

Introdução

Essa tese é resultado de um percurso errante de pesquisa que culminou na investigação acerca da relação entre o espectador e a cena a partir de algumas experiências de dança contemporânea.

Nesse sentido, não se trata de analisar as obras dos artistas que compõem o trajeto percorrido, mas de pensar, a partir da minha experiência como espectadora, de que forma elas forçam o trabalho da crítica a encontrar novas formas de se relacionar com seu objeto a ponto de ser necessário pensar em uma outra categoria que não a de objeto para designar o tipo de relação que a escrita entretém com ele. A idéia é jogar o refletor que iluminava o palco para cima de quem comumente fica no escuro da representação: o espectador.

Tradicionalmente associado a uma postura de passividade, o espectador é convocado a partir da obra coreográfica de Yvonne Rainer, Jérôme Bel, Anne Teresa de Keersmaecker, Lia Rodrigues e Israel Galván, a estabelecer uma nova forma de partilhar o espaço cênico. Nesses trabalhos, contudo, não se tratou de romper a estrutura espetacular, propondo formas de participação direta do público. O que se viu foram formas de pensar de que modo a partir da separação entre palco e plateia outros modos de produção e circulação de sentidos comuns eram possíveis, fora do paradigma da representação.

Em todos os espetáculos pelos quais a tese adentra como espectadora, a busca por novas estratégias de relação entre o espectador e a cena passa pela construção paradoxal de uma forma de aproximar e manter a distância simultaneamente. Em um movimento que chamarei de solidão fraterna. Há um modo de agenciar corpo, subjetividade e política no qual não se constroem certezas, mas um espaço de vulnerabilidade que faz do risco uma experiência comum.

No início desse percurso estava o desejo de pesquisar novos modos de encenar uma escrita crítica escapando à dicotomia sujeito e objeto do conhecimento. A postura do pesquisador hermeneuta, debruçado sobre seu

objeto, criando interpretações que tentam dissimular a pressão que este exerce sobre seu próprio pensamento, me parecia tanto mais problemática quanto difícil de superar. A dificuldade residia, descobri posteriormente, no fato de que o que estava em jogo, para mim, não era uma estratégia de superação dessa dicotomia. O desejo não era de operar uma fusão na qual sujeito e objeto se confundem, mas de encenar a tensão criando modos de escapar à captura, tanto do suposto objeto, quanto da voz que se expressa na escrita através de uma primeira pessoa que se expressaria no texto.

Contra essa atitude que parecia incidir sobre o objeto como um médico legista diante de um cadáver (um corpo que não resiste à interpretação), surgiu a necessidade de pensar se seria possível criar sentido, escrever, a partir de uma postura inversa. Como reverter as posições tradicionais, fazendo do pesquisador não uma força ativa, mas um elemento da experiência cuja marca é da passividade? Seria possível pensar na passividade como uma força produtora e não só como um emudecimento e conformismo diante dos sentidos e valores que já estão à disposição no mundo?

Nesse ponto do trajeto foi fundamental a leitura do livro *Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental* de Giorgio Agamben (2007). Nele Agamben investiga de que modo a crítica produz uma nova forma de relacionar o pensamento com o mundo, na qual o que está em jogo é uma forma de enfrentar os limites do que se dá a conhecer. A crítica trata daquilo que não se deixa apreender pelo sujeito do conhecimento: seu conteúdo essencial é exatamente aquilo que é deixado de fora, que não permite ser significado (Agamben, 2007:10) O modo de ser da crítica tensionaria, desse modo, uma velha cisão que fundou o pensamento ocidental: a separação entre palavra poética e palavra pensante: poesia e filosofia. A palavra poética possuiria seu objeto sem o conhecer e a palavra pensante conheceria o objeto sem o possuir:

A palavra ocidental está, assim, dividida entre uma palavra inconsciente e como que caída do céu, que goza do objeto do conhecimento representando-o na forma bela, e uma palavra que tem para si toda a seriedade e toda a consciência, mas que não goza do seu objeto porque não o consegue representar (Agamben, 2007:12)

A palavra da crítica surgiria quando o pensamento ocidental atingiu o ponto extremo dessa cisão sinalizando outros modos de dizer.

Seria possível pensar em formas de significar que escapassem da estrutura dominante: significante/significado. Isso porque a configurar-se como limite radical, “negatividade absoluta e sem recuperação”, a crítica não renuncia ao conhecimento. Ela opera então uma inversão da cisão:

À apropriação sem consciência e à consciência sem gozo, a crítica contrapõe o gozo daquilo que não pode ser possuído e a posse daquilo que não pode ser gozado (...) O que fica fechado na ‘estância’ da crítica é nada, mas esse nada contém a inapreensibilidade como o seu bem mais precioso (Agamben, 2007:13).

Essa inapreensibilidade não é pensada pelo filósofo como um espaço mensurável e reconhecível que pudesse ser chamado de não-lugar, mas como uma postura que exige força para garantir essa situação de inapreensibilidade, que poderíamos chamar aqui de desapropriação. O discurso que surge dessa nova posição diante do conhecimento,

Sabe que manter firmemente o que está morto é o que exige a maior força e não quer arrogar-se ‘o poder mágico que transforma o negativo em ser’ (...) não se comporta “nem como senhor que simplesmente o nega no ato do gozo, nem como o escravo que o elabora e transforma na proscritação do próprio desejo (Agamben, 2007:14)

Maior do que a vontade de pensar sobre negatividade e gozo, essa nova relação de suspensão da autoridade onde não se é mais “nem senhor nem escravo” parecia-me um ponto a partir do qual se poderia entrever uma passagem para esse novo modo de relacionar crítica e escrita, arte e política.

Agamben entrevê no procedimento fetichista, no qual o objeto contemplado é ao mesmo tempo afirmado e negado, uma abertura para uma nova forma de pensar o valor em um mundo que havia abolido a relação com a autoridade da tradição e com os valores transcendentais. Para isso, aproxima as teses de Freud e Marx, sobre a relação entre fetichismo e objeto.

Para Freud o fetichista é aquele que diante do objeto entra em um processo de dupla negação. A percepção da realidade o leva a negar a projeção

fantasmática, mas seu contradesejo o leva também a negar sua percepção (Agamben, 2007:60).

Para Marx o fetichismo da mercadoria operaria nela uma transformação do seu valor, que já não se mede mais por sua utilidade, “seu valor de uso”, mas por um “valor de troca” no qual a sua materialidade se reconfigura.

o fetiche leva-nos ao confronto com o paradoxo de um objeto inapreensível que satisfaz uma necessidade humana precisamente através do seu ser tal. Como presença o objeto-fetiche é, sem dúvida, algo concreto e até tangível; mas como presença de uma ausência, é, ao mesmo tempo, imaterial e intangível, por remeter continuamente para além de si mesmo, para algo que nunca se pode possuir realmente (Agamben, 2007:62)

Na arte moderna é Baudelaire quem leva esse modo de desrealizar o objeto às suas últimas consequências até eliminar completamente o valor de uso da mercadoria, tirando sua finalidade conferindo à experiência estética um fim em si mesmo. O objeto artístico, uma vez esvaziado do seu valor perde também sua inteligibilidade tradicional, o objeto seria assim a morada desse sentido inapreensível. Nesse inapreensível a arte garantiria “um novo valor e uma nova autoridade” (Agamben, 2007:76).

No entanto, o que eu gostaria de pensar, diferente do que propõe Agamben em *Estâncias*, não era um modo de conseguir estabelecer uma nova autoridade, nem de ultrapassar a cisão entre palavra poética e palavra pensante estabelecendo uma nova fusão. O desejo inicial, que constituiu o motor dessa tese, era pensar em uma forma de manter a autoridade permanentemente em suspensão, sem a preocupação de suturar rupturas ou colar fragmentos.

Pensando nessa dicotomia entre passividade e escrita, Emma Bovary, personagem de Gustave Flaubert, se impôs como emblema e problema do que procurava pensar. Madame Bovary, uma jovem apaixonada pela literatura romanesca e por ópera, quer transformar a sua própria vida em um romance ou em um espetáculo digno de ser encenado, mas os sujeitos que a cercam estão longe de corresponder ao seu desejo de intensidade e entrega amorosa necessários para compor a trama.

Essa disparidade entre a realidade compartilhada e o mundo que se abria através da imaginação não foram suficientes para destitui-la do seu projeto, transformando-a em uma espécie de Dom Quixote do século XIX. Flaubert não salva Bovary, nem concebe para ela um final digno da personagem que gostaria de ser, entretanto. Por sua recusa de aceitar a realidade, Emma deve morrer na cama da sua casa de pequeno burguesa em um vilarejo francês, padecendo do veneno do medíocre boticário da cidade. Não há como escapar à essa cisão entre imaginação e realidade, o cerco se aperta a cada dia, com as montanhas de dívida que ela acumulava para viver uma vida que não era sua. Se Flaubert não absolve Bovary, tampouco deixa de ser implacável na descrição da sociedade que a rodeia, fútil, medíocre, machista e opressora.

O romance não apresenta solução ou mensagem de superação do conflito. A ausência de julgamento é tanta acerca da questão que o escritor foi processado por sua suposta imoralidade.

O que *Madame Bovary* deixa entrever, contudo, é de que modo o lugar do espectador e do leitor, do chamado “receptor” da obra de arte ocupará o cerne da discussão sobre a relação entre arte e política do século XX. Embate em cuja condição paradoxal reside justamente sua força. Emma já não aceita a separação entre a contemplação e o mundo. Quer, assim como o jovem Marx escreve em um texto da mesma época, transformá-lo.

Querer transformar o mundo, entretanto, não é um projeto que caiba a uma existência individual. Se interpretar é distinto de transformar, é porque no primeiro caso é possível pensar em um sujeito do conhecimento apartado da história, que age sobre a história existindo independente dela, classificando-a e fixando-a em significados que existiriam *a priori*. Para transformar, contudo, seria preciso uma imersão no mundo e a dificuldade de reconhecer até que ponto se age e se é agido por esse mesmo mundo. Agir equivaleria aqui a resistir à interpretação que pretende impedir a transformação, impondo classificações fixas e imutáveis. Para se por em movimento, contudo, é necessário uma ação externa, uma força que atravessa o sujeito e o discurso levando-o para lugares desconhecidos.

Não é isso que faz o espectador que, diante de um espetáculo, experimenta sensações desconhecidas e se sente arrastar pelo fascínio da encenação a ponto de entrar em um processo de despersonalização? Despersonalização essa que pode ser fatal, como no caso de Mme. Bovary.

Seria possível que Bovary tivesse um outro destino? Esse é mote do primeiro capítulo. Trata-se de pensar de que modo o projeto de emancipação do espectador que constituiu o alfa e o ômega da relação entre arte e política desde o século XX, segundo Jacques Rancière (2009), força a pensar em outros modos de relação entre sujeito e objeto que ponham em questão todas as categorias de experiência conhecidas, obrigando a pensar em um novo comum.

É aqui que a dança, que até então permanecia de fora da pesquisa, traçando um caminho paralelo na minha trajetória profissional, foi surgindo como um campo potente de práticas artísticas de onde se podia abordar de forma mais próxima o desejo que motivou a pesquisa.

A dança, como analisa Frederic Pouillaude (2010), foi mantida de fora dos grandes tratados estéticos da modernidade, por apresentar um estatuto paradoxal. Ao mesmo tempo em que é vista como uma arte menor, um complemento à representação, é pensada como o signo transcendental da possibilidade de arte. Esse raciocínio é sintetizado da seguinte maneira: se não pode haver arte sem dança, a dança por si só não é uma arte. Ela é uma força irrepresentável. “Uma metáfora do pensamento” para utilizar as palavras de Alain Badiou (2002).

Esse estatuto paradoxal diz respeito à forma como a dança ao ter como suporte o próprio corpo do artista implode com a ideia de mediação e de suporte, que garante a estabilidade da estrutura da representação. O corpo não é um meio translúcido que permite a expressão de um significado anterior a ele. Mesmo quando se propõe a lidar com referências e narrativas, o potencial expressivo do corpo nunca se dá a ver através de uma lógica de imitação.

Se a relação entre corpo e dança põe em xeque a estrutura da representação, isso não quer dizer que a dança só existe como signo transcendental. Não há dança sem corpo, nem corpo apartado do mundo.

Pensar de que forma o corpo que escapa a representação pode ancorar no mundo sem se transformar em uma superfície de inscrição de valores e sentidos conferidos exteriormente é o que busca a coreógrafa e cineasta Yvonne Rainer, desde os anos 60.

Coreógrafa, cineasta e escritora, Rainer nasceu nos Estados Unidos em 1934, em São Francisco. Nos seus múltiplos deslocamentos que a levaram da faculdade de letras em Berkeley, para o cenário da vanguarda artística nova-iorquina do Greenwich Village nos anos 60, o trabalho de Rainer é uma encenação constante de questionamentos que até hoje não encontraram seu ponto final.

O principal deles é pensar de que modo a apresentação do corpo pode ser um meio para indagar politicamente o mundo, sem com isso submetê-lo à lógica da significação. Rainer quer manter o corpo como a realidade que resiste como declara no programa de apresentação do seu espetáculo *The mind is a muscle* (1968), mas também não quer transformá-lo no lugar intocável do “inapreensível, do irrepresentável” ou outra categoria estanque. A cena que constrói é formada por um movimento constante, que, simultaneamente, traz para dentro os fios da teia histórica em que está inserida artística e politicamente, e desemaranha os fios para que não proporcionem uma nova captura do corpo.

Os capítulos 2 e 3 são dedicados a pensar a partir de sua obra de que modo a forma de apresentação do corpo em cena pode estabelecer uma relação com o espectador na qual esse é forçado a desenvolver novas estratégias de assistir à dança que prescindam da mediação da imagem entendida como uma forma que possa ser apreendida pela imaginação. Como o espectador pode experimentar o corpo em sua materialidade. Essa materialidade será pensada como a força que resiste ao regime de significação.

O capítulo 4 pensa em modos de recriar uma ideia de experiência comum no teatro a partir da experiência como espectadora do espetáculo *3abschied* de Jérôme Bel e Ann Teresa de Keersmaeker. Apesar de ter despertado uma reação furiosa da plateia do Théâtre de la Ville em Paris, na noite em que assisti ao espetáculo, que detestou ouvir a bailarina cantando a difícilíssima área da

música de Gustave Mahler, pude entrever na forma como esse gesto foi encenado um novo modo de pensar o comum a partir da exposição ao risco e do abandono dos valores transcendentais.

Como um breve *post-scriptum*, a trajetória errante dessa tese ancora no espetáculo *Pororoca* de Lia Rodrigues, apresentado no Centro de Artes da Maré e pensa a partir dele como sustentar as divergências e incompreensões do espectador em relação a dança pode proporcionar um novo modo de pensar o conceito de empatia da relação entre o espectador e a cena.

A conclusão é enfim uma abertura através de outros modos de pensar a partir da relação entre Israel Galván e a cultura flamenca em modos de criar valor e sentido comuns sem a necessidade de uma autoridade transcendente, que consiste de fato no motor dessa tese.

Por fim, o termo sentidos em fuga apareceu em um diálogo entre a coreógrafa francesa Mathilde Monnier e o filósofo francês Jean-Luc Nancy a respeito de como a dança criava sentido fora do sentido, ou seja, da significação. A esse respeito Nancy dizia: “Le corps c’est le lieu par où le sens s’échappe”. Problematizando essa afirmação, Monnier dizia que em seu trabalho tinha o desejo de pensar comon a dança poderia se articular com questões políticas e subjetivas que a cercavam, nesse processo de esvaziamento do sentido. Agenciar essas questões com o corpo em movimento era para Monnier o grande desafio da dança(Nancy, Monnier,2005:20).

Desse embate surgiu a idéia de pensar em um modo de produzir e compartilhar o sentido que está sempre em fuga e não se deixa capturar de nenhuma parte. Um movimento de esquiva que é ao mesmo tempo endereçado a um outro. Esse movimento de estar em fuga é o que proporciona a abertura a novas trilhas, novos roteiros que possibilitam encontros inesperados. Para isso é preciso deixar de interpretar e abraçar o paradoxal movimento de transformação em curso.

Nesse sentido, após a conclusão anexei alguns escritos onde se expressam algumas das inquietudes e contradições com que minha trajetória errante de pesquisadora se deparou no caminho.