

4. A Solidão do espectador

4.1. Solidão

Do lado direito da Praça do Châtelet, para quem olha sob a perspectiva do Rio Sena, o Théâtre de la Ville de Paris é um daqueles prédios através dos quais a história de uma cidade é, ao mesmo tempo, conservada e refeita: Foi construído nas reformas de Haussman em 1860 sobre o quarteirão que, antes da revolução francesa, era uma fortaleza que servia como sede da jurisdição civil e criminal destruída em 1802. Foi incendiado durante a comuna de Paris tendo que ser reformado e reaberto em 1875, passando a se chamar “Théâtre Historique” e depois “Théâtre des Nations”. Em 1889, a diva Sarah Bernhardt assumiu a direção do teatro, dando-lhe também o seu nome, até a ocupação nazista, quando passou a se chamar Théâtre de la cité, devido a ascendência judaica da atriz.; Em 1968, finalmente, o teatro sofreu a grande reforma que lhe deu a cara que tem hoje, com sua grande arquibancada única, nos moldes da arquitetura do Teatro Nacional, cuja proposta era de formar um teatro público e democrático, sem a arquitetura dos antigos teatros em que a disposição dos lugares reproduz a hierarquia social de fora da sala.

Em novembro de 2010, quando estava em Paris no estágio doutoral fui, muitas vezes sozinha, ao Théâtre de la Ville, assistir a espetáculos de dança contemporânea. Sem saber como funcionava o esquema de compra antecipada de ingressos para toda a temporada (os *abonnements*: pacotes de ingressos baratos que surgiram com a política de teatro como serviço público na França do pós-guerra), adotei, aconselhada por conhecidos franceses, uma prática recorrente dos *sem-ingresso* parisienses: fui à porta do teatro com uma plaquinha onde estava escrito “cherche une place” (procura-se um lugar). Algumas vezes consegui comprar o ingresso em cima da hora, de alguém que havia mudado de planos. Outras vezes consegui ingresso de alguém cuja companhia não havia comparecido e tinha uma entrada sobrando.

Nesse segundo caso, senti sempre um certo constrangimento, porque a minha poltrona ficava ao lado de quem havia me vendido o ingresso e diante dessa estranha proximidade nunca sabia como me comportar. Deveria, em retorno ao fato de ter conseguido o ingresso, substituir a companhia que em sua ausência permitiu a minha entrada no teatro, ou deveria, ao contrário, manter a discrição e preservar as nossas solidões com meu silêncio? Como na primeira vez em que optei pela primeira saída senti que estava sendo inconveniente, logo desisti dela, passando a fazer o possível para não interagir com meu vizinho de poltrona.

O momento de acender as luzes ao fim do espetáculo, o estar distante do burburinho dos comentários no foyer do teatro e finalmente não ter com quem falar sobre o que foi visto – a experiência concreta da solidão como espectadora - levou-me a pensar em que medida, essa condição solitária não é intrínseca à experiência do espectador e de que forma ela é constituinte de uma relação entre estética e política atualmente em disputa, na qual a produção de sentidos comuns não pode ignorar esse caráter de isolamento da experiência individual.

Pensar a condição do espectador através de sua solidão é uma forma de colocar em questão o que constitui atualmente um público, tanto no sentido do público de teatro, como no sentido mais amplo, como a esfera da vida que ultrapassa e agencia as existências individuais. A experiência como estrangeira, sozinha, em uma poltrona da democrática arquibancada do Théâtre de la Ville, em um ano em que a França retomava políticas de épocas sombrias, como a expulsão dos ciganos romenos, pôs em dúvida se ainda seria possível pensar no espaço do teatro como lugar de reunião comunitária. Ao invés disso, não seria esse mesmo espaço que permitiria repensar e questionar os significados contemporâneos do que significa atualmente estar junto, compartilhando um mesmo espaço?

Há aqui também o desejo de pensar de que forma essa experiência de solidão pode significar algo além das tradicionais interpretações sobre o isolamento do sujeito moderno afastado do mundo e da política. O solitário aqui não abandona o desejo de participar do mundo, mesmo não entendendo seus signos. É justamente esse desejo que faz com que esse mundo permaneça estrangeiro e inapreensível. A solidão entendida como uma experiência comum contemporânea.

Essa ideia parece, a princípio, ir contra a utopia do projeto de um teatro público, agregando e produzindo um sentido de comunidade, que se concretizava na arquitetura do Théâtre de la Ville. Ideal que remete a antiguidade grega mas que não parou de ser ressignificado contemporaneamente. Pensar a solidão do espectador não é negar essas investidas comunitárias, mas levar em consideração que a noção de público precisa ser repensada.

As reflexões aqui traçadas têm como ponto de partida uma experiência vivida por mim em uma das vezes em que fui ao *Théâtre de La Ville* assistir a um espetáculo de dança contemporânea, principal componente da programação da casa. Refletir sobre o caráter público do teatro a partir de uma experiência em um dos teatros mais bem inseridos do ponto de vista institucional em uma das cidades onde o circuito das artes cênicas está mais instituído do que em boa parte do mundo, permite por em xeque uma noção hegemônica que relaciona público a identidade nacional. Para isso, contudo, esforcei-me por manter esse olhar radicalmente estrangeiro, sem tentar assimilar ou disfarçar nenhuma das incompreensões que surgiram dessa experiência na qual, em certa medida, sentia-me excluída.

Foi inevitável manter essa condição estrangeira, em uma época em que a direita havia se apropriado do discurso da integração: “todos são franceses desde que ajam como tal”. “É francês quem fala francês” diz o Ministro da Integração do governo Sarkozy, Brice Hortefeux. Quem entende os códigos, quem não comete erros de gramática, quem articula sem equívocos sujeito e predicado deixando cada coisa em seu devido lugar, ou seja, o estrangeiro para fora do circuito.

Sempre me espantou o modo como a política francesa operou uma forma de conciliação entre os ideais universais: igualdade, liberdade e fraternidade e o ideal nacionalista territorial e exclusivista. Como se a nação francesa fosse proprietária do universal: Napoleão sendo a encarnação carnavalesca dessa

incongruência⁶ e os Estados Unidos sua versão sem etiqueta - um país que não conheceu os infundáveis gestos protocolares do antigo regime.

As muitas estátuas revestidas em ouro da Marianne, figura emblemática da república francesa, são a encarnação dessa fusão entre o universal e o nacional e reluzem para os turistas, como o retrato de Doryan Gray de uma imagem de si que não envelhece.

Essa fusão tem, contudo, um lado nefasto já conhecido e um tanto recalcado que o episódio da expulsão dos ciganos romenos trouxe quase de volta à consciência, como um arrepio na espinha, um calafrio sutil, que não chega a ser pronunciável.

O universal fora do nacional, o que não está protegido pela lógica identitária (identidade, CPF, *securité sociale*) é o homem que aparece nas declarações de direitos, que só pode existir como abstração nas concepções de humanidade. Quando ganha existência concreta, o estrangeiro é visto, pelo estado, como ameaça a ordem sanitária. O procedimento de aquisição de visto é todo baseado em exames médicos que não visam a saúde do paciente, mas a garantia que ele não seja portador de nenhum tipo de epidemia capaz de ameaçar a saúde dos corpos já devidamente medicalizados e docilizados dos cidadãos de direito.⁷

O estrangeiro, como o definiu o conservador ministro da “integração, imigração, da identidade nacional e do codesenvolvimento”⁸ do governo Sarkozy, Brice Hortefeux, está dessa forma destituído da linguagem. Não participa da política institucional, não tem representação. Sua única relação com o estado é essa relação médica, uma vida sem qualidades, vida nua como escreveria Giorgio Agamben em *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua I*.

⁶ Não por acaso Napoleão era o modelo a ser seguido pelos protagonistas dos romances de Balzac e Stendhal: Luciano de Rubempré de *As Ilusões Perdidas* e Julien Sorel de *O Vermelho e o negro*. Jovens da província com uma ambição desmedida e o desejo mortífero de arrivismo social. Mais ainda a figura caricata do louco do hospício que acha que é Napoleão. Nesse caso, a pretensão impossível de ser dono do infinito.

⁷ A experiência de adquirir o visto de permanência marca bem essa relação. Os estrangeiros são submetidos a exames médicos como chapa dos pulmões e exame de vista.

⁸ “Ministère de l’immigration de l’intégration, de l’identité nationale et du codesveloppement.”

Agamben parte dos estudos biopolíticos de Michel Foucault e da investigação de Hannah Arendt em *A Condição Humana* para analisar a forma como, na modernidade, operou-se um novo modo de pensar a relação entre vida e política. A concepção antiga diferenciava duas formas de vida *zoe* e *bios*. *Bios* refere-se a uma existência qualificada, específica do homem político, que o diferencia dos outros seres vivos. *Zoe* refere-se à existência conferida por uma vida natural (presente no ciclo nascer, crescer, reproduzir, morrer) (Agamben, 2002, p.11).

Se os gregos excluíaam a *zoe* do território da política, a modernidade criou para essa vida nua uma condição paradoxal onde ela é ao mesmo tempo incluída e excluída, construindo assim o estado de exceção como paradigma da fundação do estado moderno. Nesse sentido a vida biológica é o objeto do poder soberano, mas como aquilo que está de fora da sua circunscrição e que deve ser por ele capturado e domesticado.

A exceção é uma espécie da exclusão. Ela é um caso singular, que é excluído da norma geral. Mas o que caracteriza propriamente a exceção é que aquilo que é excluído não está, por causa disto, absolutamente fora de relação com a norma; ao contrário, esta se mantém em relação com aquela na norma da suspensão (...) Diante de um excesso, o sistema interioriza através de uma interdição aquilo que o excede (Agamben, 2004:26)

Através dessa operação do poder soberano de transformar a exceção em regra, essa vida nua é ao mesmo tempo o valor maior e paradoxalmente, aquilo que é exterminável (por estar a norma permanentemente em suspensão).⁹ Nesse

⁹ Recentemente, no Brasil, o episódio da carta aberta ao governo escrita pelos índios Guarani Kaiowá expôs a contradição presente na forma como o estado moderno entende a vida como valor inalienável. Para os GuaraniKaiowa a vida nua não faz sentido, impossível para eles pensar em vida fora do território e da configuração espaço-temporal que confere sentido à existência. Na carta os índios afirmam que uma vez que a justiça federal ordenou a reintegração de posse (o que significava o despejo da tribo de suas terras) poderia então decretar a sua morte coletiva. Nesse gesto os índios recusavam assim voltar a viver a viver na miséria e na pura condição de vivente. A dificuldade dos cidadãos integrados à lógica do estado e habitante das grandes cidades em entender essa distinção é tão grande que foi preciso vir uma entidade missionária católica explicar que com a carta os GuaraniKaiowá não estavam anunciando seu suicídio coletivo, mas dispostos a resistir por suas terras, “seu modo de vida”, até o fim.

sentido, Agamben reconhece uma “íntima solidariedade” entre democracia e totalitarismo.

A nossa política não conhece hoje outro valor (e, conseqüentemente outro desvalor) que a vida, e até que as contradições que isto implica não forem solucionadas, nazismo e fascismo, que haviam feito da decisão sobre a vida nua o critério político supremo permanecerão desgraçadamente atuais (Agamben, 2004:18)

A diferença entre *zoe* e *bios* para os gregos é a mesma que separa voz e linguagem. O homem é o ser vivente que possui linguagem. Para Aristóteles, a voz é índice da dor e do prazer, comum a todos os animais, enquanto que a linguagem serviria para designar o justo e o injusto, o bom e o mal. Agamben investiga então em *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*, de que forma nessa passagem da voz à linguagem pode residir a abertura de um espaço da ética e da comunidade. O que constitui a voz humana, segundo Agamben, é que na passagem a linguagem existe um hiato, um limite

O espaço entre voz e *lógos* é um espaço vazio, um limite no sentido kantiano. Somente porque o homem se encontra lançado na linguagem sem ser até aí levado por uma voz, somente porque no *experimentum linguae*, ele se arrisca, sem uma ‘gramática’, neste vazio e nesta afonia, algo como um *ethos* e uma comunidade se tornam para ele possíveis (Agamben, 2005:16).

Trata-se aqui de uma comunidade diferente da proposta por Brice Hortefeux. Essa experiência na linguagem não se produz como uma língua, um estado, ou um patrimônio de nomes e regras. Segundo Agamben, o homem

“Diante da decisão Justiça, nós avaliamos e concluímos que vamos morrer todos pela própria ação da Justiça, não temos e nem teremos perspectiva de vida digna e justa tanto aqui na margem do rio quanto longe daqui. Moramos na margem deste rio Dourados-MS há mais de doze (12) ano. De fato, sabemos muito bem que fora daqui, longe daqui, na margem da estrada iremos retornar a sobreviver na miséria e passar fome novamente, não queremos rever a miséria e fome de nossas crianças na margem da estrada, jogados como lixo como era antes, por essa razão, decidimos a resistir e morrer todos juntos aqui na margem do rio Dourados-MS. Se a justiça brasileira não quiser mais nos ver com vida por aqui pode mandar matar todos nós aqui no Passo Piraju. Decidimos que na beira da estrada não vamos retornar, preferimos morrer que retornar à margem da rodovia, por isso, a Justiça não precisa mandar retirar e despejar nós daqui só manda matar todos nós. Esse é nosso pedido definitivo. Aguardamos esta decisão da Justiça. Queremos ser morto e enterrado junto aos nossos antepassados aqui mesmo onde estamos hoje. Assim, é para decretar a nossa morte coletiva Guarani e Kaiowá de Passo Piraju e para enterrar-nos todos aqui, somente assim, não reivindicaremos os nossos direitos de sobreviver. Esta é a nossa última decisão conjunta diante da decisão da Justiça Federal do Tribunal Regional da 3ª Região (TRF-3) São Paulo-SP”

contemporâneo é marcado pela sua incapacidade de fazer uma experiência que seja transmissível em seu conteúdo.¹⁰

Como pensar esse espaço da ética que se abre fora do paradigma da identidade que agrupa os semelhantes e exclui a diferença (a ponto de tornar possível o extermínio)?

Trata-se de pensar de que modo o espetáculo em seu caráter público pode criar novas experiências de comunidade que não se baseie nessa ideia de comunidade de iguais. De que modo é possível encenar esse hiato de fala Agamben.¹¹

4.2. Teatro público – da utopia ao desencanto

No texto que apresenta o projeto artístico do Théâtre de la Ville para 2012 o seu diretor, Emanuel Demarcy-Mota, combate as críticas daqueles que anunciam o fim da época em que o teatro intervinha na realidade, tornando-se mero “entretenimento”.

¹⁰ Agamben retoma essa ideia a partir do pensamento de Walter Benjamin exposto em *O Narrador, Experiência e pobreza* e *Sobre alguns temas em Baudelaire*. Benjamin faz distinção entre experiência e vivência. Nesse último caso trata-se de uma cisão entre o indivíduo e o coletivo, o interior e o exterior. O homem moderno, na confusão da vida em uma grande cidade não se sente conectado aos acontecimentos que o rodeiam, vivencia-os como um estrangeiro que não tem nenhum interesse em conhecer a nova cidade. São os leitores a que se dirige Baudelaire em *Les Fleurs du Mal*: “seu poder de concentração não vai longe (...) esses leitores estão afeitos ao *spleen* que anula o interesse e a receptividade” (Benjamin, 1989, p.103). O domínio da vivência, segundo Benjamin, leitor de Freud, é o da consciência que age no sujeito de forma a protegê-lo contra os estímulos que ameaçariam o funcionamento do organismo. Essa proteção teria como consequência reduzir a intensidade da experiência, como um aparelho queimado devido aos choques que levou. A estrutura jornalística em que notícias são apresentadas lado a lado sem conexão aparente seria um exemplo da forma de transmissão da vivência.

Por outro lado, esse caráter de choque promove esteticamente uma outra forma de experiência, distinta daquela fusional entre indivíduo e a coletividade. Do choque promovido pela desintegração da vida moderna, uma outra experiência emerge, na literatura de autores como Baudelaire, Proust e Poe. Experiência artificialmente produzida, remarca Benjamin que faz da sua impossibilidade a sua força de afetação. Novas formas de sentir emergem dessa nova configuração da experiência, onde a dinâmica dos afetos, passa a ser tema simultaneamente estético e político

¹¹ Trata-se aqui ainda de retomar a discussão do primeiro capítulo a partir da proposição de Jacques Rancière de que a representação abre um terceiro espaço onde espectador e a cena experimentam um novo modo de relação.

Em contraponto a essa posição, Mota se pergunta “é permitido divertir-se em tempos de crise?”. Para o diretor, o divertimento proporcionado em uma *soirée* de teatro, ao invés de servir como anestésico para a realidade cotidiana da crise, funcionaria como uma abertura no indivíduo de novas perspectivas que desafiariam “a tirania do conformismo”.

Le plaisir rare et spécifique d’une soirée heureuse sait porter en nous de longs prolongements, souvent même jusqu’à l’émerveillement(...)La création demande et demandera toujours une certaine dose d’enthousiasme, de la réflexion, des capacités d’invention, qui ne peuvent pas être freinées par l’inquiétude ou la frilosité” (Demarcy-Mota:2012)

Esse potencial de mobilização do público, através do entusiasmo da criação¹² estaria presente ainda hoje, sendo possível, assim, evocar o projeto de um teatro de caráter ao mesmo tempo democrático e crítico. Como inspiração, Demarcy-Mota cita o emblemático *Théâtre National Populaire* (TNP) dirigido por Jean Vilar, sessenta anos antes.

Cela nous confronte du même coup à l’idée de ce que pourrait être, soixante ans après, l’expérience de Jean Vilar, un grand théâtre populaire, de ce qu’il est aujourd’hui, de ce qu’il doit être demain

Inspirado pelos ideais cívicos da resistência francesa e da liberação contra o nazismo e a ocupação, Jean Vilar encabeçou o movimento de criação de um teatro nacional que tivesse o status de serviço público fundamental, assim como saneamento básico e eletricidade. O caráter cívico do teatro para Vilar, ainda ligado ao nacionalismo que insuflou a França do pós-guerra, seria o lugar de reunião que ultrapassa as divisões de classe e as hierarquias sociais vigentes:

Il nous faut remettre et réunir dans les travées de la communion dramatique le petit boutiquier de Suresnes et le haut magistrat, l’ouvrier de Puteaux et l’agent de change, le facteur des pauvres et le professeur agrégé... (Vilar apud Sarrazac, 2009:35).

Esse desejo de reunião de todas as classes levaria o TNP a privilegiar a montagem de textos clássicos, como Corneille e Shakespeare, ao invés de abrir espaço para dramaturgos contemporâneos como Beckett e Ionesco (que nessa época montavam suas peças nos pequenos teatros da *rive gauche*). Na forma da

¹² “La création demande et demandera toujours une certaine dose d’enthousiasme, de la réflexion, des capacités d’invention, qui ne peuvent pas être freinées par l’inquiétude ou la frilosité” (Demarcy-Mota:2012)

encenação, contudo, a estética do TNP estava próxima do teatro moderno. Os espaços monumentais que serviam de palco para as montagens do TNP assumiam a sua nudez sem pretender preencher ou disfarçar a caixa-preta com cenários e outros artifícios.

Estava em jogo um verdadeiro ideal utópico ao mesmo tempo pedagógico e experimental, em certa medida heroico. Essa orientação na direção das tragédias clássicas, segundo Sarrazac atenderia a um desejo de inscrever na história e na sociedade o destino desses heróis trágicos da época clássica (Sarrazac, 2009:36). Essa utopia de fusão entre estado e experimentação, esse desejo de unanimidade tem seu destino traçado.

As inovações do teatro público atravessaram todas as dimensões da cena. O projeto de construção do teatro do TNP na colina de Chaillot transformava a relação palco e plateia, assim como a instalação do principal palco do Festival d'Avignon (criado por Vilar) no pátio interno em ruínas do palácio dos papas. O teatro abandonava o espaço fechado do drama burguês para abrir-se novamente à sua dimensão trágica em sua figuração do acontecimento, como nota Roland Barthes ao descrever sua experiência como espectador na peça *Príncipe de Homburg* de Kleist encenada por Vilar no Teatro de Chaillot

Considerando o palco do *Príncipe de Homburg*, imenso aberto a todos os ventos como uma nave sombria atravessada de clarões, de rostos ou de bandeiras, eu pensava no resto de nossos teatros burgueses, fechados como casas provincianas, meio bombonérias, meio prisões, onde o palco e o espectador se encaram de frente e não podem fazer nada senão manter esse *tête-à-tête* íntimo como um recolhimento familiar. Eu estava no 'galinheiro' e do alto da minha montanha de Chaillot, avistava um espaço afundado na noite, cheio de um ar exterior que fazia tremer as tochas e de onde me chegava, conforme o momento, o vento da guerra ou o frescor de um palácio sem conforto. Daquela noite profunda, feita de uma espessura verdadeira do espaço, e não mais pendurada como geralmente, sobre telas pintadas, eu sentia que a tragédia tirava a sua virtude essencial, que é instituir uma figuração do *acontecimento* (Barthes,2007:11)

Esse projeto teria entrado em crise devido a uma conjunção de fatores analisados por Jean-Pierre Sarrazac em *Critique du Théâtre. De l'utopie au désenchantement* (2009). Para Sarrazac, algo se teria quebrado no élan utópico das idéias que o fundaram. As convicções profundas de Jean Vilar que marcaram o teatro francês do pós-guerra teriam se transformado em mal-estar promovido pela

dúvida existente acerca do destino, da missão e da função do teatro público (Sarrazac, 2009:15).

Uma das causas da decadência do projeto do TNP seria o descompasso entre o ideal de nação livre que brilhava na França do pós-guerra e as contradições abertas nos anos sessenta com o governo do general de Gaulle, a eclosão da guerra da Argélia e as revoltas de maio de 68. O TNP passaria a ser criticado por intelectuais como Sartre e Roland Barthes (que nessa época era editor da revista de inspiração brechtiana *Théâtre Populaire*) por sua busca de unanimidade, e por uma valorização do caráter público do teatro por sua função de coesão social e não por seu potencial de contestação (Sarrazac, 2009:39). Os intelectuais da revista (além de Barthes, Bernard Dort e Adamov, dentre os principais) acreditavam que o teatro deveria promover a luta de classes (*un théâtre qui divise*, diria Barthes), ao invés de congregá-las.

Nos anos 60 o próprio Vilar entra em crise em relação ao projeto do TNP, renunciando ao posto do diretor em 1963. Após o discurso do general de Gaulle, em 30 de maio de 68, no qual anuncia a dissolução da Assembleia Legislativa, afirma sua manutenção no cargo e recrimina os grupos revoltosos que impediriam a França de se expressar ao não deixar que “os estudantes estudassem, os professores ensinassem e os trabalhadores trabalhassem” Vilar renuncia ao posto de diretor do projeto de ópera popular no que seria seu último vínculo com o governo. A relação entre o público e o estado construída no momento crítico do pós-guerra se desfaz, como analisa Sarrazac, deixando Vilar sem rumo na sua utopia de pensar o teatro como um serviço público:

On peut se demander si le partage de l'idée de 'nation' est encore possible avec le pouvoir gaulliste et ses alliés de droite dans une France et un Paris subissant les secousses de la guerre d' Algérie. D' autant que Jean Vilar, à qui Sartre et les intellectuels de gauche ont souvent reproché l' *unanimité* social et politique qui soutend sa pratique théâtrale, semble évoluer vers une acception plus limitée – plus ouvrière, donc – du public populaire. Vilar va-t-il changer de revê? Après le monumental TNP et l' incontournable Festival d'Avignon, est-il temps pour lui de repenser la création théâtrale en des termes plus minoritaires et plus polémiques? (...) N' est-il pas plutôt définitivement attaché à cette conception unanimiste du théâtre 'service public' dont il continuera jusqu'a sa mort em 1971, de cultiver la nostalgie dans son jardin d'Avignon? (Sarrazac, 2009:40)

De fato, Vilar entrou em crise profunda, principalmente quando em 1968 o Festival d'Avignon, fundado por ele, no clima das revoltas desse tempo, ouviu o grito descontente dos que consideravam o seu formato muito burocrático. Essa revolta foi liderada, sobretudo, pelo grupo norte-americano do *Living Theatre* que estava de passagem pela França nesse ano. O grupo não aceitou apresentar-se no palco do pátio do palácio dos papas e foi apresentar suas performances nas ruas de Avignon, gerando protesto dos habitantes mais conservadores da cidade. A polícia queria proibir a apresentação, e Vilar participou das negociações para permitir a permanência do grupo na cidade, mas não foi poupado das críticas por permanecer do lado da instituição.

Entretanto, ao perguntar se Jean Vilar poderia reformular a sua ideia sobre teatro público, Sarrazac está de fato fazendo essa pergunta ao teatro do seu tempo. Em seu livro ele analisa como não é só o projeto “unanimista” do TNP que enfrenta um descompasso com o teatro atual. A outra vertente de um teatro crítico na França – presente na crítica brechtiana da revista de Roland Barthes e Adamov, *Théâtre Populaire* - também estaria sendo posta em dúvida pela cena teatral contemporânea (Sarrazac lança a primeira edição de *Critique du théâtre* em 2000).

Du théâtre public, grande espérance des années soixante, on pourrait dire aujourd'hui, en paraphrasant Adamov, qu'il a perdu le sens de la marche"; qu'il ne sait même plus pourquoi il marche. Depuis quelques années, ses principaux ressortissants oscillent entre différentes variétés de désespérance (...) ce théâtre qu'hier encore on considèrerait de nécessité publique – ‘comme l'eau, le gaz et l'électricité’. Théâtre dont Jean Vilar fut chez nous un des principaux promoteurs, mais qui se sent désormais menacé dans son existence même (Sarrazac,2009:11).

Para Sarrazac, essa perda de referência em relação aos valores públicos do teatro está intimamente ligada com o que ele considera uma perda do sentido de transformação de toda uma geração, a qual o autor reconhece seu pertencimento:

J'appartiens à une génération – celle de 1968 – qui, globalement, s'est aussi facilement accommodée d'un certain réalisme néo-libéral qu'elle avait adhéré, quelques dizaines d'années auparavant aux utopies les plus radicales

Os anos 80 teriam sido marcados como a década em que o “sonho acabou” enunciado pelos arautos do fim (fim da história, fim das utopias, etc.), não só na esfera macropolítica, mas também nos modos de produção da cena teatral. A

sensação de que o capitalismo havia triunfado definitivamente, e que a lei do mercado deveria reger também o próprio inconsciente, teria afetado a paisagem teatral que sofreria uma mudança mais radical do que aquela que, nos anos 50, instituiu um teatro público na França.

Essa modificação seria, sobretudo, marcada, nas palavras de Sarrazac, pela “dissolução da comunidade teatral” e pela passagem da era do “público cidadão” para o “espectador-cliente”. O teatro crítico no qual o espectador se torna intérprete ativo da representação é substituído pela noção de interatividade, na qual o espectador entra na representação mas perde sua capacidade crítica: “La critique de la société du spectacle débouche paradoxalement sur une hyper-spectacularité et sur un voyeurisme exacerbé (Sarrazac,2009: 22).”

A historiografia da dança a respeito dos anos 80 também tende a analisar a produção desse período por sua marca de espetacularidade e aderência ao sistema e ao mercado, valores que tinham sido postos em xeque pela geração anterior. Isabelle Ginot e Marcelle Michel analisam de que forma as rupturas executadas pelas vanguardas artísticas dos anos setenta foram de certa forma esquecidas pela geração seguinte:

La ‘danse contemporaine’ est entrée dans la culture générale des publics des scènes principales et, s’il semble un peu abusif de parler d’academisme pour l’ensemble des compagnies diffusées, force est de reconnaître que la plupart partagent un certain nombre de valeurs: (...) une idéologie faisant une part royale au visible et à l’image; virtuosité de la danse et normalisation des corps dansants; adéquation structurale ou stylistique entre musique et danse; usage des personnages et du texte comme catalyseurs d’émotion; retour à la narration; scénographies imposantes (Ginot e Michel, 2002:202).

No entanto, esse tipo de análise geracional tende a homogeneizar as diferenças sempre ressaltando a falta em relação a um ideal de comparação. O que nos interessa pensar aqui é de que forma tanto a ideia de um teatro que separa, e promove o dissenso social, quanto a utopia de um teatro que agrega são vivenciadas com o sentimento de perda de orientação, de não se saber para onde caminhar e como. “Il a perdu le sens de la marche” diz Sarrazac. “Il ne sait même pourquoi Il marche”.

Pois foi nesse mesmo Théâtre de La Ville, que, mais uma vez sozinha, assisti a um espetáculo em que essa sensação de andar sem direção se transformou em potência de afirmação. Trata-se de *3abschied* de Jérôme Bel e Ann Teresa de Keersmaecker.

4.3. Encontro inusitado

O encontro entre esses dois artistas foi inusitado e ainda mais inusitada a ideia de trabalharem a partir da obra do compositor romântico Gustav Mahler. A belga Ann Teresa faz parte de uma vanguarda européia oriunda dos anos oitenta, investigando no seu trabalho novas formas de relação entre dança e música, preocupada, sobretudo, com a pesquisa de movimento. Desde seu primeiro trabalho, *Fase* com música de Steve Reich, até o mais recente *Em Attendant*(2010) e *Cesena* (2011) Keersmaecker junto com a sua companhia *Rosas*, com sede em Bruxelas, investiga de que modo a complexa estrutura de composição musical pode abrir novos horizontes de possibilidade para a composição coreográfica.

As criações do performer Jérôme Bel são marcadas pelo modo com que os elementos da cena são reduzidos praticamente a zero, em uma performance austera, que eleva ao paroxismo a recusa dos elementos tradicionais da dança a ponto de colocar em questão a forma como entendemos essa arte.¹³ O trabalho de Bel, assim como de outros performers e coreógrafos que despontaram em meados dos anos 90 colocam em questão o que se entende por dança, problematizando e politizando a discussão sobre autoria e coreografia, corpo e subjetividade. Não se trata mais de pensar no corpo como uma entidade natural e ahistórica, mas como uma noção historicamente constituída. Em uma entrevista com o crítico de dança

¹³ Um caso célebre foi o processo que o Festival Internacional de Dança de Dublin recebeu em 2004 por um espectador da peça *Jérôme Bel* de Jérôme Bel. O espectador prestou queixa na polícia alegando ter sido vítima de propaganda enganosa, por ter comprado um ingresso para um festival de dança e não ter sido isso que foi apresentado. A situação teve um estranho ensejo: o delegado perguntou então o que o autor da queixa entendia por dança. Este então respondeu que tratava-se de um espetáculo em que pessoas se moviam de forma ritmada, quase sempre acompanhadas por música” (in Lepecki, 2006:2) Segundo André Lepecki, o espectador injuriado definia assim na polícia o que constituiu o paradigma ontológico da dança no século XX.

Gerald Siegmund Bel expõe esse novo pensamento em relação ao corpo que dança

For me, dance as dance for the stage is no longer the never analyzed, beautiful expression of somehow 'natural' feelings through the body, a body that exists and serves because we are sure of it. No. Not at all. Even the biological body presupposes an enormous amount of spiritual structuring work. Everything that we know about the body, that we understand is based on codes and language (Siegmund 1998:36)

Uma reflexão sobre o trabalho de ambos permite já entrever anteriormente uma aproximação. Nos dois há uma reflexão sobre as formas através das quais o corpo, na dança, pode tanto reproduzir como resistir à lógica disciplinar, através de modos particulares de tematizar a questão da repetição.

De formas diferentes, Bel e Keersmaecker encenam a complicada relação existente entre subjetividade e movimento, que já vimos anteriormente no capítulo 2, como também sendo uma questão no trabalho de Yvonne Rainer. Nesses dois artistas, entretanto, há uma problematização direta da relação entre coreografia e subjetivação. O modo como o corpo é submetido a um regime disciplinar de criação de identidades é tematizado diretamente.

A relação entre disciplinamento do corpo e forma de subjetivação é explorada por, Michel Foucault no primeiro volume da *História da Sexualidade*. Nesse livro o autor desenvolve sua tese sobre a mudança na estratégia de poder que surge com a curva da modernidade. O *biopoder*, ou seja, o controle da vida por parte do poder soberano é uma força externa, disciplinadora e normatizadora que incide sobre os corpos e as subjetividades, docilizando-as e adestrando-a (Foucault, 1988, p.151).

Para Foucault, o processo de formação do sujeito moderno é totalmente dependente deste ideal normativo que instaura um modelo de bom comportamento e obediência. Nessa perspectiva, o poder não age somente através de uma ação externa que tem o seu lugar nas instituições normativas (escola, hospital, presídio, hospício, etc.) mas também ganha força à medida em que se interioriza na consciência, ou na alma, como chama o filósofo.

Judith Butler chama atenção para esta relação paradoxal que se estabelece na obra de Foucault entre assujeitamento e subjetivação. A palavra francesa *assujetissement* pode se referir tanto ao processo de formação da subjetividade, quanto a um movimento de sujeição (Butler, 1997, p.84).

Em *Vigiar e Punir*, Foucault indica que o prisioneiro não é regulado simplesmente por uma forma de poder que lhe é exterior, mas através de um discurso constitutivo da sua identidade enquanto prisioneiro. Como afirma Butler:

The prison thus acts on the prisoner body, but it does so by forcing the prisoner to approximate an ideal, a norm of behavior, a model of obedience. This is how the prisoner's individuality is rendered coherent, totalized, made into discursive and conceptual possession of the prison; it is, as Foucault insists, the way in which "he becomes the principle of his own subjection (Butler, 1997:85).

Este assujeitamento que submete o indivíduo desde sua própria interioridade, não é decorrência somente do encarceramento nas instituições penais. Como aponta Butler, para Foucault, a metáfora da cadeia funciona como ponto de partida para a teorização da própria sujeição sofrida pelo corpo na modernidade. É a própria consciência, ou alma, como chama o filósofo, que exerce a tarefa de adestrar o corpo a partir deste ideal normativo (Butler, op.cit).

Segundo André Lepecki, pensar a coreografia é um modo de refletir sobre a forma como o corpo se adéqua a esse sistema de configuração da subjetividade (Lepecki, 1999:14).

Na mais célebre criação de Keersmaeker, *Rosas danst Rosas*, a coreógrafa explora a repetição do movimento a partir da música do minimalista Thierry de Mey. Quatro bailarinas em cena sobre cadeiras executam movimentos repetitivos, baseados em gestos do cotidiano que oscilam entre a familiaridade e a estranheza. Os movimentos são executados com grande habilidade técnica, mas dão a sensação de agirem sobre o corpo das bailarinas autonomamente sem que essas os estivessem comandando. Parece que os gestos e movimentos são impostos com violência sob seus corpos, desde os mais simples, como a respiração. O cenário da versão filmada parece uma escola, um hospital, uma fábrica abandonada, ou alguma das grandes instituições disciplinares do século XX, responsáveis pela

docilização da potência do corpo, como estudou Michel Foucault em *Vigiar e Punir*.

Um dos gestos mais repetitivos da coreografia é o de abaixar a blusa e mostrar o ombro e depois retornar a cobri-lo. Nesse gesto se abrem infinitas possibilidades de sentido: desde uma crítica a forma como o corpo da mulher é explorado como objeto - e o papel que a dança ocupa nesse sistema de exploração¹⁴ - até a forma como o movimento dançado desfaz a relação direta entre corpo e significação. A expressão de neutralidade das bailarinas também permite essas diversas entradas interpretativas. Ora como esgotamento diante da exploração, Ora como mirada que dissolve a possibilidade de interpretação. Em certos momentos as bailarinas também lançam estranhos sorrisos e piscadas cúmplices entre si e para o espectador.

Essas pequenas rupturas do automatismo, segundo Ramsay Burt, indicam que de certa forma há uma interrupção entre o comando do movimento que pretende docilizar o corpo e o seu funcionamento. Há algo que resiste:

Their knowing looks a tone another in the chair section and their coy, bold, or nervous glances toward the audience suggest that, although the dancers are conforming to their script, there may be some unfaithfulness in the way they're doing it. Their complicity with each other and with the audience suggests a shared awareness of an excess or supplement that troubles and disturbs the normative ideologies with which their performance seems otherwise to comply (Burt in Lepecki (ed), 2004:42).

Em *Jérôme Bel* de Jérôme Bel (1995), a relação entre corpo e identidade é abordada de outro modo: em um quadro negro no fundo do palco, os bailarinos Claire Haenni e Frédéric Segurette escreviam seus nomes, peso, idade, altura e saldo bancário. Além do giz branco com que escrevem seus dados identitários que marcam de forma autoritária a inserção do indivíduo na sociedade, há em cena um batom vermelho da marca Dior que é utilizado para escrever nos corpos nus dos

¹⁴ A cantora pop norte-americana Beyoncé se apropriou de vários movimentos e do cenário de *Rosas Danst Rosas* em seu clipe *Countdown*. Ao tomar conhecimento Keersmaeker decidiu processar Beyoncé por plágio. Em carta aberta explicando o porque de sua decisão, a coreógrafa belga analisa a diferença entre a interpretação de sua companhia e de Beyoncé e dos bailarinos: “Nos anos 80 *Rosas Danst Rosas* foi visto como uma declaração do poder feminino (“girl power”), assumia-se que o trabalho estava baseado em um ponto de vista feminino na relação com a sexualidade. Frequentemente me perguntavam se era feminista. Agora, quando vejo Beyoncé dançando eu acho agradável, mas não consigo perceber nem uma ponta dessa questão. É sedutor de uma forma consumista de entretenimento”

bailarinos algumas das datas importantes de sua vida (aniversário, primeira relação sexual, etc.)

Com exceção da escrita, o palco está absolutamente vazio e escuro, iluminado somente por um lampião carregado por um dos intérpretes. Não há figurino, ou qualquer outro elemento cênico que amenize o desconforto diante da relação violenta que se estabelece pelo gesto da escrita no corpo nu.

Os traços escritos são apagados pela urina e pelo suor, produzidos em cima do palco. Os bailarinos em cena não caminham como intérpretes de um personagem, mas como sujeitos despossuídos de suas marcas identitárias que se desinscreveram de seus corpos, passando a figurar no quadro negro por detrás da cena. Anestesiados, parecem não sentir a dor da inscrição das marcas, não reagem quando levam tapas, agem somente através de funções orgânicas, repetem movimentos sem parecer que o corpo obedece à uma consciência que age sobre ele.

Os intérpretes em cena, em *Rosa Danst Rosas* e em *Jérôme Bel* já não parecem conseguir sustentar a redundância entre corpo e identidade que faz com que o movimento coreográfico pareça a expressão espontânea de uma interioridade à qual o corpo está subordinado. A forma como os títulos dos dois espetáculos expõem essa redundância é mais um índice da ruptura desse vínculo. A formação da identidade não é um processo natural, mas algo que se baseia na reprodução de um sistema de semelhanças e equivalências que fazem com que a subjetividade se ancore e se fixe.

Lembram com isso do texto de David Lapoujade *O corpo que não aguenta mais*. (Lapoujade, in: Gadelha e Lins, 2002: 82). Nesse artigo autor pensa em possibilidades contemporâneas de ativação de uma potência própria do corpo, partindo do princípio de que, na modernidade, os corpos se encontram paralisados e imóveis demonstrando que este “não aguentar mais” é sua condição primeira. A dança contemporânea e os personagens de Beckett com suas posturas elementares apresentando corpos que se arrastam e escorregam, “corpos que caem ou se torcem, que se mutilam”, desacelerados e adormecidos seriam um belo exemplo desta atualidade do corpo.

Tudo se passa como se ele não pudesse mais agir, não pudesse mais responder ao ato da forma, como se o agente não tivesse mais controle sobre ele. Os corpos não se formam mais, mas cedem, progressivamente a toda a sorte de deformações. Eles não conseguem mais ficar em pé, nem ser atléticos. Eles serpenteiam, se arrastam. Eles gritam, gemem, se agitam em todas as direções, mas não são mais agidos por atos ou formas” (Lapoujade, in: Gadelha e Lins, 2002:82).

O que este corpo não aguenta mais, para Lapoujade, é ao mesmo tempo, a pressão das “formas que o agem do exterior” sejam estas as do adestramento e da disciplina, das quais falava Foucault na *História da Sexualidade* e aquilo a que está submetido desde seu interior, no momento em que estas formas disciplinadoras deixam de necessitar de um agente externo, interiorizando-se. (Lapoujade, op.cit).

Ao não aguentar mais, o corpo resiste contra este processo de encarceramento subjetivo que lhe havia sido imposto. A consciência, que confere unidade entre a identidade e o corpo já não têm força na medida em que este não responde mais às interferências destes agentes externos (Lapoujade, op.cit, p.87). Nesta medida poderia se expor novamente à dor.

Lapoujade lembra como este processo normativo havia tentado suprimir a dor da condição humana transformando-a em doença. O que acontece quando nos abrimos para a dor é que saímos do isolamento que nos encarcera expondo o corpo ao exterior, ao mesmo tempo fechando-nos para a intervenção dos agentes de controle. Sofrer, afirma Lapoujade, é a condição primeira do corpo. É o que marca que ele está disponível a receber a novidade do fora. O autor cita Nietzsche quando o filósofo diz que: “o corpo é originariamente o sofrimento da impressão e o reconhecimento de uma potência estrangeira” (Apud Lapoujade, op.cit:88).

No entanto, para não sucumbir de vez a uma potência que excedesse seus próprios limites é necessário que se crie e se mantenha mecanismos de defesa. A dor é o mais eficaz destes mecanismos, como afirma Lapoujade:

Nosso corpo nos protege contra os ferimentos que sofre, tanto pela fuga, pela insensibilidade, como pela imobilização (fingir-se de morto), ou seja, por processos de fechamento, de enclausuramento. O corpo não pode mais suportar certas exposições (...)De certa maneira, reencontramos aqui a resistência ou embrutecimento que o corpo manifestava contra os mecanismos de adestramento. Mas estes indispensáveis processos de defesa contra o sofrimento deve ser inseparável de uma exposição ao sofrimento(Lapoujade, op.cit, p.87).

Como expor o corpo à dor? Tornar a abri-lo? A estratégia da repetição nesses dois autores nos indica uma pista.

No espetáculo-palestra *Le Dernier Spectacle: une conférence* (1998), Jérôme Bel confessa, não sem ironia, a dificuldade que encontrou em seus dois espetáculos anteriores de criar espetáculos que poderia ser reconhecidos como dança. Pensando sobre como poderia enfim realizar o seu desejo de dançar uma coreografia, chegou à conclusão “que a única forma era roubando peças coreográficas de outros coreógrafos que admiro em uma estratégia de copiar/colar”.

Após receber uma recusa de Pina Bausch em ceder-lhe uma de suas coreografias, Bel teve permissão da coreógrafa expressionista alemã Susanne Linke para utilizar uma das suas. Construiu-se então um espetáculo com quatro bailarinos, entre eles o próprio Bel, no qual cada um dançava, separadamente, a mesma coreografia de Linke.

O fracasso dos dançarinos em conseguirem reproduzir exatamente os movimentos de Susanne Linke, por causa de uma parte irreduzível, que resistia a essa transformação, foi, segundo Bel, o ponto alto do espetáculo, que reconheceu a partir das repetições uma “subjetividade inalienável de cada um”. Em entrevista à Cristophe Walvelet, Bel chama essa subjetividade inalienável de “carne”.

Essa carne, contudo, só se faz visível a partir do momento em que se renuncia ao desejo de autoria e se tenta conscientemente adentrar nos movimentos propostos por um corpo outro.

A repetição aqui desfaz o vínculo identitário ao mesmo tempo em que desconstrói a ilusão de autoria. Essa estratégia desvela o que já é uma condição da coreografia em que movimentos criados por um autor aparecem como manifestações espontâneas do corpo. Assumir a condição de repetição faz ver como a semelhança se desconstrói e o corpo sempre resiste. Como na estratégia de imitação proposta por Judith Butler em *Bodies that matter* exposta no capítulo 3. A figura de Bel vestido de branco e dizendo ao microfone “ich Bin Susanne Linke” ao mesmo tempo em que desperta risos no público é comovente. Na forma

insólita com que travestido executa a coreografia, a dança de Bel emociona. O que é que toca o espectador nessa estranha imitação?

Bel leva a sério a interpretação da coreografia. No esforço do intérprete para executar movimentos feitos para um corpo tão diferente do seu, é possível entrever a abertura do corpo que lhe possibilita devir outro. Como é que esse processo se opera?

Segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari um devir não é semelhança, imitação ou identificação. Trata-se aqui de um processo de individuação que se processa de forma diferente da formação de um indivíduo.

Deleuze e Guattari diferem o processo de individualidade - referente a um sujeito enquanto unidade transcendental regulado por um princípio oculto - e o de individuação - definido por sua singularidade. Neste segundo caso, a singularidade emerge de um acontecimento que não pode ser reproduzido ou remetido a um modelo anterior: algo que escapa à linearidade do tempo cronológico e que independe “da forma de seu conceito e da subjetividade de sua pessoa” (Deleuze e Guattari 2005, p.54). Este movimento de individuação diz respeito a capacidade de afetar e ser afetado, dos graus de intensidade mobilizados por estes afetos. O devir engendra uma vizinhança, uma aliança ou contágio. Uma forma de aproximação entre os corpos que rompe a lógica da hereditariedade e da semelhança.

A repetição para Deleuze tem a função de romper com o sistema de semelhanças como transgressão dessa ordem que supõe sempre uma matriz original.

La répétition appartient à l’humour et l’ironie; elle est par nature transgression, exception, manifestant toujours une singularité contre les particuliers soumis à la loi (Deleuze, 2003:12)

Em *3abschied* essa estratégia de repetição é novamente utilizada por Ann Teresa e Jérôme Bel. Entretanto, dessa vez a plateia ficou enfurecida e estilhaçou o silêncio em que habitualmente se mantém. Tudo começou quando Ann Teresa se propôs a cantar com sua voz amadora à área da música de Mahler. O que terá enfurecido tanto os espectadores essa noite?

4.4. A partida – 3abschied

“a fonte faz ouvir seu refrão tão calmo
As flores empalidecem porque a noite vem
Tudo repousa no sono tranquilo
Todo o desejo não passa de sonho
à força, os homens dormindo gostariam de reencontrar
a alegria e a juventude”(Hans Bethge, *A Flauta Chinesa*)

3abschied é o espetáculo concebido por Jérôme Bel e Ann Teresa de Keersmaecker no qual os artistas estão em cena junto com a Orquestra Ictus. O ponto de partida da encenação foi a obra de Gustav Mahler *Der Abschied* (a partida), última parte da peça *Das liede von der erde* (O canto da terra). Tratava-se de unir a pesquisa a respeito da relação entre música e movimento de Keersmaecker com as investidas performáticas de Jérôme Bel que questionam a separação entre arte e vida.

O projeto inicial de Bel e Keersmaecker era levar à cena toda a obra de Mahler, porém, durante o processo criativo, *Der abschied* exerceu um fascínio tão grande que foram levados a trabalhar somente a partir dele. No texto do programa eles contam que esse fascínio surgiu sem que conseguissem explicar a causa:

En réalité, elle nous fascine et nous voulons savoir pourquoi. Pourquoi elle nous émeut tant, pourquoi quelque chose en nous ‘répond’ a son appel (Bel e Keersmaecker, 2010).

Nessa tentativa de investigar a causa da atração exercida pela peça, segundo Keersmaecker, foi necessário arrancar a obra de Mahler do panteão de obras primas e pensar a sua contemporaneidade.

O motor do nosso projeto é de apresentar uma visão atual da obra e não de mantê-la como uma jóia preciosa, sem se interrogar sobre seu impacto... Trata-se para nós de compreender o que ela nos diz agora, como essa obra centenária pode ainda nos ajudar a melhor compreender nossa realidade atual (idem.)

Der Abschied foi composta em 1907, um período particularmente difícil da vida de Mahler. Ele havia perdido um ano antes sua filha, seu trabalho na ópera de Viena e descoberto que sofria de uma doença incurável do coração. Inspirado na tradução alemã de versos chineses antigos feita pelo poeta romântico Hans Bethge, a letra fala de um homem solitário, que espera um amigo. Este vem

somente para lhe anunciar a sua partida definitiva: “nunca encontrou seu lugar nesta terra”. O homem então segue errante em uma paisagem crepuscular e idílica, sem conhecer o caminho que o levaria de volta a sua terra amada.

O tema da errância, no qual o personagem ou a linha melódica percorrem um percurso incerto e indefinível é recorrente nas composições de Mahler, como o nota Stanley Cavell. Esse aspecto da obra do compositor se ligaria à dificuldade de encontrar um caminho já previamente traçado para seguir. Tudo funciona, como se, eternamente, houvesse um desencontro entre o que Cavell chama de verdade da música e o destino que a leva para fora dela, seja através da recepção, das regras formais da composição ou mesmo da condição humana. Esse desencontro é descrito por Mahler em carta através de uma imagem significativa:

Quand vous vous réveillez d’un rêve mélancolique, et que vous devez à nouveau faire face à cette agitation désordonnée et perpétuelle de la vie, à jamais incompréhensible, peut-être cela vous semblera-t-il affreux, comme les trajectoires des danseurs dans une grande salle de bal toute illuminée, où vous jetez les yeux de loin, du fond de la nuit noire, par une fenêtre fermée, sans entendre la musique qui les accompagne. Alors la vie vous semble privée de sens, le monde, déformé et fou (Mahler, apud Cavell, 2003:103)

Segundo Cavell, para Mahler, o destino da música seria semelhante ao da profetisa Cassandra das tragédias gregas: dotada da capacidade de expressar a verdade, mas sempre vítima de ser mal compreendida. Para explicar o que seria essa verdade que a música contém, Cavell se serve de uma frase de Wittgenstein onde este diz: “Comprendre un thème en musique ressemble davantage à ce que c’est que comprendre une phrase que l’on ne pourrait d’abord se l’imaginer”

Ou seja, a verdade aqui seria diferente da verdade da tradição metafísica, onde compreender uma frase se relacionaria com entender suas referências externas. A verdade da música estaria em permanente reconstituição, ligada a um *pathos* que atravessa as relações humanas reconfigurando o sentido da linguagem. Para Wittgenstein, o erro da filosofia seria o de ceder à tentação metafísica

recusando-se a ouvir a música das palavras quando estas fogem à lógica da referencialidade.¹⁵

Um percurso errante, um desencontro. Esse desencontro, vivenciado através do estado de despertar de um sonho melancólico ao se enfrentar o mundo privado de sentido é também o motor de *Der abschied*. Na música de Mahler ele é expresso através de uma série de modificações na estrutura tonal da música que produzem esse efeito de incompletude e incerteza.

Ao procurar a atualidade da obra de Mahler, Bel e Keersmaeker se confrontaram com esse atitude de ausência de um solo firme onde se ancorar, em que não há saída senão lançar-se no risco.

Quando perguntei em entrevista, em 2011 se Bel havia descoberto o que os fascinava tanto em *Abschied* ele respondeu que o fascínio decorria da forma como a música enfrentava o medo da morte sem recorrer à religião nem ao misticismo. Deve-se errar sem conhecer o destino.¹⁶

De fato, para que o andarilho errante dos versos chineses chegasse à Paris em 2010 foram necessários vários saltos sobre o abismo que reconfiguram os sentidos produzidos e provocados pelo poema. Do chinês antigo ao alemão de Bethge; dos versos de Bethge à música de Mahler; da música de Mahler ao

¹⁵ Na literatura existem alguns belos exemplos entre essa relação entre música, pathos e sentido. M. Swann reconhecia seu amor por Odette ao escutar a frase musical de Vinteuil. O efeito da frase sobre o personagem é justamente criar um sentido fora da significação. Como se ao esvaziar a referencialidade, Odette que em realidade não possuía qualidades suficientes que justificassem tamanha paixão, pudesse se inscrever como objeto do seu amor:

Puis à ce que l'affection d'Odette pouvait avoir d'un peu court et decevant, la petite phrase venait ajouter, amalgamer son essence mystérieuse (...) et le plaisir qui lui donnait la musique et qui allait bientôt créer chez lui un véritable besoin, ressemblait en effet, à ces moments-là, au plaisir qu'il aurait à expérimenter des parfums, à entrer en contact avec un monde pour lequel nous ne sommes pas faits, qui nous semble sans forme parce que nos yeux ne le perçoivent pas, sans signification parce qu'il échappe à notre intelligence, que nous n'atteignons que par un seul sens (...) et comme dans la petite phrase il cherchait cependant un sens où son intelligence ne pouvait descendre, quelle étrange ivresse il avait à dépouiller son âme la plus intérieure de tous les secours du raisonnement et à la faire passer seule dans le couloir, dans le filtre obscur du son!

¹⁶c 'est en y travaillant que j'ai pu comprendre pourquoi cette musique me touchait tant. Elle est d'une grande complexité, de nombreux thèmes se succèdent, telle la nature, le désespoir, la peur de la mort, et finalement le courage. Cela a été un grand plaisir de se plonger dans la musique pour en comprendre petit à petit le sens. Evidemment, j'ai une idée subjective de cette musique, son sens nous est apparu à ATDK et à moi au fil du travail. J'aime que le thème de cette oeuvre, la peur puis l'acceptation de la mort ne soit ni religieux ni mystique" (Bel, Jérôme. Entrevista por email).

espetáculo de Bel, Keersmaeker e finalmente desse espetáculo ao heterogêneo público do Théâtre de la Ville.

Os performers nos apresentam então três fragmentos de possibilidades de dançar *abschied*, que de partida quebram a atmosfera solene e romântica da composição de Mahler. Essa atmosfera só aparece como uma brisa quando Anne Teresa e Bel colocam em cena o disco da gravação da soprano Kathleen Ferrier. Acompanhando a saga trágica de *Der Abschied* Ferrier gravou a obra com condução do maestro Bruno Walter um ano antes de morrer de câncer aos quarenta e um anos.

As duas primeiras possibilidades de encenação apresentadas são marcadas pela ironia. Em uma delas a orquestra morre em cena antes de dar o último acorde, na outra abandona o palco por declarar não saber como tocá-lo. O recurso à ironia dava a entender que operava-se em cena, e o público até então acompanhava como se esperava (rindo nos momentos cômicos), um distanciamento do pathos melancólico da música de Mahler, que Canvell chama de “uma certa histeria face ao luto”. O figurino cotidiano (jeans e camiseta), a clareza em explicitar o objetivo da encenação (Keersmaeker e Bel explicam passo a passo como se deu o processo criativo e os impasses por eles enfrentados), tudo levava a crer que tratava-se de enterrar o romantismo do compositor alemão. Porém a última forma de encenação de *Abschied*, trouxe de volta ao jogo o caráter de fascinação inexplicável declaradas pelos autores no texto do programa.

Keersmaeker, acompanhada pelo pianista Jean-Luc Fafchamps cantou os versos que anteriormente tinham sido imortalizados pela gravação de Bruno Walter com Ferrier, com sua voz fraca e despreparada, enquanto executava movimentos inacabados e espasmódicos. Dessa vez sem ironia aparente.

A primeira reação foi de silêncio, seguida por um riso histriônico de duas adolescentes, o que desencadeou uma risada coletiva de parte do público. Em seguida gritos de “pitoyable” ecoavam por todo o teatro, o deboche foi contagiando a platéia. Alguns homens começaram a conversar alto entre si, como se ignorassem a cena. Enquanto isso Anne Teresa continuava a cantar a difícil área com sua voz amadora, e em certos momentos ia ao procênio como se

encarasse o público que desdenhava. Nunca tinha presenciado uma reação negativa tão contundente por parte da platéia, que vaiava alto, ria e conversava durante a apresentação, soltando por diversas vezes gritos de *Pitoyable* (digno de pena).

Era como se o medo diante do mal entendido de Mahler fosse enfrentado de frente levando ao paroxismo a experiência de distanciamento da relação entre a música e sentido. Se em Mahler há o que Cavell chama de “uma certa histeria face ao luto”, ou seja, um pathos da morte que confere sentido à obra, por sermos capazes de identificar o sofrimento do sujeito face à perda de sentido, em *3abschied* o que parece existir é a impossibilidade de identificar quem é esse sujeito que sofre pela perda de sentido. Já não se trata de despertar de um sonho melancólico e contrapô-lo à desordem da realidade, mas de uma outra experiência. Já não seríamos o espectador por detrás do vidro sem saber a que música se dança, mas os próprios dançarinos que dançam sem reconhecer o impulso que leva a tanto.

A opção pela perda da *maitrise* (domínio e técnica) de Anne Teresa de Keersmaecker enfureceu os espectadores do Théâtre de la Ville. Entrevi, entretanto, nesse gesto, uma abertura, na medida em que a bailarina ao abrir mão da técnica se pôs em risco. Risco pensado aqui como possibilidade de suportar a finitude, a ausência de certezas, o abismo entre a voz e a linguagem que constitui o comum. Nesse sentido, experimentei enquanto Ann Teresa cantava um sentimento de solidão fraterna, partilhando essa experiência de não saber em que ponto da estrada o corpo começará a dançar, se colocará em movimento. Ainda uma questão de se lançar à deriva. Sempre uma questão de experimentação.

P.S.

Solidão fraterna compartilhada de modo diferente diante do espetáculo da Cia. Lia Rodrigues, *Pororoca* (2010), apresentados no Centro de Artes da Maré, no Rio de Janeiro.

Pororoca recriava o encontro ruidoso do rio com o mar a partir do choque violento entre os corpos dos onze bailarinos da companhia¹⁷: produzindo formas monstruosas e híbridas, metade animal, metade gente. Todo o espetáculo se passava sem música. O único som produzido era da fricção entre os corpos e o solo e do contato dos corpos com os objetos lançados pelos bailarinos logo no início do espetáculo. Vez por outra, contudo, os estranhos compostos híbridos formados pelos corpos dos intérpretes lançavam ruídos sem significação, entretanto, extremamente potentes.

Os objetos lançados no palco logo no primeiro movimento do espetáculo – garrafas pet, cadeiras de plástico, mesa de plástico, roupas – acabam de uma vez com a ilusão de que se está diante de uma tentativa de representação da natureza. O que se vê em cena é uma apresentação do inorgânico que se desdobra em dois sentidos. Em um primeiro plano expõe a condição de artifício da cena para em seguida alargar os limites desse mundo artificial para fora do mundo do teatro, trazendo para dentro da representação o que em geral reside fora dela: o lixo. O mesmo lixo que flutua pelas águas da baía de Guanabara que rodeiam o bairro da Maré onde assistíamos à *Pororoca*.

Ressignificar o lixo: Em um vídeo que circula na internet chamado, *Ecologia: o ópio do povo*, Slavoj Žižek, critica o modo como o pensamento ecológico contemporâneo reafirma a distinção entre natureza e cultura que fundamentou o pensamento cristão. Nessa concepção, o homem é o pecador que age contra a lei da natureza (ou de Deus), tentando se equiparar a ele. O que os ecologistas parecem não levar em consideração é que a humanidade também é parte da natureza, e que a natureza não é uma paisagem bucólica e harmônica na qual tudo funciona, mas sim um sistema caótico baseado, sobretudo, em grandes catástrofes¹⁸. Poderíamos dizer, com Foucault, como vimos no capítulo 3: a natureza é erro.

O pensamento ecológico ajuda a afirmar a estratégia de denegação psicanalítica do homem contemporâneo: sabemos que o lixo existe, mas vivemos

¹⁷ Amália Lima, Ana Paula Kamozaki, Jamil Cardoso, Leonardo Nunes, Lidia Larangeira, Thais Galliac, Calixto Neto, Gabriele Fonseca, Francisco Cavalcante, Paula de Paula, Bruna Thimóteo,

¹⁸ Como exemplo Žižek cita a origem do petróleo, composto dos fósseis de matéria orgânica que desapareceu do mundo graças às catástrofes naturais.

como se ele não existisse. Ao criar essa imagem da natureza como uma paisagem arborizada de um poema parnasiano retiramos da sua representação o lixo produzido cotidianamente que deve ser afastado para as periferias da cidade.

Estabelecendo separações rígidas entre alta e baixa cultura, centro e periferia, morte e vida, bem e mal, a cultura ocidental criou para si a atmosfera asfixiante que transforma sempre o que lhe é estranho em ameaça de aniquilamento, transformando em lixo o que não serve a seu ideal identitário.

Contrapondo-se à essa visão Zizek propõe que passemos a olhar o lixo como o nosso lugar mais natural. Nessa atitude se expressaria de fato nosso amor ao mundo. Pois, segundo ele, amar é o contrário de idealizar. Quando amamos alguém, amamos não só as qualidades do ser amado, mas também seus defeitos.

O discurso de Zizek é semelhante ao de Estamira a catadora de lixo e pensadora que ficou conhecida através do documentário do cineasta Marcos Prado que leva seu nome.

No filme Estamira inverte completamente a lógica da pureza e da sujeira, afirmando não sentir repugnância de nada, senão de Deus e declarando seu amor ao lixo: “meu senhor monturo, encontrá-lo foi a única sorte que tive em minha vida”.

Estamira afirma que não gosta de usar o termo lixo. Usa a palavra em seus discursos unicamente para poder comunicar-se com seus entrevistadores.

Em determinado momento, a profetisa diz que o lixão é a beira do mundo, o ‘transbordo’, pois “tudo que enche transborda”. O lixo poderia ser visto, então, como o que não cabe em um mundo civilizado, o que deve ser eliminado, desde que o homem desaprendeu a cuidar das coisas, a transformá-las em descartável. Esse amontoado de matéria orgânica e inorgânica, pessoas, animais e significados, entretanto, ganha outro sentido na visão de Estamira, que entrevê no monturo uma potência desconhecida a muitos:

Janeiro. Nos dois espetáculos a relação entre os bailarinos e entre a cena e a plateia

Eu não gosto de falar lixo, mas vamos falar lixo. É caldinho, é fruta, é plástico fino, é plástico duro, é não sei o quê mais. E aí vai azedando, é laranja, é isso tudo e aí faz esse *porquê*. E aí imprensa, e aí vem o sol e esquenta e aí forma o gás carbônico, e ele é forte e é brabo. Tem gente que não dá conta, não se habitua, é tóxico. Mas é muito bom pra cozinha, né?

Amar o lixo e reconhecer sua potência, trazê-lo de volta para a cena através da dinâmica do encontro. *Pororoca* não nega a violência do choque entre as intesidades das águas que se chocam, mas faz desta violência um encontro amoroso. O amor que não idealiza é justamente aquele que não extermina e elimina da cena o que ameaçaria sua integridade.

No dia em que fui assistir à *Pororoca*, Lia Rodrigues entrou em cena, antes do espetáculo começar, e comentou que havia recebido críticas de que o público não tinha entendido do que se tratava o espetáculo. A coreógrafa pediu então à plateia que parasse de tentar entender e procurasse sentir o que estava em cena. Pedia assim que a plateia se permitesse experimentar a empatia cinestésica que fundou o paradigma da dança contemporânea como enunciou o crítico Jonh Martim nos Estados Unidos na década de 30.

Mas como despertar essa empatia sem ser a partir da lógica da identificação, ou para seguirmos com Zizek, da idealização? Não seria justamente suspendendo essa distinção entre o sensível e o inteligível?

Pensando dessa forma a empatia não seria um modo de fusão entre as sensações em jogo no palco e em cada indivíduo da plateia, mas uma forma de sustentar e acolher o estranhamento.

Assim, a experiência comunitária do espetáculo não se concretizaria a partir do desenlace de um conteúdo da cena, que produziria um sentido comum compartilhado, sentido e devidamente apreendido pelos espectadores. O que estaria em jogo seria uma forma de desconstruir a lógica da pureza e da identidade, trazendo sempre de volta para o palco, (assim como o mar devolve o que nele foi lançado), formas e conteúdos expulsos do jogo da representação. O desconforto diante da incompreensão e a crítica seriam formas de empatia cinestésica baseada no dissenso amoroso e não na identificação narcísica.