

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
CURSO DE FILOSOFIA**

MARIANA ROMAGNANI SILVEIRA

**ENTRE PRESENÇA E SENTIDO: CRIAÇÕES LIMÍTROFES EM DANÇA
CONTEMPORÂNEA E PROPOSIÇÕES AO MOVIMENTO**

**FLORIANÓPOLIS
2017**

MARIANA ROMAGNANI SILVEIRA

**Entre presença e sentido: Criações limítrofes em dança contemporânea e
proposições ao movimento**

Trabalho de Conclusão de Curso para
obtenção do título de bacharela em Filosofia
pela Universidade Federal de Santa Catarina,
sob orientação de

Prof^o. Dr^o. Celso Reni Braidá.

**Florianópolis,
Junho de 2017**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
Curso de Graduação em Filosofia

Parecer sobre TCC de Mariana Romagnani Silveira, com o título: *Entre presença e sentido: criações limítrofes em dança contemporânea e proposições ao movimento.*

O texto apresentado cumpre integralmente as exigências previstas para o Trabalho de Conclusão de Curso e, por isso, atribuo a nota máxima, 10 (dez). O trabalho apresenta uma reflexão sobre a arte da dança contemporânea, expondo três abordagens teóricas em filosofia da arte, a saber, os aportes teóricos de H. G. Gadamer, de Erika Fischer-Lichte e de H. U. Gumbrecht. Essas teorias são confrontadas com análises precisas e específicas de obras de arte da dança contemporânea. Com linguagem clara e bem redigido, o texto se mostra consistente e rigoroso na exposição conceitual e também na análise e no esclarecimento de obras concretas.

Florianópolis, 17 de novembro de 2017.


Prof. Celso R. Braidá

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

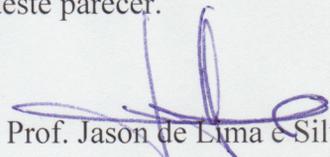
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

Parecer sobre TCC de Mariana Romagnani Silveira orientado pelo prof. Dr. Celso Reni Braida: **Entre presença e sentido: criações limítrofes em dança contemporânea e proposições ao movimento**

Aprovo com nota máxima o trabalho de Mariana Romagnani. Trata-se de um trabalho de conclusão de curso que não apenas cumpre seu oficial caráter monográfico, de redação e comentário de temas e autores da tradição, uma vez que se coloca no limiar de um problema filosófico da arte: *o que é a dança?* E mais diretamente: *o que pode ser a dança?* As discussões sobre os limites e possibilidades da arte contemporânea apenas recomeçam, sobretudo em um país que testemunha o encerramento de exposições e o impedimento de apresentações artísticas em nome da moral e da segurança. Com base na experiência hermenêutica do jogo e do estranhamento, o trabalho é uma interrogação a respeito das dicotomias, sedimentadas na nossa forma de pensar, tais como entre sujeito e objeto, espectador e espetáculo, público e artista. Por isso vale também como uma investigação das condições de possibilidade de abertura para o desconhecido, o que significa enfrentar as condições de possibilidade da própria arte como experiência de liberdade, quando nenhum sentido prévio ou esperado garante a unidade de compreensão e nenhum resultado é absolutamente previsível, nem nossos sentimentos e gestos diante de uma performance são orientados por uma interpretação, de tal modo que os encontros jamais repetidos entre os corpos, no caso da dança, tornam-se tão enigmáticos quanto a repetição, por exemplo, da coreografia da queda. Metodologicamente é também um trabalho cuja circunscrição entre pensadores e artistas, ideias e obras, está na medida dos problemas propostos (talvez ajudasse ao menos uma referência sobre a história da dança, moderna e contemporânea, para que o leitor não versado pudesse melhor perceber as descontinuidades entre uma e outra). O problema do tangível efêmero em Gumbrecht, o ordinário extraordinário em Fischer-Lichte, a distinção entre representação e presença, sintomaticamente a tensão entre *ter um corpo e ser um corpo*. Ferramentas conceituais para compreender o acontecimento produzido pela obra de arte, ou pela performance artística, como uma experiência estética, antes de ser semântica, a incitar mais sensações e reações do que significados, embora por palavras possa o público traduzir seu espanto, aceitação ou incômodo, dada a oscilação e desestabilização das ordens perceptivas. Se o corpo é a fronteira entre a possibilidade de sentido e a imprevisibilidade do mundo, a arte é o princípio por meio do qual a fragilidade do corpo se abre para o extraordinário do mundo, apenas uma vez, no ato da encenação. Como no teatro de Bali descrito por Antonin Artaud (*O teatro e seu duplo*, 1964), com “seus ruídos de galhos, sons de caixas ocas, rangidos de autômatos, danças de bonecos animados”, quando “através desse labirinto de gestos, atitudes, gritos lançados ao ar (...) surge o sentido de uma nova linguagem física baseada nos signos e não mais nas palavras (...) signos espirituais”, cujo “sentido preciso nos atinge apenas intuitivamente mas com violência suficiente para tornar inútil

toda tradução numa linguagem lógica e discursiva”. Aqui, a fronteira entre o dizível e o não dizível, entre a palavra e o acontecimento, um dos problemas demarcados e enfrentados na monografia. Mas compreendo também haver uma problematização das fronteiras entre as artes. E uma questão me ocorre: *o que ainda é dança?* Voltemos ao problema do *Laocoonte* de Lessing, *Ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, de 1766: o problema de saber por que o escultor não imitou o grito escancarado e lancinante de Laocoonte descrito por Virgílio na *Eneida*. Por que o escultor na sua representação contém o maxilar do profeta, contorcido de dor e desespero entre seus dois filhos, já também trançados pelas serpentes? Exigência de uma expressão e de um domínio próprios a cada arte: na escultura, o grito é contido para ser imaginado, durante a angústia de sua expectativa, ao passo que na poesia sua potência nunca cessa nas estrofes, enquanto o pudermos sentir e suportar. Tomo o trabalho *Vestígios* de Marta Soares para me perguntar: o que *ainda é dança?* Pode ser para alguns intrigante por si o jogo entre o corpo que se descobre do monte de areia diante de um ventilador, as paisagens de sambaquis projetadas e o título da instalação, além de toda a sonoplastia e atmosfera do ambiente. Não podemos pressupor conhecimentos arqueológicos e geológicos de alguém para desfrutar ou se desestabilizar frente a essa performance, embora tal conhecimento com alguma imaginação pudesse fazer boas relações com as imagens projetadas e a figura monolítica da rocha que revela o corpo feminino. É preciso considerar também a técnica de imobilidade e de respiração debaixo da areia. Mas quem dança, é a areia? Na poesia posso assim, e sem dúvida muito mais poeticamente, dizê-lo. Deveríamos nos informar e saber quem é aquele corpo, depois de descobrir efetivamente um corpo ali deitado: sua biografia, seus traumas de infância, seus títulos acadêmicos etc.? Então deveríamos ter um conhecimento prévio para valorizar a obra e aceitá-la como dança de uma bailarina que demonstra a impossibilidade de sua arte? Ou deveríamos apenas esperar e sentir? Como nos *4'33"* de John Cage, deveríamos esperar a música como se esperássemos Godot, e assim prestar atenção nos ruídos e sussurros à nossa volta neste tempo preciso? Mas o que ainda pertenceria à dança em tal performance, haveria algum vestígio da dança, não necessariamente como representação de sentimentos ou fenômenos da natureza, mas como movimento a partir do qual o corpo encontra seu limite no tempo entre seu impulso e o ato, o ato e as coisas, as coisas e o mundo? Ou simplesmente não deveríamos mais falar em dança como um domínio específico de habilidades, expressões e invenções de movimentos de corpos entre corpos? É inevitável que outras artes e suportes atravessem a linguagem aberta da dança, sobretudo em uma época regida pelo turbilhão de sons, luzes e imagens, por um lado, e pela apropriação tecnológica dos corpos, por outro, de modo que se torna cada vez mais difícil distinguir o artificial do natural, o exterior do interior. A questão é naturalmente produzida pela leitura do trabalho e formulada provisoriamente na ocasião deste parecer.


Prof. Jason de Lima e Silva

MEN/CED/UFSC

Em 22/11/2017

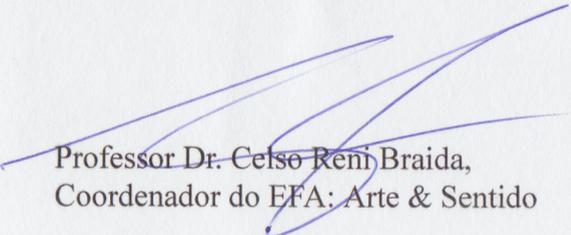
EFA: ARTE & SENTIDO



UNIVERSIDADE FEDERAL
DE SANTA CATARINA
Secretaria de Cultura e Arte
SECARTE

Certificado

Certifico que **Mariana Romagnani Silveira** apresentou seu trabalho intitulado “**Entre Presença e Sentido: Criações limítrofes em dança contemporânea e proposições ao movimento**”, no *Encontro de Filosofia da Arte: Arte & Sentido*, evento realizado no campus da *Universidade Federal de Santa Catarina* (Florianópolis, Trindade), durante os dias **23, 24 e 25 de agosto de 2017**.


Professor Dr. Celso Reni Braidá,
Coordenador do EFA: Arte & Sentido

Florianópolis,
25 de agosto de 2017

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos amores que moveram seus pensamentos comigo: Ale, Peo e Tom. Agradeço aos meus pais por confiarem em minhas escolhas. Agradeço com respeito e admiração ao meu orientador, Celso Reni Braida, por sua generosidade e gentileza.

RESUMO

Novas estratégias de criação, desde a virada performativa das artes no século XX, apontam para a necessidade de novos entendimentos sobre os modos como a arte possa ser dita. Nesta pesquisa, é exposto o modo como Gadamer aborda a obra de arte em *Verdade e Método*. A partir desta análise, uma insuficiência na sua abordagem é apontada ao ser dada prevalência a noção de sentido. Por meio de dois teóricos das artes, Erika Fischer-Lichte e Hans Ulrich Gumbrecht, são apresentados outros tratamentos que se apoiam na noção de presença, focalizando a arte enquanto acontecimento emergente e repensando o modo como a experiência de sentido se dá na experiência estética. A caracterização da dança nos discursos filosóficos chama a atenção para a necessidade da vinculação dos discursos aos exemplares empíricos. É proposta uma definição de dança contemporânea baseada na necessidade de abarcar criações limítrofes que dão continuidade aos processos de criação de cultura e promovem a mobilização do conceito dança, transformando fronteiras em limiars e nos solicitando uma reorganização dos nossos modos usuais de ver e perceber o mundo.

Palavras-chave: sentido, presença, emergência, dança, liminaridade.

LISTA DE IMAGENS

Relatum (formerly Language) - Lee Ufan, 1971-2011	21
Tatlin's Whisper #5 - Tania Bruguera, 2008.	32
Sim>ações integradas de consentimento para ocupação e resistência - Grupo Cena 11 Cia. de Dança, 2009.	33
Vestígios - Marta Soares, 2010	50
Scattered Crowd - William Forsythe, 2002.	58

SUMÁRIO

I - INTRODUÇÃO	8
II - O QUE ESCAPA AO SENTIDO SEMÂNTICO	13
Jogo e sentido	14
Liminaridade e Oscilação	20
III - PRESENÇA: ISSO QUE A GENTE NÃO SABE DIZER	25
O tangível efêmero	26
O ordinário extraordinário	30
IV - CRIAÇÕES LIMÍTROFES EM DANÇA CONTEMPORÂNEA E PROPOSIÇÕES AO MOVIMENTO	47
Dança: aquém e além de uma arte	47
Dança?	50
Fazer o movimento aparecer	59
Chamar ao corpo, chamar ao chão, cair na real	62
V - CONSIDERAÇÕES FINAIS	66
VI - REFERÊNCIAS	69

I - INTRODUÇÃO

As diversas culturas atestam que as plurais formulações de mundo, criadas e habitadas pelos humanos, são ao mesmo passo invenções de sua própria humanidade. Pois ser humano não se trata somente de uma caracterização biológica do que somos, mas implica em como criamos sentidos para nossas existências e para as coisas, e em como exercitamos uma autocompreensão que põe em curso nossa constituição. Não por acaso, falamos que algo é desumano quando nos priva do que consideramos dar significatividade para nossas vidas e consistência aos nossos atos. E ainda, não casualmente, falamos em inumano ou transhumano quando nos confrontamos com modos de ser e compreender humanidade que não estavam anteriormente ao nosso alcance.

Ao criarmos os mais diversos artefatos – instrumentos, instituições, teorias, linguagens, interpretações, etc – é a nós mesmos que continuamente inventamos. A arte, enquanto é uma construção histórica e transitória em constante transformação, se configura como um dos muitos modos com que a criação e a autocompreensão de nossa humanidade é posta em curso. Neste sentido, não apenas os artistas, mas também aqueles que desenvolvem estéticas filosóficas, filosofias da arte, teorias da arte, historiadores, críticos, curadores, instituições de suporte e financiamento das artes, público em geral e até mesmo aqueles que muito pouco entram em contato com produções artísticas, mas para os quais a palavra arte tem alguma significatividade, implicam na construção do que a arte é, em suas múltiplas aparições e contínuas transformações.

Ao longo do século XX, novas estratégias de criação e a virada performativa das artes apontaram para a necessidade de novos entendimentos sobre os modos como a arte possa ser dita. Dentre as estratégias discursivas que se reportam a essas mudanças, em especial no que diz respeito às artes da presença, a noção de uma esfera do acontecimento artístico que não se mostra facilmente capturável ou comensurável com a esfera simbólica da experiência coloca desafios ímpares. Nesta direção, surgem compreensões da arte como um acontecimento emergente e englobante que se efetiva no agenciamento de múltiplas instâncias concomitantes de ação. Estas interpretações reconhecem nela um potencial desestabilizador e transformativo capaz de revelar o intrincamento e a tensão entre a concretude, que se impõem no nosso estar no mundo, e a esfera de significação própria ao humano. Neste contexto, o conceito de

presença ganha novas articulações que o distanciam da abordagem mística e nebulosa na qual pareceu enredado em muitos discursos artísticos, e se oferece como orientação para abarcar a experiência da arte em seu potencial de desestabilização das percepções e orientações de sentido cristalizadas pelas ordenações utilitárias e cotidianas.

Nesta escrita, as reflexões de Gadamer acerca da arte são o ponto de partida e o marco filosófico com o qual se estabelece um diálogo. Como veremos a seguir, a compreensão hermenêutica Gadameriana já implica que a experiência da arte não se dá na estrutura de um sujeito frente a um objeto, mas que há a captura daquele que, ao colocar-se junto ao artístico, também realiza sua composição. O conceito de jogo como explicação ontológica da arte, como nos apresenta Gadamer, implica que aquele que coloca-se junto a obra é jogado pelo próprio jogo, de modo que o próprio jogo se revela como o único sujeito que subsiste. Em sua abordagem o jogo que é arte implica compreensão, dada pelo horizonte de aparição da obra, pelas expectativas de sentido que por ela são direcionadas e pela fusão de horizontes que se realiza através do encontro. A experiência hermenêutica é experiência do estranho e da outridade, daquilo que não se conforma plenamente em um horizonte dado, mas que demanda uma abertura para que este horizonte se movimente, para que ele se alargue na possibilidade de abarcar o até então desconhecido. Porém, nesta visada, tudo o que se dá no acontecimento da arte diz de sua esfera simbólica.

Em contraponto à ontologia da obra de arte apresentada por Gadamer em *Verdade e Método*, discursos em torno do performativo têm proposto uma concepção de experiência estética não fundada na prevalência da dimensão de sentido. Dentre estes, faremos uma incursão nas propostas de Hans Ulrich Gumbrecht e de Erika Fischer-Lichte.

Gumbrecht nos apresenta o conceito de *presença* como uma referência direta ao concreto, ao que está ao alcance de nossas mãos, mas também como o que se torna efetivo sem ser capaz de ser agarrado, como o é uma situação, um som, uma atmosfera. Em sua abordagem, o foco para a dimensão espacial de nossas existências, em detrimento da temporal, é proposto como abertura para um enfoque não antropocêntrico, ou que ao menos exercita reconhecer o que não diz respeito apenas ao humano, ou que se subjugue às suas forças de constituição do mundo de maneira tão fácil; mas que implica suas próprias forças sobre nós e que também nos constitui.

Erika Fischer-Lichte, teórica das artes performativas, nos apresenta um enquadramento pormenorizado e técnico no âmbito dos discursos artísticos. A autora propõe uma semiótica própria do performativo na qual os processos hermenêuticos apresentam-se como periféricos no acontecimento da arte. É exposta uma concepção de sentido que não

equivale ao sentido semântico e a dimensão de presença configura-se como chave para um processo de desestabilização das pretensões de interpretação, instaurando um espaço de liminaridade que é percebido como uma crise. É no processo de oscilação entre diferentes ordens perceptivas – autorreferencialidade e associações –, instaurado com e a partir da *presença*, que o ordinário passa a ser experienciado como extraordinário, como liberado das formas cristalizadas com as quais nos relacionamos com as coisas. O artístico, sob a perspectiva de sua realização como evento, traz o conceito de emergência como correlato ao conceito de jogo tal como apresentado por Gadamer, mas amplia seu espectro para dizer do modo de constituição da performance para além dos processos de significatividade.

Apoiando-se na dissolução das oposições binárias, na experiência de liminaridade e no enquadramento institucional como único parâmetro de distinção do artístico do não artístico, a estética do performativo proposta por Fischer-Lichte foca na arte que cruza fronteiras. Isso porque é somente ao cruzá-las que podemos tensioná-las e transformá-las em limiar, liberando-as dos enquadramentos estagnados que fazem com que apareçam como naturais e não como as criações contingentes e históricas que são. Ao invés de focar o que divide e separa, a autora enfatiza os momentos de transgressão e transição, os momentos em que as coisas se mostram como conectadas e coimplementadas ao invés de apartadas. É uma proposição teórica que deseja distanciar-se da lógica do “ou isto ou aquilo”, que parece não dar conta de descrever a realidade que experienciamos, e aproximar-se de modos de pensar que se articulem pelo “tanto quanto”, que assumam um caráter inclusivo.

Em ambos autores, o conceito de *presença* busca abarcar uma esfera de vivência que não se situa no horizonte da linguagem ou que não se submete plenamente a ela. Gumbrecht fala de um tangível efêmero, Fischer-Lichte diz de um ordinário extraordinário. À primeira vista paradoxais, essas estratégias discursivas apontam para os desafios implicados em postular uma esfera da experiência não comensurável com sentidos semânticos. O problema estaria em como dizer do que escapa à palavra. A efemeridade própria das artes da presença anuncia que somente marcando sua ausência, podemos cercear aquilo que insiste em não estar onde a palavra alcança. Sem a intenção de tomar este dado como motivo para falar da dança apenas como uma abstração, esta transitoriedade é a mesma que indica a necessidade da vinculação dos discursos à concretude das manifestações artísticas como modo de contato com os contextos que pertencemos e nos quais estamos envolvidos histórica e espacialmente.

A dança revela sua peculiaridade enquanto um fenômeno em que o corpo se engaja e que, entre espontaneidade e invenção, revela ter e ser corpo como concomitantes e coimplicados. Porém, a dança, além de ser um fenômeno no e do corpo, é também um

fenômeno social, observado em todas as culturas, e constituiu-se como um sistema artístico. Não sendo uma manifestação unívoca, impõe-se a necessidade de ensaiar uma definição que nos dê acesso aos seus contornos. A perspectiva assumida é de que a dança: enquanto é um fenômeno no corpo, dá a ver possibilidades de movimento não vinculadas à esfera da utilidade ou dos padrões corpóreos funcionais, e com isso, se realiza como corpo-pensamento, abertura para outras formas; enquanto fenômeno que é também social implementa entre os corpos a criação de cultura; bem como, o que chamamos de arte da dança (e que é também absolutamente plural e inequívoco) se conforma através do tempo nas instituições que se criam e que geram mecanismos de autoridade para delinear suas fronteiras, sempre em diálogo e negociação com este aspecto mais amplo instituições culturais que é o seu escopo direto, onde foram gestadas e estão inseridas.

Sob o parâmetro institucional em aspecto amplo, a dança contemporânea, em suas proposições limítrofes, nos propõem desafios para sua definição e a mobilização do conceito dança como um processo de construção de cultura. Criações como *Vestígios*, de Marta Soares; *Mal Secreto*, de Wagner Schwartz e; *Chamando Ela*, de Sheila Ribeiro fazem com que o pensamento acerca do que é a dança e, sobretudo, sobre o que a dança pode ser, seja excitado e exercitado. São proposições artísticas que atestam a dança compreendida não apenas como fenômeno dado no corpo do performer, mas também como o que se instaura de modo ubíquo no entre corpos, na constituição do espaço no decorrer de uma performance e como o que se faz efetivo na continuidade dos processos de invenção de cultura. Nesta visada, a arte da dança promove sua autoconstituição como crítica e diálogo com o que já se mostra, com o que já está, e realiza sua delimitação ao mesmo passo em que a coloca em movimento. Pois é fornecendo respostas transitórias – mas, que se formulam de modo concreto e efetivo, para a própria pergunta do que é a dança – é que esta constitui-se continuamente e abre-se para possibilidades anteriormente impensadas.

O reconhecimento de dois acontecimentos corriqueiros vinculados à experiência da arte direcionaram o exercício desta escrita: o ver-se sem palavras, o dar-se conta de um vácuo discursivo ou do modo fragmentário, incongruente, inconclusivo com que o discurso se faz em relação ao vivido e; o momento em que os nomes, ou os modos usuais com os quais usamos os nomes, não parecem se conformar com facilidade, e demandam de nós um movimento de abrir espaço para *ver* as coisas de outro modo. As duas situações se instauram como a percepção de uma desestabilização de nossas relações com as palavras, como uma brecha que se faz presente para nós entre o vivido e o que com as palavras e através delas conseguimos delinear e formular configurações de sentido.

A palavra *sentido* é uma criação contingente e histórica que veio adentrar e transformar nosso mundo e o modo como compreendê-lo em seu tempo próprio. Em sua origem etimológica, sentido provém dos sentidos do corpo, daquilo que nos afeta corporalmente. Qualquer um que tenha sentido medo, passado por um trauma, se apaixonado, sabe como o que pensamos e os modos como pensamos estão vinculados a essa dimensão concreta e insistente do real que é nosso corpo. Esta dimensão da qual não podemos fugir, que é anterior, resiste, transborda e possibilita os processos de significação próprios do humano. Mesmo as teorias surgem sempre a partir de um sofrer, de um *pathos*: que se instaura junto a um mundo; que nos implica o desafio de estar vivo e de responder com e nessa existência. É a este intrincamento que nos constitui que esta escrita se destina.

II - O QUE ESCAPA AO SENTIDO SEMÂNTICO

Em linguagem comum, em situações de contato com a experiência da arte, nada parece mais ordinário do que a expressão estupefata “Não entendi!”. Tal reação reiterada nos evidencia que há, no encontro com o artístico, uma preocupação com o que nos é devido compreender, com uma responsabilidade interpretativa a qual, quando não correspondemos, sugere delatar uma incapacidade, insuficiência. A frase vem como atestando essa angústia que surge entre a possibilidade de uma incapacidade interpretativa ou de certa incompreensibilidade inerente ao que é visto, experienciado. Essa responsabilidade tornada preocupação que se interpõe, institui-se muitas vezes como barreira no acontecimento do artístico, pois assume-se *a priori* uma postura que já dispõe da pretensão da análise mesmo antes de qualquer afecção. Mas se a arte vem não para apresentar respostas, mas para nos pôr em movimento, em direção ao estranho e à outridade em si mesmo, então é preciso largar mão por um minuto dessa pretensão e nos deixarmos ser enredados pela arte. A arte, ainda que só exista sob sua consistência simbólica, atua também por outras vias que não a do sentido semântico, e nisso reside sua potência transformadora.

Há no pensamento hermenêutico da arte a atenção para um tipo de disposição específica, para certa serenidade, acolhimento e escuta capazes de fazer do artístico um verdadeiro acontecimento emergente. Mas, cotidianamente nos deparamos com a ênfase na dimensão de sentido semântico que toda arte porta. Ênfase esta, que tornada prevalência ou até mesmo como sua única dimensão, tenha se configurado ao longo do tempo como uma disposição que se formula corriqueiramente como barreira no contato com a arte. Pressuposição que impõe uma distância, uma posição do observador que protege uma relação de objetividade, oposta ao que a hermenêutica veio a deflagrar.

Neste capítulo, exponho o estatuto ontológico da obra de arte na abordagem de Gadamer (2010), pontuando os avanços que tal perspectiva efetivou para pensar a arte, mas também o quanto esse panorama não dá conta de abarcar em relação ao acontecimento da arte, sobretudo com as transformações que se deram em seu interior ao longo do século XX com a virada performativa.

Com isso, estaremos iniciando um caminho que reconhece a dimensão de sentido como eminentemente enraizada no corpo e que tem, portanto, sua fundamentação em algo que

é a ele anterior, que é transbordante em relação à compreensibilidade e que também escapa à palavra.

Jogo e sentido

Gadamer, em seu livro *Verdade e Método*, propõe o conceito de jogo como fio condutor da explicação ontológica da obra de arte¹. Com isto ele pretende não abordar a obra de arte a partir de algum lado da análise heurística, daquele que produz ou daquele que recebe, e nem mesmo referir-se à noção de jogo como o comportamento, ânimo ou subjetividade dos envolvidos, mas como o próprio modo de ser da obra de arte. Ele se posta em uma reflexão que não busca abordar uma “consciência estética, mas a experiência da arte e, com ela, a questão pelo modo de ser da obra de arte”². Já de início, torna-se fundamental perceber que tal posição implica não tomar a obra de arte meramente como um objeto dado ao qual alguém se remete, passa-se a tomar a obra de arte como um todo que envolve tanto aquele que produz quanto aquele que a acessa. Em sua explicitação do que é um jogo³, nos deparamos com uma consequência, isso porque ao tomá-lo como o modo de ser da obra de arte, estamos frente a um entendimento de que a mesma só se consoma, apresenta, quando transforma aquele que a experimenta.

A característica estrutural de qualquer jogo implica que não sejam os jogadores os sujeitos do jogo, mas o próprio jogo. Pois jogar um jogo é também de alguma forma ser jogado por ele. Um jogo não ganha seu status de jogo se nele não há um certo risco que põe em questão o controle deliberativo daquele que joga. Ao afirmar que aquele que joga é também jogado pelo jogo, Gadamer está ali nos apresentando um modo outro de entender controle, qual seja, um em que este nunca é tido como pleno, mas está sujeito a lidar com imprevisibilidades. Sem este espaço em que a liberdade de decisão corre riscos o jogo não se consoma. Isso se torna evidente quando nos deparamos com aqueles jogadores que só estão dispostos a agir de modo rigidamente pré-estabelecido, o que não os permite estabelecer certa coerência com as situações que cada momento do jogo apresenta, de modo que, este ou é um jogador ruim ou o jogo sequer se realiza como tal. As tarefas que determinado jogo possui não

¹ GADAMER, 1998, p. 154

² Idem, p. 155

³ Não me dedico aqui à esclarecer a abordagem deste termo usado por Gadamer fazendo uma comparação com o uso deste termo feito por autores anteriores a ele pois, como o próprio Gadamer afirma: “o que importa de fato é libertar esse conceito do significado subjetivo que apresenta em Kant e Schiller e que domina toda a nova estética e antropologia.” GADAMER, 1998 p.154

são elas mesmas a finalidade do jogo, se agíssemos guiados apenas por elas o jogo não se efetivaria. O pôr-se em risco, necessário para que o jogo venha a ser, solicita daquele que joga uma postura lúdica que faça das tarefas meramente o limite dentro do qual sua liberdade deve se desenvolver. O arriscar-se viabiliza a identificação daqueles que jogam com o próprio jogo, de tal modo que toda subjetividade do jogador desaparece e só o jogo se apresenta enquanto verdade. Este movimento implica um abandonar-se, um estar-fora-de-si que é ao mesmo tempo estar plenamente em algo, identificando-se com a própria coisa.

Assim, o jogo só se apresenta através daqueles que o jogam. E com isso podemos concluir que, no caso de um determinado jogo específico, apesar de ser sempre o mesmo jogo que é jogado, ou seja, sua estrutura organizadora ser a mesma, a cada vez que é jogado ele é novo e único, pois só nestas circunstâncias se apresenta. O jogo é propriamente este pôr em movimento do próprio jogo. E “o movimento que é jogo não possui nenhum alvo em que termine, mas renova-se em constante repetição. O movimento de vaivém é obviamente tão central para a determinação da essência do jogo que chega a ser indiferente quem ou o que executa esse movimento”⁴.

A peculiaridade do jogo que é arte se refere a sua constituição, pois é com e através do encontro com os espectadores que esta se dá e que permite trazer à luz seu sentido. Para Gadamer, a obra de arte é sempre feita visando alguém, visando um espectador. Portanto, mesmo quando é feita fora do alcance de um público, como por exemplo em um ensaio, há sempre a consideração de um outro que dela partilhe. Se a princípio esta característica da obra de arte poderia ser interpretada como equivalente a quebra da quarta parede do mundo fechado do jogo é, no entanto, justamente esta parede que se abre ao espectador que consoma o fechamento do mundo do jogo da arte. A obra de arte é o pôr em movimento do jogo que se autoapresenta quando o espectador o consoma por meio de uma experiência, “o espectador apenas realiza o que é o jogo como tal”⁵. Aqui fica claro que Gadamer está a fazer uma referência à arquitetura do teatro de palco italiano, o que se torna ainda mais evidente quando seus exemplos subsequentes se referem diretamente à arte teatral, no entanto, a metáfora do mundo fechado do jogo deseja também ser pertinente às outras diversas formas de arte.

A referência ao espectador, como aquele que consoma o jogo da arte, aponta para a dinâmica em que este se vê implicado no entendimento de seu conteúdo de sentido. Esta mudança na consumação do jogo enquanto arte é sua *transformação em configuração*. É nesta

⁴ Idem. p.156

⁵ Idem, p. 162

transformação em configuração que o jogo adquire e revela sua autonomia absoluta frente aos jogadores – digamos, performers e espectadores – deixando ver sua determinidade de sentido.

Com esta transformação em configuração só o próprio jogo se mostra, a identidade dos jogadores não continua existindo para ninguém, o mundo do jogo se fecha e não admite nenhuma comparação com a realidade fora dele. O que este processo de transformação traz à luz é o verdadeiro que subsiste. O jogo como configuração trata de um todo significativo, o qual pode ser muitas vezes apresentado. De modo que, o horizonte de aparição da obra só se formula na contingência de cada momento singular, ao mesmo passo que, cada aparição da obra é aparência verdadeira e dá acesso ao reconhecimento de sua essência. O que revela uma mútua pertença entre sua unidade ideal e a multiplicidade de apresentações.

O processo hermenêutico, tal como apresentado por Gadamer, parte de uma noção dialógica. Aquele que com a estrutura organizadora da obra se depara parte de uma expectativa de sentido e pressupõe com esta um esboço de totalidade, enquanto que a obra é responsável por delimitar um horizonte de sentido de tal modo que a expectativa do espectador é por esta orientada. A obra de arte, ou o que é interpretado, não existe sem a interpretação, ela só se consuma através deste movimento de fusão de horizontes na dimensão de sentido, tal fusão é o que dá a arte seu caráter de linguagem. A arte é “um espaço de diálogo em que a linguagem perde completamente seu pretense caráter de instrumento de comunicação e se faz propriamente linguagem”⁶. Portanto, o que consuma o emergir da obra, ou o movimento que é jogo da arte, é a fusão de horizontes que é engendrada no encontro.

Todo processo hermenêutico é um acontecimento linguístico, se dá como a tradução entre duas línguas, e para que a transposição para a outra língua se dê é necessário que se compreenda o sentido daquilo que é dito. Nesta direção, a hermenêutica da obra de arte implica compreensão, dada no horizonte de aparição da obra enquanto mediação total, que possa em última instância efetivar-se ao ponto de poder ser transposta para o campo semântico, que possa chegar à fala.

Linguisticidade é termo que diz do caráter de linguagem. Este conceito abarca a dimensão de significatividade que toda arte porta e que a constitui enquanto arte. Não diz apenas do que lida com as palavras, mas com toda esfera simbólica que constitui o nosso mundo e que deflagra o próprio ao humano. *Linguisticidade* envolve, portanto, o movimento que implica encontrar mesmo em gestos, sons, imagens sua dimensão de significatividade.

⁶ GADAMER, 2010. Introdução p. XIII

Interessante notar que o fato de Gadamer debruçar-se sobre o conceito de jogo se deve a característica que este tem de ocupar, engajar aquele que joga, mas para o autor, o surgimento mesmo deste movimento de engajamento de uma seriedade extrema é da ordem do ato interpretativo. Em sua abordagem, o entrar em jogo da arte e o engajamento necessário para que este se dê são característicos do processo hermenêutico. Dois pontos fundamentais se revelam aqui: como ao jogar também somos pelo jogo jogados – de modo que “a estrutura ordenadora do jogo faz com que o jogador se abandone a si mesmo, dispensando-o assim da tarefa da iniciativa que perfaz o verdadeiro esforço da existência” –, o conceito de jogo como fio condutor da explicitação do estatuto ontológico da obra de arte implica que nela estamos entregues a experiência; sobretudo, este ser jogado pela obra diz respeito ao processo hermenêutico, sendo a experiência a qual o espectador da obra de arte atravessa uma experiência vinculada ao sentido.

No processo hermenêutico, é na fusão de horizontes que a obra propriamente se faz. Por isso, ainda que até mesmo um quadro se ofereça para ser “lido por assim dizer palavra por palavra enquanto quadro”⁷ a noção de uma fusão de horizontes implica que a obra não é transmissora de uma mensagem previamente dada, não é mera portadora de sentido. No entanto, o que se passa é sempre e fundamentalmente a realização de uma reflexão intelectual que culmina em uma construção concludente.

Para Gadamer, a verdade da obra se mostra através do ato de interpretação e a totalidade de sentido de uma obra realiza a transformação do jogo da obra de arte em configuração. O que assinala tal transformação do jogo é o fato de a obra, enquanto realizada por aqueles que a apresentam, possuir uma espécie de vida própria, uma autonomia absoluta, na qual não mais os jogadores, mas apenas o jogo existe. Não se trata, portanto, de uma objetividade que pressupõe a separação de um sujeito frente a um objeto de análise, mas do ser capturado por algo que inclui ambos e que põe em andamento o acontecimento da arte na dimensão de sentido que emerge através do encontro. Ainda assim, a apresentação, no sentido do jogo como um todo ser um sujeito, é o modo pelo qual algo é reconhecido e com que “tendo em vista o conhecimento do verdadeiro, o ser da representação é mais do que o ser da matéria representada”⁸.

A noção de que algo é reconhecido implica para Gadamer que libertamos a obra de suas contingências tanto de outrora quanto do momento presente e o que para nós se mostra é sua essência, é esta que reconhecemos. O universal purificado de suas contingências se torna

⁷ Idem, p. 169

⁸ Idem, p. 170

apreensível. Mas tal universalidade só se mostra enquanto mediação total, ou seja, identificação daquele que joga com o jogo que é jogado. A obra “não é algo que seja em si, que além do mais se encontra em uma mediação accidental, mas alcança o seu ser verdadeiro na mediação”⁹. Assim, o autor pode também afirmar que no reconhecimento da essência que é verdade, que subsiste às suas contingências possíveis, também está implícito um reconhecimento de si mesmo. De modo que “cada um se determina justamente a partir do modo como se integra ao outro”¹⁰ e nossa familiaridade com o mundo é posta em curso.

A obra de arte que diz algo confronta-nos com nós mesmos. Isso quer dizer: ela enuncia algo que, de acordo com o modo com que esse algo é dito, se mostra como uma descoberta, isto é, como o desencobrimento de algo encoberto. Nisso repousa aquele encantamento. Nada que conhecemos é “tão verdadeiro, tão essente”. Tudo o que conhecemos é aqui excedido. Portanto, compreender o que a obra de arte diz a alguém é certamente um encontro consigo mesmo.¹¹

Se lembrarmos que Gadamer equipara o processo hermenêutico à tradução e concebermos que cada tradução é em determinada medida recriação – pois se movimenta e configura a partir de um jogo entre vinculação e liberdade – então podemos compreender como a obra vive na tradição e ao mesmo tempo deixa aberta para o futuro sua identidade e continuidade. Cada aparição da obra é nova *aparência verdadeira*. A identidade da obra depende, portanto, desta vida na tradição e ao mesmo tempo de sua abertura e atualização. “O ente que só é na medida em que é diferente é um ente temporal num sentido mais radical do que tudo que pertence à história. Só possui seu ser no devir e no retornar.”¹² O presente da obra de arte é *sui generis* pois unifica passado e futuro, memória e expectativa. Assim, diante de todas as expectativas de um horizonte futuro, no acontecimento da arte que realiza a transformação da obra em configuração, um sentido se fecha e se delinea frente às possibilidades que se mostravam em aberto. “O que é levado a termo pela arte não é uma mera abertura de sentido. Seria preciso dizer antes que ela produz a fixação e o encobrimento do sentido, de modo que este sentido não flui ou se perde, mas é fixado e velado no modo de estruturação do construto”¹³.

A estrutura dialógica é o que possibilita o fechamento do círculo hermenêutico e para que o círculo se feche é necessário uma síntese, que só pode dar-se na medida em que com a fusão de horizontes nos deixamos crescer para além de nós mesmos no interior do

⁹ GADAMER, 2010, p 174.

¹⁰ Idem, Introdução p. XV.

¹¹ Idem, p.7.

¹² Idem, p181.

¹³ Idem, p.175.

acontecimento da arte. A presença da obra, sua existência singular, sua facticidade, é o que *empurra ao chão* qualquer pretensão de expectativa de sentido que deseje se impor. Todavia, a fusão de horizontes se destina ao revelar da essência. E é apenas sob o mote da noção de imitação como reconhecimento da essência, extração, que Gadamer se refere a noção de presença. Ou seja, a presença tem para ele a característica de fazer presente algo essencial através de cada aparição contingencial.

A imitação e a representação não são apenas uma repetição que copia, mas conhecimento da essência. Como não são mera repetição (*wiederholung*), mas extração (*hervorholung*), nelas está co-referido também o espectador. Contêm em si uma referência essencial para cada pessoa, para a qual se faz a representação.¹⁸

O que se configura evidente a partir de tal explanação do *processo ontológico da representação* é que há um verdadeiro que se mostra e que se torna acessível ao espectador através da tarefa de interpretar a matéria representada e vislumbrar algo mais e além dela, sua essência verdadeira a qual se dá como uma totalidade de sentido, ainda que o entrar em jogo desta não se refira à viabilidade de dizê-la totalmente. Se as possibilidades compreensivas que surgem a cada horizonte de aparição da obra não põe fim ao jogo, mas mobilizam este ainda mais, ao falar de totalidade, universalidade, idealidade e essência, o autor parece nos apontar que a lógica do círculo hermenêutico, que nos remete a verdade da obra, é guiada por uma certa assepsia.

A prevalência do sentido na experiência estética e na configuração da obra de arte, tal como apresentada pela perspectiva Gadameriana, não leva em consideração instâncias que não as de sentido semântico. Quando nossos pelos se arrepiam ao escutar uma música, nos sentimos ínfimos ao entrar em uma catedral gótica, quando uma leitura nos leva às lágrimas ou nos sentimos atraídos por uma escultura a ponto de um movimento de aproximação das mãos se insinuar em sua direção, tais acontecimentos não estão intelectualmente guiados por uma interpretação. Ao contrário, o que nos mobiliza é uma intimidade não esperada por nós mesmos ao ponto de nos surpreendermos com nossas próprias reações.

Ainda que o conceito de jogo por ele exposto aponte para um modo de conceber a obra de arte a partir do que emerge na relação entre uma estrutura organizadora (o que fora previamente criado e que se disponibiliza ao encontro) e aquele que com ela consoma o jogo, toda uma esfera desta experiência é negligenciada. Não sendo o bastante para colocar tal proposição em cheque, tal abordagem parece não dar a devida atenção ao fato de que sentidos possam emergir para o espectador a revelia de qualquer pretensão de ler ou interpretar a obra, sendo levado a fazer conexões absolutamente diversas e muitas vezes vinculadas a repertórios

autobiográficos. Isso sugere que nem toda confluência de sentido semântico que possa surgir se direcione a uma totalidade compreensiva, que a inesgotabilidade de sentido própria da obra de arte possa ser também por vezes a impossibilidade de uma compreensão de plena congruência. E ainda, mesmo quando seu chegar à fala só se faz de modo fragmentário, paradoxal e inconcludente; é possível que isto se dê não em vista de uma responsabilidade com a qual não se pode responder devidamente – a responsabilidade de formar uma interpretação coerente e correta. Esta desestabilização das palavras, com as quais tentamos dar conta do acontecimento, evidencia que os processos de encontro que configuram o acontecimento da arte não são *lisos* ou confluem apenas para uma totalidade que nos dê abrigo e abra novos horizontes de familiaridade, mas que nos impulsionam em direção aquilo que também é e permanece muitas vezes para nós como estranho e com o qual devemos nos confrontar se não desejarmos apenas o apaziguamento sintético das diferenças que a pretensão da síntese supõe. O chão, portanto, ao qual somos empurrados no acontecimento da arte tem e preserva o atrito para que possamos continuar caminhando.

Liminaridade e Oscilação

Erika Fischer-Lichte e Hans Ulrich Gumbrecht, respectivamente teóricos da performance e da literatura, apresentam-nos a insuficiência resultante de entender a experiência estética como uma experiência de sentido e de o aspecto semântico ser tomado como a verdade da obra. Em simetria à Gadamer, ambos autores dispõem que a experiência estética do espectador é o que possibilita a arte consumir-se como tal. Porém, em assimetria com Gadamer, ambos propõem que é justamente a tensão e/ou oscilação entre presença e sentido que viabilizam tal experiência e que o sentido, ou o aspecto semântico de uma obra de arte, longe de pedir por uma universalidade de interpretação (e ser o que a configura como tal e a confere verdade) é no fundo o que pode emergir a partir de uma experiência de presença. Nesta abordagem, “significados são gerados involuntariamente pelo sujeito percebente” e “os processos hermenêuticos em que eles se engajam de forma intermitente permanecem marginais para a experiência estética.”¹⁴ Termos como presença e emergência serão fundamentais para a compreensão deste movimento que se dá na liminaridade entre experiência de sentido e percepção e que configura a efetividade da obra de arte, tal como abordados por Gumbrecht e Fischer-Lichte.

¹⁴ FISCHER-LICHTE, 2008, p. 157. [Tradução própria].

Erika Fischer-Lichte postula que a noção de sentido com a qual a tradição hermenêutica lida não é suficiente para abarcar a arte, a partir das transformações que se deram em seu interior no século XX. E que, na mesma época em que Gadamer escreve *Verdade e Método*, um escrito de 1960, a arte da performance já tornava possível confrontar sua abordagem teórica pois dava visibilidade a um tipo de experiência em que os efeitos sensoriais e emocionais gerados nos espectadores os impeliam a agir, o que desfazia a oposição entre performer e espectador, constituindo-a em um evento em que sentir, pensar e agir se interconectam na experiência estética.¹⁵

Para Gumbrecht, o próprio Gadamer parece já dar-se conta da insuficiência de sua abordagem quando, em uma entrevista no fim de sua vida, coloca claramente a questão da performatividade como o que dá espaço para pensarmos a experiência estética de modo mais amplo do que a partir da noção de sentido:

Mas – poderemos de fato supor que a leitura desses textos é uma leitura exclusivamente concentrada no sentido? Não cantamos o texto [Ist es nicht ein Singen]? Será que o processo pelo qual o poema fala só deve ser conduzido por uma intenção de sentido? Não existe ao mesmo tempo uma verdade na sua performance [eine Vollzugwahrheit]? É esta, penso, a tarefa com que o poema nos confronta.¹⁶

Enquanto com Gadamer, o processo ontológico da representação faz a verdade da obra de arte revelar-se como uma totalidade de sentido; com Erika Fischer-Lichte, a obra de arte só pode ser entendida como tal através da experiência estética que se consuma com o espectador. Sendo que a arte fundamentalmente um evento que implica uma dimensão ainda mais ampla do que a semântica.

O conceito de emergência é utilizado por Fischer-Lichte para explicitar que presença e sentido não são apenas dois lados de uma experiência, mas que é justamente o espaço de liminaridade gerado entre ambos – nos termos de Gumbrecht, a tensão ou oscilação entre ambos – que torna possível uma experiência estética, e, portanto, que a obra enquanto evento se efetive. Ambos autores assumem a tarefa de mostrar como a noção de sentido pode ser melhor compreendida no contexto de uma experiência se entendermos que a obra de arte não está apenas para ser lida ou interpretada – como se o que nela é visível estivesse a esconder o invisível que é sua totalidade de sentido –, mas que o sentido pode emergir da experiência da presença, e em última instância há uma esfera da experiência que é intransponível para o mundo da linguagem.

¹⁵ Erika Fischer-Lichte nos oferece como exemplo a performance *Lips of Thomas* de Marina Abramovic.

¹⁶ GADAMER apud GUMBRECHT, 2010, p. 89.

O aspecto do entre, que poderíamos compreender como uma espécie de dialética que não se finaliza em uma supressão, mas que mantém uma oposição em suspensão produzindo constante movimento pelo tempo de duração de uma performance; é trânsito entre experiência de sentido e percepção. O que nos termos de Erika é identificado como estado de liminaridade, e nos termos de Gumbrecht, se trata da tensão entre efeitos de presença e sentido. Suas abordagens são alternativas quando abarcar a obra de arte em sua performatividade implica concebê-la em termos de um evento e já não é compatível com a tradição hermenêutica nem com a análise heurística, que posta-se sempre de um dos lados do que constitui o movimento que configura sua efetividade artística.

A necessidade de dizeres que deem conta da experiência da arte como a emergência deste espaço instável – entre a dimensão de sentido e a de presença inescrutável das coisas –, que se torna mobilizante em nós, pode ser exemplificada não apenas nas artes performativas. Produções como as do movimento Japonês Mono-Ha nos fornecem bons exemplos. Nas obras dos artistas de tal movimento, é claro que cada formulação se instaura como obra por partilhar da esfera simbólica com a qual construímos nosso mundo através da linguagem. No entanto, a dimensão simbólica de cada coisa não é o que se apresenta como mais proeminente, mas a própria facticidade singular e contingente das coisas postas em relação.



Relatum (formerly Language) - Lee Ufan, 1971-2011.

A arte só se consoma na medida em que faz parte de nossa constituição ficcional do mundo, ou seja, na medida em que partilha e constitui a esfera simbólica, cultural e histórica humana. Mas se queremos de qualquer modo dizer sobre a linguagem, é preciso primeiramente considerar o que há para além dela e o qual esta possa se reportar, a dimensão do real que não tem no humano sua prerrogativa. Buscar modos de dizer do que escapa à palavra é acercar-se deste espaço – entre o que é próprio ao humano, constituído através da linguagem, e o que dele independe – que promove em nós os movimentos de constituição de mundo.

Na experiência da arte, o chegar à fala se dá majoritariamente como póstumo ao acontecimento que afeta o corpo o solicitando uma reorganização. O hermenêutico é pensamento que se dá com o acontecimento, constitui propriamente o acontecimento da arte, mas não é o acontecimento mesmo, não compreende sua inteireza. Pois o ser ao qual a compreensão e a linguagem se dirigem não é ele mesmo linguístico, nem se confunde com o dizível.¹⁷

Ao fazer uma apresentação do conceito de jogo, Gadamer, ainda que no intuito da explicitação do artístico como o hermenêutico, deixa evidente que esse envolvimento no qual somos capturados por algo, e que formula propriamente o acontecimento da arte, envolve mesmo antes de um chegar à fala uma disposição perceptiva, um estado específico do corpo no qual nos vemos imersos. Este estado não é ainda uma formulação de sentido.

As artes performativas possuem estruturalmente um caráter de jogo mais evidente que em outras artes, pois nelas está implicada a presença entre corpos, as trocas de energia, a constituição de um espaço, ambiente (que não está já de antemão dado e formulado, mas que só se configura ao longo do tempo de duração do evento). Nestas condições, podemos assimilar o conceito de jogo como explicação ontológica do artístico, sem reduzi-lo às condições de significatividade.

A posição aqui assumida não é, de forma alguma, a de negar o hermenêutico, nem mesmo de tratar de uma dimensão que não tenha sentido, mas de reforçar a possibilidade de pensar um sentido que não somente o semântico. Ou seja, um sentido que possibilita o semântico propriamente, que é até mesmo anterior a ele. No próximo capítulo, veremos como Fischer-Lichte expõe esta questão. Importa que mesmo que a linguagem se dê com a necessidade do comum, no âmbito da abstração que generaliza os particulares, ela está e é

¹⁷ BRAIDA, 2013.

sempre embrenhada em nós como nossa carne. Já que é propriamente a relação do corpo com outros corpos e com o mundo a condição fundante para a significação.

III - PRESENÇA: ISSO QUE A GENTE NÃO SABE DIZER

Postular uma esfera da experiência de nossas existências que não se submeta aos sentidos semânticos traz com ela o problema de como dizer do que escapa à palavra. Como veremos adiante, é somente marcando sua ausência que podemos cercear aquilo que insiste em não estar onde a palavra alcança. O conceito de *presença* busca abarcar uma esfera de vivência que não se situa no horizonte da linguagem ou que de alguma forma não se subordina plenamente a ela. O desafio é como articular um discurso sobre a *presença* que não a reduza a algo de mágico ou misterioso. Distanciando-se cada vez mais da concepção que ainda hoje, em linguagem comum, vincula presença a uma certa qualidade quase sobrenatural, inerente ao performer, que poderia apenas ser comparada a ideia de gênio impulsionada pelo romantismo. Tal entendimento empobrecido da noção de *presença*, por muito tempo desempenhou um desserviço à articulação de ferramentas técnico-artísticas que se debruçassem sobre tal conceito, culminando em certo preconceito com o uso deste termo, como se ao utilizá-lo estivéssemos nos referindo a uma esfera metafísica da performatividade.

Neste capítulo, apresento as formulações do conceito de *presença* desenvolvidas por Hans Ulrich Gumbrecht e por Erika Fischer-Lichte, teóricos respectivamente da literatura e das artes performativas. Veremos com Gumbrecht a presença em sua vinculação com o tangível, uma abordagem que se reporta a uma aderência ao real, a concretude que se mostra em sua singularidade e transitoriedade. Com Fischer-Lichte, veremos que há uma variabilidade de estratégias desenvolvidas pelas artes performativas para potencializar isso que efetua uma comunhão entre performers e plateia no decorrer de um evento, e que potencializa o acontecimento artístico como um momento de atenção indivisa e de intensidade concentrada no momento presente.

Se Gadamer sugeria que uma transformação total dava a arte sua verdade enquanto totalidade de configuração de sentido, Fischer-Lichte e Gumbrecht apontam na direção contrária. Para eles, a transformação que a arte desempenha é sobretudo uma transformação que desestabiliza no espectador a prevalência do sentido linguístico e o faz vivenciar tal desestabilização como uma reconfiguração do modo de perceber sua existência no mundo. Tal transformação, no entanto, não está ao alcance do domínio pleno e objetivado daquele que produz uma obra de arte ou performance, mas, enquanto fenômeno emergente, pode ser apenas induzido, sendo sua realização meramente uma possibilidade. O que não impede que a

arte esteja constantemente arriscando novas estratégias que coloquem em jogo a realização de tal transformação.

As abordagens de ambos os autores interessam na medida em que exercitam formulações teóricas que nos auxiliam a vislumbrar nossa vinculação concreta com o espaço de existência como corpos no mundo. E ainda, chamam a atenção para um deixar-se estar mais próximos às coisas, exercitando uma intimidade que reconhece a comunhão com as forças que nos constituem para além de nossas pretensões de domínio e compreensão.

O tangível efêmero

Em *Produção de Presença* (2010), Hans Ulrich Gumbrecht faz uma interessante aproximação ao conceito de *presença* que, como já foi dito, é trabalhado na direção de abraçar uma esfera da experiência estética que não diz respeito a uma experiência de sentido. Ainda que experiência estética seja na tradição filosófica no mais das vezes associada à dimensão simbólica, “experiência” sempre já implicando a atribuição de sentido, o autor propõe falar de “experiência estética” de modo mais amplo, como uma “experiência vivida” [Erleben] ou “momentos de intensidade” que emergem da tensão entre sentido e presença.

Para o autor, a noção de algo *presente* implica sua tangibilidade e a possibilidade de impacto imediato sobre corpos humanos; enquanto produção, ao contrário de referir à fabricação de artefatos, diz do ato de “trazer para diante” um objeto no espaço. Assim sendo, a *produção de presença* se daria como um evento ou processo em que se intensifica o impacto do que está *presente* sobre os corpos humanos.

Na perspectiva que adota, *presença* possui uma vinculação forte com a dimensão espacial e pode referir-se a toda a sorte de “coisas do mundo” que possam apresentar-se diante de nós – objetos, pessoas, paisagens, animais, etc. Mas antes que possamos vincular presença apenas a uma concretude, é importante salientar que Gumbrecht fala em tangível em um sentido bastante específico, que o permite dizer de uma esfera não hermenêutica mesmo quando da leitura de um poema. Neste caso, aquilo que pode presentificar-se para nós não diz respeito apenas ao que está ao alcance de nossas mãos (como o papel do livro, sua textura, cheiro, cores e formato) –, pois tangível é também o “toque” do som das palavras que sorrateiramente escapam durante a leitura e o ritmo com que algo nos conduz e pode, inclusive, nos afetar na relação e regulação de nossos próprios ritmos corporais – como a respiração e os batimentos cardíacos. Interessa o modo com que se intensifica em nós o efeito trazido com e através das palavras do poema, mas que não poderíamos reduzir aos seus

sentidos semânticos. Do mesmo modo, o canto, com a energia e espacialidade efetivada entre corpos através da voz, implica no modo com que uma canção nos afeta, por vezes até mesmo “desfazendo” as palavras e nossa relação imediata com os sentidos semânticos que trazem. O tangível, portanto, não é algo de estável e que está sempre disponível, mas um acontecer que nos alcança.

O tangível, tal como proposto pelo autor, é ao mesmo passo algo de evanescente, de incapturável. E também a espacialidade não é meramente um espaço físico dado, mas um que é construído no desenrolar de um evento e que é, portanto, transitório. Fica claro com isso que *presença* não diz de uma situação permanente, mas de algo que emerge como uma “chegada que apaga a si mesma e devolve a si mesma”¹⁸. Por isso, ela mantém uma relação com o que o autor chama de condições de “temporalidade extrema”. E é na necessidade de sua explicitação que a noção de epifania passa a ter relevância, e que Gumbrecht revela para nós a proximidade da *presença* com a noção de *desvelamento do Ser* proposta por Heidegger.

Na interpretação de Gumbrecht, o *Ser* de que nos fala Heidegger não é algo de conceitual, não pertence a esfera metafísica ou de constituição de sentido, mas pertence à dimensão das coisas individuais, à toda esfera da contingência enquanto universo existencial. O *desvelamento do Ser* faria referência às situações que permitem que as coisas sejam “percebidas e experimentadas de uma forma absoluta, isto é, como se elas não fossem necessariamente vistas de uma perspectiva específica, mas como coisas “*nelas e por elas mesmas*”¹⁹.

Este conceito não metafísico de *Ser* toma o lugar da noção de verdade – tradicionalmente associada no pensamento ocidental como domínio das ideias, da linguagem e pensamento – a verdade passa a ser algo que acontece, um acontecimento com o movimento duplo de revelação e ocultação. “*Ser* é aquilo que ao mesmo tempo se revela e se oculta no acontecimento da verdade”²⁰.

O *Ser* só se mostra para nós em embate com a esfera dos entes, como um lapso. Habita como um relâmpago um limiar que nos permite entrever sua revelação, mas só pode fazê-lo ao deixar-se ocultar em nossa implementação de sentidos e ordenação do mundo. O *desvelamento do Ser* é, então, o lapso em que este se deixa entrever, mas que ao mesmo passo que se desvela se retira, pois só pode fazê-lo ao atravessar a fronteira em que passa a ser algo

¹⁸ NANCY apud GUMBRECHT, 2010, p. 82.

¹⁹ GUMBRECHT, 2016, p. 101. [grifo meu].

²⁰ GUMBRECHT, 2010, p. 93.

interpretável para nós, passa a ter sentido. É este movimento duplo que se realiza na tensão. É este lapso que Gumbrecht chama de epifania e que traria para nós “efeitos de presença”.

A proposição Heideggeriana do *desvelamento do Ser* como acontecimento da verdade tem um caráter iniciático que em muito o distingue em relação ao paradigma epistemológico sujeito/objeto. Pois é o *Ser* que se desvela e é a ele que nos expomos. De nossa parte, podemos contribuir com o *desvelamento do Ser* assumindo uma posição de serenidade que está “fora da distinção entre atividade e passividade”²¹. Uma escuta que é um treino, mas não um esforço, uma prontidão, mas não um volição direcionada, uma abertura para *o receber* mais do que uma procura. Essa serenidade diz de um estar concentrado e disponível “sem deixar que a concentração calcifique na tensão de um esforço”²². Por isso essa disposição tem proximidade com o silêncio e com um deixar-se estar junto às coisas, mas é ao mesmo passo “um potencial existencialmente agressivo, ao qual nos expomos a nós mesmos e as nossas atenções, porque apreciamos a intensidade que pode produzir – com a atenção para o perigo, e com o entendimento de ser essa a condição para sua intensidade”²³.

Às distinções entre *Terra* e *Mundo*, elaboradas por Heidegger em *A Origem da Obra de arte*, Gumbrecht adere a tensão entre coisas entendidas independentemente de suas situações culturais específicas – mas não como eternas ou atemporais, posto que são concretas e pertencem à mudança e transitoriedade –, e coisas no contexto de situações culturais específicas, sempre já implicadas em suas dimensões de sentido. Nessa direção, a tensão ou luta entre *Terra* – ou *Ser* – e *Mundo* – ou a esfera dos entes – não se dá como uma disputa em que um inviabiliza o outro, nem como uma relação de complementaridade, mas como o modo com que ambos se elevam à auto-afirmação de suas naturezas. É essa luta, ou nos termos de Gumbrecht, essa tensão entre presença e sentido que se mostra como ponto de convergência que o permite correlacionar o *desvelamento do Ser*, formulado por Heidegger, com sua noção de *produção de presença*.

A noção de *presença* em sua vinculação com o tangível propõe uma transição epistemológica da preponderância do tempo, *res cogitans*, para o espaço, *res extensa*. E como a *res cogitans* assinala uma pertença ao humano, essa diferença de enfoque busca abrir uma brecha epistemológica não antropocêntrica. É a matéria dos corpos, da facticidade, do estar aqui, que alimentam qualquer dimensão de sentido. Mas para isso é preciso admitir que os

²¹ HEIDEGGER apud GUMBRECHT, 2010, p. 97.

²² GUMBRECHT, 2010, p. 132.

²³ GUMBRECHT, 2016, p. 102.

“fenômenos “emanam”, se “apresentam” e “são”, antes de “expressarem” qualquer coisa ou estarem sujeitos a interpretações”²⁴.

Sentido e presença sempre estão juntos, mas como há uma prevalência da esfera de sentido em nossa cultura, Gumbrecht aponta que os fenômenos de presença são estritamente efêmeros e por isso, configuram-se muito mais como “efeitos de presença”. Estes estão sempre “necessariamente rodeados de, embrulhados em, e talvez até mediados por nuvens e almofadas de sentido”, sendo muito difícil “*não* “ler”, não tentar atribuir sentido àquele relâmpago ou àquele brilho ofuscante do sol”²⁵.

A oscilação e tensão entre efeitos de presença e sentido não tem a estabilidade de um padrão estrutural, mas é o que faz a experiência estética - experiência vivida - dotada de um componente de instabilidade e desassossego.

É verdade, em princípio, que todas as relações (humanas) com as coisas do mundo devem ser relações fundadas ao mesmo tempo na presença e no sentido, mas, nas atuais condições culturais, precisamos de uma estrutura específica (a saber, a situação de “insularidade” e a predisposição para a “intensidade concentrada”) para a verdadeira experiência [erleben] da tensão produtiva, da oscilação entre sentido e presença - em vez de ignorar o lado da presença, como parece que fazemos, de modo muito automático, nos nossos cotidianos de vidas cartesianas.²⁶

Com a noção de *presença* que nos apresenta, Gumbrecht pretende um desafio ao estatuto de exclusividade que a interpretação goza nas Humanidades, sem propor uma posição anti-hermenêutica. Com preocupações vinculadas às práticas de ensino, o autor deseja repensar as condições de produção de conhecimento. Sinalizando para um conhecimento que se dá como “eventos de auto-revelação do mundo” e desvelamento – em contraponto ao conhecimento produzido por sujeitos que interpretam o mundo –, sinaliza também para os dados que não dizem respeito ao humano, que são independentes dele, e que o levam a afirmar que “o conhecimento não é apenas conceitual”²⁷.

Sua abordagem interessa aqui na medida em sinaliza o habitar de uma tensão, que se faz fenda ou brecha na esfera de sentido em que nos encontramos imersos. Oferecendo uma entrada para exercitar um discurso sobre dimensões da experiência que não as de sentido, nos chama também ao contingente em que estamos imersos a cada segundo, que constitui a nós e nosso mundo tanto quanto aquilo que podemos manejar na forma da linguagem e dos conceitos, mas que se impõe como matéria do real, chão de nossas existências. Sua posição é

²⁴ Ibidem, p. 114.

²⁵ GUMBRECHT, 2010, p. 135.

²⁶ Ibidem, p. 136.

²⁷ Ibidem, p. 107.

a de quem crê que “experienciar as coisas do mundo na sua coisidade pré-conceitual reativará uma sensação pela dimensão corpórea e pela dimensão espacial da nossa existência”²⁸.

O ordinário extraordinário

Em *The Transformative Power of Performance* (2008), Erika Fischer-Lichte faz uma análise rigorosa e técnica da aplicabilidade do conceito de *presença* dentro das artes performativas, focando na arte da performance e no teatro. Para ela, a noção de presença diz respeito a um dos modos de geração de materialidade nos eventos artísticos e é diretamente vinculada à noção de incorporação.

A autora identifica o surgimento da arte da performance como coincidindo com uma virada performativa em todas as artes. Esta efetivou um deslocamento de foco da produção de objetos, obras de arte, para eventos em que algo formula-se somente a partir do encontro entre diversos agentes. Como fundamento dessa virada estava a proposição de que a arte deveria sobretudo ser experienciada, mais do que interpretada, favorecendo portanto as experiências de todos os participantes vinculadas à fisicalidade, suas alterações imediatas e respostas a isso.

A possibilidade de criar situações, que almejam o atravessar de uma experiência no decorrer de um evento, passa a se sobrepor a preocupação com o entender. Em sua perspectiva, como na hermenêutica e na semiótica tudo se reduz a esfera simbólica, estas entradas teóricas passam a não se mostrar pertinentes com as transformações ocorridas nas artes. Desde o surgimento da arte da performance, novas proposições já não se conformam como a obra de um artista com a qual o espectador vai de encontro, mas como eventos que só se formulam como criação no decorrer mesmo do encontro, possuem um alto grau de imprevisibilidade e demandam de todos os presentes um pensar, sentir e agir coimplicados que dão corpo ao acontecimento artístico mesmo. Essa copertença ao acontecimento que dá vida a um evento artístico implica uma dissolução das oposições binárias performer/espectador, sujeito/objeto, materialidade/semioticidade.

O conceito de jogo que Gadamer nos propõe para a explicação ontológica do modo de ser da obra de arte já abarca uma noção de que a obra é o que emerge, o que vem-a-ser a partir do entrar em jogo, da realização do jogo enquanto tal. O conceito de emergência nos auxilia a

²⁸ Ibidem, p. 147.

analisar com maior clareza a realização da arte enquanto evento e aprofundar determinados pontos que se mostram consequentes.

Em modo simplificado, a noção de emergência nos permite falar de algo que vem a ser por meio das relações que se estabelecem entre diversas coisas, propriedades, actantes, mas que não pode ser encontrado em nenhuma dessas coisas em separado. Ou seja, o que emerge é algo irreduzível àquilo que torna possível seu aparecimento. Mais além, o que emerge não é apenas um resultado das relações que se estabelecem entre as partes, mas é também o que atua sobre as partes efetivando uma espécie de retroalimentação ou efeito reverso. Este efeito reverso é equivalente ao apontamento dado por Gadamer quando este diz que o sujeito do jogo é o próprio jogo e que aqueles que o jogam são também pelo jogo jogados. Isso nos leva à outra importante característica da emergência enquanto fenômeno, a sua imprevisibilidade inerente. No caso de uma performance, um certo grau de imprevisibilidade evidencia que sua estrutura ordenadora não determina sua completude. Sendo um evento, a performance só se realiza quando sua estrutura é posta em movimento no encontro com os espectadores e, portanto, não está em pleno controle daquele que cria ou performa.

Uma performance requer tanto os que agem quanto aqueles que são co-agidos. Aquilo que é performado pelos performers não é um objeto fechado em sua determinação e pleno de controle, pelo contrário, como nos aponta Erika, é algo suscetível de ser afetado pelo fato de que os espectadores sempre estão de certa forma a responder ao que está sendo performado. Mesmo quando tal resposta não se configura como um agir que interfere de modo explícito na performance, como é o caso em que a dicotomia entre performers e espectadores se dissolve, e mesmo na circunstância de uma situação em que coloca o espectador como sujeito anônimo na escuridão do espaço da plateia em um teatro, seus comportamentos, nem sempre conscientes, geram uma enorme gama de respostas significativas ao ambiente de uma performance como um todo, podendo ir de um mero mover-se na cadeira, à dormir, chorar, falar ou levantar-se e ir embora.

Qualquer ação feita pelos atores provoca uma resposta por parte dos espectadores, o que afeta a performance como um todo. Neste sentido, as performances são geradas e determinadas por um ciclo de retroalimentação auto-referencial e sempre em mudança. Portanto, a performance se mantém imprevisível e espontânea em certo grau.²⁹

Essa retroalimentação gerada na emergência do evento devolve aos actantes algo em termos de uma atmosfera que, por conseguinte, dá início a um processo de circularidade em

²⁹ FISCHER-LICHTE, 2008. p.38. [Tradução própria].

que cada nova informação que surge no ambiente interfere no mesmo e o constitui, colocando-o em contínua mudança.

Erika é a primeira teórica das artes a apropriar-se do conceito de *autopoiesis* criado pelos biólogos Francisco Varela e Humberto Maturana para explicar os processos de autoprodução nos sistemas vivos. Utiliza tal conceito para mostrar como este efeito reverso, ou retroalimentação, estabelece um novo modo de entender autoria e controle sobre a criação de uma obra, levando diversos artistas a mudarem seu foco do intuito de controlar a plenitude de uma criação para a indução de modos específicos em que uma performance se autorregula ou que uma obra se autoproduz³⁰. São modos de criar estratégias em que essa *autopoiesis*, ou auto-regulação, é dirigida e constitui a própria performance, ou seja, novas estratégias que reconhecem a performance enquanto fenômeno emergente que possui certa vida própria e que defronta todos os envolvidos com um grau de imprevisibilidade.

Na teoria de Maturana e Varela, “um ser vivo é um sistema autopoietico, caracterizado como uma rede fechada de produções moleculares (processos) em que as moléculas produzidas geram com suas interações a mesma rede de moléculas que as produziu. A conservação da autopoiese e da adaptação de um ser vivo ao seu meio são condições sistêmicas para a vida. Portanto, um sistema vivo, como sistema autônomo está constantemente se autoproduzindo, autorregulando, e sempre mantendo interações com o meio, onde este apenas desencadeia no ser vivo mudanças determinadas em sua própria estrutura, e não por um agente externo”³¹.

Quando se fala em artes da presença a diferença fundamental em relação às outras artes se refere ao fato de que suas estruturas ordenadoras só existem em sua efemeridade e que dependem de um espaço compartilhado de presença entre diversos agentes. O que as constitui é essa própria fugacidade, a impossibilidade de serem agarradas, e com ela ativa-se também a percepção de que cada performance é única justamente por sua eventividade constitutiva. A performance é evento que emerge e que ganha vida própria, ela é jogada por aqueles que tornam possível seu vir a ser ao mesmo tempo em que também os joga. A performance coloca seus actantes em uma situação de vulnerabilidade. Nela, a deliberação e o controle são postos em risco e seus participantes se deparam com experiências sensório-emocionais que nem sempre serão diagnosticadas como criando sentidos semânticos, mas os deflagram com sua própria existência enquanto sujeito e objeto a um só tempo.

³⁰ Tanto na pintura quanto na música ou na dança é possível falarmos em uma composição generativa.

³¹ <http://pt.wikipedia.org/?title=Autopoiese>.

O termo emergência abarca a ideia de imprevisibilidade que a noção de jogo de Gadamer apresentava a partir do pôr em risco do controle necessário para o jogo efetivar-se como tal. Em Fischer-Lichte os conceitos de emergência, de retroalimentação e de *autopoiesis* dão a performatividade seu estatuto de sistema vivo. A performance não é algo dado mas uma existência em movimento.

Tomemos como exemplo uma performance como *Tatlin Whisper #5* (2008), de Tania Bruguera³², ou a peça de dança *Sim - Ações integradas de consentimento para ocupação e resistência* (2009), do Grupo Cena 11 Cia. de Dança³³. Em ambos os casos não há obra independente da dissolução das oposições binárias ao longo da experiência. Em ambos, uma interpretação de sentido dá-se no acontecimento da arte de modo concomitante na tensão e oscilação com o que sobretudo solicita um afetar-se e agir. Não há uma prevalência, nem mesmo uma hierarquia, entre a dimensão de fisicalidade ou de sentido da experiência.

Em *Tatlin's Whisper #5*, ao adentrar o museu nos deparamos com dois policiais, montados a cavalo em seus uniformes, que atuam, usando as mesmas regras e procedimentos que utilizam nas ruas em seus trabalhos cotidianos, para controlar o público que lá está para ver exposições. Com palavras, gestos e o movimento dos cavalos, eles permanecem indicando quando e para onde as pessoas devem se mover. Neste contexto, interessa que não se saiba ou que ao menos haja dúvida se aquilo é arte ou não, e que as pessoas se vejam inesperadamente engajadas em uma situação que as leva a imediatamente agir e tomar decisões frente a situação. Tania Bruguera diz não se interessar por imagens que possam ser contempladas a uma distância segura, mas por criar contextos em que as pessoas possam sentir em seus próprios corpos as dinâmicas de poder.

³² www.taniabruquera.com/cms/478-0-Tatlins+Whisper+5.htm

³³ www.cena11.com.br/



Tatlin's Whisper #5 - Tania Bruguera, 2008.

Em *Sim > ações integradas de consentimento para ocupação e resistência* um espaço retangular no palco do teatro era compartilhado entre performers e público ao longo da peça. Uma estrutura dramática dava as regras de comportamento aos performers e a linha guia que possibilitava a peça se desenrolar. Mas tudo o que acontecia se formulava com e através do modo com que o público sentia e reagia às situações que se desenvolviam. Os performers, por sua vez, alteravam suas ações conforme as mudanças promovidas pelos comportamentos do público, dando continuidade ao *loop* de retroalimentação que constituía o trabalho como uma situação emergente – uma “situação coreográfica elaborada como um ambiente que se oferece aos participantes como um conjunto de condições interativas cujas resultantes correspondem a sínteses de corporalidade e ambiências”³⁴. Portanto, a cada apresentação um evento distinto se desenrolava, conforme o espaço e a materialidade do trabalho se constituíam e transformavam pelas ações de todos.

³⁴ DULTRA BRITTO, 2011, p. 7.



Sim > ações integradas de consentimento para ocupação e resistência - Grupo Cena 11 Cia. de Dança, 2009.

Para Gumbrecht, a *presença* pode ser dita até mesmo quando da experiência vivida na contemplação de um quadro, pois sua ocorrência se formula no entre do encontro, não dizendo respeito a nenhuma das partes em específico mas como o que surge das coisas postas em relação, possibilitando um momento de intensidade de afecção. Para Gadamer, a transformação da obra em configuração se dava na medida em que o encontro com o artístico se formulava através de um processo hermenêutico, não sendo a obra algo independente de sua interpretação, mas algo que só existe quando a ela é atada. Em ambos os casos, apesar dos distintos entendimentos do que é uma experiência estética, há a percepção de que uma obra ou evento artístico só se dá enquanto tal através do encontro. A diferença em relação ao que Fischer-Lichte nos aponta, com as artes da presença em suas transformações pós virada performativa, é estrutural. Ela diz respeito ao modo mesmo com que o que é proposto como arte se efetiva, na demanda de copresença que produz um fluxo energético entre os corpos e na copertença ao acontecimento que se estabelece como sua própria constituição. No caso específico do performativo, a arte se formula como fenômeno emergente engendrado através do *loop* de retroalimentação, da desestabilização das oposições binárias e da situação de liminaridade gerada pela oscilação entre diferentes ordens perceptivas.

Assim como o tangível em Gumbrecht, materialidade para Erika trata não meramente de uma concretude, mas de algo que surge e se desfaz no decorrer de um evento. A materialidade é, nesta abordagem, um fenômeno emergente, que não está sob controle pleno

de nenhum dos agentes em determinada situação, mas que formula-se a partir de *loops* de retroalimentação.

A virada performativa nas artes deu a ver o surgimento de uma diversidade de métodos e processos específicos para desenvolver a geração de materialidade e o direcionar da percepção para esta geração. A autora identifica corporeidade, espacialidade e tonalidade como três aspectos gerais de criação de materialidade e que possuem suas nuances e focos específicos. *Presença*, neste contexto, ainda que esteja de algum modo em relação com estes três aspectos, está fundamentalmente vinculada à corporeidade. De partida, sua concepção se distingue da apresentada por Gumbrecht no que esta se reporta sempre a algo que tem sua origem a partir do corpo do performer.

No âmbito do teatro, presença e representação foram durante muito tempo consideradas opostas e compreendidas como estratégias distintas e apartadas entre si no trato com a esfera de sentido. Neste enquadramento, a incorporação foi tomada como a habilidade de um ator de distanciar-se ao máximo da chamada de atenção para a singularidade de seu corpo, sua voz, sua atuação própria, no sentido de estar subjugado estritamente a significação que deseja passar, na busca por uma fidelidade “plena” e “correta” ao texto. Tratando, neste caso, de semioticidade e da capacidade de transposição de meios, a foco era a representação. Mas incorporação fora também formulada como o oposto, como materialidade trazida à tona com o corpo do performer. Neste caso, o conceito já não se reportava a capacidade de transpor significados, mas da habilidade em afetar imediatamente o corpo do espectador, permitindo que este por sua vez gerasse significados.

Com a virada performativa, o conceito de incorporação sofre uma mutação e passa a compreender a coexistência disso que outrora era identificado como corpo semiótico e corpo fenomênico. Incorporação é compreendida como processo em que se efetua a tensão perceptiva entre estas duas esferas de existência: materialidade e semioticidade – ser corpo e ter corpo, presença e representação. A suposição da autora é de que, uma vez que a percepção do espectador desloca seu foco em oscilação constante entre os lados dessa tensão, um processo de desestabilização é gerado e a percepção se volta para o estado mesmo de desestabilização que é experienciado. Neste processo, a binariedade se dissolve e o corpo revela a um só tempo ser sujeito, objeto, materialidade, fonte de construções simbólicas, produto de inscrições culturais, dando a ver a real inseparabilidade entre todos estes termos.

Fischer-Lichte nos apresenta três concepções de presença que foram assumidas ao longo do desenvolvimento da arte teatral. O que ela nomeia como *concepção fraca* vincularia *presença* diretamente ao corpo fenomênico do ator que, por suas qualidades próprias e

singulares inerentes, teria uma espécie de efeito eroticizante na atenção dos espectadores atraindo sua atenção. A *concepção forte de presença* também vincula-se diretamente ao corpo fenomênico do performer, no entanto, reconheceria nele o domínio de uma habilidade desenvolvida através de técnicas e práticas que o tornam capaz da incorporação de um texto ou personagem. É legado ao performer uma habilidade para comandar o espaço e reivindicar a atenção indivisa de todos, fazendo a semioticidade de seu corpo dissolver-se na atenção ao seu corpo como estar aí. Assumida pela autora é, porém, uma *concepção radical*, a qual tem em sua base a noção de mente incorporada e que, portanto, de modo algum poderia ser vinculada a relação com algo não humano – como faz Gumbrecht ao utilizar o termo para “momentos de intensidade” efetivados pelas mais diversas coisas do mundo.

Nestas três concepções, o que se mostra é um modo de lidar com a dicotomia entre *ter corpo* e *ser corpo*. Ou seja, ser dotado de um corpo o qual podemos: transformar; exercer controle sobre; coordenar; etc. E a percepção de que somos o corpo que temos, que esta matéria do real também impõe resistência aos comandos e desejos de controle. Pois o corpo possui características próprias que lhe são inerentes, que se afirmam a cada segundo com suas próprias demandas e reações a despeito de nossas pretensões de domínio. Na *concepção radical de presença*, *ter corpo* e *ser corpo* são estados de existência que se formulam concomitantes revelando uma tensão. É essa tensão que fornece possibilidades para a criação de corporeidade na performance e viabiliza sua percepção por parte do público.

Gerar e perceber corporeidade dependem, na abordagem da autora, do processo de incorporação e do fenômeno da presença. A *concepção fraca de presença* lidaria com essa tensão buscando limá-la ao simplesmente dar ênfase ao aspecto fenomênico do corpo, ao corpo que é tal qual se apresenta. A *concepção forte* daria também ênfase a este corpo fenomênico, mas em respeito ao modo com que o performer efetua sobre seu próprio corpo um manejo na forma de um pleno domínio técnico, dissolvendo também a aparência da tensão entre ter e ser corpo, privilegiando seu aspecto objetal ao domínio do ator. Na *concepção radical* “através da presença do performer, o espectador experimenta o artista e ele próprio como mente incorporada em um processo constante de vir-a-ser – ele percebe a energia circulante como uma energia transformadora e vital”³⁵.

A noção de *presença* tal como apresentada pela autora se refere a uma experiência de dissolução de dicotomias. É ligada a um perceber-se sujeito e objeto a um só tempo tanto na construção de uma corporalidade específica quanto em relação a percebê-la no outro. Uma

³⁵ FISCHER-LICHTE, 2008, p. 99. [Tradução própria].

experiência de presença se daria, portanto, não meramente a partir de uma relação espacial, mas como a experiência de uma intensificação que causa uma revelação da existência para além de nossas percepções cotidianas. Percepção esta que está ligada tanto ao vislumbre da existência de todas as coisas como materialidade, quanto de nossa impossibilidade de nos libertarmos da atribuição de sentidos. Para a autora:

Presença não faz aparecer algo extraordinário. Em vez disso, marca o surgimento de algo muito ordinário e o desenvolve em um evento: a natureza do homem como mente incorporada. Experimentar o outro e a si mesmo como presentes significa experienciá-los como mentes incorporadas; Assim, a existência ordinária é experimentada como extraordinária - transformada e até transfigurada.³⁶

As discussões sobre o conceito de *presença*, desde a virada performativa, tocam no problema mente-corpo que domina a tradição ocidental. O que a autora considera fascinante a respeito do fenômeno da presença é que mente e corpo se encontram e interagem. Considera que, não obstante os efeitos físicos do fenômeno da presença sobre performers e público, este não é primariamente físico e então mental. Admite que presença seja um processo da consciência, mas um que se dá irremediavelmente articulado pelo corpo e sentido pelos espectadores através de seus corpos. Tal fenômeno não consegue ser alcançado ou descrito por tal dicotomia, mas colapsa e dissolve tal cisão na distensão do tempo presente. O que viabiliza a percepção do performer e de si mesmo em um processo de tornar-se, interessando portanto o aparecimento e não a aparência.

Como a *concepção radical de presença* por ela adotada implica fundamentalmente a ideia de uma mente corporificada, a presença efetiva, a confrontação entre corpos e as energias que produzem, o que se dá com e através de mídias tecnológicas seria no máximo a simulação e efeitos de presença. Já que o que se apresenta é uma aparência, não o real, o *loop* de retroalimentação como possibilidade de instauração do acontecimento é bloqueado³⁷. Em relação às outras coisas no mundo, como objetos, paisagens, entre outros, Fischer-Lichte adota a concepção de *êxtase das coisas* desenvolvida por Gernot Boehme, a qual se reporta ao modo especial com que os objetos presentes podem ser percebidos em seus aspectos sensoriais. Não somente odor, cor, som, mas também dimensão e forma que “irradia para o ambiente, tira a homogeneidade do espaço circundante, e enche-o de tensão e possibilidades de movimento”³⁸. A *presença* e o *êxtase das coisas* se unem no aspecto de

³⁶ Idem. [Tradução própria].

³⁷ Muitos exemplos poderiam ser dados em desfavor desta afirmação. Cito, apenas como um, *Joseph*, de Alessandro Sciarroni, que utiliza como um dos recursos o *Chatroulette* que estabelece de imediato um processo de retroalimentação instaurador da performance.

³⁸ BOEHME apud FISCHER-LICHTE, 2008, p. 116. [Tradução própria].

autorreferencialidade que é capaz de fazer o ordinário apresentar-se como extraordinário: “A presença *traz para frente* os humanos como aquilo que eles sempre já são: mentes incorporadas. O êxtase, por sua vez, faz as coisas aparecerem como o que elas já são, mas que geralmente permanecem despercebidas na vida cotidiana por causa de sua instrumentalização.”³⁹

Na estética do performativo que Fischer-Lichte desenvolve há uma semioticidade específica das performances. Propõe que a noção de sentido seja entendida enquanto um fenômeno emergente impulsionado pela presença de dois modos: algo percebido como autorreferencial, ou seja, significando não algo outro mas somente aquilo mesmo que se apresenta; e como alegoria, ou seja, despertando uma série de associações, memórias, pensamentos, ideias e emoções, pluralizando uma multiplicidade sem fim de significados possíveis que emergem sem que nós conscientemente nos direcionássemos a eles. Um processo de interpretação realizado por um sujeito seria uma instância periférica da experiência estética, mas ela completaria o campo de desestabilização da experiência de sentido, pois com ela podemos nos deparar com a oscilação em que somos imersos entre os significados que atribuímos a algo e os que nos são ativados de imediato.

Inevitável dizer que tal abordagem da noção de sentido inviabiliza por completo a ideia de que algo como uma performance ou objeto artístico possa ser interpretado de modo unívoco. Bem como, torna a noção de verdade como a totalidade de configuração de sentido de uma obra de arte como totalmente inadequada, ainda que a noção de autorreferencialidade, em sintonia com a ideia de autorrepresentação de Gadamer, esteja vinculada a uma espécie de *revelação* na qual “o sentido secreto “dado” no ser fenomênico do objeto é “desvelado”, ou melhor, trazido a frente, no ato da percepção”.⁴⁰

Procedimentos que envolvem o acaso, estruturas rítmicas que se organizam por padrões geométricos, são exemplos que descolam cada coisa de seus contextos e usos habituais, abrindo-os assim para uma pluralidade potencial de significados; dando início a uma diversidade de associações, ideias, pensamentos, memórias e emoções. Um gesto efetuado de modo muito lento não descola dele sua semioticidade ou faz dele sem sentido, mas destaca seu aspecto autorreferencial: “Um gesto, portanto, significa exatamente aquilo que performa; é percebido como um movimento, digamos, de um braço dobrado do quadril até o nível dos olhos.”⁴¹ A autorreferencialidade como processo de constituição de sentido faz

³⁹ FISCHER-LICHTE, 2008, p. 100. [Tradução própria].

⁴⁰ Ibidem, p. 142. [Tradução própria].

⁴¹ Ibidem, p. 141. [Tradução própria].

colapsar a oposição binária entre percepção sensória e atribuição de sentido, entre processo físico e processo mental, ela revela “sentidos intrínsecos”. Torna-se fundamental compreender neste ponto que a autora está propondo uma noção de sentido que não equivale a sentido linguístico. O fenômeno da *presença* ou o *êxtase das coisas* é o que favorece a revelação de sentidos intrínsecos nos quais algo se mostra como o que é para aquele que o percebe. O sentido é *desvelado* ou *trazido a frente* e diz da contingência e particularidade de cada coisa no tempo.

Em uma situação cotidiana e banal é possível, por exemplo, enquanto observo um sinal vermelho de trânsito em um dia de chuva ser enredado em uma atenção e fascínio que me prende a impressão sensorial de sua cor e brilho específico. Neste caso, a percepção se remete a outro algo que não a indicação de que não devo prosseguir.

Para colocar de forma clara e talvez provocativa: a percepção consciente sempre cria sentido. Por conseguinte, as "impressões sensoriais" podem ser descritas com mais precisão como sentidos os quais me torno consciente através de impressões sensoriais específicas. Nenhuma dessas impressões podem ser facilmente expressas linguisticamente. Eu posso, na realidade, ter problemas em colocá-las em palavras, achá-las em última análise incomensuráveis com expressões linguística e apenas muito inadequadamente descritíveis. Esta circunstância sugere fortemente que esses sentidos podem ser equiparados aos estados de consciência, mas não aos significados linguísticos.⁴²

Sentidos intrínsecos não são subjetivos, ainda que dependam de um sujeito e percepção que gere sentido na experiência singular do presente. As associações que decorrem – memórias, emoções, ideias, pensamentos – surgem sem serem chamadas, sem a pretensão direcionada de um sujeito que interpreta. Não podemos prever como as percepções e associações se darão, e os sentidos que emergem não são gerados intencionalmente. As associações são subjetivas e randômicas, não dizem de uma coesão intersubjetiva, mas podem diferir imensamente nas mais distintas direções, surpreendendo até mesmo os sujeitos percebentes, bem como, independem da possibilidade de formularmos em retrospecto cadeias de pensamento que os legitimem.

Trata-se, portanto, de dois modos distintos de geração de sentido que se dão em oscilação. Na autorreferencialidade do sentido intrínseco, materialidade, significante e significado coincidem, algo é percebido em seu ser fenomênico. Nas associações, materialidade, significante e significado divergem. Assim, cada significante pode ser percebido como dando origem a uma imensa diversidade de significados que surgem espontaneamente para o percebente.

⁴² Idem.

Há uma diferença conceitual na abordagem que a autora assume em relação ao que nos propõe Gumbrecht. Enquanto este associava *presença e desvelamento do Ser* como um lapso que escapa a dimensão de sentido, aqui, a noção de autorreferencialidade, sentido intrínseco que se desvela, é também considerada como sentido, mas um sentido não linguístico. *Presença e êxtase das coisas* são fenômenos que possibilitam dois modos de geração de sentidos – autorreferencialidade e associações – sendo os sentidos que surgem em uma experiência estética majoritariamente não semânticos, escapando veementemente às tentativas de formulações linguísticas⁴³.

A posição da autora sobre a geração de sentidos, no quadro da especificidade de uma estética do performativo, em muito se distingue da perspectiva hermenêutica de Gadamer. Fischer-Lichte compreende emoções como uma ordem específica de sentido e avalia seu papel no desenrolar do *loop* de retroalimentação, que constitui um evento em seu caráter de imprevisibilidade e emergência. A copresença dos corpos e o fluxo de energia que se estabelece no espaço que compartilham e constituem, faz com que, mesmo em situações nas quais o público não age diretamente, este esteja sempre coimplicado na constituição da performance, sendo impossível a não participação. A mera presença traz com ela algum comportamento que, mesmo aparentemente banal (como manter-se em absoluto silêncio, bocejar, mexer-se na cadeira, olhar o celular, conversar com alguém ao lado ou dormir), contribua para a materialidade que constitui o evento.

A diferença fundamental em relação às produções artísticas que não envolvem performance é que os espectadores produzem sentidos que estão implicados na constituição do evento o qual desejam compreender. É até mesmo impensável a possibilidade de compreensão do ponto de vista de um observador separado do que o que ali se apresenta, que apenas “lê” e “julga” sem participar. As tentativas de compreensão que se formulam retrospectivamente já não fazem parte da experiência estética, que ocorre somente durante a performance. A caracterização não linguística do sentido, como autorreferencialidade exposta pela autora, pressupõe uma fusão entre o objeto percebido e o sujeito que o percebe efetuando uma dissolução da oposição. Porém, isto não deve ser confundido com a noção de “fusão de horizontes” Gadameriana.

Ao experienciar as coisas em seu caráter de autorreferencialidade – seus corpos fenomênicos – a percepção afeta fisicamente os corpos, mas esta afecção não implica compreensão. Na autorreferencialidade, materialidade, significante e significado coincidem,

⁴³ Ibidem, p. 145-147.

não há a possibilidade de uma decodificação do significado, não há a distância entre o ser da representação e o ser da matéria representada, pois não se trata de representação. Já as associações se formam a revelia da intenção do sujeito, são respostas a aparição do objeto e não uma tentativa de compreensão. Estes poderão envolver-se em processos hermenêuticos que buscam dar coerência e legitimação as relações entre a aparição dos objetos e as associações que desencadeiam. No entanto, são também constantemente interferidos pela continuidade do acontecimento artístico e pela oscilação entre diferentes ordens perceptivas, provando a tentativa de gerar sentidos hermeneuticamente como um trabalho de Sísifo.

A constante oscilação entre estes dois modos perceptivos – auto-referencialidade e associações, ordem de presença e de representação – faz com que os processos hermenêuticos nos quais os sujeitos se engajam sejam apenas periféricos no âmbito da experiência estética, no enquadramento específico de uma estética do performativo. “Sobretudo, os sentidos gerados não facilitam a compreensão da performance mas desencadeiam uma variação experiencial”.⁴⁴ Como os processos de geração de sentidos explicitados por ela não são hermenêuticos, a experiência estética se constitui muito mais pela desestabilização e o estado de liminaridade atravessado pelos sujeitos entre as diferentes ordens perceptivas do que pelas tentativas de compreensão.

Marcando uma distância ainda maior com Gadamer, a autora propõe que, por ser sempre um modo de tradução que se dá a partir da percepção junto a uma efetividade, mesmo a mais apurada descrição que chega à fala jamais alcança a materialidade. “Toda tentativa de compreensão tem de superar os limites da linguagem, em última análise sem esperança de sucesso”.⁴⁵ De modo que o acontecimento mesmo nunca se confunde com o que chega à fala, com o discurso que se forma sobre ele. A esfera do discurso pode apenas marcar ainda mais sua ausência, aquilo que lhe escapa. E por isso, “a linguagem não permite a compreensão retrospectiva da performance”.⁴⁶

O fenômeno da *presença* e o *êxtase das coisas*, engendrados a partir da criação de materialidade em um evento artístico, são o que possibilita a autorreferencialidade como ordem perceptiva. Esta nos dá acesso ao ordinário – o banal, o corriqueiro, o que está presente a todo tempo mas não percebido – como algo extraordinário. Erika se refere a este acontecimento perceptivo como um reencantamento do mundo, não em conexão com algo

⁴⁴ Ibidem, p. 158. [Tradução própria].

⁴⁵ Ibidem, p. 160. [Tradução própria].

⁴⁶ Idem.

mágico, mas como o que revela que as distinções binárias e oposições com as quais ordenamos e exercitamos compreender nossas experiências não são suficientes.

A instabilidade promovida por uma experiência estética se dá como um estado de liminaridade. Ao contrário da noção de fronteira, que estabelece os limites entre um algo e outro, o limiar é o espaço de movimento que se formula onde as distinções não são tão claras e se borram. A estética do performativo que a autora desenvolve busca enfatizar a necessidade de nos distanciarmos do “ou” e de nos aproximarmos do “e” como modo de descrição da realidade. O estado de liminaridade se constitui em uma experiência estética como um entre que se mantém em suspensão, promovendo uma crise que se realiza concretamente como uma transformação física, motora, fisiológica, afectiva e energética. Através desta, “a mente encontra seu solo existencial no corpo, o que o traz a frente e pode então aparecer como mente incorporada”.⁴⁷ É o dar-se conta de que ser e ter corpo, ser sujeito e objeto, são a todo instante indissociáveis e que em todo momento estão implicadas forças alheias às nossas pretensões de domínio e compreensão. A noção de mente incorporada descreve o completamente ordinário no humano. O que a presença e a autorreferencialidade possibilitam é meramente tornar este ordinário notável.

A experiência estética numa performance tem a ver com a atenção específica que nos solicita ao nos percebermos engendrados em uma situação emergente, que se mostra, com sua imprevisibilidade, não estar sob domínio pleno de ninguém em específico, que nos envolve na tensão entre as ordens de presença e representação, os diferentes modos perceptivos e a emergência e geração de sentidos. O ordinário se torna conspícuo. É transfigurado na medida que se mostra para nós destacado das percepções cotidianas habituais.

Ainda que experiências de *presença* e *êxtase das coisas*, em oscilação e tensão com a esfera de sentido semântico, sejam algo que todos possam atravessar em diferentes circunstâncias cotidianas, a dificuldade de gerar um discurso sobre elas faz com que sejam deslegitimadas e afastadas dos discursos públicos. As desmerecendo como algo místico ou mágico que não se adéqua aos nossos ideais iluministas de explicação do mundo, desmerecemos também um modo de estar no mundo que experienciamos em nossas vidas cotidianas.

Erika Fischer-Lichte propõe a estética do performativo como outra linha de abordagem que não rejeita a análise heurística, quando esta se mostra relevante, mas que se coloca paralelamente a ela. A performance enquanto emergência de um evento poderia de

⁴⁷ Ibidem, p. 173. [Tradução própria].

certa forma ser equiparada à noção de jogo apresentada por Gadamer , mas além da grande diferença com que a autora lida com a noção de sentido, a ideia de um mundo fechado do jogo por ele proposta é problematizada pela arte da performance quando esta estabelece novos espaços de fricção entre arte e vida, questionando a própria ideia de uma autonomia da arte e evidenciando suas consequências ético e estéticas em intrincamento.

O ponto em questão se torna evidente pois ao performar por autorreferencialidade, a performance está a constituir realidade. Não restam dúvidas de que Chris Burden, em *Shoot*, realmente levou um tiro no braço. Ou que Bas Jan Ader nunca retornou de sua performance *In Search for the Miraculous*. A distinção entre arte e vida afirma sua dissolução quando artistas como Hermann Nitsch, Ai Wei Wei e, mais recentemente, Tania Bruguera vão presos por suas proposições artísticas. Em trabalhos como os desses artistas, “a própria autonomia da arte se torna objeto de auto-reflexão”, “a oposição entre arte e realidade, e entre estético e não estético colapsa. O próprio colapso dessas oposições, sua fusão, deve ser compreendida como uma reflexão performativa e um questionamento radical da autonomia da arte”.⁴⁸ Ao mesmo tempo, é por fazerem parte do mundo da arte e de sua dimensão institucional que são isentos das acusações legais as quais são submetidos. Pois é a manutenção da arte como instituição, em seu amplo espectro, o que assegura aos artistas a liberdade de suas proposições e a proteção que garante a distinção do que levam adiante como arte.

A noção de encenação e de experiência estética são fundamentais na estética do performativo. Encenação, ao contrário de transformar um texto – uma “entidade mental” numa materialidade –, é uma estratégia de criação que busca criar condições para a emergência das materialidades, que constituem uma performance enquanto implementadas por múltiplos agentes, bem como a percepção da geração dessas materialidades. A encenação não é a proposição daquilo que deve repetir-se exatamente a cada performance, mas a base estrutural que leva em consideração precisamente o *loop* de retroalimentação que engendra a performance em sua singularidade. A encenação é o direcionamento de estratégias para o fenômeno da *presença* e o *êxtase das coisas* como capazes de causar uma desestabilização, um estado de liminaridade no qual um reencantamento do mundo pode se dar. Ela não determina um reencantamento, mas cria condições para seu surgimento. “Quando pessoas e coisas aparecem como o que são o mundo se torna encantado. Em seu centro, encantamento

⁴⁸ Ibidem, p. 172. [Tradução própria].

envolve autorreferencialidade. É a liberação de todos os esforços de compreensão e a revelação do “sentido intrínseco” do homem e das coisas”.⁴⁹

A noção de encenação dirige-se não apenas às performances artísticas, mas para qualquer performance que estetiza ou teatraliza a vida cotidiana. Alguns exemplos são rituais, festivais, espetáculos, competições esportivas, julgamentos, debates políticos. Interessam os contextos performativos capazes de desencadear experiências de liminaridade que, sentidas como uma espécie de crise, solicitam de nossa parte uma reorganização, uma transformação. A experiência de liminaridade não é, no entanto, igualada à experiência estética.

A autora considera experiências de liminaridade como estéticas quando tem como objetivo a experiência mesma e não um outro algo. Não estéticas seriam aquelas experiências de liminaridade que vinculam-se à implementação de um outro objetivo, e que se conformam como uma transição para algo – como por exemplo, uma mudança de status social, a criação de vencedores e perdedores em uma comunidade, a legitimação de reivindicações por poder, a criação de um laço social. Ainda assim, a experiência estética, enquanto qualificada como experiência de liminaridade promovida pela suspensão, tensão e oscilação entre diferentes ordens perceptivas, não é exclusiva da experiência da arte, mas pode dar-se no cotidiano e no não artístico. Por isso, a estética do performativo, como tem por base a performance, pode aplicar-se indistintamente para performances artísticas ou não artísticas. O que não quer dizer que se esteja propondo uma indiscernibilidade entre elas.

Ainda que *encenação* e experiência estética sejam fundamentais para o entendimento da performance como evento, nenhum dos dois conceitos nos ajudam a diferenciar performances de arte de performances em nossas vidas cotidianas. Em última instância, o enquadramento institucional se mostra como o único critério de distinção entre performances artísticas e não artísticas.

Apoiando-se na dissolução das oposições binárias, na experiência de liminaridade e no enquadramento institucional como único parâmetro de distinção entre o artístico e o não artístico, a estética do performativo proposta por Fischer-Lichte foca na arte que cruza fronteiras, pois é somente ao cruzá-las que podemos tensioná-las e transformá-las em limiar, as liberando dos enquadramentos estagnados que fazem com que apareçam como naturais e não como as criações contingentes e históricas que são. Ao invés de focar o que divide e separa, enfatiza os momentos de transgressão e transição, os momentos em que as coisas se mostram como conectadas e coimplementadas ao invés de apartadas. É uma proposição

⁴⁹ Ibidem, p. 186. [Tradução própria].

teórica que deseja distanciar-se da lógica do “ou isto ou aquilo”, que parece não dar conta de descrever a realidade que experienciamos, e aproximar-se de modos de pensar que se articulem pelo “tanto quanto”, que assumam um caráter inclusivo.

IV - CRIAÇÕES LIMÍTROFES EM DANÇA CONTEMPORÂNEA E PROPOSIÇÕES AO MOVIMENTO

Nem Fischer-Lichte nem Gumbrecht fazem análises sob o referencial da dança. Podemos falar de alguma particularidade desta em relação à noção de presença e à possibilidade que se abre para uma experiência de liminaridade e transformação?

A peculiaridade da dança em relação à arte da performance e ao teatro, que como pontua Erika carrega em sua própria etimologia sua relação com a visão⁵⁰, está vinculada ao fato de que é, anteriormente a preocupação com o ser visto, um fenômeno em que o corpo se engaja e que, entre espontaneidade e invenção, revela ter e ser corpo como concomitantes e coimplicados. Mas a dança, além de ser um fenômeno no e do corpo, é também um fenômeno social, observado em todas as culturas, e constituiu-se como um sistema artístico. Não sendo uma manifestação unívoca, devemos antes nos perguntarmos o que é a dança e ensaiar uma definição que nos dê acesso aos seus contornos.

Tendo isto em vista, me reporto neste capítulo a incursão que Frédéric Pouillaude faz da caracterização da dança nos discursos filosóficos e das problemáticas que então se apresentam. Proponho uma definição de dança contemporânea baseada na necessidade de abarcar criações limítrofes, ou seja, aquelas que nos levam a dúvida sobre o que são, ou que, como expõe Erika, atravessam fronteiras e as tornam limiar, nos solicitando uma transformação e reorganização. Por fim, busco pensar de que modo a presença na dança é o que nos chama ao corpo, ao real, ao contingente e singular. E essa concretude como o que subsiste a toda significação como único modo de interação com o mundo.

Dança: quem e além de uma arte

Frédéric Pouillaude em *A dança e a ausência da obra* faz uma análise do modo com que a dança foi abordada nos discursos filosóficos. Dentre os raros textos filosóficos que se reportam à dança, quatro autores se apresentam como referência: Nietzsche, Paul Valéry, Erwin Strauss e Alain Badiou. Chama-lhe primeiramente a atenção o fato de a dança, nestes discursos, apresentar-se como uma abstração que a aparta do contato com qualquer

⁵⁰ “Como o termo “teatro” sugere (grego *theatron* de *theasthai* = ver, contemplar; *thea* = uma vista), é antes de tudo um meio baseado na visão...” FISCHER-LICHTE, 2008, p. 60. [Tradução própria].

empiricidade; nota com Nietzsche e Badiou sua elevação a um status transcendental, condição de possibilidade para toda arte; com Paul Valéry e Erwin Strauss sua redução a uma experiência de puro gasto, gozo e êxtase; para por fim sinalizar que sua ausência não diz apenas de um aspecto do discurso, mas de sua própria condição de efemeridade.

Ausente das estéticas filosóficas, não encontrando um espaço de reconhecimento e reflexão junto às outras artes, a dança surge na filosofia apenas como um termo único, encantatório e superior. Tomada de forma vazia, geral e abstrata, a Dança se mostra, através de uma operação de apagamento de seus traços empíricos, como uma superioridade genérica que assegura o silêncio sobre suas produções reais.

Pela característica de ser um fenômeno universal, anteriormente a qualquer formulação que a configure como arte, ela sinaliza o modo originário com o qual o corpo, engajado na inutilidade criativa de suas ações, revela ser capaz de arte. Entendida sempre como aquém ou além de uma arte, estabelece-se de antemão o lugar de sua possível discussão, na qual é o próprio enraizamento antropológico da dança que aponta para sua transformação em um transcendental. “A dança cessa então de ser arte e torna-se a origem e a condição de possibilidade mesma das artes constituídas. Resumidamente: uma arte transcendental”.⁵¹

Por este viés, a dança é tratada não como objeto de análise, separada de toda sua empiricidade, ela se torna um operador metafórico. Pouillaude nos aponta o *Assim falou Zaratustra* de Nietzsche como o marco evidente que afirma este descolamento completo do empírico, e vê em Valéry, Strauss e Alain Badiou sua continuidade e reafirmação. Já nada se fala sobre a dança como produção artística ou como fenômeno social, mas apenas como núcleo originário que atesta a possibilidade de toda arte, como o “momento no qual o homem deriva no inútil para refiná-lo”, culminando na conclusão de que apesar de não configurar uma arte, “todas as artes podem ser consideradas como casos específicos desta ideia geral”.⁵² Alain Badiou é claro quanto a isto:

...a dança é precisamente aquilo que mostra que o corpo é capaz de produzir arte, e a medida exata na qual, em um momento dado, ele é capaz disso. Mas dizer que o corpo é capaz de arte não quer dizer: fazer uma “arte do corpo”. A dança acena na direção a esta capacidade artística do corpo, sem, no entanto, definir uma arte singular.⁵³

O autor vislumbra que a dança, ao retirar o corpo do aprisionamento em esquemas práticos, entregando-se na deriva entre espontaneidade e atividade criativa, evidencia “uma

⁵¹ POUILLAUDE, 2012, p. 111.

⁵² Idem.

⁵³ BADIOU apud POUILLAUDE, 2012, p. 113.

articulação anterior a toda convenção e a toda aprendizagem”, “um certo entrelaçamento entre receptividade sensível e atividade criadora”.⁵⁴ Mas como contraponto às abordagens que se alimentam desta característica geral do fenômeno para retirar da dança a possibilidade de constituir uma arte singular, Pouillaude propõe ressaltar do empírico, e da característica de efemeridade da dança, a arte coreográfica a qual possui uma história e processo de desenvolvimento.

Fazendo uma análise das estratégias de notação desenvolvidas através da arte coreográfica e dos problemas que se revelaram com elas, com uma posição de pesar, o autor sinaliza para a necessidade do desenvolvimento de outros e mais qualificados dispositivos notacionais que permitam a dança não estar sempre sujeita a necessidade de transmissão que a caracteriza através da presença efetiva entre os corpos. Nesta perspectiva, a dança seria o que de fato acontece com e através do que a arte coreográfica, que estrutura o acontecimento, possibilita. Para ele, o fato de que as práticas e as obras de dança não podem “nunca ser transmitidas de outra forma, a não ser de um corpo ao outro, de uma presença a outra presença”⁵⁵ – fazendo com que dificilmente sobrevivam às rupturas de transmissão e de que cada vez mais, em produções contemporâneas, as obras se configurem como inseparáveis dos corpos que originalmente as criaram – é motivo para nos debruçarmos sobre a arte coreográfica e seus sistemas notacionais como modo de não nos rendermos ao imperativo da necessidade de uma presença confrontada.

De sua incursão podemos fazer ao menos duas observações fundamentais: em primeiro lugar, se assumirmos uma abordagem que leva em consideração o espectro institucional amplo que configura a arte enquanto uma criação humana, contingente e histórica em constante processo de transformação, podemos avaliar o mesmo em relação a dança como sistema artístico, e, então, não teremos motivo algum para afirmar que ao assumirmos a dança como um operador metafórico estejamos também, inevitavelmente, retirando desta sua configuração como uma forma de arte – não faltam exemplares empíricos para atestar isso; por segundo, se assumirmos somente a noção de uma arte coreográfica, esta implica uma primazia do coreógrafo em detrimento de todos os outros aspectos que constituem uma peça de dança, bem como, não reflete sobre o aspecto performativo e de eventividade que constituem a arte da dança não apenas como o que se realiza no corpo dos performers, mas como o que se formula no entre corpos – como vimos com Erika Fischer-Lichte, dos diversos actantes envolvidos no acontecimento da arte. Por fim, a posição de pesar

⁵⁴ POUILLAUDE, 2012, p. 112.

⁵⁵ POUILLAUDE, 2012, p. 116.

em função da característica evanescente da dança e de sua necessidade de presença efetiva como modo de criação, transmissão e apresentação, não apresenta nenhum argumento que justifique tal pesar. Sendo talvez, isto que é apontado pelo autor como uma espécie de falha ou insuficiência, o que afirma como sua característica marcante uma potência singular que nos sinaliza desafios de refletir sobre aquilo que já se apresenta, ao invés de sugerir o esforço para solucionar um “problema”.

No entanto, se desejamos formular algum pensamento acerca da dança, que principalmente não a descole de sua empiricidade, devemos ao menos buscar modos de dizer o que ela é, afinal. Cientes do desafio com o qual nos deparamos ao verificar a aplicação deste conceito para uma infinidade de manifestações que podem mostrar-se como absolutamente distintas, não necessitamos da pretensão de suprássumí-las todas sob uma só definição suficientemente genérica e abrangente. Antes, é preciso ao menos observar os distintos modos com que a dança se apresenta enquanto um fenômeno no corpo, social e institucional.

Dança?

Em nossas vidas cotidianas nos deparamos com uma série de fenômenos os quais denominamos dança, nos mais diversos contextos, desde sozinhos em casa, em uma festa, em um ritual, no teatro, em uma sala de ensaio, entre tantos outros, e sob as aparências mais distintas. Se a princípio poderíamos ficar perplexos ao nos darmos conta da amplitude e multiplicidade de fenômenos em que tal conceito é empregado, logo, percebemos que há algo muito comum entre eles. Além de os reconhecermos sob a mesma palavra, todos nos indicam que a dança é algo que acontece no corpo e que o toma como materialidade, o tira do lugar comum, utilitário, e nos deflagra com a percepção de que *ter um corpo* e *ser um corpo* são intrinsecamente unidos. A dança aparece ainda para nós como aquilo que possibilita ao corpo uma transformação, e que navega entre a reiteração de gestos construídos socialmente e a abertura para novas formas de mover.

Há uma série de contextos em que através de distintos modos de mover é efetivada uma transformação no corpo, mas os quais não recaem sob o conceito dança. Entre eles, por exemplo, manifestações religiosas e esportivas, mas também os casos nos quais somos reorganizados corporalmente através dos mais diversos artefatos, como talheres, roupas ou até mesmo o aprendizado de uma nova língua que nos solicita um desempenho articular da boca de uma nova forma. Contudo, em todos estes casos, a transformação se dá objetivando a

realização de um outro algo – uma conexão com a esfera do sagrado, a habilidade em determinado jogo, uma inclusão e pertença cultural.

De fato, podemos assumir, como fenômeno primário e universal no e do corpo, a dança como o que revela seu engajamento em uma atividade de gasto, que se implementa na concomitância e intrincamento entre o que o corpo faz e o que acontece com ele. Ou ainda, tal como Pouillaude nos apresenta, na dualidade entre a imediaticidade da espontaneidade e a atividade criadora. Na dança, mesmo quando se trata de um modo de reiteração de formas corporais instituídas socialmente, está implicada a possibilidade de liberar o corpo através do movimento, manejando uma transformação do mesmo que pode ter como objetivo a implementação de alguma transformação social específica, mas que pode dar-se também apenas como fim nela mesma. A dança “tanto reitera o modo de conformação do corpo e da gestualidade, típicas de uma sociabilidade, quanto reitera os atos pelos quais essa gestualidade e sociabilidade se conformaram, abrindo assim o corpo para outras formas de composição.”⁵⁶ Enquanto produção de arte, ela marca a transposição de um dado habitual do corpo, muitas vezes reconhecido como sua conformidade *natural*, abrindo-o para outras composições ficcionais, as quais efetivam-se como o real na concretude dos corpos singulares.

Dando um passo em direção as produções de dança contemporânea, podemos nos deparar com obras que se apresentam como dança, mas que à primeira ordem não pareceriam se conformar facilmente sob este nome. Em muitos destes casos não fica tão evidente que transformação do corpo ou que liberação de formas estabelecidas se apresenta para nós. No entanto, estão elas no mundo enquanto dança.

Não podemos deixar de observar que a dança, enquanto é também produção de arte, evidencia que seu fenômeno não é apenas no corpo e do corpo, mas, inclui a preocupação com o ser visto e o estende como jogo⁵⁷ com aqueles que o presentificam. O que não significa que esta esteja sempre vinculada à preocupação com a criação de sentidos que devem ser expressos e interpretados, decodificados como mensagens que estão por trás do que é visto – ainda que inevitavelmente sua performance seja sempre propulsora de experiências dinamizadoras da geração de sentidos. Nestes casos, a dança enquanto o que acontece no corpo dos performers e a transformação que é neles efetivada não é um fim em si mesmo, mas tem como missão a realização de algo que só se formula ao incluir aquele que vê no acontecimento, ou melhor, fazendo deste parte insubstituível. Tal integração dos agentes –

⁵⁶ BRAIDA, 2016, p. 234.

⁵⁷ Este termo é usado aqui na intenção dada por Gadamer ao conceber o jogo como o estatuto ontológico da obra de arte.

todos os envolvidos em uma apresentação – é o que torna possível a efetivação do evento artístico.

É justamente neste ponto, no entendimento de que uma performance só se configura a partir do encontro, que a dança contemporânea tem cada vez mais direcionado seu olhar e suas ferramentas técnicas de criação. De fato, os mais diversos artistas foram levados a imaginar que dança é essa que acontece para além do corpo e dos movimentos corporais daqueles que dançam, mas que ocorre de certa forma no entre intersubjetivo que se instaura entre os diversos agentes que presentificam uma obra. Aqui o foco não é apenas a dança como fenômeno do corpo, mas a dança enquanto a constituição histórica de um sistema artístico. Portanto também sobre os limites dessa construção social e ao fazê-lo a coloca em movimento.

Podemos perceber que, independente de nossas opiniões e vontades individuais, a dança assim se autodetermina como o que é por um partilhar intersubjetivo de realidades formuladas historicamente e, em grande parte, através das palavras que utilizamos para constituir nosso mundo. Em se tratando de artefatos culturais, o que se impõe para nós não é, portanto, observar o que cabe e o que não cabe dentro de um conceito que utilizamos, como se ele portasse algum ideal de pureza ou clareza que fosse sua essência e através da qual poderíamos identificar e separar o joio do trigo, como se tudo fosse uma questão de delimitação de fronteiras entre o preto e o branco. Porém, observar o modo como determinado conceito é efetivamente utilizado na intenção de capturar coisas, esferas da experiência humana. E como ao capturar coisas que não pareceriam ser atribuídas a ele de modo habitual ou banal, movimentamos e reconfiguramos não só o modo como articulamos tal conceito, mas também nossas realidades partilhadas efetivas e a nós mesmos. Se trata da possibilidade de libertarmos os conceitos dos seus limites instituídos pelos hábitos, sobre a possibilidade de gerar brechas, tremores, e abrir espaço no que parecia se mostrar para nós com uma delimitação já dada. Para apenas focar na produção Brasileira, pontuo que nos últimos anos uma série de trabalhos de dança tem justamente friccionado este ponto desestabilizador.

Em 2010, Marta Soares estreia o trabalho *Vestígios*. Nesta peça, ao entrar na sala de apresentação, encontramos telas de projeção com imagens em *time-lapse* do movimento do tempo na paisagem de sambaquis indígenas no litoral de Santa Catarina; no centro da sala encontramos uma espécie de mesa de pedra sobre a qual se encontra uma montanha de areia branca e um ventilador que, acoplado em uma das pontas da mesa, com o impulso de ar vai desfazendo a montanha. O que a bailarina faz durante toda a duração da obra é ficar absolutamente parada enquanto ventiladores fazem com que a areia se mova e se espalhe aos

poucos pelo espaço deixando entrever partes de seu corpo que se encontra sob o monte de areia.⁵⁸

Em 2012, Sheila Ribeiro estreia no teatro o trabalho *Chamando Ela*. No palco apenas uma tela de projeção com uma curvatura de fundo infinito no qual são projetadas inúmeras fotos de situações em que a artista performa uma *dança dos sujeitos indexados*⁵⁹, chamando a atenção para modos de ser corpo no mundo e aspectos dos diversos contextos sociais, enquanto partilha de espaço físico e imaginário. As fotos desempenham uma dramaturgia com a música enquanto todos permanecem sentados na plateia e a presença da performer é midiaticizada.

Em 2014, Wagner Schwartz nos apresenta seu *Mal Secreto*, uma obra em que o mesmo, sentado em uma cadeira com uma luz que enfoca apenas um grande livro entre suas mãos. Luz que mal deixa entrever a pedra que encontra-se sob seus pés. Durante a inteira duração do trabalho, lê com mínimas alterações de voz e entonação, um texto formulado como descrição subjetiva e metafórica das fotografias de uma viagem que são projetadas ao fundo.



Vestígios - Marta Soares, 2010

⁵⁸ A artista recebeu por esta obra o Prêmio em Dança pela Associação Paulista dos Críticos de Arte.

⁵⁹ “A(s) dança(s) do(s) sujeito(s) indexado(s)” Disponível em: https://issuu.com/donaorpheline/docs/chamando_ela_por_helena_katz_4368a52330a595. Acesso em: 10/15

Estas descrições totalmente simplórias não tocam em questões singulares de cada uma destas propostas artísticas, bem como não adentram as múltiplas reflexões que cada obra suscita, mas sinalizam apenas para o que entre elas há em comum: a fricção que causam para aqueles que as acessam nos contextos de dança como trabalhos de dança.

Em uma primeira análise, para cada coisa em sua materialidade pode parecer não haver diferença qualquer nome que possamos atribuir a elas. Mas a realidade humana, enquanto é permeada pela linguagem, é também ficcional, se constrói a cada gesto social e é erigida em grande parte no modo como utilizamos as palavras não só para dizer o mundo, mas para constituí-lo. Assim, aquilo que o uso do conceito *mulher* abarca, por exemplo, já não é passível apenas da referência a uma redução biológica. E o modo como tal palavra se articula dentro de uma cultura subscreve também os modos como configuramos e reconfiguramos nossas maneiras de ver o mundo e com elas nossos modos de existência. Ou seja, o modo com que as coisas se revelam para nós através das palavras que utilizamos para delineá-las acaba por fazer parte de sua própria constituição, no modo como esta realidade é por nós partilhada.

Poderíamos por exemplo dizer – sem cometermos o tipo de equívoco que seria dizer de um elefante que é uma formiga – que *Vestigios* é uma performance, uma escultura, uma instalação coreográfica, uma multimídia. Ou ainda que *Chamando Ela* pode ser tida como fotografia, performance para foto, um show-instalação, moda. Assim como, *Mal Secreto* é cinema, literatura, leitura performática. Pois são trabalhos que se configuram como uma arte que transforma fronteiras em limiares, que apostam numa perspectiva inclusiva ao invés de exclusiva, tal como Fischer-Lichte pontua estar interessada ao desenvolver sua estética do performativo. Todavia, ainda que possamos nomear tais trabalhos de muitos modos, os encontramos nos contextos artísticos da dança, situados como trabalhos de dança. A pergunta que surge inevitável é: por que isso se dá?

Sabemos que, no âmbito das palavras, tudo é histórico, contingente e construído. Mas é importante notar que, em se tratando de arte, sua delimitação se desenvolve não somente devido às decisões de pessoas “autorizadas” – digamos, aqueles que produzem, as instituições e os que desenvolvem discursos em torno do que é produzido – e que ainda que as trajetórias desses artistas sejam um dos fatores que desempenham chave fundamental no modo como tais trabalhos conseguem consolidar-se como obras de dança, acima de tudo, tal instauração só pode efetivar-se no tempo através de múltiplos agentes, toda uma comunidade que de modo algum é unívoca.

Há uma dupla via proposta com essas obras, pois ao mesmo passo em que são criações que não se atém a uma concepção já banal e pré-estabelecida do que é dança para criar, de

modo que o que aquilo é, o nome que aquilo têm, é secundário em relação à possibilidade de criar algo que promova sensibilidade, escuta, desestabilização e movimento; há também um gesto político em afirmá-las enquanto dança, já que é ao fazê-lo que somos impulsionados a buscar uma reorganização e expansão dos nossos modos de compreendê-la e imaginá-la. Podemos vislumbrar então que estes artistas ao proporem tais trabalhos enquanto dança estejam colocando para nós um movimento com o qual talvez haja algo mais que possamos aí vislumbrar: o gesto de instauração de tais obras enquanto capazes de postular e estabelecer uma nova realidade para se pensar e fazer dança; a liberação das formas estagnadas com as quais a compreendemos; ou a consolidação e materialização do que já se insinuava sintomaticamente. Digo da possibilidade de serem a materialização do que se mostrava enquanto sintoma tendo em vista que ninguém pensa sozinho, que tudo surge como que gestado ao longo de um diálogo com o território de ideias, com o escopo cultural já formulado anteriormente.

Qualquer sujeito está implicado em uma cultura que advém de um desenvolvimento anterior a ele e que atua como uma espécie de líquido amniótico. A formação de qualquer sujeito se dá sempre na sua coimplicação com seu contexto de existência que de modo coletivo o constitui, bem como ele próprio atua como parte do que mantém sua constituição como constante transformação ao longo do tempo. Diria com Gadamer, que sempre entramos em um diálogo com a tradição, ou em um multidialogo com comunidades vivas, suas heranças, conflitos e projetos. É somente assim que os aparentes pensamentos e criações individuais se desenvolvem e que às vezes inovações importantes surgem.

Ainda que não transpareça de modo tão evidente, todos estes trabalhos – *Vestígios, Chamando Ela, Mal Secreto* – manifestam uma transformação do corpo, mas não no sentido mais usual em que essa transformação poderia ser percebida. Há uma transformação efetiva no corpo dos performers, para falar do mínimo: Marta Soares precisou desenvolver uma técnica para não se mover sob a montanha de areia e não sofrer de hipotermia; Wagner Schwartz precisou desempenhar um modo específico de modulação da voz e redução dos gestos e expressões; Sheila Ribeiro precisou desenvolver um modo de contaminação de atitudes pertinentes a contextos sociais específicos e desempenhar no corpo uma forma de indexação de subjetividades. Em nenhum destes casos, há um corpo meramente dado, mas há toda uma construção de corpo envolvida, a qual envolve tempo, labor e o próprio labor do tempo nos corpos. Mas devemos nestes casos observar que a proposta é sobretudo a de uma transformação no corpo dos agentes como um todo, incluso aqueles que “apenas” observam a dança, e a subsequente percepção desta transformação ao longo da performance. Assim, o

foco se direciona para a maneira com que estes são capazes de perceber o movimento, não apenas no outro e em si mas também como o que se instaura no entre corpos.

Que a primeira ordem seja comum vislumbrar os rostos que recuam e afirmam prontamente que “aquilo não é dança” creio que todos, inclusive os artistas que criaram tais obras, sejam capazes de vislumbrar enquanto algo não banal e ao mesmo tempo corriqueiro. Algo que eles próprios certamente puderam prever antes mesmo de realizarem tais trabalhos junto ao público. Mas talvez seja justamente neste ponto que podemos tatear o aspecto subversivo e não meramente irreverente ou inofensivo – como é o caso com muitas obras que podemos nos deparar nos dias de hoje – pois elas nos impulsionam a mobilizar e ultrapassar um aspecto muito humano, aquele que nos leva a “recuar diante daquilo que nos excede e fugir daquilo que é estranho, pois entrar aí exige sempre também um adentrar-se no diferente de si mesmo e exceder-se.”⁶⁰ Elas nos impulsionam para entrar numa zona de liminaridade na qual as caracterizações estagnadas dos termos com os quais buscamos entender e ordenar nossas experiências se mostram insuficientes e desestabilizados. São trabalhos que nos impõe a necessidade de mobilização dos signos dentro de uma cultura, mobilização esta que constitui seu próprio desenrolar e continuidade.

O surgimento do movimento dadaísta, os *ready-mades*, a performance, a arte relacional, o minimalismo, entre tantos, se configuraram como uma série de proposições artísticas que desestabilizaram e propuseram rearticulações do que poderíamos entender, não só enquanto arte, mas também enquanto categorias da arte. E mesmo uma proposta de não-arte ou anti-arte inclui sempre o conceito de arte, o contém nele. Portanto, uma proposta de sublimar as categorias em função de uma suposta indiscernibilidade – como poderia parecer ser o que propôs o movimento Fluxus ao afirmar “tudo é música, tudo é pintura” – seja menos uma proposta de dissolução ou indiferenciação dessas mesmas categorias como um novo modo de articulá-las e compreendê-las. Ou seja, uma proposta de movimento, de libertação do que se apresentava estagnado. Mais claro isso se mostra quando nos damos conta de que não há indicação nenhuma de que estes termos venham a sumir de nossos repertórios linguísticos.

Portanto, sabendo que nossas realidades são em parte constituídas através da linguagem, não podemos oscilar entre as posições extremas; a que lida com as palavras como se nelas já estivessem dados seus próprios limites – que bem podemos exemplificar através da postura imperativa sempre pronta para dizer “isto é dança!” ou “isto não é dança!”, bloqueando qualquer possibilidade de diálogo com a realidade que a ele se apresenta; e seu

⁶⁰ BRAIDA, 2013, p. 44.

oposto, a que acredita que os conceitos possam se tornar infinitamente maleáveis, sob o risco de torná-los insignificantes. Portanto, gostaria de tracejar o modo como lidamos com o conceito *dança* nas situações mais extremas, ou seja, lá onde ainda que o termo venha à tona ele não parece simplesmente se conformar com facilidade. Lá onde as pretensas fronteiras instituídas de um conceito são tornadas liminares, e, onde podemos nos movimentar rearticulando não só as palavras que usamos para falar de algo, mas as realidades que elas tornam possível constituir.

Certamente não é o caso aqui de pensar um quase ou uma indeterminação, mas o âmbito em que os nomes, ou, os modos usuais com os quais usamos os nomes, não parecem se conformar com facilidade. Eles demandam de nós um movimento, que é um movimento de abrir espaço para *ver* as coisas de outro modo. De um modo um pouco inclinado, que desvie a perspectiva usual que temos delas e com a qual possamos nos deparar com a vigência de nossos mundos enquanto algo que não está dado, pronto ou fixo. Mas que só se determina na coagência de agentes múltiplos e que portanto movimenta-se e constitui-se no tempo.

No artigo *Sculpture in the Expanded Field* (1979), vindo a ser largamente difundido no meio das artes, Rosalind Krauss sugere que por negatividade e a partir de um par de oposições – que no caso da escultura ela sugere que possam ser a paisagem e a arquitetura – podemos ver surgir um campo quaternário ampliado na qual esta categoria se movimenta. Se tratava de delinear a questão sobre o modo com que uma categoria artística poderia ser compreendida a partir das transformações propulsionadas pela arte do século XX. Me parece no entanto, que este artigo apresenta uma proposta insuficiente, pois apesar do exercício de pensar ao mesmo tempo uma categoria e seu transbordamento – sua caracterização de modo expandido – acaba-se por fazer uma análise da escultura do ponto de vista de algo criado pelo artista. Isso que é a obra de arte, é meramente apresentado, somente mostrado aos outros. Focando na unidade e não em determinado aspecto relacional – artista, obra, público. Mas, se entendermos que a obra não é meramente o objeto criado mas o que tal objeto possibilita: trazer a emergência da obra – algo que só se formula através do encontro – logo, o foco precisará se reajustar.

Tomemos como exemplo a *Fonte* de Marcel Duchamp: será a *Fonte* uma obra de arte no sentido de um objeto criado pelo artista? Certamente ela não constitui um evento, podemos, todavia, compreender que sua constituição como arte possui também um caráter performativo. Neste caso, o que se efetiva como obra não é apenas o objeto urinol que adentra um contexto institucionalizado da arte – um museu, exposição –, mas que ao fazê-lo efetivou mudanças no mundo da arte, suas questões, proposições, modos de compreendê-la. A *Fonte*

se dá como obra na medida em que essa dimensão mais ampla é inegavelmente a ela assimilada. Ela é um objeto sensório que pode desencadear a variação entre ordens perceptivas – autorreferencialidade e associações, como nos mostra Erika –, e processos hermenêuticos, que tornam uma experiência estética possível. Contudo ela é constituída como obra também pelos discursos que se formam em torno dela, pelo chegar à fala, e pela escolha e invenção da mesma como marco histórico de transformação na arte. Esta dimensão ampla não compreende um recorte de tempo muito específico e é implementada por uma multiplicidade de agentes. Sua constituição como obra se dá como um performativo, ela cria realidade. Compreendendo isto, não é necessário limar o conceito de obra de arte em prol da noção de evento, já que o que chamamos de obra é o que possibilita que algo *entre em obra* – o desenrolar de um contexto, uma efetividade, uma experiência estética. Neste sentido, a obra, apesar de vincular-se historicamente a noção de um objeto criado, pode também ser compreendida como quando nos referimos a uma construção arquitetônica em andamento. Estão nela implicados diversos fatores: o labor dos construtores, o projeto dos arquitetos, as redes de água e luz, o solo sobre o qual se assenta, o contexto circundante, a influência do clima durante o processo, os materiais utilizados, entre tantos outros.

Importante salientar que, no caso específico das artes da presença, o que Erika Fischer-Lichte buscou ressaltar é justamente a copresença, o entre corpos, que em processo de retroalimentação permite a emergência do artístico pelo tempo de duração da performance. É uma análise que, mesmo quando trata da dissolução entre a oposição arte/vida, ou real/ficcional, foca e leva em consideração um recorte no tempo, a duração específica de um evento, e não as outras diversas instâncias que constituem o aspecto institucional mais amplo que envolve a configuração de qualquer coisa como arte.

Me parece que é neste ponto que podemos entender as obras de dança anteriormente citadas: *Vestígios*, *Chamando Ela*, *Mal Secreto*. A dança contemporânea é performativa também neste sentido amplo, na medida em que o que ela efetiva é a própria invenção da arte da dança nos termos de uma construção social em andamento. É um modo de criação de cultura. Ela se reporta aos dados – aquilo que usualmente recai sob o conceito dança – mas não vê neles apenas a resposta sobre o que a dança é, desnaturaliza o termo e propõe tensões que exercitam o pensamento, transforma-a em pergunta. Por conseguinte, cada produção em dança contemporânea se coloca como resposta provisória a questão sempre em aberto do que ela é. Proponho que as obras anteriormente citadas são agentes de fricção que surgem a partir de um contexto que não os é completamente estrangeiro, mas que possivelmente os gestava, e para o qual retornam propondo uma reorganização.

Revela-se também nestes casos o modo amplo com o qual o conceito dança tem sido pensado e empregado, e que em certa medida, pode assemelhar-se a sua redução a um operador metafórico, tal como foi efetivado por filósofos como Nietzsche e Alain Badiou. Mas há nestes casos uma diferença crucial, pois longe de propor a dança como um ideal transcendental, ao colocar tais trabalhos de dança no mundo, tais artistas dão corpo, empiricidade e efetividade para a construção contingente e histórica do conceito em suas possibilidades de transformação.

Nas obras citadas talvez não seja tão fácil vermos a dança onde habitualmente nosso olhar a procuraria, no corpo do performer, mas ela conquista um certo estatuto ubíquo. Pois, o que tais artistas criaram apenas torna viável que a dança aconteça para nós, na medida em que nos deparamos com o movimento como uma problemática cuja presença se infiltra em nós mesmos e no espaço.

Fazer o movimento aparecer

Mas haveria, afinal, alguma particularidade da arte da dança em relação à *presença*? Se assumirmos a teoria institucional da arte em sentido amplo como único parâmetro de diferenciação entre performances artísticas e não artísticas, e estendermos essa abordagem para também compreender como se dá a construção da dança enquanto categoria ou sistema artístico, então a resposta é não. Ao falar de presença, liminaridade e reencantamento do mundo, Erika Fischer-Lichte vincula este processo ao que Edward Gordon Craig descreve como a capacidade de *fazer o movimento aparecer*⁶¹. Lembremos que a presença está diretamente vinculada à autorreferencialidade, que o estado de liminaridade que a autora descreve é um que abre brechas para transformações, e é a própria transformação daquilo que é ordinário em extraordinário que realiza um reencantamento do mundo. Este processo do ordinário transformar-se em extraordinário se dá justamente através do fenômeno da presença e do êxtase das coisas que, com a auto-referencialidade, faz com que elas apareçam como são em si mesmas. A oscilação constante entre ordens de percepção – autorreferencialidade e associações, presença e representação – faz com que a atenção se volte para o acontecimento mesmo de oscilação e a desestabilização que suscita.

Craig se remete a ideia de *fazer o movimento aparecer* como a tarefa da encenação. Algo como tornar o invisível visível, não porque o invisível se dá em outra esfera e precisa

⁶¹ FISCHER-LICHTE, 2008, p. 185.

encontrar modos de ganhar materialidade, mas porque aquilo que está para nós constantemente disponível passa facilmente a não ser percebido. Assim, o próprio movimento, por estar sempre presente em todas as coisas, se torna invisível para nós. Portanto, fazê-lo aparecer é tarefa nada banal que demanda uma *produção de presença*. No entanto, se para Gumbrecht a noção de *produção de presença* está sempre vinculada a “eventos e processos nos quais se inicia ou intensifica o impacto dos objetos ‘presentes’ sobre corpos humanos”⁶², entender este *fazer o movimento aparecer* como uma possibilidade de *produção de presença* significa também que possamos “trazer para diante”, tornar mais “perto” de nós, algo que nem sequer é um objeto, mas que podemos vislumbrar através deles e que configura propriamente nossas existências. Neste sentido, o movimento não é apenas o deslocamento de coisas no espaço, mas as situações de mudança, de transformação que passamos a perceber.

Em 2002, William Forsythe criou uma instalação coreográfica chamada *Scattered Crowd*.⁶³ Nesta, o interior de uma sala é preenchido com balões em todas as possíveis alturas. Ao entrar na sala, cada passo movimenta o ar, que movimenta os balões, modulando toda a mobilidade do espaço. Cada movimento reverbera, transforma e constitui o espaço em sua transitoriedade. A dança que acontece se dá nos balões, no espaço como um todo, no corpo daqueles que ali estão interagindo e construindo a situação, no entre relacional que se estabelece e, se dissermos como um operador metafórico, na transformação que pode ocorrer através do estado de liminaridade experienciado com a oscilação entre as diferentes ordens perceptivas. O movimento que se dá – que é feito aparecer – se revela em todas estas instâncias da obra.

Podemos dizer que a dança é então compreendida como a projeção de um fenômeno que reconhecemos no corpo para um estilhaçamento no espaço. Agora é assimilada como o que se dá no entre todas as coisas e se efetua contextualmente. Essa expansão ou estilhaçamento com o qual passa-se a fazer e pensar dança coaduna em alguma medida com sua transformação em um operador metafórico – ainda que neste caso não se trate de uma abstração teórica, mas de uma efetividade, algo que concretiza-se no acontecimento mesmo e em seu estabelecimento como pertencendo ao âmbito da dança.

Ao pensarmos a dança enquanto aquilo capaz de *fazer o movimento aparecer* abarcamos nossa posição que, ao observar os balões que se realocam pelo nosso movimento dentro de uma sala, ou até mesmo um saco plástico que se movimenta com o vento, afirma

⁶² GUMBRECHT, 2010 p.13.

⁶³ www.williamforsythe.com/installations.html?&pid=4&count=32&no_cache=1&detail=1&uid=22

“dança!”. Ainda que sejamos conscientes de que a dança que então se realiza está muito mais em nós mesmos do que na própria coisa que ali se move, pois diz do modo com que através deste conceito circunscrevemos a experiência. A dança que acontece está no que se formula *entre* o mover de tais coisas, sua percepção e a mobilidade do conceito.



Scattered Crowd - William Forsythe, 2002.

Se falamos que nessas situações compreender algo enquanto dança implica não somente perceber a transformação do invisível no visível, do ordinário no extraordinário, como o que surge no outro mas também em nós mesmos, então, significa que para que a dança aconteça é preciso certa abertura, disponibilidade, para que ela aconteça também em nós. Assim como um diálogo só ocorre se houver de ambos os lados a possibilidade de que estes se modifiquem, assim também é a atualização de uma obra. Aprender algo enquanto dança depende também do modo de abertura daquele que vivencia tal experiência.

O espectador, enquanto é componente para a emergência da obra, também trabalha. Não no sentido de que precisa efetivar um esforço de interpretação que permita a obra se aproximar. Em vez disso, um trabalho no sentido de disponibilizar-se ao movimento, seja ele qual for, já que o público é sempre diverso e nunca unânime. Permitir uma abertura para o que

não nos é familiar e ocuparmo-nos por algo, pois sem a possibilidade de atravessamento do espectador a obra não se constituiria, seria o mesmo que apresentá-la às paredes.

Com a virada performativa das artes, a realidade do corpo enquanto matéria foi enfatizada. Muitas estratégias buscaram modos com que o espectador poderia quase inevitavelmente perceber-se irremediavelmente afetado pelo que ali acontecia, antes mesmo que pudesse de tal situação formular qualquer juízo. Em muitas performances um modo de violentação do corpo e suas subseqüentes reações instintivas ficam escancaradas, com elas é possível perceber ao mesmo passo uma violentação da percepção, ou seja, um modo com que somos imediatamente ocupados, invadidos por algo que nos afeta mesmo à distância.

Frente às experiências pelas quais somos irremediavelmente acometidos, em um nível fisiológico com o qual nos deparamos, ou, frente às experiências que se desdobram apenas no âmbito das familiaridades e que suprem um desejo prévio de afirmação e reiteração de uma realidade já dada, corremos o risco de, apenas oscilando entre estas duas possibilidades extremas, perder a capacidade de sermos enredados por sutilezas e de sermos também agentes na entrega que a emergência de uma obra de arte nos convida.

Se este fosse o caso, seria vislumbrar apenas dois modos de conversar com alguém: aquele no qual só em tudo concorda, que faz o movimento de ir ao encontro; ou aquele que pressupõe uma diferença, mas que vai de encontro apenas na postura irreduzível que só diz do que supõe já saber e que não é capaz de nenhuma abertura para escutar, a não ser quando sujeito a algo que infalivelmente o coloque sob uma desestabilização abrupta.

Chamar ao corpo, chamar ao chão, cair na real

Chamamos cinetose o processo que ocorre no corpo quando um movimento não habitual perturba o sistema vestibular responsável pelo equilíbrio. Sintomas como náusea, vômito e vertigem são causados por uma hiperestimulação do labirinto provocada pelo movimento. Quando, por exemplo, giramos nosso corpo no próprio eixo por um período razoável de tempo, tal processo pode ocorrer. No entanto, na maioria das vezes, se insistirmos em colocar o corpo sob esta condição tal efeito passa a não reincidir.

Murray Schaffer, no livro *O Ouvido Pensante*, nos expõe o que ele chama de *limpeza de ouvidos*. Tal não se refere a um processo fisiológico, mas cognitivo em função da habilidade de escuta. Quando, por exemplo, escutamos a música *noise* de um artista como Merzbow de modo que ela soterre qualquer outro som proveniente do ambiente e após alguns minutos ela termina, passamos por uma experiência de *limpeza de ouvido* em que os sons do

ambiente que agora se mostram parecem estar mais presentes, claros em suas distinções e ordenados.

Acredito que do mesmo modo como nosso corpo pode se adaptar ao processo de bloqueio de cinetose – ou da maneira como pode com certa passividade atravessar uma experiência de *limpeza de ouvidos*, ao atravessarmos o movimento que nos faria recuar frente ao que nos é estranho, diferente e de certa forma incômodo – podemos também nos reorganizarmos frente a vida dos conceitos e mobilizar os signos de uma cultura.

Gumbrecht e Fischer-Lichte nos falam da experiência da presença e da situação de liminaridade – que pode se implementar quando sentido e presença se colocam em tensão e oscilação gerando uma desestabilização – como o que possibilita uma transformação. Essa desestabilização é sempre algo sentido no próprio corpo que nos solicita uma reorganização. Erika diz desta experiência como o que evidencia que as oposições binárias como modos de descrição da realidade não são suficientes, e como o que efetiva a transformação de fronteiras em limiares. Mas se faz isso, desestabiliza nossa relação com a linguagem, só pode fazê-lo ao nos chamar ao corpo, ao nos chamar ao chão existencial, ao nos fazer *cair na real*. Perceber que há algo de incomensurável com a linguagem na experiência da concretude, bem como, perceber os termos com os quais buscamos compreender esta realidade como não naturais. O que, apesar disso, não significa não admitir um contato entre o real e categorias com as quais buscamos dar conta dele através da linguagem.

A tensão entre ter corpo e ser corpo se apresenta como dado que se impõe em sua singularidade e contingência. O que acontece no corpo se expõe como o que subsiste à significação e a torna possível. A efetividade do dado se revela como o que também resiste a palavra e desafia a suposta soberania em relação ao mundo que se constitui para nós com a linguagem. Esse chamado a concretude tem aspecto mobilizante. Nas artes da presença, creio que a técnica seja o meio através do qual se pode efetivar a potência de tal acontecimento sem nos deixarmos sujeitos apenas às estratégias extremadas e reducionistas.

A arte da dança sempre esteve de algum modo vinculada à noção de transformação do corpo. Através de técnicas e do cultivo constante de práticas corporais a reiteração dos gestos promove o transformar do corpo na coisa mesma que é feita, constituindo-o e reinventando-o. Entre as múltiplas estratégias de composição, a noção de presença foi reformulada, e de um abismo que havia se aberto marcando uma distância entre aquele que faz e aquele que observa, buscou-se renovar estratégias que articulassem a arte da dança na qualidade de algo vivo, poroso, sujeito a modificações inerentes ao encontro com o público que a constitui como obra.

Delinear os modos com que os artistas da dança contemporânea tem pensado *técnica* é assunto que certamente demanda um estudo mais aprofundado e uma análise cuidadosa para não cair em reducionismos, já que a dança, se mostra muito mais múltipla do que podemos rapidamente analisar. Porém, estas rápidas observações já apontam para a responsabilidade de dar-se conta de que o inofensivo pode ser nocivo na medida em que se desprende de qualquer possibilidade de fricção da realidade que se mostra vigente e que se posta de bom grado a “dançar perfeitamente a música do neoliberalismo.”⁶⁴ Uma arte que não causa tensão com a realidade vigente não dialoga com seu tempo. Nesta visada, torna-se imperativo distanciar-se dos posicionamentos que apenas reiteram estruturas estabelecidas e dobram-se as supostas demandas de mercado, no movimento que os faz atuar apenas nas fronteiras de familiaridade, suprindo desejos de aceitação e de consumo previamente estabelecidos; e de aproximar-se da possibilidade de, através do que é imposto estruturalmente por lógicas de mercado, buscar modos de subvertê-las e criar brechas para libertar-se do instituído e, sobretudo, um libertar-se “de si”, ou ao menos de um si que se pressupõe como dado e com o qual podemos nós mesmos nos surpreender.

Como vimos, a linguagem não é algo pronto e dado o qual apenas utilizamos como ferramenta para dizer o mundo que se apresenta para nós, mas pertence a esfera de criação através da qual ficcionalizamos nossas realidades e com a qual a modificamos e constituímos. As três obras que utilizei como exemplo propõem justamente que nos demos conta deste aspecto da realidade que partilhamos. Elas provocam um processo de desestabilização e reorganização que busca renovar o olhar não só sobre o que é a dança, mas sobre o que ela pode ser. Estes trabalhos afirmam a dança como uma questão que promove formulações sempre transitórias como formas de resposta. São obras que estão, principalmente, a trabalhar o conceito dança, ou seja, colocando-o em movimento.

Solicitar novos dizeres é um modo bastante efetivo para tentar capturar esferas da experiência humana que a princípio não parecem facilmente se conformar aos conceitos vigentes, este foi o caso no surgimento da performance. No entanto, podemos também aceitar a dura tarefa de amolecer o tijolo⁶⁵, buscar novos modos de articular e compreender os dizeres já instituídos, libertando as palavras dos entendimentos que as colocam em caixas como se pudessem ter aí suas fronteiras claras delimitadas. Creio que esta seja a tarefa legada a nós por estas obras. Entendê-las sobretudo como uma proposta de mobilização do conceito dança de

⁶⁴ Mais sobre este assunto no livro *Criatividade e Outros Fundamentalismos* de Pascal Gielen, lançado em 2015 pela editora Annablume.

⁶⁵ Júlio Cortázar no livro *Histórias de Cronópios e de famas* usa esta metáfora para dizer do modo de renovarmos o olhar sobre o que está a todo tempo ao nosso lado.

sua própria estagnação e institucionalização calcificada. Propostas de dança que nos colocam a observar onde e de que jeito a dança enquanto uma arte se faz, e que realizam o difícil gesto de *fazer o movimento aparecer* – sem que para isso seja preciso a reiteração das formas de composição já estabelecidas ou o tapa espetacularizante.

Pois, mesmo sem desejo de nos colocarmos em desestabilização, mesmo sem querer pensar no que é dança ou não, somos pelas obras empurrados a renovar nossos horizontes de familiaridade, onde o movimento certamente acontece definitivamente fora de ritmo, ou, tentando encontrar novos ritmos. Assim, cada um se move, ou dança, como pode dentro de seu mal secreto, cada um se depara em certa medida com a própria densidade das crenças por demais acertadas, com o desalinho, tremor ou ruído dentro dos ritmos estabelecidos por estas crenças, aquele mal que estagna as realidades e formas atuando como uma espécie de esterilização e redução de vida.

V - CONSIDERAÇÕES FINAIS

O discursivo fragmentário, incongruente, inconclusivo, ou até mesmo o ver-se sem palavras em relação à experiência da arte e à percepção do momento em que a atribuição do termo dança para nomear algo não parece se conformar com facilidade, foram os acontecimentos que estimularam esta escrita. Ambos têm em comum nos apontar para um dado humano, o intrincamento entre o concreto que independe de nós e o mundo que criamos através da linguagem. É este intrincamento que habitamos e continuamente criamos.

Com a necessidade de diálogo com um marco filosófico, a reflexão se reportou à hermenêutica da arte desenvolvida por Gadamer e sinalizou as contraposições a esta abordagem que dois teóricos das artes – Gumbrecht e Fischer-Lichte – oferecem, se reportando explicitamente a ele. Foi dito do que a compreensão hermenêutica da arte, com a ênfase na dimensão de sentido, deixa de fora de sua reflexão e de sua pretensão concludente. Com a apresentação do conceito de *presença* buscou-se dar inteligibilidade discursiva a uma esfera da experiência que escapa ao sentido semântico. Porque a dança era o campo de interesse e estava ausente nessas incursões teóricas, e porque uma necessidade de vinculação dos discursos com as produções atuais se faz necessária como modo de exercitar os processos de autocompreensão do que se mostra como o contexto efetivo das criações e discussões em torno da dança, o olhar voltou-se para a obras que considero limítrofes, que nos impulsionam a reorganizar nossas percepções habituais e concepções estagnadas.

Neste momento em que tudo nos impulsiona para a hiperatividade, o comportamento *multi-task*, a pulverização da atenção, e para uma produtividade incessante na velocidade superficial dos fazeres e produções, falar de *presença*, mente incorporada, “estar mais próximos das coisas” não é nada banal. A rapidez e superficialidade com as quais nos acostumamos a entrar em contato com as mais diversas coisas e situações nos direcionam a não nos darmos conta do quanto somos agentes nos contextos que atuamos, o quanto os contextos agem também em nós e nos constituem, e o quanto é fácil o hábito e o habitual nos docilizar para não exercitarmos nossas potências de autocriação, nossa porosidade para o ainda impensado.

Longe de se ater a um desejo de consumo, satisfação e acolhimento pelas lógicas de familiaridade, a arte que dialoga com seu tempo provoca fricções, desestabiliza o olhar estagnado e tem a potência de um catalisador para excitar e exercitar nossas reflexões e

reorganizações. O que foi dito em relação à dimensão de presença sinaliza que a experiência da arte não requer nenhum tipo de “iniciação”. A arte atua por vias diversas e nos alcança de distintos modos que por nos solicitar, nos chamar, também pela via do sensível, nos intima, promovendo intimidades inesperadas. É capaz de desfazer preconceitos e nos fazer trabalhar os conceitos em suas formulações cristalizadas de compreensão. Resta a esperança de que a arte mantenha seu potencial de aproximação, sensibilização e escuta. E que, como uma espécie de microativismo, que só se faz no momento das presenças confrontadas, possa alcançar os que ainda não se perderam na brutalidade surda de nossos tempos.

No âmbito da dança a noção de *presença* permaneceu muitas vezes atrelada quase a um aspecto mágico, a certa qualidade misteriosa quando não sobrenatural do bailarino que poderia apenas ser comparado à ideia de gênio impulsionada pelo romantismo. Tal entendimento empobrecido da noção de presença desempenhou um desserviço à articulação de ferramentas técnicas que se debruçassem sobre tal noção, e terminou por estabelecer certo preconceito com o uso deste termo como se ao utilizá-lo estivéssemos nos referindo a uma esfera metafísica da performatividade. Não obstante as novas estratégias coreográficas desenvolvidas já de forma bastante palpável a partir dos anos 60, as últimas décadas de produção da dança contemporânea vem ganhando singulares articulações em termos de entendimentos de sua efetividade artística a partir da noção de que este é um sistema vivo.

Ainda que o potencial transformativo da arte não esteja ao alcance do domínio pleno e objetivado dos artistas e que este, enquanto fenômeno emergente, possa ser apenas induzido, novos pensamentos, estratégias técnicas e processos de criação estão continuamente sendo elaborados. Convém, portanto, observarmos quais formulações são essas, que questões provocam, quais as realidades estão a instaurar, assunto ainda pouco desenvolvido nesta escrita. Pois aqui, o exercício ainda foi no sentido de a partir dos escritos de teóricos ir em direção às produções artísticas. Quando o movimento mais urgente talvez seja ir das produções e dos discursos dos artistas na direção de delinear os pensamentos que se fazem concomitantes com a prática.

Diante da crença de que existem circunstâncias em que nenhuma palavra possa dar conta do que é dado na experiência vivida, a teoria tem ainda o papel de sinalizar as estratégias pelas quais a arte articula este ponto de desestabilização em que a linguagem sente sua insuficiência. Indicar àqueles que não tiveram a oportunidade de fazer parte do evento de uma performance artística, que por sua natureza efêmera jamais se repetirá, questões que tal acontecimento levanta. E ainda, detectar as novas abordagens (tornar seu registro e análise uma ferramenta de auxílio no entendimento das mudanças que já foram feitas) expondo novos

campos de exploração para as artes. Quando o fazer teórico é capaz de sinalizar tais mudanças de abordagem e torná-las registro de uma experiência, é também um modo de constituí-las historicamente e talvez de prolongar os efeitos de seu desvanecer.

Uma teoria é sempre um modo de buscar dar conta em discurso do que se apresenta para nós. Ela é um participar efetivo na medida em que ao articular estratégias para capturar nossas experiências no mundo através de discurso deixa repousar sobre estas próprias coisas seu peso, não para moldá-las, mas para consolidar nosso modo de existência que tem nas palavras parte de sua carne. Por outro lado, uma teoria só se mostra válida se ela nos auxilia a empreender uma melhor compreensão de nossas realidades e com isso nos empodera para transformá-las efetivamente.

VI - REFERÊNCIAS

Bibliografia:

- 2º ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 2011, Bahia. BRITTO, Fabiana Dultra. *Corpo, dança e ambiente: configurações recíprocas*. Salvador: Anda, 2011. 10 p. Disponível em: <<http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/6-2011-2.pdf>>. Acesso em: 1 jun. 2017
- BRAIDA, Celso R.. A condição artefactual e a insurgência do corpo dançante. In: XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra; TORRES, Vera (Org.). *Tubo de Ensaio*. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2016. p. 233-240.
- BRAIDA, Celso. Os Desvios da Questão Ontológica. *Problemata*, João Pessoa, v. 04, n. 01, p.43-64, 2013.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performance: a New Aesthetics*. (trad. Saskya Jain) New york: Routledge, 2008.
- GADAMER, Hans Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. (trad. Flávio Paulo Meurer) 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- GADAMER, Hans Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. (trad. Marco Antônio Casanova) 1ª. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. (trad. Ana Isabel Soares) Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Serenidade, Presença e Poesia*. (trad. Mariana Lage) Belo Horizonte, MG: Relicário Edições, 2016.
- POUILLAUDE, Frédéric. A dança e a ausência da obra. *Revista do Programa de Pós-graduação em Dança*, Salvador, v. 1, n. 1, p.108-123, jul. 2012.

Obras:

- Alessandro Sciarroni. *Joseph*, 2011.
- Bas Jan Ader. *In Search for the Miraculous*, 1975.
- Chris Burden. *Shoot*, 1971.
- Grupo Cena 11 Cia. de Dança. *Sim > ações integradas de consentimento para ocupação e resistência*, 2009.
- Lee Ufan. *Relatum (Formerly Language)*, 1971.

Marta Soares. *Vestígios*, 2010

Wagner Schwartz. *Mal Secreto*, 2014.

Willian Forsythe. *Scattered Crowd*, 2002.

Sheila Ribeiro. *Chamando Ela*, 2012.

Tania Bruguera. *Tatlin's whisper #5*, 2008.