalista. Estas operações táticas são identificadas pelo autor em uma série de atividades triviais realizadas cotidianamente pelo “homem ordinário”⁵¹ tais como “habitar, circular, falar, ler, ir às compras ou cozinhar”.⁵²

O caráter subversivo que De Certeau verifica nestas “maneiras de fazer”⁵³, depende do “senso da ocasião”⁵⁴ que se apresenta no “‘momento oportuno’ (o

⁴⁵ DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005. Pág.

⁴⁶ Ibidem. Pág. 110

⁴⁷ Ibidem. Pág. 111

⁴⁸ Ibidem. Pág. 111

⁴⁹ DELEUZE, Gilles. *Conversações: 1972 -1990*. São Paulo: Ed. 34, 1992. Pág. 141

⁵⁰ Ibidem. Pág. 123

⁵¹ DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: Artes de Fazer*. Vol. I. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. Pág. 61

⁵² Ibidem. Pág. 103

⁵³ Ibidem. Pág. 47

⁵⁴ Ibidem. Pág. 101

Kairós)”⁵⁵ graças ao saber do homem comum – constituído por “uma memória, cujos conhecimentos não podem se separar dos tempos de sua aquisição e vão desafiando suas singularidades”.⁵⁶ Para o autor, a criatividade implicada nestas astúcias diárias – que resistem às estratégias pan-ópticas adotadas pelas estruturas de poder para controlar as sociedades –, e cujo impacto não pode ser calculado de antemão porque uma ação tática só se configura como tal quando “a memória é tocada pelas circunstâncias”⁵⁷ incitando sub-repticiamente nos indivíduos uma resposta singular, sugere que “a inteligência é indissociável dos combates e dos prazeres cotidianos que articula”.⁵⁸

Abordando a questão por outro viés, no ensaio “A fala cotidiana”, Maurice Blanchot sugere que o cotidiano é “o que há de mais difícil a descobrir”.⁵⁹ O termo designa “aquilo que somos [...] no trabalho, no lazer, na vigília, no sono, na rua, [e] no privado da existência”⁶⁰, não obstante, a apreensão desta experiência se caracteriza por uma ambigüidade que lhe é intrínseca pois se o indivíduo, como alega o autor, “está um tempo mergulhado no cotidiano e privado do cotidiano”⁶¹, o conceito está necessariamente fadado ao seguinte paradoxo:

Quaisquer que sejam os seus aspectos, o cotidiano tem esse traço essencial: não se deixa apanhar. Ele escapa. Ele pertence à insignificância [...] mas é talvez o lugar de toda significação possível. O cotidiano escapa. É nisso que ele é estranho, o familiar que se descobre (mas já se dissipa) sob a espécie do extraordinário.⁶²

Para aproximar-se do cotidiano, segundo a reflexão proposta por Blanchot, “é necessário contradizer-se”⁶³ visto que, embora o conceito remeta à banalidade da vida, ao remontar ainda à “existência em sua espontaneidade mesma”⁶⁴ – cujo

⁵⁵ Ibidem. Pág. 157

⁵⁶ Ibidem. Pág. 158

⁵⁷ Ibidem. Pág. 162

⁵⁸ Ibidem. Pág. 47

⁵⁹ BLANCHOT, Maurice. “A fala cotidiana” In: BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: A experiência limite*. São Paulo: Escuta, 2007. Pág. 235

⁶⁰ Ibidem. Pág. 235

⁶¹ Ibidem. Pág. 236

⁶² Ibidem. Pág. 237

⁶³ Ibidem. Pág. 237

⁶⁴ Ibidem. Pág. 237

movimento é isento de regularidade e coerência –, o cotidiano é também “o que há de mais importante”.⁶⁵

Os dois lados sempre se encontram, o cotidiano com seu aspecto fastidioso, penoso e sórdido (o amorfo, o estagnante), e o cotidiano inesgotável, irrecusável e sempre inacabado, e sempre escapando às formas ou às estruturas (em particular as da sociedade política: burocracia, engrenagens governamentais, partidos). E que entre estes dois opostos possa haver uma certa relação de identidade é o que mostra a fraca mudança de acento que permite passar de um a outro, quando o espontâneo, isto é, o que subtrai às formas, o informal, torna-se amorfo, e quando (talvez) o estagnante se confunde com o corrente da vida, que é também o próprio movimento da sociedade.⁶⁶

O tédio, para Blanchot, escancara o cotidiano, oferecendo uma prova cabal de que o indivíduo encontra-se fatalmente “atolado nele”.⁶⁷ Mas, cabe assinalar que se trata antes de um aceno do que de uma captura propriamente dita porque, a partir do momento em que o tédio começa a manifestar-se, o cotidiano – ao perder o seu status de “inapercebido”⁶⁸ – este prontamente se dissipa. Para Blanchot é na tagarelice rotineira – cuja dinâmica irrefletida exorta uma “fala não falante que é o doce murmúrio humano que há em nós”⁶⁹ – que essa “existência inaparente e no entanto não escondida”⁷⁰ implicada no cotidiano se insinua. É unicamente neste “nível da fala”⁷¹ – em seu anonimato radical – que o cotidiano emite seus sinais.

O próprio do cotidiano é designar-nos uma região, ou um nível de fala, em que a determinação do verdadeiro e do falso, como a oposição do sim e do não, não se aplica... [...] O cotidiano [...] é um nível da vida em que o que reina é a recusa de ser diferente, a animação ainda indeterminada, sem responsabilidade e sem autoridade, sem direção e sem decisão, uma reserva de anarquia, já que repele todo começo e rejeita todo fim.⁷²

Em função de suas vicissitudes intrínsecas, o cotidiano, segundo Blanchot, “recusa os valores heróicos.”⁷³ Nesse movimento contínuo e inapreensível que o

⁶⁵ Ibidem. Pág. 237

⁶⁶ Ibidem. Pág. 237

⁶⁷ Ibidem. Pág. 241

⁶⁸ Ibidem. Pág. 241

⁶⁹ Ibidem. Pág. 241

⁷⁰ Ibidem. Pág. 241

⁷¹ Ibidem. Pág. 240

⁷² Ibidem. Págs. 240-241

⁷³ Ibidem. Pág. 244

caracteriza – sempre animado pela “força corrosiva do anonimato humano”⁷⁴ – “a indiferença diária se situa num nível em que a questão do valor não se coloca”.⁷⁵

A partir desta reflexão sobre a complexidade do cotidiano, as ressalvas de Blanchot à escrita dos diários, apontadas no ensaio intitulado “O diário íntimo e a narrativa”, ganham uma nova luz e, assim, o que em uma primeira leitura parece uma objeção a esta prática de escrita, se explica pelo contra-senso implicado nessa tentativa de captura da experiência cotidiana. Neste texto, Blanchot sugere que o diário “que parece tão livre de forma, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades [...] na ordem e na desordem que se quiser, é submetido a uma cláusula [...] perigosa”⁷⁶ cujo desígnio consiste em “respeitar o calendário.”⁷⁷

Escrever cada dia, sob a garantia desse dia e para lembrá-lo a si mesmo, é uma maneira cômoda de escapar ao silêncio, como ao que há de extremo na fala. Cada dia nos diz uma coisa. Cada dia anotado é um dia preservado. Dupla e vantajosa operação. Assim, vivemos duas vezes. Assim protegemo-nos do esquecimento e do desespero de não ter nada a dizer.⁷⁸ [...] O diário é a âncora que raspa o fundo do cotidiano e se agarra às asperezas da vaidade.⁷⁹

Blanchot admite que “é tentador, para o escritor, escrever um diário da obra que está escrevendo”⁸⁰, mas questiona o sentido dessa empreitada – que considera ingênua – atentando para os riscos de que essa tentativa de “ligar-se à sua pesquisa”⁸¹ faça silenciar as dúvidas que impelem a criação. Movidos pela vontade de sondar “os arredores de um segredo”⁸², os diários dos escritores, segundo o autor, “tentam dar forma e linguagem àquilo que, neles, não pode falar”.⁸³ O diário, para Blanchot, só é válido enquanto ficção independente da obra que o autor escreve, a exemplo dos diários de Kafka, cujo conteúdo “não tem

⁷⁴ Ibidem. Pág. 244

⁷⁵ Ibidem. Pág. 245

⁷⁶ BLANCHOT, Maurice. “O diário íntimo e a narrativa” In: BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Pág. 270

⁷⁷ Ibidem. Pág. 270

⁷⁸ Ibidem. Pág. 273

⁷⁹ Ibidem. Pág. 273

⁸⁰ Ibidem. Pág. 276

⁸¹ Ibidem. Pág. 278

⁸² Ibidem. Pág. 278

⁸³ Ibidem. Pág. 275

relação evidente com os acontecimentos diários”⁸⁴ nem visa “a retomada de um tema já posto em obra”.⁸⁵

O diário íntimo de Kafka é feito não apenas de notas datadas, que remetem à sua vida, de descrições de coisas que ele viu, de pessoas que encontrou, mas também de um grande número de esboços de narrativas, algumas de poucas páginas, a maioria de algumas linhas, todas inacabadas... [...] Sentimos bem que esses fragmentos se 'articulam', como diz Marthe Robert, 'entre os fatos vividos e a arte', entre o Kafka que vive e o Kafka que escreve. Pressentimos também que esses fragmentos constituem os rastros anônimos, obscuros do livro que busca realizar-se, mas somente na medida em que não tem parentesco visível com a existência da qual parecem ter saído, nem com a obra de que constituem a aproximação.⁸⁶

No texto “Pruebas de haber vivido”, dedicado aos diários de Kafka, Nora Catelli observa que “os humores de quem escreve, suas afinidades, suas angústias e suas obsessões, mas também suas atividades, relações e observações, disputam os espaços”⁸⁷ nos diários. Mas, a despeito desta variedade de conteúdos, Catelli insiste na subordinação ao calendário debatida por Blanchot. Diz a autora:

As funções do diário são variadas e muitas vezes contraditórias. Como gênero, carece de estrutura, não compõe um relato, não seleciona o significativo do passado, nem o relevante do presente. Sua única exigência formal é a sequência cronológica da escrita: a linha dos dias. Naturalmente, esta é uma linha ideal: podem existir cortes de meses e até de anos, descontinuidades e desajustes flagrantes, evocações, relatos retrospectivos e antecipatórios. Mas a presença da data [...] no cabeçalho da entrada é uma exigência ineludível...⁸⁸

Coincidindo com Catelli sobre o seu caráter sequencial, Philippe Lejeune alega que “o diário se inscreve na duração”⁸⁹, delineando através da continuidade

⁸⁴ Ibidem. Pág. 277

⁸⁵ Ibidem. Pág. 277

⁸⁶ Ibidem. Págs. 277-278

⁸⁷ CATELLI, Nora. “‘Pruebas de haber vivido’: los Diarios y la Carta al Padre de Franz Kafka como límites de la autobiografía.” In: CATELLI, Nora. *Op Cit.* Pág. 109

⁸⁸ “Las funciones de un diario son variadas y muchas veces contradictorias. Como género, carece de estructura, no compone un relato, no selecciona lo significativo del pasado, ni lo relevantes del presente. Su única exigencia formal es la secuencia cronológica de la escritura: el hilo de los días. Desde luego, esta es una línea ideal: pueden existir cortes de meses y hasta de años, discontinuidades y desajustes flagrantes, evocaciones, relatos retrospectivos y anticipatorios. Pero la presencia de la fecha [...] en el encabezado de la entrada es un requisito ineludible...” In: Ibidem. Pág. 109

⁸⁹ LEJEUNE, Philippe. “Um diário todo seu”. In: LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet*; Organização: Jovita Maria Gerheim Noronha; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. Pág. 260

do gesto “uma espécie de trilho que permite discorrer sobre o tempo”.⁹⁰ A escrita diarística promove, segundo o autor, uma triagem das memórias pessoais, gerando um espaço de auto-reflexão a partir dos vestígios da experiência registrados nas páginas. Diz o autor:

A base do diário é a data. O primeiro gesto do diarista é anotá-la encima do que vai escrever. [...] Um diário sem data, a rigor, não passa de uma simples caderneta. A datação pode ser mais ou menos precisa ou espaçada, mas é capital. Uma entrada de diário é o que foi escrito num certo momento [...] e cujo conteúdo com certeza não foi modificado. [...]. Quando soa meia-noite, não posso mais fazer modificações.⁹¹

A insistência da crítica literária na datação como um componente decisivo da forma diarística pode dificultar a interpretação da narrativa de Juan Dominguez como um diário, inibindo a leitura sugerida pelo coreógrafo nos seus comentários sobre *Todos os bons espiões têm minha idade*.⁹² Se os diários forem considerados unicamente à luz desta conjectura, a edição das notas do caderno e a ausência de registros datados em seus escritos, exige que esta aproximação seja revista. Não obstante, se o diário, como nota Lejeune, “desloca a atenção para um processo de criação, torna o pensamento mais livre, mais sujeito a contradições e comunica ao leitor a dinâmica da reflexão”⁹³, permitindo “acompanhar de perto uma tomada de decisão”⁹⁴, os escritos projetados em *The Application* e em *Todos os bons espiões têm minha idade* oferecem motivos de sobra para articular esta relação.

O aspecto pormenorizado dos diários tornou-se um valioso recurso para a crítica genética. Esta linha de pesquisa, que se consolida na década de setenta⁹⁵ a partir do estudo dos manuscritos literários, se propõe a analisar diversos registros – rascunhos, anotações, diários, etc.– no intuito de apreender as manobras que pautam os processos artísticos. O interesse por estes documentos, como observa Roberto de Oliveira Brandão no prólogo do livro *Criação em processo*, sempre existiu, mas enquanto a filologia, a edótica, e suas ciências auxiliares recorriam a este corpus com a intenção de “restituir a forma e a mensagem originais de um

⁹⁰ Ibidem. Pág. 261

⁹¹ Ibidem. Pág. 260

⁹² DOMINGUEZ, Juan. In: Entrevista concedida a autora em 8/11/2007.

⁹³ LEJEUNE, Philippe. "Um diário todo seu". In: LEJEUNE, Philippe. *Op Cit.* Pág. 264

⁹⁴ Ibidem. Pág. 263

texto”⁹⁶, a “crítica genética moderna [...] quer ‘mapear’ o percurso da escritura, com suas variantes, rasuras, emendas e toda sorte de modificações que configuram a ‘gênese’ do texto como o espaço onde o escritor testa as muitas alternativas que o processo criativo [...] vai pondo diante de si”.⁹⁷ No âmbito da produção literária verifica-se, segundo o autor, “uma preocupação crescente do escritor em falar sobre seus próprios processos”⁹⁸, e em certos casos, uma vontade de “trazer para dentro da obra [...] a problemática de sua própria produção”⁹⁹, cujos subsídios teriam contribuído para enriquecer as pesquisas dos geneticistas.

No ensaio “Devagar: obras”, a pesquisadora Almuth Grésillon observa que a crítica genética está especialmente interessada naqueles registros que “trazem o traço de uma dinâmica, a do texto em progresso”.¹⁰⁰ Estes documentos, segundo a autora, proporcionam um acesso aos labirintos da criação cujos caminhos sinuosos evocam a imagem borgiana¹⁰¹ “dos caminhos que se bifurcam indefinidamente, criando redes e tramas, abarcando todas as possibilidades, todas as virtualidades, todos os excessos jubilatórios que existem durante o tempo da escrita”¹⁰² A crítica genética evidencia a emergência de “uma reflexão sobre o conceito de escrita”¹⁰³ que apreenda “nesses gestos da mão dispêndios de energia (corporal e intelectual) que não correspondem a qualquer modelo apreendido, a qualquer programa pré-constituído [...] a qualquer querer-dizer”.¹⁰⁴ Assim, partindo destes e outros desafios gerados pelos processos criativos que se propõem a esmiuçar, os geneticistas, segundo argumentação proposta por Grésillon, concebem a literatura como um “movimento”.¹⁰⁵

Ao selecionar as notas do seu caderno com o intuito de projetá-las em sua performance, Dominguez trabalha à maneira de um geneticista, resgatando os traços de uma dinâmica que se afirma reanimando, ou reinventando, o compasso do próprio movimento que a engendra. Com sua bagagem coreográfica ele não

⁹⁵ OLIVEIRA BRANDÃO, Roberto de. “Apresentação” In: ZULAR, Roberto. (org.) *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002. Pág. 9

⁹⁶ Ibidem. Pág. 9

⁹⁷ Ibidem. Pág.10

⁹⁸ Ibidem. Pág.10

⁹⁹ Ibidem. Pág.10

¹⁰⁰ GRÉSILLON, Almuth. “Devagar: obras” In: ZULAR, Roberto. *Op cit.* Pág. 147

¹⁰¹ BORGES, Jorge Luis. “O jardim de veredas que se bifurcam” In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das letras, 2007

¹⁰² Ibidem. Pág. 155

¹⁰³ Ibidem. Pág. 165

¹⁰⁴ Ibidem. Pág. 167

apenas apreende o movimento que subjaz em seus manuscritos – que é também aquele que caracteriza a “existência em sua espontaneidade mesma” ¹⁰⁶ atrelada à experiência cotidiana da que fala Blanchot –, mas enfatiza também o investimento corporal e intelectual da escrita ao que se refere Grésillon por meio de uma organização do texto que convida o público a entrar nessa dança.

3.3

A questão autobiográfica

Em “O pacto autobiográfico” – ensaio inúmeras vezes citado no contexto dos estudos autobiográficos – Philippe Lejeune sugere que a autobiografia, tal como é concebida no campo literário, depende de “um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio” ¹⁰⁷ cujos códigos possibilitam o estabelecimento de um pacto específico de leitura.

Ainda que alguns dos critérios propostos por Lejeune para definir o gênero tenham sido revistos em seus textos subsequentes ¹⁰⁸, sua tese chave – baseada na proposição de que “para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador, e o personagem” ¹⁰⁹ – permanecera inalterada.

A evidência da coincidência entre estas figuras, segundo o autor, pode dar-se “implicitamente” ¹¹⁰ – dependendo, neste caso, das inferências do leitor a partir da informação contida nos títulos ou subtítulos do livro ou na “sessão inicial do texto onde o narrador assume compromissos junto ao leitor comportando-se como [...] o autor” ¹¹¹ –, ou “de modo patente” ¹¹², i.e., quando o nome assumido pelo narrador-personagem coincide com o nome do autor escrito na capa livro.

¹⁰⁵ Ibidem. Pág. 147

¹⁰⁶ BLANCHOT, Maurice. “A fala cotidiana” In: BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: A experiência limite*. São Paulo: Escuta, 2007. Pág. 237

¹⁰⁷ LEJEUNE, Philippe. “O pacto autobiográfico”. In: *O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet*; Organização: Jovita Maria Gerheim Noronha; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. Pág. 33

¹⁰⁸ Estes critérios são revisitados nos textos “O pacto autobiográfico (BIS)” e “O pacto autobiográfico, 25 anos depois”. In: LEJEUNE, Philippe. *Op Cit.*

¹⁰⁹ LEJEUNE, Philippe. “O pacto autobiográfico”. In: *Op Cit.* Pág. 15

¹¹⁰ Ibidem. Pág. 27

¹¹¹ Ibidem. Pág. 27

¹¹² Ibidem. Pág. 27

Nos casos em que “o personagem não tem nome na narrativa”¹¹³, o pacto somente pode ser selado, segundo Lejeune, se autor apresentar indícios capazes de explicitar a coincidência de identidade do autor com a do narrador-personagem por meio de outras estratégias, como acontece no livro intitulado *História das minhas idéias* de Edgar Quinet onde, embora o nome do autor seja omitido, o pronome possessivo do título da obra e as referências a outros trabalhos da sua autoria acabam confirmando a condição autobiográfica da obra.

Se o raciocínio de Lejeune fosse aplicado à análise do trabalho *Todos os bons espões têm minha idade* de Dominguez o parentesco com o caso citado seria evidente. Ainda que o nome do coreógrafo não seja mencionado em nenhuma das fichas projetadas, o pronome indefinido do título da obra, seguido da compreensão – sugerida por meio de um episódio narrado nas primeiras cartelas¹¹⁴ – de que ele é um dos espões aos que alude o título do trabalho, e as diversas menções à sua obra anterior – cujo nome é citado ora por extenso ora abreviado – podem ser lidos como os indícios do “pacto autobiográfico” selado entre o coreógrafo e os espectadores.

Ao contrário do que Husemann sugere ao afirmar que em *Todos os bons espões têm minha idade* “difícilmente poder-se-ia afirmar quem é a pessoa que fala nas fichas”¹¹⁵, quem conhece o trabalho de Dominguez, além de saber que *The taste is mine* foi sua obra anterior, saberá também que é ele quem está em cena. É por este tipo de inferência que a presença de Dominguez no palco pode ser lida, como notara José Sanchez, como “um corpo neutro no qual, no entanto, se reconhece ao autor do texto”.¹¹⁶

Se o espectador ignora a trajetória de Dominguez, a coincidência entre a identidade do autor e a do personagem que protagoniza os relatos projetados só

¹¹³ Ibidem. Pág. 30

¹¹⁴ O texto das cartelas 12, 13 e 14 é o seguinte: “Título // En una habitación de un hotel de oporto: mi novia dormida en la cama girada hacia la derecha. En frente de ella el armario con puertas de espejo. yo estoy despierto en la misma cama detrás de ella, girado también hacia la derecha. observo su cuerpo. Levanto un poco la cabeza y lo veo todo en el espejo. // Me escondo detrás de ella. no me muevo solo observo la situación en el espejo asomando los ojos por encima de su hombro. espero. Viene de golpe. ya lo tengo pero sigo tranquilo, sobrio, algo emocionado pero contenido. Segundos más tarde sonrío. Y más tarde aún me parto.”

¹¹⁵ HUSEMANN, Priko. *Op Cit.*

¹¹⁶ “la lectura está condicionada por un tiempo y una presencia, que impone el manipulador de las cartulinas, un cuerpo neutro en quien, sin embargo, se reconoce al autor del texto.” SANCHEZ, José. “Todos los buenos espías tienen mi edad” S/R. Disponível em: <<http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=140>> Acesso em: Abril 2006; Embora

será evidenciada após alguns minutos do início da apresentação, no momento em que o coreógrafo exibe uma série de retratos fotográficos onde a semelhança entre a fisionomia da pessoa que está em cena e a pessoa retratada resulta óbvia.

Ainda que nas últimas imagens projetadas o caráter indicial da fotografia analógica seja colocado em xeque em função da manipulação digital, a eficácia da exibição destes retratos para o estabelecimento do pacto autobiográfico depende do “poder de autenticação” ¹¹⁷ inerente à fotografia implicado no que Roland Barthes denominara de “referente fotográfico”. Diz o autor:

Chamo ‘referente fotográfico’ não à coisa *facultativamente* real para a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objectiva sem a qual não haveria fotografia. A pintura, essa pode simular a realidade sem a ter visto. O discurso combina signos que têm, certamente, referentes, mas esses referentes podem ser (e na maioria das vezes são) ‘quimeras’. Ao contrário dessas imitações, na fotografia nunca posso negar que *a coisa esteve lá*. Há uma dupla posição conjunta: de realidade e de passado.

¹¹⁸

Susan Sontag concorda com Barthes a respeito de a incontestabilidade da fotografia em relação ao poder de legitimação da palavra. Por serem consideradas, conforme nota a autora, “como pedaços da realidade” ¹¹⁹, as fotos “parecem mais autênticas do que [...] [as] narrativas literárias”. ¹²⁰ Assim, “algo do que ouvimos falar mas de que duvidamos”, como observa Sontag, “parece comprovado quando nos mostram uma foto”. ¹²¹

Porém, ainda que o álbum de retratos de Dominguez proporcione “provas” suficientes para propor o pacto de leitura próprio da autobiografia, é necessário lembrar que o espectador somente tem acesso aos retratos, assim como ao resto das fichas, através de um circuito fechado de vídeo – recurso que, por sua vez, irá gerar outros desdobramentos relevantes para a reflexão.

a neutralidade do corpo possa ser questionada, o que o pesquisador diz aqui interessa pelo fato de sublinhar a identidade do nome que possibilita o pacto autobiográfico.

¹¹⁷ BARTHES, *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 2008. Pág. 99

¹¹⁸ Ibidem. Pág. 87

¹¹⁹ SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Pág. 89

¹²⁰ Ibidem. Pág. 89

¹²¹ Ibidem. Pág. 16

3.4

O dispositivo cênico em pauta

No texto "Video: the aesthetics of narcissism", ao considerar a ênfase na psique dos artistas como o fio condutor da maioria dos trabalhos de vídeo-arte e as características do circuito fechado enquanto recurso dominante, Rosalind Krauss argumenta que o meio possuiria um incontestável caráter narcisístico. O feedback instantâneo da imagem, decorrente da simultaneidade da captação e da projeção possibilitada pelo circuito fechado, produziria, segundo a autora, uma clausura espacial pautada por um processo auto-reflexivo equivalente ao produzido pelo espelho.¹²² A auto-observação promovida por esta reflexividade especular que “apaga as diferenças entre o sujeito e objeto”¹²³ seria correlativa, segundo Krauss, à atitude do sujeito narcisista – aquele que transforma o objeto-libido em ego-libido, retirando a atenção do "Outro" e investindo-a no "Eu".¹²⁴

Embora a suspensão gerada pelo circuito fechado seja, segundo Krauss, uma característica emblemática em todo o corpus da vídeo-arte, a autora reconhece a possibilidade de valer-se do vídeo de maneira crítica: explorando seus recursos intrínsecos a partir de uma perspectiva distanciada – como em *Boomerang* de Richard Serra¹²⁵ –, sublinhando as propriedades físicas do dispositivo de captação e reprodução de imagens – a exemplo de *Vertical Roll* de Joan Jonas¹²⁶ –, ou empregando-o como uma subespécie da pintura ou da escultura – como em *Mem* e

¹²² KRAUSS, Rosalind. "Video: the aesthetics of narcissism". In: October. n° 1, Spring. 1976. Pág. 182

¹²³ Ibidem. Pág. 184

¹²⁴ Ibidem. Pág. 184

¹²⁵ *Boomerang* é um filme de dez minutos, realizado em 1974, por Richard Serra e Nancy Holt que capta a imagem em close de Holt, usando um fone de ouvido, falando e ouvindo sua própria voz com um pequeno atraso de menos de um segundo. Durante a ação, Holt comenta o desconforto deste descompasso, que afeta a compreensão do seu discurso, expondo, segundo Krauss, a "prisão de um presente colapsado, um tempo presente que está completamente separado do tempo do seu próprio passado". Ainda que a fala de Holt evidencie, segundo Krauss, a auto-clausura própria da vídeo-arte, “Serra emprega mais o áudio do que o feedback visual” e “o ângulo de visão da cena não coincide com o do circuito fechado da situação de Holt, mas é apreendido através de um plano externo”, desfazendo a reflexividade especular que condiciona a dinâmica narcisista do meio.

¹²⁶ *Vertical Roll* mostra a imagem de Joan Jonas ascendendo constantemente em direção ao topo da tela, num ritmo cadenciado, que lembra o movimento do desenrolar de uma bovinha de filme. Para Krauss o ritmo e o movimento produzidos sugerem uma tal desconstrução que o seu efeito é o de evidenciar as linhas que compõem fisicamente a imagem, promovendo também uma sensação de dissolução temporal que remete à limitação física e, portanto temporal, dos instrumentos de captação e reprodução em vídeo.

Dor de Peter Campus.¹²⁷ Nestes casos, segundo Krauss, a ênfase recai antes no questionamento crítico do que na inclinação narcisística que predomina no meio.

O uso do circuito fechado no trabalho de Dominguez não propõe um olhar crítico valendo-se das mesmas estratégias analisadas por Krauss, – até porque o recurso, de acordo com o coreógrafo, foi incorporado apenas como uma solução prática para que vários espectadores pudessem aceder simultaneamente à leitura das fichas¹²⁸ – mas, em função de alguns dos critérios sugeridos pela autora – como a proeminência da psique dos artistas como fio condutor dos trabalhos –, a obra poderia ser lida como mais um exemplo da dinâmica narcisista do meio. Não obstante, a presença do dispositivo no espaço teatral, segundo o pesquisador Jaime Conde-Salazar, propõe outro tipo de abordagem crítica pelo fato de questionar os modos de recepção dominantes no contexto teatral.

No ensaio “El ojo en la llaga”, Conde-Salazar analisa as propriedades do circuito fechado na obra *Todos os bons espões têm minha idade* de Dominguez enquanto um dispositivo que problematiza a configuração do olhar instituído pela disposição tradicional dos espectadores nos edifícios teatrais que costumam a abrigar espetáculos de dança. Legatário da estética wagneriana, o edifício teatral arquitetado para acolher os balés, em decorrência do vácuo que separa a cena da platéia e do sistema de iluminação disposto para destacar o caráter fantasmático do espetáculo, faz com que “os corpos que habitam a cena apareçam sempre como outros corpos, distintos sempre daqueles dos que os olham”.¹²⁹ Na penumbra da platéia os espectadores tendem a observar anestesiados, convictos de que o seu olhar apreende a totalidade da cena, e no palco os corpos ideais “respondem com precisão ao desejo do público”, tornando-se “objetos que encarnam as fantasias, gostos e interesses dos que habitam na sala”.¹³⁰

O olhar hegemônico do espectador implicado na estrutura do edifício teatral moderno teorizado por Conde-Salazar é problematizado, de saída, na proposta de Dominguez não apenas porque o que o artista exhibe no telão é a superfície plana

¹²⁷ Em *Mem* e em *Dor* Peter Campus trabalha a partir da triangulação entre a câmera, a ação ao vivo e a projeção na parede (em tamanho real ou dilatado). Estes trabalhos enfatizam mais o estático da parede do que as características do vídeo, portanto, o seu efeito se aproxima do pictórico ou do escultural.

¹²⁸ DOMINGUEZ, Juan. Entrevista concedida a autora em 8/11/2007.

¹²⁹ CONDE-SALAZAR, Jaime. “El ojo en la llaga”. In: SANCHEZ, José A. (org.). *Artes de la escena y la acción en España*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006. Ibidem. Pág. 370

¹³⁰ Ibidem. Pág. 370

da cartela, mas porque “a imagem projetada é apenas uma reprodução, e não a ação”¹³¹ propriamente dita. Diz o autor:

Ao contrário do que aconteceria em qualquer dispositivo tradicional, nós, espectadores, não temos um acesso privilegiado a essa ação: intuimos o que está acontecendo, mas o que único podemos ver claramente é a imagem reproduzida da ação que aparece na tela. Assim, não apenas perdemos nossa posição privilegiada de testemunhas visuais de um evento vivo, mas nossos olhos são seqüestrados pela visão única da câmera [...] colocada sobre uma mesa num eixo perpendicular ao eixo da projeção. Se no teatro para balé o ponto da vista e a cena apareciam unidos por um eixo longitudinal, em TLBETME [*Todos los buenos espías tienen mi edad*] este eixo foi partido e as partes do teatro encontram-se separadas e deslocadas.¹³²

Enquanto Conde-Salazar enfatiza o questionamento crítico dos modelos de recepção institucionalizados pelo edifício teatral sugerido pelo dispositivo da obra *Todos os bons espíões têm minha idade*, o pesquisador André Lepecki aponta no trabalho alguns indícios de uma atitude solipsista que remete, segundo o autor, ao nascimento da coreografia.

A fundação da coreografia enquanto projeto disciplinar independente, está profundamente marcada, segundo Lepecki, pela dinâmica pedagógica instituída por um famoso manual coreográfico intitulado *Orchesographie* – publicado em 1589 –, cujo conteúdo propõe os alicerces metodológicos para a organização das tarefas atribuídas à nova disciplina a partir dos diálogos travados entre o mestre de dança, clérigo, e matemático Thoinot Arbeau e o seu discípulo, o jovem advogado Capriol. O sucesso da fórmula de trabalho sugerida pelo manual, cujo objetivo principal reside na articulação sistemática entre dança e escrita, depende, como notara Lepecki ao analisar um dos diálogos de Arbeau e Capriol, do exercício solitário do jovem aprendiz que, na reclusão do seu quarto, auxiliado pelo livro que detém a sabedoria do seu mestre, poderá convocar sua presença espectral para

¹³¹ Ibidem. Pág. 373

¹³² “Al contrario de lo que sucedería en cualquier dispositivo tradicional, nosotros espectadores no tenemos un acceso privilegiado a esa acción: intuimos lo que está sucediendo pero lo único que podemos ver claramente es la imagen reproducida de la acción que aparece en la pantalla. Con lo cual no solo perdemos nuestra posición privilegiada de testigos visuales de un suceso vivo sino que además nuestros ojos son secuestrados por la visión única de la cámara [...] colocada sobre una mesa según un eje perpendicular al eje de la proyección. Si en el teatro para ballet el punto de vista y la escena aparecían unidos por un eje longitudinal, en TLBETME este eje se ha partido y las partes del teatro se encuentran separadas y desplazadas.” In: Ibidem. Pág. 374

assimilar seus ensinamentos. O isolamento aqui sublinhado é decisivo, segundo Lepecki, para entender o exercício coreográfico como uma prática solipsista.

Com o dançarino removido do campo social e confinado à assombrada privacidade da leitura, o isolamento funciona como um acumulador de subjetividade. [...] No novo recinto privado chamado de estúdio [...] não é só a filosofia moderna irá comparecer, se alinhando com a proposição cartesiana da fundação metafísica da subjetividade cuja verdade precisa ser encontrada em solilóquio. Com Arbeau a coreografia, como escrita e máquina de subjetividade, mediando ausência e presença, encontra suas condições de possibilidade na privacidade do estúdio.¹³³

Ao aproximar estes princípios inerentes à noção de coreografia, decorrentes da metodologia de Arbeau, aos trabalhos de Bruce Nauman e Juan Dominguez, Lepecki sugere que tanto as performances realizadas no estúdio e registradas em vídeo pelo primeiro¹³⁴ quanto a obra *Todos os bons espões têm minha idade* do segundo podem ser analisados como exemplos de um excesso solipsístico.¹³⁵

No caso de Dominguez, um dos elementos que leva o autor a desconfiar do caráter solipsista da proposta diz respeito à alternativa cenográfica do uso de uma escrivaninha com dois pequenos bancos acoplados e enfrentados – um ocupado pelo coreógrafo e outro que permanece vazio durante toda a performance –, cujo formato e escala remetem a uma carteira escolar. Em *Todos os bons espões têm minha idade*, segundo o autor, assim “como em *Orchesographie*, os espaços do coreográfico e do pedagógico se confundem, e ambos são habitados por ausências vigorosamente presentes”.¹³⁶

¹³³ “With the dancer removed from the social field and confined to the haunted privacy of bookish reading, the solitary chamber operates as an accumulator of subjectivity. [...] In this new private chamber called studio [...] it is not only the modern philosophy that will find itself, as in Descartes’s proposition of a metaphysical foundation for subjectivity whose truth is to be found in soliloquy. With Arbeau, choreography as writing and as a subjectivity machine mediating absence and presence find its conditions of possibility by dwelling in studious privacy.” In: LEPECKI, André. *Exhausting dance: performance and politics of movement*. New York / London: Routledge, 2006. Págs. 28-29

¹³⁴ As performances analisadas por Lepecki são: *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*; *Revolving Upside Down*; *Get Out Of My Mind, Get Out Of This Room*; e *Bouncing Balls Between Floor and Ceiling with Changing Rhythms*. No caso de Nauman a inclinação solipsista se traduz, grosso modo, segundo a reflexão traçada por Lepecki, na equação mente/quarto que costuma aparecer no seu processo de trabalho – frequentemente insinuada em entrevistas e assumida declaradamente na instalação intitulada *Get Out Of My Mind, Get Out Of This Room*. Diz o autor: “For Nauman the mind is the room, just as the room is the mind: both intimately bound to language by the means of a commanding, mobilizing speech act”. In: Ibidem. Pág. 30

¹³⁵ Ibidem. Pág. 19

¹³⁶ Ibidem. Pág. 29

Por outro lado, segundo Lepecki, o solipsismo é especialmente sublinhado no momento em que o coreógrafo, enquanto exhibe a sequência de fotografias, ao constatar a presença de uma segunda pessoa, cobre imediatamente a silhueta do “intruso” com outro cartão, expondo apenas a superfície da imagem na que ele é retratado. Avaliando o impacto deste gesto, o autor sugere que “o homem sentado na escrivaninha, agenciando a escrita como uma dança, permanece o absoluto e único centro de atenção”.¹³⁷ Para Lepecki é fundamentalmente em função deste ato emblemático que a obra *Todos os bons espiões têm minha idade* pode ser lida como uma coreografia. Diz o autor:

A enfática interpretação de Dominguez do dançarino como figura solitária [...] indica uma alusão direta [...] a um dos principais elementos constitutivos do dança teatral do ocidente. O elemento em questão não pertence ao alinhamento modernista entre a dança e o movimento, mas a um histórico campo de forças onde a dança acumula seus fantasmas fundadores.¹³⁸

Contudo, conforme esclarece Lepecki, “o solipsismo na coreografia reflete o seu status ambíguo na filosofia”¹³⁹, permitindo interpretações diversas. Por um lado, o solipsismo remete à idéia de clausura e à produção de uma Verdade auto-suficiente e, assim sendo, pelo fato de estar profundamente vinculado ao projeto cartesiano, o conceito se tornou o alvo de diversas críticas na filosofia do século XX. Mas, por outro lado, se o conceito for compreendido à luz da primeira filosofia de Wittgenstein, há outras conotações possíveis pois, considerando que, segundo a proposta do filósofo, os limites da linguagem são os limites do sujeito, a exploração profunda e sistemática da linguagem, na opinião de Lepecki, pode ser também uma forma de “lançar-se no núcleo do mundo”.¹⁴⁰ Assim, em vez de indicar um isolamento voluntário e uma negação da alteridade, se for pensado por este viés, o solipsismo pode se tornar, segundo o autor, “uma contra-metodologia

¹³⁷ Ibidem. Pág. 37

¹³⁸ “Dominguez’s emphatic staging of the dancer as solitary figure [...] announces *All Goog Spies Are My Age* as directly addressing one of Western theatrical dance’s main constitutive elements. The element in question pertains not to the modernist alignment between dance and movement, but to a historical force field where dance clusters its foundational phantasms”. LEPECKI, André. “Exhausting Dance: Themes for a politics of Movement”. In: HEATHFIELD, Adrian. (ed.). *Live: Art and Performance*. New York: Routledge, 2004. Pág. 125

¹³⁹ LEPECKI, André. *Op cit.* Pág. 19

¹⁴⁰ Ibidem. Pág. 38

crítica e coreográfica, um modo de intensificar crítica e fisicamente as condições de subjetivação hegemônicas e explodi-las em direções improváveis.”¹⁴¹

É precisamente em função desta contra-metodologia que, segundo Lepecki, o que em *Todos os bons espiões têm minha idade* começa “como uma exposição exaustiva de escrita, solidão, masculinidade, cadência, [e] auto-referencialidade, lentamente se dissipa numa rede sem igual de inclusões: inclusões narrativas, mas também corporais e experienciais.”¹⁴²

3.5

O quem da autobiografia

Ainda que os estudos mais divulgados sobre a autobiografia sublinhem a coincidência do sujeito da enunciação e o do enunciado na mesma voz narrativa, a distância pragmática entre o "eu que escreve e o eu do relato" e entre "o dizer e o dito"¹⁴³, como observa Carlos Thiebaut, constitui um espaço onde se constrói uma textualidade complexa. Para o autor “o que faço ao me relatar nunca é apenas contar uma história [...] é também estabelecer um sentido no presente e para o presente, a partir da constituição atual da minha subjetividade”.¹⁴⁴

A questão autobiográfica, como observa Pozuelo Yvancos, tornou-se um assunto revisitado em diversos contextos críticos porque promove uma reflexão muito necessária e atual na medida em que “a autobiografia se encontra imersa no drama da autodefinição, da relação linguagem-identidade, e da narração como falseamento, etc., que são pontos chave na epistemologia contemporânea”.¹⁴⁵

Assim, em função do reconhecimento desta complexidade, “os aspectos meramente cognitivos e referenciais do conceito de identidade autobiográfica”¹⁴⁶, segundo Pozuelo Yvancos, estariam sendo reavaliados por uma parcela da crítica contemporânea que insiste em questionar a possibilidade de uma afirmação coesa da individualidade, atribuindo-lhe “um intrínseco caráter ficcional ao gênero

¹⁴¹ Ibidem. Pág. 39

¹⁴² Ibidem. Págs. 39-40

¹⁴³ THIEBAUT, Carlos. *Historia del nombrar: Dos episodios de la subjetividad moderna*. Madrid: La balsa da la medusa - Visor, 1990. Pág. 200

¹⁴⁴ Ibidem. Pág. 201

¹⁴⁵ POZUELO YVANCOS, José Maria. *De la autobiografia: teorías y estilos*. Barcelona: Ed. Crítica: Letras de Humanidad, 2006. Pág. 33

¹⁴⁶ Ibidem. Pág. 57

autobiográfico”.¹⁴⁷ Para autores como De Man ou Barthes, como explica Pozuelo Yvancos, “a base referencial da autobiografia é [...] uma ilusão produzida pela estrutura retórica da linguagem”.¹⁴⁸ A narrativa autobiográfica, de acordo com tal convergência crítica, não é o “resultado do sujeito, mas, ao contrário, é o eu quem acaba sendo construído pelo texto”.¹⁴⁹

Para Paul De Man “a estrutura especular”¹⁵⁰ do gênero autobiográfico “está interiorizada em todo texto”.¹⁵¹ A questão mais importante que a narrativa autobiográfica promove, como observa o autor no ensaio “La autobiografía como desfiguración”, não reside no autoconhecimento que aparenta promover, mas na prova da “impossibilidade de totalização [...] de todo sistema textual constituído por substituições tropológicas”.¹⁵² Propondo uma reflexão a partir dos *Essays upon Epitaphs* de William Wordsworth, De Man considera a prosopopéia como a figura retórica própria da autobiografia e do epitáfio, e adverte que, por meio da substituição de um eu que se diz outro, a autobiografia “desapossa e desfigura na mesma medida em que restaura”.¹⁵³

No ensaio “Escrever, verbo intransitivo?” Roland Barthes considera que no ato autobiográfico, assim como em toda escrita, “o sujeito constitui-se como imediatamente contemporâneo da escritura, efetuando-se e afetando-se por ela”¹⁵⁴ e sublinha o contra-senso implicado na atribuição de uma identidade estanque e invariável ao autor da autobiografia. Diz o autor:

Contrariamente à ilusão corrente das autobiografias e dos romances tradicionais, o sujeito da enunciação nunca pode ser o mesmo que agiu ontem: o *eu* do discurso já não pode ser o lugar onde se restitui inocentemente uma pessoa previamente guardada.¹⁵⁵ [grifos do autor]

A instabilidade atrelada a esta construção narrativa é posta em evidência em *Roland Barthes por Roland Barthes*, obra que deixa transparecer matizes

¹⁴⁷ Ibidem. Pág. 24

¹⁴⁸ Ibidem. Pág. 37

¹⁴⁹ Ibidem. Pág. 31

¹⁵⁰ DE MAN, Paul. “La autobiografía como desfiguración”. In: *En primera persona: La autobiografía*. Madrid: Consejería de Cultura y Turismo, Comunidad de Madrid, 2006. Pág. 80

¹⁵¹ Ibidem. Pág. 80

¹⁵² Ibidem. Pág. 81

¹⁵³ Ibidem. Pág. 88

¹⁵⁴ BARTHES, Roland. “Escrever, verbo intransitivo?” In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins fontes, 2004. Pág. 22

autobiográficos, sem excluir a anfibia que marca o conjunto da sua produção. Os fragmentos que compõem o livro – precedidos por uma série de fotografias legendadas que apresentam imagens do autor em meio às pessoas e lugares que fizeram parte da sua vida – alternam as elocuções narrativas na primeira e na terceira pessoa do singular inibindo possíveis leituras que sugiram qualquer imagem coesa da figura do autor.

Na primeira página da obra, Barthes adverte que tudo o que está escrito deve ser “considerado como dito por uma personagem de um romance” ¹⁵⁶ e mais adiante, no fragmento intitulado “O livro do eu”, ele retifica que não seria apenas uma, mas várias personagens ¹⁵⁷, enfatizando assim a multiplicidade de vozes que interferem no imaginário – esse “labirinto de redentes nos quais se extravia aquele que fala sobre si mesmo”. ¹⁵⁸ E nesse devir do extravio, Barthes afirma o valor do processo infundável da escritura que, como todo processo poético, se compõe por “tantos fragmentos, tantos começos, tantos prazeres” ¹⁵⁹ que lhe asseguram sua continuidade. Diz o autor:

A obra é um *ensaio* (de teatro), e esse ensaio, como num filme de Rivette, é verboso, infinito, entrecortado de comentários, de *excursus*, trançada com outra coisa. Por uma só palavra, a obra é um escalonamento; seu ser é o *degrau*: uma escada que não acaba. ¹⁶⁰ [grifos do autor]

O “esforço vital” do livro *Roland Barthes por Roland Barthes*, conforme esclarece o autor, seria “a encenação de um imaginário” ¹⁶¹ cujos distintos graus, manifestos nos fragmentos da obra, fazem da “ribalta uma barra incerta”. ¹⁶²

Se o imaginário constituísse um trecho bem delimitado, cujo *embaraço* fosse sempre seguro, bastaria anunciar cada vez esse trecho por algum operador metalingüístico, para se eximir de o haver escrito. Foi o que se pôde fazer aqui para alguns fragmentos (*aspas, parênteses, ditado, cena, redente, etc.*): o sujeito desdobrado (ou imaginando-se tal), consegue por vezes assinar seu imaginário. Mas esta não é uma prática segura; primeiramente, porque há um imaginário da

¹⁵⁵ Ibidem. Pág. 20

¹⁵⁶ BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. Pág. 11

¹⁵⁷ Ibidem. Pág. 136

¹⁵⁸ Ibidem. Pág. 136

¹⁵⁹ Ibidem. Pág. 109

¹⁶⁰ Ibidem. Pág. 192

¹⁶¹ Ibidem. Pág. 121

¹⁶² Ibidem. Pág. 121

lucidez e porque, separando os níveis do que digo, o que faço não é, a pesar de tudo, mais do que remeter a imagem para mais longe, produzir uma segunda careta; em seguida, e sobretudo, porque, freqüentemente o imaginário vem a passos de lobo, patinando suavemente sobre um pretérito perfeito, um pronome, uma lembrança, em suma, tudo o que pode ser reunido sob a própria divisa do Espelho e de sua Imagem: *Quanto a mim, eu.*¹⁶³ [grifos do autor]

A articulação dos distintos níveis do imaginário dos que fala Barthes assinala um procedimento poético que se aplica à obra *Todos os bons espiões têm minha idade* que Dominguez caracteriza como o jogo entre “a autobiografia e autobiografia imaginada”.¹⁶⁴ Diz o artista:

Na obra tem a autobiografia e a autobiografia imaginada, esses saltos da realidade à ficção [...] O público a lê como uma autobiografia, como uma espécie de diário, mas por outro lado é um diário fictício, ou meio-fictício...¹⁶⁵

2.6

Autoficção

O termo autoficção foi cunhado por Serge Doubrovsky em 1977 com o intuito de ilustrar o caráter vacilante do seu livro *Fils* enquanto gênero literário. Nesta obra, segundo os argumentos do autor, ainda que “todos os fatos e gestos do relato” tenham sido “literalmente extraídos” da sua vida¹⁶⁶, por ter confiado “sua aventura à aventura da linguagem”¹⁶⁷, ele julgara mais apropriado qualificar a sua narrativa de “autoficção” e não de autobiografia ou romance autobiográfico.

No ensaio intitulado “Autobiographie/vérité/psychanalyse”, escrito poucos anos depois, Doubrovsky alega que a proposta de *Fils* viria preencher a casa vazia do diagrama criado por Lejeune para esquematizar, segundo o tipo de enunciação assumido pelo autor, as relações entre os gêneros narrativos e os tipos de pacto estabelecidos entre os escritores e os leitores.

¹⁶³ Ibidem. Pág. 121

¹⁶⁴ DOMINGUEZ, Juan. Entrevista concedida a autora em 8/11/2007.

¹⁶⁵ Ibidem.

¹⁶⁶ DOUBROVSKY, Serge. "Autobiographie/vérité/psychanalyse" In: DOUBROVSKY, Serge. *Autobiographiques: de Corneille a Sartre*. Paris. PUF. 1988

¹⁶⁷ DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Galilée, 1977

Ainda que a narrativa autoficcional possa ser identificada numa série de trabalhos precedentes ¹⁶⁸, o neologismo criado por Doubrovsky, como observa Manuel Alberca, teve o mérito de alertar para o fato de que “entre o pacto autobiográfico e o pacto novelesco existe um amplo repertório de relatos” ¹⁶⁹, inaugurando um debate teórico que concerne tanto à literatura e às artes quanto a “outros fenômenos sociais que discutem [...] a noção de identidade”. ¹⁷⁰

No ensaio "Autoficción. El sujeto siempre en falta" Régim Robin propõe algumas aproximações para compreender o alcance do termo a partir da obra de Doubrovsky, mas, de início, opta por situar a discussão em um contexto mais amplo, atribuindo um caráter fictício ao texto contemporâneo.

Fictício porque o texto contemporâneo em particular, seja relato, romance, autobiografia ou autoficção, se esforça [...] por aplicar-se à polifonia do sujeito, à sua dispersão, à sua impossibilidade de enquadrar-se na própria imagem, por meio de toda classe de procedimentos... ¹⁷¹

A autoficção, para Leonor Arfuch, é uma das muitas variantes discursivas do “espaço biográfico” – neologismo empregado pela autora para considerar as narrativas auto-referentes a partir de um horizonte capaz de dar conta da constante hibridização dos gêneros – que visa “dissolver a própria idéia de autobiografia, desfaze[ndo] seus contornos, aposta[ndo] no equívoco, na confusão identitária e indiciária” ¹⁷² por meio de uma série de desvios capazes de produzir “um efeito altamente desestabilizador”. ¹⁷³ O que está em jogo na escrita autoficcional, segundo a autora, “não é uma suspeita sobre a veracidade ou a autenticidade dessa voz, mas [...] a aceitação do desequilíbrio constitutivo do sujeito enunciator”. ¹⁷⁴

Para Manuel Alberca o que importa na autoficção é “o aproveitamento da própria experiência para construir uma ficção pessoal sem apagar os rastros do

¹⁶⁸ Conforme foi demonstrado por certos autores que tem se dedicado ao assunto como Gérard Genette e Vincent Colonna, entre outros.

¹⁶⁹ Pág. 54

¹⁷⁰ Pág. 33

¹⁷¹ "Fictício porque el texto contemporáneo en particular, ya sea relato, novela, autobiografía o autoficción, se esfuerza [...] por aplicarse a la polifonía del sujeto, a su dispersión, a su imposibilidad de encuadrarse en su propia imagen, mediante toda clase de procedimientos de escritura." ROBIN, Régim. "Autoficción. El sujeto siempre en falta" In: ARFUCH, Leonor. (org.) *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos aires: Prometeo Libros, 2005. Pág. 47

¹⁷² ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2007. Pág. 98

¹⁷³ Ibidem. Pág. 98

referente, de maneira que o real-biográfico irrompa no literário e o fictício se confunda com o vivido no afã de fomentar a incerteza do leitor”.¹⁷⁵

Enquanto gênero híbrido e vacilante a autoficção propõe um tipo de leitura e reclama um tipo de leitor ativo, que se deleite no jogo intelectual de posições cambiantes e ambivalentes e que suporte esse jogo duplo de propostas contraditórias sem exigir uma solução total¹⁷⁶

A oscilação entre os episódios vividos e imaginados é um dos recursos poéticos do texto de *Todos os bons espiões têm minha idade* e, tal como acontece na narrativa autoficcional, por vezes, o coreógrafo sugere certo suspense sobre a origem dos relatos para extrair uma tensão lúdica dessa dubiedade. Este jogo é explorado tanto na série acasos enumerados em suas notas, muitas vezes forjados, quanto em relação aos personagens que interferem na narrativa. Em alguns destes casos o caráter fictício destes acontecimentos é revelado no discurso e em outros esta estratégia dramática permanece encoberta. Diz o coreógrafo:

A inclusão das casualidades deriva de certas comprovações temporais. [...] Eu tinha a idéia de propor uma cena com velas [...] e quando estava medindo o tempo em que as velas demoravam em consumir-se, percebi que era quase o mesmo do primeiro ato de *O lago dos cisnes*. A partir daí decidi cortá-las para que o tempo coincidisse. Então eu inventava algumas casualidades, mas outras coincidiam [...] Às vezes começava a inventar coincidências por uma questão dramática, para poder jogar com isso. [...] Há também algumas cenas com personagens imaginários como, por exemplo, a cena em que a minha esposa morre num acidente de carro...¹⁷⁷

Se a identidade ficcional da personagem falecida não é desvendada em momento algum, a origem imaginária de Paco Lloveras – personagem citado em várias fichas – é revelada num dos escritos sem que esta confissão o obrigue a sair de cena, pois após exibir a ficha a com a declaração "Meu amigo, o pintor Paco Lloveras, nunca existiu"¹⁷⁸, Dominguez volta a referir-se ao amigo com a mesma

¹⁷⁴ Ibidem. Pág. 99

¹⁷⁵ ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo*: de la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca nueva, 2007. Pág. 195

¹⁷⁶ “En tanto que gênero híbrido y vacilante la autoficción propone un tipo de lectura y reclama un tipo de lector activo, que se deleite en el juego intelectual de posiciones cambiantes y ambivalentes y que soporte ese doble juego de propuestas contrarias sin exigir una solución total” In: Ibidem. Pág. 203

¹⁷⁷ DOMINGUEZ, Juan. Entrevista concedida a autora em 8/11/2007.

¹⁷⁸ Ficha projetada em *Todos os bons espiões têm minha idade*.

naturalidade anterior, sem preocupar-se com a quebra na continuidade narrativa que esta sequência de ficha traz à tona.

A opção por ora sublinhar ora dissimular o caráter fictício dos relatos, além de problematizar a verossimilhança historicamente vinculada à cena teatral, parece alimentar, como observa Dominguez, a curiosidade dos espectadores sobre a veracidade dos fatos ¹⁷⁹ – dando indícios do “pacto ambíguo” que procura selar com o público. A propósito de a instabilidade dos códigos de leitura na narrativa autoficcional Manuel Alberca propõe a seguinte argumentação:

As autoficções dão conta da ruptura do contrato mimético no terreno mais comprometido, o da suposta transparência referencial e o da evidência autobiográfica, uma vez que, ao irromper “o real” no campo da invenção (e vice-versa) e o autor-sujeito da escritura no domínio da literalidade, os esquemas receptivos e contratuais da leitura romanesca ou autobiográfica são subvertidos. Conseqüentemente, a instabilidade referencial e enunciativa da autoficção provoca uma leitura oscilante entre o pólo fictício, que convoca principalmente a *inventio*, e o autobiográfico, que não se satisfaz com uma consideração meramente textual e sem referente externo. Na realidade, a autoficção propõe uma gradação entre posições extremas, entre uma leitura literal, baseada no princípio da verossimilhança, e outra referencial, do acordo com as chaves da veracidade e da correspondência extra-textual. ¹⁸⁰

Os espectadores das obras de Juan Dominguez, assim como os leitores de relatos autoficcionais, precisam aceitar o caráter fronteiro e ambíguo a partir do qual se constrói o discurso. Em função desta precariedade na hora de adotar uma chave de leitura, o público, como observou Oscar Cornago em sua análise da obra *The Application*, “se torna mais consciente de sua própria situação [...] do seu estar-sendo-espectador como um processo também inseguro”. ¹⁸¹

¹⁷⁹ DOMINGUEZ, Juan. Entrevista concedida a autora em 8/11/2007.

¹⁸⁰ Las autoficciones dan cuenta de la ruptura del contrato mimético en el terreno más comprometido, el de la supuesta transparencia referencial y en el de la evidencia autobiográfica, pues, al irrumpir ‘lo real’ en el terreno de la invención (y viceversa) y el autor-sujeto de la escritura en el campo de la literalidad, los esquemas receptivos y contractuales de la lectura novelesca o autobiográfica resultan subvertidos. En consecuencia, la inestabilidad referencial y enunciativa de la autoficción provoca una lectura oscilante entre el polo ficticio, que se reclama sobre todo de la *inventio*, y el autobiográfico, que no se satisface con la consideración meramente textual y sin referente externo. En realidad, la autoficción propone una gradación entre posiciones extremas, entre una lectura literal, basada en el principio de la verosimilitud, y otra referencial, de acuerdo con las claves de la veracidad y la correspondencia extratextual.” ALBERCA, Manuel. *Op Cit.* Pág. 51

¹⁸¹ CORNAGO, Oscar. "El teatro de acciones o las ficciones reales" In: Primer acto: Cuadernos de investigación teatral. Año: 2006, Número: 313

Em um recente ensaio dedicado ao que denomina de autoficção visual, o pesquisador holandês Joost de Bloois considera que o questionamento atrelado ao conceito de autoficção oferece um importante recurso para se “re-pensar a função, os usos e as formas críticas na arte contemporânea”.¹⁸²

A autoficção, para de Bloois, “está diretamente relacionada aos temas e às estratégias das artes visuais contemporâneas”.¹⁸³ O conceito, na opinião do autor, traz à tona uma série de questões que possibilitam uma reflexão produtiva sobre a condição *post-medium* apontada por Rosalind Krauss¹⁸⁴ – no que diz respeito ao papel da ficção na obra de Marcel Broodthaers – e que promovem uma revisão das aporias da arte conceitual. Diz o autor:

[M]uitas das linhas de reflexão de Serge Doubrovsky referentes ao conceito que cunhou na contra-capa da seu ‘romance autobiográfico’ *Fils* em 1977 estão intimamente ligadas às principais premissas da arte conceitual e ao seu legado: a obra-de-arte-como-teoria, o imperativo de uma auto-crítica artística, a apropriação e a exploração dos discursos teóricos na prática artística e, especialmente, o uso da narrativa e da auto-narrativa em empreitadas estéticas e teóricas.¹⁸⁵

Uma das implicações da autoficção, que atravessa as premissas apontadas por de Bloois na passagem citada, diz respeito a problematização dos gêneros. Trata-se de uma reflexão inevitável porque é inerente à dinâmica meta-narrativa, pois ao apropriar-se dos “recursos meta e intertextuais tanto da produção crítica quanto da literária”¹⁸⁶, o autor de autoficção se desdobra entre a produção e o comentário da obra, e, assim, inaugura um espaço que evidencia e questiona os limites entre os gêneros.

Este desdobramento – que necessariamente propõe “uma reflexão sobre o meio ou o gênero onde a divisão é promulgada”¹⁸⁷ – está implicado na figura do artista como curador, decorrente das propostas e das declarações dos primeiros

¹⁸² BLOOIS, J. “The artists formerly known as... or, the loose end of conceptual art and the possibilities of ‘visual autofiction’”. *Image [&] Narrative*, n.º 19, 2007. Disponível em: <<http://www.imageandnarrative.be/autofiction/debloois.htm>> Acesso em: Agosto 2008

¹⁸³ Ibidem.

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ “[M]any of Serge Doubrovsky's lines of thought concerning the concept he coined on the quatrième de couverture of his 1977 'autobiographical novel' *Fils* are intimately connected to major premises in conceptual art and its wake: the work-of-art-as-theory, the imperative of artistic auto-critique, the appropriation and exploration of theoretical discourses in artistic practice and, vitally, the use of narrative and auto-narrative in aesthetic and theoretical endeavors.” In: Ibidem.

¹⁸⁶ Ibidem.

artistas conceituais. Mas, enquanto no contexto da arte conceitual este acúmulo de posições estaria voltado para uma crítica institucional, a autoficção faz com que a reflexão crítica “corra em paralelo à investigação sobre o imaginário” ¹⁸⁸ abrindo novas possibilidades para re-pensar a experiência desse co-habitar.

Todavia, o “espaço genérico inaugurado pela simultaneidade entre a crítica e a criação” ¹⁸⁹, que tanto a autoficção quanto a arte conceitual reivindicam para si, não escapa, como sugere de Bloois, à contradição implicada na “lei do gênero” – analisada por Derrida – porque embora toda obra sinalize, voluntariamente ou não, um atributo de pertença a um determinado gênero ou a uma mistura deles, o critério distintivo será sempre intrínseco e extrínseco ao corpus da obra. ¹⁹⁰ Esta dinâmica paradoxal, segundo de Bloois, somente pode vir a ser superada por um desvio ficcional. ¹⁹¹

Este desvio estratégico é identificado por de Bloois na autoficção de modo geral e, mais especificamente, na obra do último Barthes, a reboque da exploração do recurso de uma terceira voz ou linguagem, ou até de um terceiro sentido no texto – que não deve ser compreendido como uma síntese de inflexões distintas, mas como a ficção em si –, cuja condição lhe permite “explorar a porosidade das fronteiras entre a prosa teórica, a ficção e o autobiográfico” ¹⁹²

A ficção é o que permite superar o discurso sobre a pureza dos gêneros para abraçar a tese da condição *post-medium* da que fala Krauss. Segundo a autora, na obra de Broodthaers, a ficção expõe o contra-senso de uma determinada abordagem histórica da arte, baseada em um conceito de especificidade construído

¹⁸⁷ Ibidem.

¹⁸⁸ Ibidem.

¹⁸⁹ Ibidem.

¹⁹⁰ “Every text participates in one or several genres, there is no genreless text; there is always a genre and genres, yet such participation never amounts to belonging. [...] Making genre its mark, a text demarcates itself. If remarks of belonging belong without belonging, participate without belonging, then genre-designations cannot be simply part of the corpus. [...] But this singular topos places within and without the work, along its boundary, an inclusion and exclusion with regard to genre in general, as to an identifiable class in general. It gathers together the corpus and, at the same time, in the same blinking of an eye, keeps it from closing, from identifying itself with itself. This axiom of non-closure or non-fulfillment enfolds within itself the condition for the possibility and the impossibility of taxonomy.” DERRIDA, Jacques. “The law of genre” In: Critical Inquiry. Autum, 1980. Pág. 65

¹⁹¹ De BLOOIS. Op cit.

¹⁹² Ibidem.

em função da sustentação de certos critérios “que podem significar ou alegorizar ou autodiferenciar a condição dos meios.”¹⁹³

Deixando-se afetar pela argumentação de Krauss a propósito de Marcel Broodthaers, de Bloois também analisa a questão da autoficção na obra do artista belga, especialmente em *Department of Eagles*, onde Broodthaers, segundo o autor, “sistematicamente esmaece as distinções entre Marcel-o-diretor, Marcel-o-autor, e o Marcel ‘real’”¹⁹⁴, fazendo com que sua expressão “pareça estar situada em algum lugar entre todas essas identidades [selves]”.¹⁹⁵

A partir desta reflexão, se o trabalho de Juan Dominguez for analisado à luz da condição *post-medium* e dos desdobramentos críticos trazidos à tona pelo conceito de autoficção seria possível concluir que a sua obra, sempre atravessada pela ficção, transita por esses espaços *entre*, que desafiam as noções estanques de identidade e gêneros, fazendo-os explodir em múltiplas direções.

2.7

Palestras e auto-entrevistas

No ensaio "The absent presence of artistic working processes: The lecture as format of performance", a pesquisadora alemã Pirkko Husemann chama a atenção para um fenômeno recente no contexto coreográfico contemporâneo: a opção de um grupo de coreógrafos europeus – Xavier Le Roy, Juan Dominguez, Thomas Lehmen, Yvanna Muller, Jerome Bel, e Jochen Roller, entre outros¹⁹⁶ – por determinados formatos de apresentação associados a um padrão expositivo típico de conferências acadêmicas [lectures]. O recurso empregado para dividir com os espectadores uma reflexão acerca de seus respectivos processos criativos

¹⁹³ KRAUSS, Rosalind *A voyage on the North Sea: Art in the age of Post-Medium Condition*. New York: Thames & Hudson, 1999. Pág. 53

¹⁹⁴ BLOOIS, J. Op. Cit.

¹⁹⁵ Ibidem.

¹⁹⁶ As obras citadas pela autora no ensaio são *Product of Circumstances* (1999) e *Self-Interview* (2000) de Xavier Le Roy; *Distanzlos* (1999) e *Stationen* (2003) de Thomas Lehmen; *Untitled* 1997-2003 (2003) de Tino Sehgal; *Extra Clear Power* (2003) de Mårten Spångberg; *The Last Performance (A Lecture)* (2004) de Jerome Bel; *Perform Performing 1-3* (2002-2004) de Jochen Roller; *Or Press Escape* (2002) Edit Kaldor; *Directory* (2003) de Deufert e Plischke; *All good spies are my age* (2002) de Juan Domínguez; e *How heavy are my thoughts* (2003) de Ivana Müller.

coincide, segundo Husemann, com a "crescente tendência auto-reflexiva"¹⁹⁷ nas artes performativas que insiste em aliar o exercício crítico à experiência poética. Diz a autora:

Todas estas performances são conferências no mais amplo sentido da palavra: textos escritos ou falados para serem lidos ou escutados por uma platéia. [...] Inspirados e movidos por um cepticismo em relação às formas de produção e apresentação do mercado [...] mais e mais artistas se propuseram a procurar outras formas de trabalhar no esforço de (re)descobrir novos ou esquecidos conceitos de encenação e percepção, almejando usar essas formas como parte de um exercício crítico. Esta forma auto-reflexiva da prática artística questiona a própria produção e as condições nas que esta se realiza [...] com o objetivo de trazer à tona a potencialidade do próprio campo de trabalho de cada um e da sua influência [...] O acerto desta estratégia crítica de ação consiste em mudar, de dentro para fora, os dispositivos de representação em dança e teatro, utilizando as possibilidades já existentes e inerentes à área, ou, em outras palavras, em mudar a sua função através do uso...¹⁹⁸

Em função da reformulação do dispositivo, como explica Husemann, neste contexto, o artista deixa de ser apenas o criador de uma *mise-en-scène* para tornar-se também "um iniciador, mediador e pesquisador, que questiona as condições do seu próprio trabalho e partilha essas reflexões com a platéia".¹⁹⁹

As reflexões que tem lugar neste formato demandam uma compreensão da obra enquanto acontecimento processual e não como um construto delimitado. Esta abordagem do fazer artístico parece definir os contextos nos quais este grupo de coreógrafos trabalha visto que, conforme observa a autora, todos os artistas analisados por Husemann preferem desenvolver "projetos de longa duração [...], organizando projetos contínuos, ou revistando trabalhos".²⁰⁰

¹⁹⁷ HUSEMANN, Prikko. "The absent presence of artistic working processes: The lecture as format of performance" S/R Disponível em: <http://www.unfriendly-takeover.de/downloads/f14_husemann_engl.pdf> Acesso em: Março 2007

¹⁹⁸ "All these performances are lectures in the multiple sense of the word: spoken or written texts that are to be listened to or to be read by an audience. [...] Inspired and activated by a scepticism of the market's [...] production and presentation forms, more and more performing artists have set themselves in search of other ways of working, striving the way to (re)discover new or forgotten concepts of staging and perception, and aiming to use these forms as part of a critical practice. This self-reflective form of artistic practice questions the doings of one's own and the conditions of these doings [...] This critical practice is formulated [...] in order to bring to light the potential of one's own field of work and influence [...] The goal of this critical plan of action is to change, from the inside out, dance and theatre's *dispositif* of representation by using this field's already inherent possibilities, in other words, to change the function through use." In: Ibidem.

¹⁹⁹ The choreographer/director [...] becomes an initiator, mediator and researcher, who questions the conditions of her/his own work and shares these reflections with the audience.... In: Ibidem.

²⁰⁰ Ibidem.

Pelo fato de a obra expandir esta moldura espaço-temporal, parece deixar-se afetar e ser afetada pela experiência cotidiana. Assim, da mesma forma em que os contextos poéticos se tornam alvo de reflexão, os contextos cotidianos também passam por uma revisão conceitual, dando lugar a uma série de elaborações sobre o próprio fato de estar no mundo.

Em *Product of Circumstances*, obra considerada por Husemann como a experiência precursora do formato em discussão, “Le Roy narra as circunstâncias que o conduziram ao abandono da sua promissora carreira de biólogo molecular e à sua virada para a dança”²⁰¹ – conforme o sugere o pesquisador e crítico Helmut Ploebst no livro *No Wind, No Word*.

Trazendo à baila “as condições autobiográficas, sociais e culturais do seu trabalho”²⁰² e desenvolvendo paralelamente um exercício de “desconstrução o corpo enquanto objeto de pesquisa científica, instrumento [...], e mercadoria do mundo da dança”²⁰³ a obra de Le Roy, segundo a argumentação da pesquisadora Bojana Cvejić, propõe uma abordagem do acontecimento artístico que “resiste à separação / especialização das competências entre as funções artísticas (artista e crítico, biógrafo e teórico)”²⁰⁴ a partir de uma articulação livre entre a “biografia, a teoria, [e] a performance”.²⁰⁵

No texto “Partager l'absence” o pesquisador alemão Gerald Siegmund vê no trabalho de Le Roy o exemplo mais radical de uma convergência coreográfica contemporânea que visa questionar “os postulados da dança e as relações sociais nas que esta se ancora”²⁰⁶ partindo da reflexão “sobre a natureza do espetáculo e seu formato, e especialmente sobre as imagens sobre que o corpo cria enquanto é visto mostrando-se”.²⁰⁷ *Product of circumstances* – obra que, segundo o autor,

²⁰¹ “Le Roy recounts the circumstances leading to his abandonment of a hopeful career as a molecular biologist and his turning to dance”. PLOEBST, Helmut. *No wind, no word: New choreography in the society of the spectacle*. München: Kieser, 2001. Pág. 63

²⁰² CVEJIĆ, Bojana. “The Accursed Share” S/R. Disponível em: <<http://www.insituproductions.net/>> Acesso em: Abril 2007

²⁰³ Ibidem.

²⁰⁴ Ibidem.

²⁰⁵ Ibidem.

²⁰⁶ SIEGMUND, Gerald. “Partager l'absence” In: ROUSIER, Claire (ed.). *Être ensemble: Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle*. Centre National de la Danse, Pantin, 2003. Pág. 322.

²⁰⁷ Ibidem. Pág. 324.

"trata o corpo como [...] uma interface entre diferentes discursos" ²⁰⁸ – é descrita da seguinte maneira:

Na performance *Product of Circumstances* (1999), o dançarino e coreógrafo Xavier Roy, instalado em Berlim, nos conta como se tornou um dançarino. A cena está vazia à exceção de uma cadeira, munida de uma almofada, e uma escrivaninha que suporta um projetor de diapositivos. Como num curso magistral, Le Roy mostra na tela células cancerígenas e apresenta seu trabalho de biologia molecular desenvolvido na faculdade de medicina de Montpellier: a investigação de um método de marcação e numeração das células oncogênicas parcialmente responsáveis pelo câncer de mama. ²⁰⁹

A palestra é interrompida em repetidas ocasiões cedendo lugar a algumas demonstrações dos movimentos que compõem o “repertório” corporal de Le Roy – constituído por certas dinâmicas de movimento apreendidas nas aulas de dança que frequentou e nos trabalhos coreográficos dos que participou como intérprete, ou desenvolvidas nas obras que assinou como coreógrafo – mas, terminadas as breves sequências, a arguição é retomada.

Apesar de a afinidade com os dispositivos conferenciais que *Product of Circumstances* sugere, Le Roy explica que a obra teria sido uma consequência da sua inaptidão teórica no momento de delinear sua participação no evento *Body Currency* ²¹⁰. Negando-lhe seu caráter acadêmico, ou aceitando parcialmente sua legitimidade teórica apenas enquanto reflexão de cunho biográfico, o coreógrafo explica as circunstâncias que determinaram o processo na seguinte passagem:

Para este evento me pediram que refletisse sobre os possíveis cruzamentos teóricos entre a biologia e a performance. Era um desafio interessante [...] mas me resultou impossível alcançar níveis teóricos e abstratos. Não conseguia generalizar nem conceitualizar. Não consegui escrever nenhum ensaio acadêmico "de fato", conferência ou discussão. Decidi então ficar no plano pessoal e oferecer alguma informação sobre as possibilidades de mudança que experimentara como suporte para transitar por distintos pensamentos. Tinha receio, mas corri o risco de ser egocêntrico demais na esperança de provocar algumas questões. Foi assim que

²⁰⁸ Ibidem. Pág. 322

²⁰⁹ Dans sa performance *Product of Circumstances* (1999), le danseur et chorégraphe Xavier Le Roy, installé à Berlin, nous raconte comme il est devenu danseur. La scène est vide à l'exception d'une chaise, munie d'un coussin, et d'un bureau supportant un projecteur de diapositives. Comme dans un cours magistral, Le Roy nous montre à l'écran des cellules cancéreuses et présente son travail de biologiste moléculaire à la faculté de médecine de Montpellier: la recherche d'une méthode de marquage et de numération des cellules oncogènes en partie responsables du cancer du sein. Ibidem. Pág. 321

²¹⁰ Body Currency foi um seminário apresentado em 1998 durante o programa de dança Wiener Festwochen (Viena). Os curadores do evento foram Mårten Spångberg, Hortensia Völckers e Christophe Wavelet.

acabei produzindo o que assistiram aqui esta noite. Para finalizar, gostaria de sugerir que a performance tratou sobre o corpo contaminado pelas tramas de seus níveis históricos, sociais, culturais e biológicos, e constitui-se como uma ocasião para transitar por pensamentos diversos, incapazes de transformar-se em abstração ou teoria. Quiçá a teoria seja biografia, apresentá-la seja palestrar, e palestrar seja atuar [performing].²¹¹

Nesta passagem ressoam as palavras ditas por Paul Valery, em 1939, na conferência intitulada "Poesia e pensamento abstrato" onde expõe alguns detalhes sobre sua maneira de trabalhar, enfatizando os vínculos entre a produção poética, a reflexão crítica, e a experiência de vida.

Peço desculpas por expor-me assim diante de todos vocês; mas acho mais útil contar aquilo por que passamos do que simular um conhecimento independente de qualquer pessoa e uma observação sem observador. Na verdade, não existe teoria que não seja um fragmento, cuidadosamente preparado, de alguma autobiografia.²¹²

A sensibilização a propósito de a interdependência entre a biografia e a obra nada mais é do que um convite à reflexão sobre sentido profundo da própria noção de experiência – definida por John Dewey no livro *Art as experience* como “o resultado, o signo e a recompensa da interação do organismo com o ambiente”.²¹³ Quando a experiência é pensada por este viés não importa se o seu fim é de ordem teórico-reflexivo, artístico, científico, etc., porque, como nota Dewey, “o estético não se pode separar de maneira taxativa da experiência intelectual”.²¹⁴

Convocando uma correspondência biológica, a exemplo de Dewey, poder-se-ia sugerir que *Product of circumstances* propõe uma abordagem do corpo como

²¹¹ For this event [Body Curenecy] I was asked to think about possible theoretical pathways between biology and performance. It was a very interesting challenge [...] But it was impossible for me to get to an abstract and theoretical level. I could not generalize or conceptualize. I could not write a "real" paper, lecture or discussion. So I decided to stay at a personal level and give some information about possibilities of exchange I experienced as a support for different thoughts. I was afraid, but I took the risk of being maybe too egocentric, hoping that I could provoke some questions. This is how I came to produce what I just presented to you this evening. Now, to end this lecture, I would like to suggest that this performance was about a contaminated body in its weavings of historical, social, cultural, and biological levels, being the place and time for a pathway of different thoughts unable to transform themselves into abstraction and theory. And maybe theory is biography, presenting it is a lecture, and doing a lecture is performing. LE ROY, Xavier. "Product of Circumstances" S/R. Disponível em: <http://www.unfriendly-takeover.de/f14_i.htm> Acesso em: Janeiro 2007

²¹² VALERY, Paul. "Poesia e pensamento abstrato" In: VALERY, Paul. *Variedades*; Organização: Joao Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras, 2007 (3ª Reimpressão). Pág. 196

²¹³ DEWEY, John. *El arte como experiencia*. México, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, s/d. Pág. 22

membrana sensível – capaz de afetar o ambiente circundante em função dos seus macro e micro movimentos enquanto é simultaneamente afetado pelos fenômenos culturais, sociais, políticos, etc., que o cingem. Esta permeabilidade do corpo – *parti pris* de toda a poética de Le Roy – foi sublinhada mais uma vez no trabalho *Self_Interview 27.11.2000*, obra onde se pode verificar uma fluida assimilação de certas leituras que auxiliaram o coreógrafo no desenvolvimento do projeto.

A performance *Self_Interview 27.11.2000* explora a dinâmica dialógica da entrevista por meio da alternância de falas pronunciadas ao vivo e falas gravadas pelo coreógrafo – reproduzidas durante a apresentação num toca-fitas dos anos oitenta [ghetto-blaster] – para discutir alguns aspectos relevantes da poética e das imagens corporais que Le Roy vem perseguindo em suas pesquisas e criações coreográficas ao longo da sua carreira. Apresentada publicamente por primeira vez em dezembro de 2000 ²¹⁵ esta auto-entrevista participa do projeto contínuo de experimentação intitulado *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* ²¹⁶ – idealizado pelo coreógrafo no fim da década de noventa.

Em *Self Interview*, cujo texto fora publicado repetidas vezes em distintos meios editoriais ²¹⁷, Le Roy explica que o projeto *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S* nasceu da sua “vontade de iniciar uma pesquisa cujo objetivo fosse a consideração dos parâmetros que intervinham num processo de produção para poder fazer algo [...] como uma ‘crítica da sua separação’”. ²¹⁸

Os métodos de trabalho dos que quis fugir estão frequentemente estruturados nas dicotomias: conhecimento / intuição, consciência / sensação, emoção / abstração, corpo / mente, estrutura / improvisação, controle / expressão... e provavelmente

²¹⁴ Ibidem. Pág. 37

²¹⁵ A performance abriu o evento *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S # 2.7* cuja programação incluía cinco horas seguidas performances, palestras, filmes e instalações de diversos participantes. (Podewil, Berlin)

²¹⁶ O projeto *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S* comportava atividades diversas – workshops, apresentações, encontros, e até um acampamento de treinamento – em distintas cidades da Europa.

²¹⁷ Além de estar disponível na página de Le Roy <<http://www.insituproductions.net/>> o texto de *Self-Interview* já foi publicado em diversas línguas (alemão, sueco, espanhol, inglês) em livros e revistas tais como: SCHULZE, Janine & TRAUB, Susanne (Ed.), *Moving Thoughts. Tanzen ist Denken*, Berlin, Vorwerk, 2003; *SITE - a journal for art, architecture, film and philosophy*, September 2001, Stockholm; Catalogue for the 4th International Summer Academy at Mouson Turm “*True truth about the nearly real*”, Frankfurt 2002.; SANCHEZ, José Antonio e CONDE-SALAZAR, Jaime (ed.) *Cuerpos sobre blanco*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: Cuenca, 2003

²¹⁸ LE ROY, Xavier. “Self-Interview”. Disponível em: <<http://www.insituproductions.net/>> Acesso em: Abril 2007

em muitas outras. Mas, na verdade, nunca conseguimos escapar realmente delas.
219

Originado a partir de um desafio concreto – equivalente ao que impelira a concepção da obra *The Application* de Dominguez –, o “primeiro passo” para a idealização de *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* foi dado, segundo Le Roy, durante o processo de “redação de um projeto para pedir uma subvenção”²²⁰ para financiar uma das suas pesquisas. O propósito do projeto – a revisão das relações entre as instâncias de produção e apresentação atreladas à atividade coreográfica²²¹ – atendia a uma inquietação que já estava presente no processo criativo do coreógrafo mas que, a partir de então, passaria a ser trabalhado com um coletivo de artistas durante dois anos. Em uma entrevista concedida à equipe de *Capitals*²²² Le Roy esclarece a proposta inicial da pesquisa da seguinte maneira:

O projeto *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* começou a ser trabalhado, experimentado, executado e apresentado num espaço que não era uma sala de teatro ou de apresentação e/ou ensaio de dança, porque o projeto trabalhava na [questão da] passagem do ensaio para a representação a fim desenvolver outros métodos de trabalho envolvendo todos os parâmetros da produção de uma coreografia concomitantemente. Tratava-se de evitar assim uma caracterização do trabalho como ensaio ou representação e, ao mesmo tempo, de procurar estados de trabalho que ficassem entre ambos [in-between] ou sempre indo de um ao outro [...]. Em outras palavras nós não queríamos estar em uma situação definida na que pudéssemos dizer por exemplo: esta é a representação de uma performance ou este é o ensaio de uma performance.²²³

²¹⁹ The methods of work that I wanted to escape are very often structured on dichotomies like: Knowledge / intuition, conscience / sensation, emotion / abstraction, body / mind, setting / improvising, Control / expression...and probably others. But we never really escape those ways of practice. In: Ibidem.

²²⁰ Ibidem.

²²¹ We could think about "E.X.T.E.N.S.I.O.N.S." as an organizing idea or concept to work and simultaneously think on questions about performance, body representations, and being at the same time a performance. In: Ibidem.

²²² Evento que conta com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian.

²²³ “The project *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* started to be worked, experienced, performed and presented in a space which was not a space for theatre or dance presentation and/or rehearsals, because it was working on the passage from rehearsal to representation in order to develop other methods of work by handling all the parameters of the production of a choreography at the same time. So to avoid a characterization of the work too close to rehearsal or/and to representation and at the same time be able to look for states of work which would be in between or always going from one to the other [...] In other words we didn’t want to be in a clear situation where we would say for example: this is representation of a performance or this is rehearsal for a performance”. In:

LE ROY, Xavier. Entrevista concedida à CAPITALS. Disponível em: <<http://www.insituproductions.net/>> Acesso em: Abril 2007

A necessidade de reformulação destas instâncias deriva da convicção do coreógrafo de que o processo criativo de uma obra não pode ser isolado do seu conjunto. Diz Le Roy:

Eu não aceito a separação entre ensaio e performance porque penso que não se pode separar a representação dos corpos do arranjo estabelecido para desenvolver estas representações.²²⁴

Self Interview não é apenas uma obra crítica no sentido de incorporar, comentar ou questionar os contextos sociais, filosóficos e políticos que intervêm na produção em dança e que atravessam as diversas instâncias da obra, a auto-entrevista de Le Roy parece fundir-se à dinâmica da pesquisa intelectual por meio da assimilação de determinadas estratégias retóricas que “pertencem” ao universo teórico-crítico – como se pode constatar na maneira utilizada pelo coreógrafo para citar os autores que o conduziram a elaborar suas reflexões. Em vez de utilizar as referências bibliográficas em nota de rodapé ou entre parêntesis, Le Roy agradece aos pensadores que o inspiraram no final de cada parágrafo conexo, valendo-se de uma diagramação diferenciada, como se pode observar no seguinte trecho da sua auto-entrevista:

Como estou composto por um conjunto constituído por uma infinidade de junções infinitas de partes extensivas, nunca deixo de perceber o que vem do exterior. Percepções de mim mesmo em relação ao exterior. Percepções do exterior em relação a mim mesmo, e tudo isso constitui o mundo dos signos. OBRIGADO DELEUZE. OBRIGADO SPINOZA.²²⁵

Recentemente a auto-entrevista de Le Roy e outras dezenove criadas por diversos artistas do meio – como Eleanor Bauer, Neto Machado, Petra Sabisch, Jefta van Dinther e Juan Domínguez, entre outros – foram reunidas na publicação *Everybodys Self Interviews*, organizada por Mette Ingvarsen e Alice Chauchat, e

²²⁴ “I don’t accept the dissociation between rehearsals and performance because I think that you cannot separate the representation of the bodies from the set up you used to develop these representations”. In:

LE ROY, Xavier. “Self-Interview”. Disponível em: <<http://www.insituproductions.net/>> Acesso em: Abril 2007

²²⁵ [B]ecause I am composed by an ensemble of an infinity of infinite ensembles of extensive parts, I never stop to perceive exterior stuff. Perceptions of myself in my relations to exterior stuff. Perceptions of exterior stuff in relation to myself, and it’s all this which make the world of signs. THANK YOU TO DELEUZE, THANK YOU TO SPINOZA. In: Ibidem.

encontram-se disponíveis na plataforma virtual *Everybodies Toolbox*. No texto de apresentação da compilação – que também adere ao formato de auto-entrevista – as editoras explicam os objetivos do empreendimento da seguinte maneira:

Nós queríamos ver como a auto-entrevista podia ser considerada uma ferramenta de trabalho para desenvolver, esclarecer, traçar, documentar, inventar ou descrever processos do trabalho. [...] Diferentes aproximações aparecem quando a auto-entrevista é usada como uma ferramenta para a reflexão da preparação, da produção ou da pós-produção. [...] Trata-se de fazer um esforço para articular aquilo que parece óbvio para você, mas que talvez não seja tão óbvio para os outros. Nesse sentido, trata-se de descobrir in/consistências no pensamento. In/consistências são precisamente aberturas a serem preenchidas pelos outros. O processo de expor o pensamento possibilita o desvio e o encontro de outras idéias. [...] A “tecnologia” da escrita se desenvolve através do uso da ferramenta e o discurso se expande a cada nova contribuição.²²⁶

A iniciativa desta plataforma virtual é a de promover o acesso democrático às ferramentas e aos processos de trabalho de artistas interessados em partilhar suas metodologias para multiplicar o alcance das suas respectivas propostas ou para abrir-se a outras possibilidades criativas que venham a surgir a partir destes intercâmbios. Além das auto-entrevistas, a plataforma disponibiliza “workshops kits” com propostas de exercícios e jogos coreográficos, descrições de trabalhos, notações diversas, e promove todo tipo de discussões relacionadas. A rede vem sendo consultada e atualizada por muitos artistas e seu raio de ação é muito vasto, como se pode conferir na seguinte passagem do prólogo de outra das publicações disponibilizadas na *web*:

Everybodys é uma plataforma virtual para o desenvolvimento e a troca de discursos, estratégias, ferramentas e jogos em performance [...] é uma base de dados, um arquivo, uma biblioteca, uma caixa de ferramentas e um gerador de

²²⁶ “We wanted to see how interviewing oneself could be considered a working tool for developing, clarifying, mapping, documenting, inventing or describing processes of work. [...] Different approaches appear when the self interview is used as a tool for preparation, production or postproduction reflection. [...] it is about making an effort to actually articulate that which seems obvious to yourself, which might not at all be that obvious to others. In that sense, it’s about discovering in/consistencies within thinking. In/consistencies are also exactly openings for others to fill in. And the process of mapping out one’s thinking is a chance to divert it and to find other ideas. [...] the “technology” of writing develops through the usage of the tool and the discourse expands with each new contribution”. INGVARTSEN, Mette e CHAUCHAT, Alice “Everybodies” In: *Everybodys Self Interviews*. Everybodys Publications, 2008. (creative commons license). Disponível em : <<http://www.archive.org/details/EverybodysSelfInterviews>> Acesso em: Março 2009

jogos, uma editora, um sítio de partituras, um local para a distribuição e discussões de investigações em longo prazo.²²⁷

A auto-entrevista de Dominguez, publicada em *Everybodys Self Interviews*, foi escrita em novembro de 2008 e versa sobre o último projeto do coreógrafo intitulado *From...to....*²²⁸ O texto repassa algumas das questões que o instigaram durante a pesquisa e se detém sobre alguns aspectos que perpassam toda sua obra tais como a presença do humor e o interesse pelas estruturas linguísticas.

Os traços humorísticos constatados na auto-entrevista em questão e em seus trabalhos coreográficos em geral, são identificados por Dominguez em diversos episódios cotidianos. Após confessar que seu temperamento nem sempre é bem compreendido, causando-lhe embaraços em distintos contextos, ele conclui que o humor sempre fez parte da sua vida. Diz o coreógrafo:

Emprego o humor como uma estratégia: para sobreviver quando fui jovem, para me tornar mais forte depois, para seduzir mais tarde, certamente sempre para transformar a realidade, mas, ultimamente, nos últimos dez anos, tenho empregado o humor como uma ferramenta de trabalho, durante o processo e como resultado. [...] Mas o humor é proposto naturalmente como parte do funcionamento do meu modo de me comunicar. Não há uma intenção de aproveitar algo porque é engraçado. [...] Eu também venho de uma cultura que usa a ironia de um modo muito cínico. [...] Não estou procurando o humor, mas se aparecer, não serei eu quem irá descartá-lo.²²⁹

O humor verificado pelo coreógrafo em seus trabalhos e na atitude dos seus conterrâneos poderia estar vinculado à idéia de “humorismo” trazida à tona por José Sanchez em seu ensaio sobre a obra de La Ribot – artista espanhola que já dividira diversos processos de pesquisa e criação com Juan Dominguez.²³⁰ Para

²²⁷ Everybodys is an online platform for the development and the exchange of discourses, strategies, tools and games within the performing arts [...] is a data base, an archive, a library, a toolbox and a game creator, a publication house, a score container, a site for distribution and for long term investigatory discussions. Everybodys toolbox (magazine, june 2008) Disponível para download em: <<http://everybodystoolbox.net/>>

²²⁸ DOMINGUEZ, Juan. “On FROM... TO...” In: *Everybodys Self Interviews*

²²⁹ “I use humor as a strategy: to survive when I was young, to be stronger later, to seduce later on, clearly always to transform reality, but lately, in the last ten years, I have used it as a tool for working, during the process and as a result. [...] But this humor is proposed naturally as part of the way my communication functions. So there is not an intentionality of getting something from being funny [...] I also come from a culture that uses irony in a very cynical way [...] I am not looking for humor, but if it appears I’m not the one who will dismiss it.” Ibidem.

²³⁰ Dominguez começou a dançar na companhia madrilenha Bocanada coordenada por La Ribot e Olga Mesa, participou do trabalho *El Gran Game*, dirigido pela coreógrafa e foi seu assistente em distintos projetos. Em 2008 La Ribot foi a colaboradora de Dominguez na oficina, vinculada ao projeto *From...To...*, que teve lugar em Beijing – China.

contextualizar este conceito Sanchez recorre ao texto “Ismos”²³¹ do artista Ramón Gomez de la Serna²³², escrito em 1930, onde o “humorismo” é equiparado a outras tendências de vanguarda e é definido antes como “uma atitude vital”²³³ do que como um estilo ou recurso artístico. Para Sanchez o que baliza e aproxima o trabalho de La Ribot aos processos poéticos de artistas como Eric Satie, Joan Brossa, e Piero Manzoni, entre outros²³⁴, é justamente “a modéstia com a que assumem a função criativa e a falta de pretensão com a que se deslocam do discurso grandioso ao discurso menor, do circo ao teatro, da feira ao museu, do papel cortado ao livro ou à tela”²³⁵ Esta espontaneidade atrelada ao “humorismo” que valida a aproximação entre os artistas convocados por Sanchez – e que, de acordo com as declarações feitas por Dominguez em sua auto-entrevista, se revela igualmente significativa na obra e no dia-a-dia do coreógrafo – “deve muito à capacidade de relativização do humor em si”²³⁶ e à sua disposição intrínseca para promover uma ambiência que “dissolve limites e desmantela hierarquias”.²³⁷

Outro tópico ao que Dominguez dedica parte da sua auto-entrevista diz respeito à questão da linguagem. Quando perguntado por seu *alter ego* sobre a pesquisa desenvolvida em *From...To...*, o coreógrafo começa a digressão fazendo uma correlação direta entre o uso da palavra escrita e a anulação do corpo como meio expressivo em seus trabalhos anteriores na tentativa ilustrar o que considera uma etapa “conceitual” superada na sua carreira. Diz o coreógrafo:

Resumidamente, posso dizer que nos últimos anos, e mais concretamente a partir de 2002, anulei o corpo como foco de expressão. Tive a necessidade de encontrar uma comunicação mais equilibrada com os espectadores. E o corpo na dança era, para mim, acessível apenas num estado de idealização [...] Começando a fazer o meu trabalho, não pude continuar com a dinâmica na que estava envolvido no passado e passei para uma mais reflexiva, mais conceitual. Por isso, porém sem desistir do meu interesse na transformação e na abordagem transversal [da relação] entre a ficção e a realidade, comecei a trabalhar com a linguagem escrita, propondo, através desta, uma imagem que os espectadores pudessem criar. Havia uma responsabilidade conjunta na produção desta expressão. A palavra era

²³¹ GOMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Ismos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1931

²³² Ramón Gomez de la Serna (1888–1963) foi um escritor vanguardista espanhol e editor da revista literária Prometeo. Sua obra inclui romances, ensaios, biografias e teatro.

²³³ SANCHEZ, José A. “Distinction and Humor” In: ROUSIER, Claire. (ed.) *La Ribot*. Pantin : Centre National de la danse / Gent: Luc Derycke & Co, 2004. Pág. 39

²³⁴ Ibidem. Pág. 39 Obs: A própria La Ribot costuma a se referir à influência que esses artistas exerceram em seu trabalho.

²³⁵ Ibidem. Pág. 39

²³⁶ Ibidem. Pág. 39

²³⁷ Ibidem. Pág. 39

também, naquele momento, um canal mais partilhável desta expressão. Quando recebi o encargo para trabalhar na investigação *From...to...*, pensei que através do estudo da lingüística poderia ter mais ferramentas para desenvolver esta expressão compartilhada.²³⁸

Embora esta afirmação seja questionável, visto que o corpo de Dominguez não é necessariamente anulado, mas acionado na narrativa por meio de uma série de agenciamentos poéticos²³⁹, após este breve preâmbulo, o texto anuncia uma virada significativa na sua metodologia de trabalho. O interesse pela linguagem continua motivando a criação, mas, na configuração mais recente da sua pesquisa, Dominguez optara por deixar de utilizar a palavra na tentativa de ir além do caráter representativo da linguagem. Diz o coreógrafo:

Quero trabalhar uma expressão que não signifique nada no nível da linguagem, mas que venha da linguagem. Portanto, estou usando as estruturas e a lógica da linguagem, mas não estou usando palavras. Quero provocar uma experiência para os artistas e os espectadores que vá além da linguagem. A linguagem parece expandir nosso entendimento, mas também neutraliza outras possibilidades que estou procurando. Gostaria de suspender esse momento que surge entre a sensação e a percepção. Ou seja, [o que está] antes da representação. [...] Não quero eficácia. Quero situar a expressão em um estado de suspensão. Talvez eu esteja mais interessado naquilo que o corpo é do que naquilo que pode fazer. Ou melhor, antes no processo de atribuição de sentido do que na imputação de significado para os signos.²⁴⁰

²³⁸ “Briefly, I can say that in the last few years, and more concretely since 2002, I have cancelled out the body as a focus of expression. There was a need to find a more balanced communication with the spectators. And the body in dance was, for me, only graspable in a state of body idealization. Starting to do my own work, I couldn’t continue the dynamics I was involved in, and passed to another more reflexive, more conceptual one. For that, but without leaving the interest in transformation and the use of transversality in between fiction and reality, I started to work with written language, proposing through it an image that spectators could create. So there is a responsibility that is shared in the production of the expression. Language was also, in that moment, a more sharable channel for this expression. When I got the commission to do this research *from...to...*, I thought that through the study of linguistics I could have more tools to develop this shared expression.” DOMINGUEZ, Juan. “On FROM... TO...” In: *Everybody’s Self Interviews*

²³⁹ Esta controvérsia é abordada no próximo capítulo desta tese.

²⁴⁰ “I want to work on an expression that doesn’t mean anything on a language level, but that comes from language. So I am using structures and logics from language, but I am not using words. I want to provoke an experience for performers and spectators that goes over language. Language seems to open our understanding but also to cancel out other possibilities I am looking for. I want to suspend the moment that appears between sensation and perception. So before representation. [...] I don’t want effectiveness. I want to situate the expression in a state of suspension. Maybe I am more into what the body is than into what the body can do. Or more into the process of meaning attribution than implying meaning to the signs.” In: *Ibidem*.

Ainda que Dominguez não especifique concretamente de que modo estas idéias podem ser implementadas, num texto recente, escrito por ocasião da sua participação no projeto de experimentação intitulado *6 months 1 location* ²⁴¹ – marco no qual Dominguez desenvolveu a segunda etapa do projeto –, ele oferece algumas pistas sobre as alternativas exploradas.

Um dos exercícios sugeridos à equipe de artistas que participou da pesquisa consistia na exploração dos aspectos para-lingüísticos – postura, distância, contato visual, intensidade vocal, etc. – que acompanham as situações da fala. As idéias do norte-americano George Trager ²⁴², com as que Dominguez se familiarizou durante os encontros que manteve com os lingüistas que colaboraram com ele nas cidades que visitou durante o projeto, lhe serviram de base para desenvolver os métodos de “comunicação não verbal” ²⁴³ que principiaram a proposta. Outro dos procedimentos comentados no texto diz respeito ao que Dominguez denominou de “curto circuito” cujo objetivo consistia, *grosso modo*, na dissociação entre a ação e a intencionalidade do corpo, ou, nas palavras do coreógrafo, no colapso entre o “pensamento e prática”. ²⁴⁴

O desejo de explorar uma expressividade em suspensão, anterior à lógica da representação, à que Dominguez se refere na auto-entrevista parece sugerir que o estágio de trabalho atual teria algum parentesco, ao menos em termos conceituais, com o projeto de Antonin Artaud para seu teatro da crueldade.

Artaud condenava a noção do palco como um recinto destinado à duplicação das “idéias claras [...] mortas e acabadas” ²⁴⁵ dos textos dramáticos e acreditava na possibilidade de exprimir a força poética da arte teatral por meio da exploração de

²⁴¹ *6 months 1 location* é um projeto de pesquisa e experimentação, coordenado por Xavier Le Roy, associado ao programa de formação profissional (EX.E.R.CE 08) do Centro Coreográfico Nacional (CCN) de Montpellier, implementado pelo próprio Le Roy e por outros oito artistas convidados - Eleanor Bauer, Bojana Cvejic, Juan Dominguez, Mette Ingvarsen, Gerald Kurdian, Xavier Le Roy, Chrysa Parkinson, Eszter Salamon, Jefta Van Dinther. Durante seis meses os artistas residentes propõem aos nove participantes da formação diversas atividades e acompanham os processos criativos dos alunos. Os textos sobre os trabalhos realizados durante a pesquisa podem ser consultados em: <<http://www.6m11.com/>>

²⁴² George Trager (1906–1992) foi um lingüista norte-americano que se dedicou aos estudos da macrolingüística – linha de pesquisa que envolve a prélingüística, a microlingüística e a metalingüística.

²⁴³ DOMINGUEZ, Juan. S/R. Disponível em: <<http://www.6m11.com/index.php?/projects/-in-process/>> Acesso em: Agosto 2009

²⁴⁴ Ibidem.

²⁴⁵ ARTAUD, Antonin. “A encenação e a metafísica” In: ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Pág. 40

elementos expressivos que extrapolassem a função “rasteiramente utilitária”²⁴⁶ da linguagem – aspectos que, segundo o artista, lhe permitiriam desenvolver “uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento”.²⁴⁷

Aquilo que o teatro ainda pode extrair da palavra são suas possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade. É aqui que intervêm as entonações, a pronúncia particular de uma palavra. É aqui que intervêm, fora da linguagem auditiva dos sons, a linguagem visual dos objetos, movimentos, atitudes, gestos [...]. Tendo tomado consciência dessa linguagem no espaço, linguagem de sons, de gritos, de luzes, de onomatopéias, o teatro deve organizá-la...²⁴⁸

No ensaio “A palavra soprada” Jacques Derrida sugere que Artaud teria se dedicado a “elaborar uma rigorosa escritura do grito, e um sistema codificado das onomatopéias, das expressões e dos gestos, uma verdadeira pasigrafia teatral [...] para além das línguas empíricas”.²⁴⁹ Este sistema de onomatopéias, como explica o filósofo em outro ensaio dedicado à obra do artista, não é “nem uma linguagem imitativa nem uma criação de nomes”²⁵⁰, mas uma expressão que “recondiz-nos à beira do momento em que a palavra ainda não nasceu, em que a articulação não mais é grito, mas ainda não é discurso”.²⁵¹ A “Palavra anterior às palavras”²⁵² que Artaud convoca para o seu teatro da crueldade situa-se num âmbito onde “o gesto e a palavra ainda não estão separados pela lógica da representação”.²⁵³

Ainda que esta abordagem possa funcionar como um princípio norteador na busca por uma expressão distinta – como no processo criativo de Dominguez onde a perspectiva funciona como um impulso para desenvolver uma expressão que não “neutralize as possibilidades” que ele se propõe a encontrar – a cena da crueldade só pode existir no plano da utopia porque, como nota Derrida, o projeto persegue “o inacessível limite de uma representação que não seja representação”.²⁵⁴

²⁴⁶ Ibidem. Pág. 47

²⁴⁷ ARTAUD, Antonin. “O teatro da crueldade (primeiro manifesto)”. In: ARTAUD, Antonin. *Op Cit.* Pág. 101

²⁴⁸ Ibidem. Pág. 102

²⁴⁹ DERRIDA, Jacques. “A palavra soprada” In: DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2005. Pág. 143

²⁵⁰ DERRIDA, Jacques. “O teatro da crueldade e o fechamento da representação” In: DERRIDA, Jacques. *Op Cit.* Pág. 161

²⁵¹ Ibidem. Pág. 161

²⁵² ARTAUD, Antonin. “Sobre o teatro de Bali”. In ARTAUD, Antonin. *Op cit.* Pág. 63

²⁵³ DERRIDA, Jacques. “O teatro da crueldade e o fechamento da representação” In: DERRIDA, Jacques. *Op Cit.* Pág. 161

²⁵⁴ Ibidem. Pág. 173

A aproximação do trabalho de Dominguez ao pensamento de Artaud, que numa primeira leitura pode parecer apressada – inclusive porque a aspiração de transcender ao caráter denotativo da linguagem se constitui como uma inquietação recente no processo criativo do coreógrafo –, não se explica apenas pela vontade recíproca de transitar pelos *entres* da palavra, mas porque o projeto de ambos os artistas está atrelado, como notara a pesquisadora alemã Helga Finter ao refletir a propósito de a estética artaudiana, a uma poética cênica “que estuda os limites dos sistemas significantes”.²⁵⁵

²⁵⁵ FINTER, Helga. *El espacio subjetivo*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2006. Pág. 84