

1.

Madame Bovary, c'est nous.

-
-
- Cela nous prouve, reprit l'autre en souriant avec un air de suffisance bénigne, les irregularités sans nombres du système nerveux. Pour ce qui est de Madame, elle m'a toujours parue, je l'avoue, une vraie sensitive. Aussi ne vous conseillerai-je point, mon bon ami, aucun de ces prétendues remèdes qui, sous prétexte d'attaquer les symptômes, attaquent le temperament. Non, pas de medication oiseuse! Du régime, voilà tout! des sédatifs, des émollients, des dulcifiants. Puis, ne pensez-vous pas qu'il faudrait peut-être frapper l'imagination?
- En quoi. comment? dit Bovary.
- Ah! C'est la question! Telle est effectivement la question: *That is the question!* Comme je lisais dernièrement dans le journal.

Mais Emma se reveillant s'écria.

- Et la lettre?

1.1.

O real tem seus limites

O que levou Madame Bovary, personagem do romance homônimo de Gustave Flaubert, à desgraça foi não perceber que não poderia ser, ao mesmo tempo, artista e personagem. Como personagem, ela não poderia criar seu destino, como tentava desesperadamente fazer, - ao endividar-se - para encher de presentes um amante certamente aquém dos cavaleiros dos romances de Walter Scott, sua leitura preferida. Personagem, leitora, espectadora, amante: Bovary só ocupou as ocupações tradicionalmente ligadas à passividade. Como poderia ser senhora de seu destino? Seu único gesto, que integrou a vida que vivia na fantasia, e sua vida real, foi o último, quando, desesperada, tomou uma garrafa de arsênico.

O maior crime de Bovary - escreve Jacques Rancière - foi não saber reconhecer os limites que separavam vida e arte. Ao querer fazer da sua vida um romance, Emma teve que morrer para existir sob a pena de seu criador.

O primeiro manifesto contra o *Kitsch*, muito antes da existência da palavra pode ser encontrado em *Madame Bovary* de Flaubert. Toda a trama do romance é, na verdade, de diferenciação entre o artista e seu personagem, cujo maior crime é de querer trazer arte para a sua vida (Rancière, 2011:3)

Houve até um momento na trajetória de sua personagem em que ela tentou, após ter sido abandonada por seu amante, viver na justa medida do que sua posição social lhe permitia. Para tanto, devotou-se à igreja com fervor, como forma de tentar sublimar a libido, que também não cabia na cama que compartilhava com o insosso Charles. Libido que se transformou, nas palavras de Flaubert, na “mais fina melancolia católica”. No entanto, essa tentativa desmoronou quando Charles, preocupado com a intensidade dessa melancolia, resolveu levá-la à ópera para ver *Lucia de Lammermoor* de Donizetti, inspirado em romance de Walter Scott.

Quando a cortina se levantou, logo depois da desordem sonora do momento de afinação dos instrumentos, a passagem que arrancava *Madame Bovary* ao rígido enquadramento da realidade voltou a se abrir:

Elle se retrouvait dans ses relectures de jeunesse (...) Elle se laissait aller au bercement des mélodies et se sentait elle-même vibrer de tout son être como si les archets des violons se fussent promenés sur ses nerfs. Elle n'avait pas assez d'yeux pour contempler les costumes, les décors, les personnages, les arbres peints qui tremblaient quand on marchait, et les toques des velours, les manteaux, les épées, toutes ces imaginations qui s'agitaient dans l'harmonie comme dans l'atmosphère d'un autre monde (Flaubert, 1983, p.256)

Quando a cortina finalmente voltou a cobrir o palco, ela estava ofegante, tomada por uma angústia que lhe comprimia o peito. Os antigos anseios por vivenciar paixões que punham em risco toda a harmonia de sua existência voltavam a inundar seu corpo e sua alma, fazendo vibrar seus nervos como cordas de um violino, na bela imagem construída por Flaubert. *Madame Bovary*, de acordo com M. Homais, boticário de Yonville, sofria de excesso de imaginação. Como curar esse mal? “That is the question”, ele responde, parafraseando Hamlet, sem responder à questão.

Essa questão não reverbera até hoje? O desejo de se tornar personagem que consumia *Madame Bovary*, descrito sob a pena de um outro, não teria se transformado em uma epidemia contemporânea? - vide a febre dos reality shows e

das performances auto-ficcionais nas quais o público decide o destino da cena/vida dos personagens em questão.

Madame Bovary pode ser considerada alvo do ímpeto emancipatório de quase todos os movimentos políticos do século XX. Sua prisão: não entender que ao desejar viver como uma heroína de romance, Emma perdia a possibilidade de interferir em sua realidade e transformá-la. Dessa forma, estava completamente apartada da realidade, presa nas tramas da ilusão do espetáculo.

Quanto mais próximas lhe ficavam as coisas, mais o seu pensamento se afastava delas. Tudo o que a rodeava de perto, os campos enfadonhos, os burguesinhos imbecis, a mediocridade da existência, parecia-lhe uma exceção no mundo, um caso particular em que se achava envolvida, ao passo que para além se estendia, a perder de vista, o imenso país da felicidade e das paixões.

Como emancipar Emma? Certamente, não seria forçando-a a se reenquadrar nos desinteressantes limites do real, como esposa do médico de uma pequena cidade, sendo obrigada a conviver com as mais medíocres figuras da pequena burguesia local. Todo o projeto de emancipação se baseia na promessa de uma vida melhor.

Desde Platão, o projeto de libertar o homem da prisão do simulacro estava ligado à conquista da felicidade. Para isso, a solução era expulsar da República a poesia e o teatro. A justificativa socrática para essa expulsão está tanto no livro VII da *República* – em que Sócrates expõe sua famosa alegoria da caverna, e compara a existência sensível à ilusão do espetáculo – quanto no livro X, em que trata especialmente da relação entre arte e política. “Toda a poesia imitativa” – explica Sócrates a Glauco nesse livro – “arruina o espírito dos que a escutam quando não se possui o antídoto, isto é, o conhecimento do que elas são realmente”. Deve-se então cortar o mal pela raiz, submetendo o mundo sensível ao mundo racional. Desse modo, é a razão que oferece o caminho direto à Verdade e, com isso, à liberdade. Na alegoria da caverna Sócrates garante que “aquele que for uma vez libertado da corrente da caverna, pensará para sempre que “mais vale ‘viver como escravo de um lavrador’ e suportar qualquer provação do que voltar à visão ilusória da caverna e viver como se vive lá”. A arte, ao afastar o homem da verdade aprisiona a existência.

Em Aristóteles essa trama se complexifica mais. Para esse filósofo, o teatro ocupava um lugar fundamental para educação cívica do cidadão da *polis*, justamente por permitir que se controlasse os afetos que poderiam ser incitados pela aparência de verdade criada pela representação. Para isso, seria necessário que a ação trágica provocasse nos espectadores o sentimento de terror e piedade por meio dos fatos expostos na narrativa, e não através dos elementos da encenação. Segundo Aristóteles, os autores que provocam, pelo espetáculo, não o terror, mas só a emoção perante o monstruoso, não são verdadeiros poetas trágicos. Tratava-se aqui de submeter o teatro ao conteúdo do texto teatral e a seus ensinamentos. A visão aristotélica da *mimesis*, entretanto, abre espaço para uma outra forma de pensar a relação entre a verdade e o mundo sensível. Segundo Luiz Costa Lima, ao reintegrar a poesia ao convívio cívico, Aristóteles abre, por meio da noção de *mimesis*, um segundo caminho que leva à verdade

Enquanto sujeita a uma expectativa interna, a *mímesis* aristotélica não poderia ser normativa, pois, embora eleja e aconselhe a tomar o terror e a piedade como partes indispensáveis do efeito trágico, implicitamente descarta a eficiência de uma fórmula para alcançá-los; enquanto impõe tortuosa e áspera estrada, exige a capacidade inventiva tanto do artista quanto do receptor (Costa Lima, 2000:39).

Contudo, nos dois casos acima, as ideias de felicidade e de viver bem estão diretamente relacionadas a estar ajustado à ordem comunitária. Em Platão, a Verdade é o princípio que permite esse ajuste. Em Aristóteles, o teatro cumpre a função cívica de circunscrever o espaço em que a capacidade inventiva da pólis gera um sentido comum.

Na modernidade, a crítica ao espetáculo ganha novos contornos tão paradoxais quanto seu estatuto. Se o teatro segue sendo, como analisa Jacques Rancière, “a figura da comunidade exemplar”, essa comunidade não é a reunião concreta dos habitantes de uma mesma jurisdição, mas uma comunidade imaginária, ainda a ser fundada. Poder-se-ia dizer que, nesse aspecto, a utopia comunitária se assemelha à República de Platão, mas há uma diferença fundamental. Sobretudo no teatro do pós-guerra, que vivenciou o horror do totalitarismo, a desconfiança em relação aos valores transcendentais que organizariam a comunidade faz com que a emancipação em jogo seja justamente explicitar a forma de ser dessa ordem, revelando a sua arbitrariedade.

Esse duplo desejo cria para a relação entre espetáculo e política, uma condição paradoxal insuperável: de um lado, o desejo de criar uma experiência comunitária;- de outro o impulso de escapar ao autoritarismo da ordem da comunidade. Esse paradoxo assumiu diversas faces tanto no teatro quanto no pensamento crítico do século XX, como bem expressa a tese de Guy Debord sobre *A Sociedade do espetáculo*.

O espetáculo, segundo Debord, é a forma através da qual o capitalismo desfez o laço social entre os trabalhadores. Como o trabalhador deve vender sua força de trabalho e não pode se apropriar do produto que constrói, diante desse mesmo produto que não lhe pertence mais, não lhe resta alternativa senão contemplá-lo.

Abundância da despossessão: “o trabalhador não se produz a si mesmo, produz uma força independente. Com a acumulação de seus produtos alienados, o tempo e o espaço de seu mundo se tornam *estranhos* para ele. O espetáculo é o mapa desse novo mundo, mapa que corresponde exatamente a seu território. As forças que nos escaparam *mostram-se* a nós em todo seu vigor (Debord,1997:24)

Para Debord o indivíduo que se enredou nas teias do espetáculo é um estranho em seu próprio mundo. Não podendo mais se apropriar dos objetos que se organizam no espaço e no tempo, ele perde todo contato com o mundo concreto, incapaz assim de estabelecer laços sociais diretos, em um corpo a corpo, sem que essa relação seja mediada por imagens. O seu próprio corpo se lhe torna estranho:

Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele. É por isso que o espectador não se sente em casa em lugar algum, pois o espetáculo está em toda parte. (Debord,1997:24)

Em 1967 quando escreveu isso, a crítica feroz de Debord ao espetáculo unia-se a um desejo de fusão entre arte e vida baseado nas experimentações artísticas do século XX como os dadaístas e surrealistas. Membro da Internacional Situacionista - movimento político criado no pós-guerra na França - Debord lançava-se com seus companheiros de movimento em caminhadas sem direção pela cidade, pretendendo investigar a forma como o ambiente interferia no

comportamento e nas emoções individuais. A relação que Debord e os situacionistas mantinham com a arte, era, como analisa Claire Bishop, paradoxal

(...) the task of the SI was therefore not to subordinate art to politics, but to revive both modern art and revolutionary politics by surpassing them both – that is, by releasing what was the most revolutionary demand of the historic avant-garde, the integration of art and life. This Hegelian sublation implied a tabula rasa: art and poetry should be suppressed in order to be realised as a fuller, more enriching life. Herein lies the central paradox of the SI nihilist romanticism: art is to be renounced, but for the sake of making everyday life as rich and thrilling as art, in order to overcome the crushing mediocrity of alienation (Bishop, 2012:83).

Atualmente, entretanto, esse elemento paradoxal entre teoria e prática da época da Internacional Situacionista teria dado lugar a uma constatação desencantada do fracasso do projeto utópico das vanguardas. À capacidade de se apropriar de sua própria resistência do capitalismo não haveria saídas. Como analisa Peter Pal Pelbart no artigo Capitalismo Rizomático sobre o livro de Luc Boltanski e Eve Chiapello *Le nouvel esprit du capitalisme*, o capitalismo teria conseguido transformar o próprio desejo em mercadoria:

Mesmo um certo desejo de autenticidade foi transformado em mercadoria. A crítica à massificação, o desejo de singularidade, de diferenciação, foi endogeneizado, mercantilizado e seguiu-se a produção de produtos autênticos, ‘diferentes’, o que representou uma ocasião para os operários superarem uma saturação do mercado, adentrando domínios antes alheios ao mercado (Pelbart, 2003:104)

A vontade de criação de uma nova relação entre arte, vida e política da IS nos anos sessenta teria se transformado na constatação de que essa relação era impossível. Em contrapartida, surgia a sensação de que o pensamento crítico estava completamente afastado do mundo, incapaz de criar sentidos que interferissem ativamente nos acontecimentos a seu redor. Jacques Rancière chama esse desencanto de “pensamento do luto”, ao se referir tanto aos desdobramentos da Internacional situacionista quanto a Jean-François Lyotard, na sua forma de abordar a noção kantiana de sublime:

Talvez a trajetória do discurso situacionista – saído de um movimento artístico de vanguarda do pós-guerra, vindo a ser nos anos sessenta crítica radical da política e, hoje, absorvido no comum do discurso desencantado que compõe o avesso ‘crítico’ da ordem existente – seja sintomática das idas e vindas contemporâneas da estética e da política, e das transformações do pensamento vanguardista em pensamento nostálgico. Mas são os textos de Jean-François Lyotard que melhor assinalam a forma como a estética pôde tornar-se, nos últimos vinte anos, o lugar privilegiado em que o pensamento crítico dá lugar ao pensamento do luto (Rancière, 2009:12)

Segundo Rancière, Lyotard estabeleceu, entre o conceito Kantiano de sublime e o pensamento da arte, uma relação que se transformou em beco sem saída na relação entre arte e política. Já não haveria possibilidade de conectar a arte e a experiência, a não ser através do testemunho dessa impossibilidade, fazendo da arte “um testemunho contra a arrogância da grande tentativa estético-política do devir-mundo do pensamento” (Rancière, 2009:12) No centro da análise de Lyotard está a ideia de que o pensamento se depara sempre com um impensável que resiste a tomar forma. Para Rancière, essa abordagem do impensável diz mais respeito a uma interdição do que a uma condição ontológica do pensamento.

Sem entrar por hora na discussão a respeito da relação entre impensável e irrepresentável, que retomaremos mais adiante, poderíamos dizer, a partir de Rancière, que esse modo de abordar o que está fora da representação não é mais visto como um movimento afirmativo de contestação da ordem do mundo, mas como uma condição insuperável. Nesse sentido, o pensamento crítico se torna um pensamento nostálgico e arrependido ao mesmo tempo. Nostálgico da época em que ainda acreditava ter uma conexão com o mundo e arrependido de um dia ter acreditado nessa possibilidade. A crítica à representação se transforma em crise da representação.

Jean Baudrillard é o representante maior dessa corrente, que analisa a forma como os homens e os valores da sociedade ocidental contemporânea perambulariam como espectros que haviam perdido a sua essência.

Assim, a ideia de progresso desapareceu, mas o progresso continua. A ideia de riqueza que sustenta a produção desapareceu, mas a produção continua firme (...) Haveria em todo sistema, em todo indivíduo, a pulsão secreta de livrar-se de sua própria ideia, de sua própria essência, para conseguir proliferar em todos os sentidos, em todas as direções. Mas as consequências só podem ser fatais. Qualquer coisa que perca a ideia é como homem que perdeu a sombra – cai num delírio em que se perde (Baudrillard, 2008:12)

Os antigos valores da modernidade teriam sido lançados no vazio: permanecem enquanto discurso, mas perdem sua essência, sua razão de existir. Viveríamos hoje, segundo Baudrillard, em um período pós-orgiástico. O caminhar a deriva, sem direção, embriagado pela Paris dos anos sessenta, que, para a IS de então, era uma forma de experimentação artística, tinha-se transformado em uma postura depressiva, algo fatal, que só poderia levar a morte, pela ausência de sentido.

Vivemos na reprodução indefinida de ideais, de fantasmas, de imagens, de sonhos que doravante ficaram para trás e que, no entanto, devemos reproduzir com uma indiferença fatal (Baudrillard, 2008:10).

Essa existência espectral, sem vínculos, impedia que se constituísse uma existência comum. Como analisa Peter Pal Pelbart, o diagnóstico da “crise do comum” é outro modo de encenação da virada nostálgica do pensamento crítico

Uma constatação trivial é evocada com insistência por vários pensadores contemporâneos (...) A saber, de que vivemos hoje uma crise do ‘comum’. As formas que antes pareciam garantir aos homens um contorno comum, e asseguravam alguma consistência ao laço social, perderam sua pregnância e entraram definitivamente em colapso, desde a esfera dita pública, até os modos de associação consagrados (...). Perambulamos em meio a espectros do comum: a mídia, a encenação política, os consensos econômicos consagrados, mas igualmente as recaídas étnicas ou religiosas, a invocação civilizatória calcada no pânico, a militarização da existência para defender a vida supostamente comum, ou mais precisamente para defender a vida supostamente comum (Pélbart, 2003:28)

Caberia então à arte contemporânea dissolver a separação entre os indivíduos promovida pelo espetáculo e promover novas formas de experiência comum que não possam ser transformadas em objeto de consumo. Nessa direção, não cessam de produzir-se formas de conexão entre a arte e a realidade, cujo terreno privilegiado é a performance, por seu caráter efêmero e coletivo, fugindo à lógica da conservação do objeto de arte e requerindo a presença do público. Como analisa Peggy Phelan, em um sentido ontológico, a performance se define por sua

irreprodutibilidade: “Performance resists the balanced circulations of finance. It saves nothing; it only spends” (Phelan, 1993:148).

Na mesma esteira, Claire Bishop analisa como a relação entre arte e política se intensificou a partir dos anos 90 em um movimento que denomina “retorno ao social”. Historicamente esse “retorno ao social” tem como pontos de partida 1989 e o fim da guerra fria. O fim do socialismo real, que inicialmente tinha sido celebrado como o fim de uma era totalitária, logo se transformou no luto diante da perda da possibilidade de um projeto coletivo. Esse luto era causado em parte, pelo desmantelamento na Europa Ocidental do estado de bem estar social e, na Europa Oriental pela constatação de que o livre mercado não consistia em uma alternativa realmente democrática ao opressivo regime socialista (Bishop, 2012:193). No Brasil, poderíamos traçar um paralelo no qual a eleição de Fernando Collor consistia em uma ducha de água fria em relação à alegria diante da abertura democrática.

Esse cenário de desencanto é fundamental para entender de que forma o retorno ao social se diferencia das investidas utópicas das vanguardas do século passado. O desejo de denunciar a espetacularização do mundo capitalista vem associado a uma cautela para que não se incorra no tom excessivamente afirmativo e autoritário dos projetos de emancipação da modernidade. Como afirma Bishop, uma marca desse movimento é a descrença tanto em relação a arte como instituição quanto em relação a política.

Participatory art today stands without a relation to an existing political project (only to a loosely defined anti-capitalism) and presents itself as oppositional to visual art by trying to side-step the question of visibility. As a consequence these artists have internalized a huge amount of pressure to bear the burden of devising new models of social and political organization – a task that they are not always best equipped to undertake. That the ‘political’ and ‘critical’ have become shibboleths of advanced art signals a lack of faith *both* in the intrinsic value of art as a de-alienating human endeavor (since art today is so intertwined with markets system globally) *and* in democratic political processes (in whose name so many injuries and barbaries are conducted) (Bishop, 2012:284).

As vanguardas artísticas e políticas eram autoritárias ao tentarem transformar a realidade em seu próprio projeto utópico, arrastando, nesse turbilhão de mudança, pessoas e sonhos que escapavam a esse projeto. O retorno ao social, de que fala Bishop, muitas vezes incide em uma crítica generalizada da forma

como as representações artísticas produzem ilusão passando a valorizar o “real”. A dificuldade é pensar o desejo de real e a crítica ao espetáculo fora dos limites identitários e politicamente construídos.

O que está em jogo aqui é a noção de realidade que se manifesta nessas investidas. O que é a realidade? É uma ideia que se perdeu, como propõe Baudrillard, atualizando a alegoria da caverna de Platão?

Contra a transcendência da ordem platônica, é possível inverter a lógica dizendo que a realidade se encontra justamente no plano material, naquilo que pode ser compartilhado, na simultaneidade do tempo e do espaço. Trata-se, então, de pensar essa materialidade fora do plano transcendental.

Independente dessa carga de desencantamento o que está em questão atualmente é de que modo a *performance* pode afetar o espectador. De que forma as imagens se reconectam ao corpo, ou ainda de que forma podem-se criar corporeidades que prescindam da imagem.

Nessa perspectiva Karl Erik Schollhammer reconhece na arte contemporânea o surgimento de um novo tipo de realismo, no qual a preocupação com a referencialidade destaca “o efeito afetivo em lugar da questão representativa” (Schollhammer,2007:43)

Para que as imagens afetem, contudo, não se trata mais de explicitar seu conteúdo, seu índice de realidade. Tampouco se trata de denunciar a ilusão do espetáculo, já que essa retórica foi absorvida pelos meios de comunicação de massa, que são também, estranhamente, os produtores dessa ilusão. As denúncias de fraude, corrupção e outras conspirações não param de saltar das páginas de jornal, alertando-nos de que não temos nenhum poder de atuação sobre os fatos que “realmente” interferem no curso dos acontecimentos.

Nesse sentido, a tarefa de reconectar arte e realidade para emancipar Madame Bovary implica colocar em xeque o conceito de realidade a que estamos nos referindo. Sem isso, acabaríamos afirmando inconscientemente a lógica identitária e obrigando Madame Bovary a empacotar suas fantasias em uma caixa

escondida no armário e conversar sobre a relação entre a igreja e o estado numa sala de estar da classe média de Yonville.

Para fugir ao desencanto e não incorrer na afirmação demasiado autoritária da utopia, a ideia de jogo pode ajudar a pensar em outro modo de conectar ilusão e realidade, a fim de reconstituir uma experiência compartilhada na qual nenhum dos lados assume a posição de autoridade.

1.2. Jogo livre

Em *Le spectateur emancipe*, Jacques Rancière critica o modo como a crítica ao espetáculo teatral do século XX associou a figura do espectador à passividade. Aquele que olha está duplamente condenado: condenado a não conhecer a verdade, por estar diante de uma aparência e incapacitado de agir: “La spectatrice demeure immobile à sa place, passive. Être spectateur, c’est être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d’agir (Rancière, 2008:8).”

Nessa perspectiva, o teatro ocupa uma função ambígua. Ao mesmo tempo em que representa o lugar de reunião comunitária é também o lugar do espetáculo que separa. Caberia então aos encenadores a tarefa de construir um teatro que arranca o espectador da sua condição de passividade e resgata a sua função comunitária.

Berthold Brecht e Antonin Artaud teriam criado as duas vias que levariam o espectador à sua emancipação: O teatro de Brecht transformaria o espectador em pesquisador e homem engajado que, diante de um dilema ético, é forçado a tomar posição. O Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud, aboliria a distância entre o espectador e a cena, entrando em contato direto com as “energias vitais do teatro” (Rancière, 2008:10). Em ambos os casos, o teatro se distinguiria das outras “artes do espetáculo” pelo seu aspecto coletivo, no qual a separação e a distância geradas pela estrutura espetacular poderiam ser abolidas:

Selon le paradigme brechtien, la médiation théâtrale les rend conscients de la situation sociale qui lui donne lieu et désireux d'agir pour la transformer. Selon la logique d'Artaud, elle les fait sortir de leur position de spectateurs: au lieu d'être en face d'un spectacle, ils sont environnés par la performance, entraînés dans le cercle de l'action qui leur rend leur énergie collective. Dans l'un et l'autre cas, le théâtre se donne comme une médiation tendue vers sa propre suppression (op.cit.:14).

Para Rancière, entretanto, esse desejo de emancipar o espectador de sua condição passiva acaba por reforçá-la, ao supor que há uma separação entre o saber do encenador e a ignorância do espectador, mesmo que a encenação se proponha a abolir essa distância. Segundo Rancière, assumir que a distância é uma condição natural da comunicação ajudaria a redefinir a relação entre ver e conhecer, desfazendo o paradigma da passividade.

Nesse sentido, o que garantiria a emancipação do espectador, segundo Rancière, é justamente a forma como este, ao assistir o espetáculo, longe de assumir uma posição passiva, traduz de modo absolutamente singular os signos emitidos pela cena, embaralhando as fronteiras entre ver e agir, atividade e passividade:

Ce que nos performances vérifient – qu'il s'agisse d'enseigner ou de jouer, de parler, d'écrire, de faire de l'art ou de le regarder – n'est pas notre participation à un pouvoir incarné dans la communauté. C'est la capacité des anonymes, la capacité qui fait chacun(e) égal(e) à tout(e) autre. Cette capacité s'exerce à travers des distances irréductibles, elle s'exerce par un jeu imprévisible d'associations et dissociations.

C'est dans ce pouvoir d'associer et de dissocier que réside l'émancipation du spectateur (Rancière, op.cit. p.23)

Essa tradução, entretanto, não consistiria em uma apropriação do conteúdo da representação por parte do espectador-intérprete. O que garantiria a sua liberdade seria justamente a abertura de um espaço que não pertence nem ao artista nem ao espectador, “um terceiro termo” diante do qual não há apropriação possível. Nesse terceiro espaço que não é nem o do palco nem o da platéia, mas que se abre a partir dessa separação, arte e política se encontram ao embaralhar e possibilitar novas configurações que desfazem as oposições entre o sensível e o inteligível, atividade e passividade.

Para Rancière, haveria uma vertente da representação (da qual ele não cita exemplos) que abriria mão de transformar o teatro nesse espaço de encarnação da coletividade e o colocaria em pé de igualdade com a narração de uma história, a leitura de um livro ou o olhar sobre uma imagem (Rancière, op.cit., p.28). Em outras palavras, um teatro sem pretensões, que não pretende transformar-se em cerimônia comunitária e que está consciente de seu lugar de representação:

(...) en dépit de tout le scepticisme ‘post-moderne’ à l’égard du désir de changer la vie, nous voyons tant d’installations et de spectacles transformés en mystères religieux qu’il n’est pas nécessairement scandaleux d’entendre dire que des mots sont seulement des mots. Congédier les fantasmes du verbe faite chair et du spectateur rendu actif, savoir que les mots sont seulement des mots et les spectacles seulement des spectacles peut nous aider à mieux comprendre comment les mots et les images, les histoires et les performances peuvent changer quelque chose au monde où nous vivons (Rancière, op.cit, p.29)

No entanto, em que medida a leitura de um livro ou o olhar sobre uma imagem seriam mais democráticas do que as pretensões comunitárias do teatro? Ou seja, como elas possibilitariam a abertura desse terceiro espaço entre o artista e o espectador, no qual nenhum dos dois pode se apropriar, que é para Rancière o lugar onde arte e política se encontram sem que uma esfera se subordine à outra?

A partir do século XIX, cujo paradigma da literatura é o romance de Gustave Flaubert, *Madame Bovary* - haveria uma desierarquização de temas e modos de exposição que embaralham o que Rancière denomina como *A partilha do sensível* : o momento em que política e estética se cruzam, definindo tanto o que pode ser visto como o que pode ser dito sobre o que é visto, definindo dessa forma quem pode tomar parte no comum: “é o sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir” (Rancière, 2009:16).

Embaralhar e desorganizar a partilha do sensível seria próprio à experiência estética como proposto por Schiller, a partir de Kant, nas *Cartas sobre a Educação Estética do Homem*. A noção de liberdade levantada por Rancière, inspira-se na formulação de Schiller a respeito da relação entre arte e vida, a partir da ideia de jogo. É o aspecto livre da estética que permite criar novas tramas que trançam a relação entre arte, vida e política

Esse aspecto livre se relaciona com a noção de autonomia da arte, mas a partir de uma noção singular de autonomia. Não se trata da autonomia da obra, nem da razão livre subjugando a anarquia da sensação. A autonomia é da experiência estética estritamente relacionada a uma revogação do poder:

O “aspecto livre” se coloca à nossa frente, intocável, inacessível ao nosso conhecimento, nossas intenções e desejos. O sujeito recebe a promessa da posse de um novo mundo por essa figura que ele não pode possuir de maneira alguma. A deusa e o espectador, o jogo livre e o aspecto livre, são pegos juntos em um sensorium específico, anulando as oposições entre atividade e passividade, vontade e resistência. A “autonomia da arte” e a “promessa da política” não são contrapostas. A autonomia é a autonomia da experiência, não a da obra de arte. (Rancière, 2011:6)

O jogo livre da estética, entretanto, muitas vezes acabaria dando lugar a projetos de cunho autoritário em que a aparência da arte que não se referia a nenhuma verdade subjacente reconfigura-se como algo que revelaria um significado oculto. Um exemplo dessa virada de cunho autoritário seria o pensamento hegeliano da estética, que pensa a arte como forma de revelação de uma idéia que não poderia aparecer de outro modo. No entanto, quando essa idéia se concretiza, a arte se torna dispensável podendo ser superada em prol do espírito (Rancière, op.cit.)

A questão que se coloca aqui, a partir da reflexão de Rancière, é sobre os modos através dos quais o jogo da cena, em sua separação entre palco e plateia, poderia sustentar a suspensão da autoridade que o aspecto livre da experiência estética faz surgir.

Para tanto, seria preciso investigar como essa cena se abre para as conexões com aquilo que está fora dela sem, com isso, fechar-se na armadilha do real.

1.3.

A oferta sublime

Para pensar o jogo livre da estética Rancière se apropria da interpretação de Schiller a partir do pensamento de Kant na sua terceira crítica. Pensar a estética para Schiller era desde já relacionar arte e vida criando uma trama intrínseca em que a autonomia da arte se constituiria justamente daquilo que na arte não é arte (Rancière, 2011:3)

Como entender esse fora da arte na arte? Para Jean-Luc Nancy é a noção de sublime no pensamento de Kant que permitiria que nos permitiria uma aproximação desse espaço paradoxal. Seria impossível compreender a teoria kantiana sobre a arte sem perceber sua relação de dependência com a teoria do sublime (Nancy, 1998: 161)

Para entender esse “fora da arte” seria preciso, antes de tudo, diferenciar em que medida essa concepção se difere da concepção hegeliana de fim da arte. Ainda que elas possam ter sido misturadas e confundidas nas teorias estéticas vanguardistas do século XX, é a própria idéia de fim que separa as duas concepções. Na concepção hegeliana, a arte é superada no momento em que se concretiza e cumpre sua função de “apresentação” da verdade. Logo, a arte é um meio para um fim. No caso da filosofia de Kant, não se trata de pensar a arte como expressão do espírito, mas sim pensar em que medida ela constitui o modo através do qual a liberdade é apresentada (Nancy, op.cit:152) E essa liberdade, por mais abstrata e inapreensível que possa parecer é justamente a maneira através da qual a arte se mantém em suspenso, sem com isso tornar-se filosofia.

Essa liberdade aparece na atividade da imaginação na qual a apresentação das formas prescinde do objeto representado. O desligamento do objeto tampouco significa uma atividade consciente do sujeito para o qual as imagens são criadas. O jogo livre da imaginação antecede a forma representada, constituindo-se no processo através do qual essa representação pode acontecer:

L'imagination ne signifie pas ici le sujet qui met quelque chose en image. Mais elle signifie: l'image s'imageant non comme figure d'autre chose, mais comme forme se formant, unite arrivant à du divers, survenant d'un divers, dans le divers sensible, simplement comme unite, sans objet et sans sujet - et donc, sans fin (Nancy, 1990, p.155)

Segundo Nancy, entretanto, o acordo que a imaginação realiza entre a multiplicidade sensível e a unidade da forma ainda supõe a existência de um sujeito universal. Nesse sentido, esse sujeito poderia ser pensado como esquema através do qual a Razão pura constrói sua técnica e assegura a posição do sujeito em relação ao mundo. A noção de sublime reabre a esfera na qual a experiência estética embaralha a relação entre sujeito e objeto ao desestabilizar esse acordo fazendo vibrar os limites da figura, suas bordas, recolocando a possibilidade de transbordamento, de deformação da unidade (Nancy, op.cit:164). Para além da capacidade de figurar da imaginação que pressupõe a unidade da forma, o sublime é a dimensão através da qual o sujeito entra em contato com sua própria finitude.

Ao pensar o modo como o pensamento do sublime desestabiliza o processo de figuração da imaginação, Nancy se preocupa em diferenciar sua abordagem da noção de irrepresentável de Jean François Lyotard: Não se trata de pensar em formas de apresentar algo que seja irrepresentável, mas de pensar a apresentação através da relação entre limite e ilimitação, entre espaço e lugar. O jogo da imaginação não se dá através de contornos bem definidos que definem uma forma, um espaço pré-existente, mas é o próprio modo de espaçamento, a própria pressão de abertura, uma síncope (Nancy, op.cit.:178)

Nesse sentido, a imaginação não pode figurar a relação entre a apresentação e o limite através de uma imagem e evoca a necessidade da experiência estética colocar em jogo um outro sentido: o tato

Mais le mode singulier de la présentation d'une limite, c'est que cette limite vienne à être *touchée*: il faut changer de *sens*, passer de la vue au tact. Tel est en fait le sens du mot *sublimitas*: ce qui se tient juste sous la limite, ce qui la touche (Nancy, op.cit:p.179).

O sublime está em relação com a emoção, diz Nancy: “o sujeito do sublime, se existe um, é um sujeito emocionado”. No entanto, a emoção de que se fala aqui não é facilmente reconhecível: é um prazer que é uma dor ao mesmo tempo, uma tensão que revela justamente a suspensão do reconhecimento dos afetos em questão (Nancy, op.cit:181).

L'affection sublime, affirme Kant, va jusqu'au suspens de l'affection, elle peut être le pathos de l'apathie. Ce sentiment n'est pas un se-sentir, et en ce sens il n'est pas un sentiment du tout. On pourrait dire qu'il est ce qui reste du sentiment, à la limite, lorsqu'il ne se sent plus, ou lorsqu'il n'y a plus rien à sentir (Nancy, op.cit:183).

O jogo livre da estética trazido a discussão por Jacques Rancière, mantém-se livre ao se deparar com esse limite, que, em sua definição é o próprio corpo. O corpo de que se fala aqui não pode ser entendido como um objeto ao qual se reconhece a forma, e sim um modo de colocar em tensão a relação entre espaço e tempo, criando novas configurações. No próximo capítulo, a partir da frase da coreógrafa americana Yvonne Rainer, nos anos 60: “o corpo é a realidade que resiste”, pretendo retomar a discussão entre pathos e apatia.

No entanto, retomando a discussão sobre o espetáculo, seria preciso aqui retornar e questionar por um momento Rancière pela forma como ele critica Artaud e Brecht e valoriza uma “aventura intelectual” do espectador na qual Rancière reconhece que palavras são só palavras e imagens só imagens.

De formas diferentes, o gesto dos dois encenadores não repousa sobre a necessidade de nunca fechar a cena, mantendo aberto esse terceiro espaço? Esse espaço só se abre através de um embate político contra a lógica das identidades, tanto do autor quanto do espectador.

A estratégia de Artaud e seu *Teatro da crueldade* não consiste em unir corpo e espírito no paradigma da encarnação, mas justamente enfrentar o desejo do espírito de encarnar (criar uma identidade) e fazer o corpo resistir, em um paradoxal movimento de saída de si que Artaud define como alienação:

Et en effet le théâtre était le martyr de tout ce qui risquait
humanité, qui voulait prendre figure d'être.
C'était l'état où on ne peut pas exister, si on n'a pas consenti
par avance à être comme par definition et par essence
un définitive aliéné (...)
État spasmodique du coeur ouvert et qui donne tout
à ce qui n'existe pas,
et qui n'est pas,
et rien à ce qui est, et que l'on voit (Artaud, 2004:1522)

Artaud tampouco pensa a experiência comunitária do teatro a partir do paradigma fusional de Platão baseada em uma idéia transcendental do belo e do bem que fundamentaria seu modo de organização, a “circulação sanguínea” do corpo social

Le rituel c'est quand l'homme a déjà trouvé et fixé,
Anatomiquement,
Sa circulation sanguine (...)
Avec le Théâtre de la Cruauté rien de pareil.
Il ne peut plus y avoir de rite,
Parce qu'il n'y a pas encore d'idée (Artaud, op.cit:1584)

Como conceber a existência de um corpo sem espírito, sem forma, despoído de toda a autoridade? Como esse corpo pode ter direito a existir? Eis a questão que Artaud perseguiu a vida inteira, expressa em sua correspondência com Jacques Rivière. Ao falar da fragilidade formal de seus poemas, Artaud quer pensar os modos através dos quais eles podem ser recebidos

C'est tout le problème de ma pensée qui est en jeu. Il ne s'agit pour moi de rien de moins que de savoir si j'ai ou non le droit de continuer à penser, en vers ou en prose (Artaud, op.cit:70).

Não se trata aqui de tirar o espectador de sua passividade, mas de convocá-lo a criar outras formas de experimentar a relação entre arte e corpo.

Suspender a autoridade que totaliza o sentido da ação teatral é também o anseio de Brecht. O seu gesto de desnudamento da representação, como analisa Roland Barthes, não consiste em expor um significado oculto por detrás da cena, mas justamente o seu vazio, a sua sempiterna possibilidade de reinvenção. A esse vazio, Barthes chama de teatralidade que segue a seguinte operação: o espetáculo menos o texto. Como analisa Jean-Pierre Sarrazac a crítica ao espetáculo em Brecht não se resume a uma crítica social:

L'idée d'un *théâtre critique* ne se limite pas comme on l'a parfois prétendu, à la critique du social par le théâtre. Dans l'esprit de Roland Barthes et de Bernard Dort, les deux principaux instigateurs de cette idée, la dimension critique et politique de l'activité théâtrale n'a de sens que si elle est fondée sur une critique en acte du théâtre (...) les artistes et écrivains dont se réclament volontiers Dort et Barthes – Brecht bien sûr, mais aussi Pirandello et Genet – ne laissent pas d'insister sur la rupture, la disjonction entre le réel et la scène. Pour donner la réplique au monde, pour donner corps à sa critique de la société, le théâtre doit avant tout proclamer son insularité: le plateau n'est plus relié à la réalité par le sas ou le siphon des coulisses; il n'est plus le lieu d'un débordement anarchique du réel mais un espace vierge, un espace vide (Sarrazac, 2009:54)

Nesse sentido, a representação se torna um dispositivo crítico não por tratar de determinados conteúdos, mas pelo modo de agenciar esse espaço virgem da cena com os significados que lhe são exteriores sem fazer com que nesse

agenciamento a esfera do vazio seja preenchida pelo significado. Manter em suspensão a autoridade da representação é operar a disjunção entre esse vazio e as palavras e imagens que ele produz.

Como pensar de que modo esse espaço assignificante pode ser o cerne da discussão política?

Nas artes cênicas e visuais do século XX a dança enfrentou essa questão de frente pelo seu estatuto marginal e sua problemática autonomia.

1.4. Do desaparecimento da dança como objeto

Em *Le désœuvrement chorégraphique* Frederic Pouillaude analisa de que forma a dança se tornou um objeto ausente nos principais tratados estéticos da modernidade. A crítica do juízo em Kant lhe dedica apenas algumas breves considerações, enquanto que nas *Lições de Estética* de Hegel e *A filosofia da arte* de Schelling não se encontra uma linha sequer a respeito do tema (Pouillaude, 2009:16). Para Pouillaude, um fator determinante para essa indiferença do discurso filosófico em relação à dança é o modo através do qual sua prática se opõe à tradição filosófica fundada na cultura da escrita e da conservação. A dança não oferece um *corpus* estável de pesquisa que permita ao hermenêuta uma relação de intérprete: não há biblioteca do movimento, um lugar onde as obras coreográficas estariam conservadas, idênticas a elas mesmas e disponível a todos (Pouillaude, 2009:9) Em outras palavras, a dança não entraria na relação entre arte e representação em que se fundou a estética e a história da arte como campos de saber na modernidade. A isso, acrescentaríamos o estatuto menor da dança na qual as produções não escapariam jamais do horizonte da festa e do divertimento, tornando sempre frágil seu lugar de arte autônoma.

Essa dependência da dança em relação às outras artes que vulnerabiliza sua condição autônoma, quando vista pelo modo inverso, confere-lhe um lugar ao mesmo tempo transcendental de toda a arte. A ópera e o teatro necessitariam da dança como um elemento fundamental para o desenvolvimento da trama, como analisa Catherine Kintzler

(...) on ne conçoit pas (no caso da ópera francesa clássica) un opéra sans danse – et le problème est de montrer que cette obligation est aussi une nécessité. La danse n'intervient pas dans l'opéra uniquement parce que le public l'exige, ce n'est pas un pur divertissement superflu: elle contribue de façons substantielle à l'action théâtrale de sort qu'on ne pourrait pas la retrancher sans dommage pour la conduite de l'ouvrage. Ainsi la danse conquiert une place majeure dans l'opéra est grâce à lui, mais le paradoxe est que cette conquête s'effectue sous la tutelle du théâtre

Poderíamos colocar dessa maneira: se a dança não representa nada, tampouco existe representação sem dança. A dança desnudaria o jogo da representação, em seu caráter de jogo. Na sua busca por autonomia desde o fim do século XIX, ao procurar desligar-se de todos os elementos simbólicos, narrativos exteriores ao movimento, esse paradigma de nudez se complexifica: pois, se ela é aquilo que na representação não se representa como será possível apresentá-la sem voltar ao regime representativo?

Esse impasse leva de volta à dificuldade da filosofia de pensar a dança como prática artística empírica, levando filósofos como Alain Badiou a afirmar: “A dança não é uma arte porque é o signo da possibilidade da arte tal como inscrita no corpo” (Badiou, 2002:95). Badiou chega a essa conclusão através da interpretação de textos de Nietzsche e Mallarmé, deduzindo, em seus textos, os princípios da dança, “mas não da dança pensada a partir de si mesma, de sua técnica, de sua história, mas da dança tal como a filosofia lhe dá abrigo e acolhe diferença”(op.cit)

Badiou se apoia na célebre definição de Mallarmé para justificar essa posição:

La danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc... et qu'elle ne danse pas, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élan, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive pour exprimer, dans la rédaction: poème dégagé de tout appareil du scribe (APUD Pouillaude, 2009, p.116),

No entanto, como aponta Pouillaude, criticando a análise de Alain Badiou, é preciso descolar essa relação de assignificância da dança, e mesmo a noção de teatralidade, em Brecht, de uma noção de pureza e idealidade. Não se trata aqui da noção de Absoluto, que fez fracassar a ideia do livro ideal. Mallarmé chega a essa

conclusão a respeito da dança em artigos que escreve sobre o balé, no qual cita nomes dos espetáculos, das bailarinas e analisa todos os elementos da representação, falando de uma experiência concreta da dança, e não de algo que somente existe filosoficamente (poderíamos inclusive questionar se existe algo que só existe na filosofia). É justamente pelo modo como sua trivialidade (o lustre do teatro, a roupa das bailarinas, o cenário) aguça os sentidos sem referirem a uma idealidade exterior que Mallarmé vê na dança a abertura de um caminho para pensar seu projeto literário.

Avec les textes de Mallarmé sur la danse nous sommes bien loin du grand poème que Mallarmé aurait été censé écrire, bien lon de cette pureté absolument pure qui aurait commandé et simultanément interdit l'écriture du Livre. Si le texte peut accueillir n'importe quoi, y compris les bibelots les plus triviaux, c'est en définitive parce que le poème n'a plus d'objet attribué, et même plus d'objet du tout. Si la fonction du poème est l'institution de l'Idée, cette Idée ne consiste en aucun cas dans la référence à quelque objet supérieur que ce soit. Elle tient au contraire dans la mise en rapport, superficielle et instantanée, de quelques aspects ou reflets de l'existence, eux-mêmes indifférents, mais transfigures par l'assemblage qu'y opere la rêverie négligent du poète (Pouillaude, 2010:130)

Novamente, trata-se aqui de pensar o corpo fora do sujeito, a imagem fora da forma ou, em outra perspectiva, como vimos com Nancy, aquilo que na forma mostra sua finitude, seu limite: a realidade que resiste. É importante não perder de vista essa materialidade para não fazer da recusa à significação uma apologia da pureza como ideia. O limite é tênue, e muitas vezes, dificilmente concebido. No caso da dança, esse corpo não é um objeto, mas uma materialidade que se entrelaça diretamente à experiência de vida, de uma vida, singular e real.

Nesse sentido, a discussão sobre a relação do espectador com a dança traz à cena a possibilidade de novas formas de pensar como esse jogo livre, em que o objeto real é apropriado pela imaginação, pode ser, ao mesmo tempo, lugar de experimentação de novos sentidos e espaço de abertura de questionamentos políticos entre corpo e política. Pensar em dança aqui não significa pensar em um campo com limites definidos (nem se trata de definir o que é e o que não é dança). Pelo contrário, os artistas que serviram de condutores para o percurso de questionamento que compõe esta tese, apesar de sua heterogeneidade, têm em comum o fato de forçarem os limites que, em geral, circunscrevem o campo da dança. Trata-se de levar em consideração em um conjunto de experiências artísticas que dialogaram, de uma forma ou de outra, com essa linguagem que não

tem o amparo de um texto que antecede a cena e na qual o corpo em cena é a principal fonte de construção de sentido. Esse corpo em cena, sem uma estrutura pré-existente que o organize, permite a construção de uma encenação da vulnerabilidade, que permite a criação de outro modo de relação entre o espectador e a cena, fora do modelo da alienação ou da realidade.

Esse percurso se inicia, portanto, com a pesquisa a respeito do trabalho da artista norte-americana Yvonne Rainer. Uma das principais figuras da dança, desde os anos sessenta até hoje, Rainer radicalizou o gesto de questionar os modos de visibilidade do corpo em cena e os efeitos políticos que essa exposição produz. A análise do seu trabalho possibilitou pensar em outros destinos para o devir-personagem que assombrou *Madame Bovary* e que nos impele, contemporaneamente, para querer fazer das nossas vidas uma ficção.