

IN-BETWEENNESS E IMERSÃO

David Antunes

«O corpo é o nosso meio comum para termos um mundo.»

— Merleau-Ponty

Eurípides expôs a cena ao público e, sobretudo, expôs o público à cena. Para Aristófanes e para Nietzsche, entre outros, esta decisão dramática extinguiu a tragédia clássica, uma vez que o autor sacrílego colocou o espectador em palco. Ainda que apenas metaforicamente na cena, a alteração é, por conseguinte, espacial, a plateia ultrapassa os limites da *orchestra*, lugar do canto e dança do coro (literalmente, dança do coro), anulando a separação entre os espectadores e o *proscenium* e a cena; dramática, a acção dos dois espaços e das pessoas que os ocupam confunde-se; estilística, o estilo elevado da tragédia aceita a imitação da vida quotidiana, abrindo a sua porta à comédia da existência humana; filosófica e política, o significado da posição da cena e o meu passam a ser objecto de interrogação; teatral, o lugar onde acontece o teatro e que coisa é o teatro tornam-se as questões mais determinantes do teatro. Eurípides conseguiu realizar estas mudanças por via de uma espécie de realismo, permitindo ao homem comum a avaliação do evento teatral, o julgamento da acção dramática e a identificação das e com as personagens, perdendo por conseguinte a noção de que o teatro, a acção dramática e as personagens pertenciam a um mundo de transcendência. Desde este momento dramático e cómico, como desde o Livro X da *República*, nunca mais parece ter sido possível discutir separada-

mente coisas a que hoje chamamos arte e uma coisa a que chamamos vida. Depois da segunda metade do século XIX e consoante a filiação platónica (maioritária) ou aristotélica (fundamentalmente equivocada pela leitura brechtiana de Aristóteles) de quem interpreta essa espécie de realismo e o realismo, o processo de participação do espectador na cena é descrito como idiotia emocional burguesa, face a uma caixa de ilusões, como possibilidade de intervenção crítica e complemento hermenêutico de um fenómeno que exige e depende do espectador, e até como metáfora, resultante de uma apropriação vocabular e técnica, para interpretar, no duplo sentido da palavra, e descrever o comportamento social dos indivíduos.

Seja como for, aquilo por que Eurípides é reprovado pela posteridade crítica, a interacção entre o espectador e a cena, é, aparentemente, a mesma razão pela qual é o tragediógrafo clássico mais influente e representado. Mas é também, e sobretudo, o caso inaugural do aspecto mais invocado, directa ou indirectamente, para discutir o fenómeno da arte, na contemporaneidade, para não dizer depois do Romantismo, em questões como as que se seguem que, embora diferentes, são provavelmente apenas uma: que predicados de arte é necessário encontrar num objecto para dar sentido à expressão 'objecto de arte' (?); que coisas são necessárias para legitimar x como um

objecto de arte (?); como nos relacionamos com o que designamos como objectos de arte (?); o que constitui a experiência artística (?); como identificamos e classificamos diferentes objectos de arte (?). Não quero neste artigo justificar esta consideração inicial, que não está isenta de crítica, quero porém sugerir duas ideias que me permitirão uma conclusão final. A primeira, o único aspecto que irei desenvolver, é a de que discussões recentes acerca da arte e dos seus objectos e acções são debates que envolvem directamente o teatro e uma visão particular sobre o teatro e o espectador. A segunda é a de que o teatro, ou os eventos cuja caracterização se faz por referência ao conceito de ‘teatro’, são o paradigma constitutivo dos objectos da nossa contemporaneidade pós-moderna e das suas características.

Um exemplo da primeira consideração é o ensaio emblemático de Michael Fried, «Art and Objecthood» (1967), a propósito de um conjunto de artistas conhecidos pelo nome de Minimalistas, também designados neste texto por «literalist artists». Neste ensaio, Fried critica a pintura e a escultura de alguns destes artistas porque o seu trabalho nega a autonomia e a independência da pintura e escultura modernistas, uma vez que passa a incluir de forma ostensiva o espectador na forma como se apresenta, i. e., como manifesta a sua presença. Os minimalistas «extorquem» do espectador uma «cumplicidade especial»: ... «literalist art is of an object *in a situation* — one that, virtually by definition, *includes the beholder*» (p.153), «the object, not the beholder, must remain the center or focus of the situation; but the situation itself *belongs to the beholder* — it is *his* situation» (p.154). Mais surpreendente é a sugestão de Fried segundo a qual os predicados de «wholeness, singleness, and indivisibility», de que uma obra seja apenas «one thing» (p. 150), pretendidos pelos minimalistas, contra a narrativa entre partes que compõem um todo da situação modernista, não asseguram a autonomia inerte (*objecthood?*) do objecto, provocando um efeito de distanciamento, mas o

inverso: ... «the beholder knows himself to stand in an indeterminate, open-ended — and unexacting — relation *as subject* to the impassive object on the wall or floor. In fact being distanced by such objects is not, I suggest, entirely unlike being distanced, or crowded, by the silent presence of another *person*» (p.155). «The entities or beings encountered in everyday experience in terms that most closely approach the literalist ideals of the non-relational, the unitary and the holistic are *other persons*» (p.156).

O confronto é por conseguinte entre seres que são pessoas e objectos que são como *outras pessoas*, independentemente de, relativamente aos últimos, toda a aparência sugerir o contrário. É evidente, portanto, que ao projecto literalista subjaz, paradoxalmente, um «hidden naturalism» (p.157) onde o que importa é a experiência de silêncio ou conversa muda entre pessoas e pessoas *de certo modo*¹: «The experience *alone* is what matters» (p.158). É na suposição destes aspectos que se sugere que «the presence of literalist art (...) is basically a theatrical effect or quality — a kind of *stage presence*» (p.155), para se concluir desta forma radical:

Art degenerates as it approaches the condition of theatre. Theatre is the common denominator that binds a large and seemingly disparate variety of activities to one another, and that distinguishes those activities from the radically different enterprises of the modernist arts. (p.164)

A condição de teatro é o que Fried designa por «teatralidade» [*theatricality*] e, aparentemente, trata-se de um ingrediente que é, ao mesmo tempo, condição de uma coisa e, num certo sentido, a própria coisa, o teatro. É claro que aqui o teatro não é uma peça de teatro, um texto de teatro, um edifício de teatro, enfim, um teatro e um teatro, mas uma coisa que é «o denominador comum que une um conjunto vasto e aparentemente variado de actividades entre si» (entre as quais o próprio teatro, que, deste ponto de vista,

se desagrega a ele próprio ao aproximar-se da sua condição). O teatro é, pois, uma espécie de elemento arquitectónico que permite a fusão de coisas diferentes, as quais perdendo a autonomia relativa que possuem se transformam, por sua vez, no elemento arquitectónico que começou por possibilitar que se unissem. Não admira por isso que, para Fried, o teatro esteja entre as artes — «*What lies between the arts is theatre*» (p. 164) —, o que parece remetê-lo para uma posição intersticial menor e mesmo para a consideração de que o teatro não é arte, embora possua, paradoxalmente, a capacidade de fazer não apenas com que as artes degenerem, como já vimos, mas também de contaminar as nossas próprias vidas, assimilando-as na sua condição, a teatralidade. Termina, assim, Fried:

In these last sentences, however, I want to call attention to the utter pervasiveness — the virtual universality — of the *sensibility or mode of being* that I have characterized as corrupted or perverted by theatre. We are all literalists most or all our lives. Presentness is grace. (p. 168, itálico meu)

Não quero disputar ou documentar a posição de Fried, porque julgo que a posteridade pós-moderna mais não fez que a confirmar parcialmente. Fê-lo ao legitimar a *performance*, que, contemporânea dos minimalistas e, por vezes, equacionada com o conceito de ‘teatralidade’, surge, no contexto das artes plásticas, como resposta a uma possível exaustão técnica e expressiva da pintura, da escultura e do texto e paradigma do gesto artístico. *Performance* passa, além disso, a apresentar-se como enquadramento conceptual e técnico da situação em que os objectos se encontram e como se apresentam; como conceito-metáfora que assimila a transversalidade e fluidez das disciplinas performativas, entre as quais o teatro, caracterizando um momento de ruptura, conhecido pela expressão «performative turn»; como ferramenta conceptual para a interpretação dos comportamentos

sociais; e por fim, como até certo ponto demonstra Derrida (e provavelmente este é o aspecto mais importante), como mecanismo interno do próprio funcionamento da linguagem² e da filosofia. Não quero também considerar que o texto de Fried se alinha numa longa tradição de filiação platónica hostil ao teatro, porque penso que a questão fundamental não é aqui, na esteira da crítica brechtiana, a da ilusão e a da experiência emocional irracional. Não julgo, por fim, que Fried esteja a dizer o mesmo que Artaud, quando este procura um teatro essencial que seja como a peste. Interessa-me, contudo, pensar mais sobre o que pode ser teatro, atendendo ao tipo de coisas que nos acontecem e que fazemos, ao depararmo-nos com objectos como os que Fried considera, imputando-os de teatro, ou pelo menos, de teatrais.

Aparentemente, o problema reside numa questão de fronteiras (por onde passar, onde me colocar) e de indecisão relativamente ao sítio em que nos (nós e os objectos) encontramos. Teatro é assim uma posição relativa — um lugar entre, um espaço enquanto situação e não enquanto posição — para pessoas e objectos em que se torna difícil distinguir entre ambos e, internamente, entre os elementos de cada um. Tudo se torna *trans-something* e *inter-something* porque *one thing* contém internamente a promessa de outra coisa que já é. Na linguagem da fenomenologia: «A ‘coisa’ perceptual está sempre no meio de uma qualquer outra coisa, faz sempre parte de um ‘campo’» (Merleau-Ponty, p. 3). Isto significa, julgo eu, que à percepção de uma coisa e da coisa que eu também sou subjaz um paradigma intermedial³, por três razões: porque essa coisa está no meio de outras coisas (i. e., é uma coisa intermédia e um meio), porque ela própria é a margem (direita e esquerda, ao mesmo tempo) de coisas que estão no seu meio e porque essa coisa é acedida (i. e., percebida) por diferentes meios, dos quais o meu corpo é um entre e com muitos outros (de natureza tecnológica ou não).

Como talvez não surpreenda, um dos exemplos paradigmáticos deste espaço é o criado pela arquitectura de museus contemporâneos, como o Groninger Museum (Groningen, 1994), de Alessandro Mendini *et al.*, o Guggenheim Museum Bilbao (1997), de Frank Gehry, a Tate Modern (Londres, 2000), de Herzog & de Meuron, o Judisches Museum Berlin (2005), de Daniel Libeskind. Com efeito e exceptuando este último, todos estes museus se encontram integrados ou nas margens de cursos de água ou mesmo numa ilha artificial, como é o caso do museu holandês, também conhecido por ser atravessado por uma ponte, que liga a estação de caminho de ferro à cidade. É como se, desde logo, a posição destes edifícios, definida pela sua gravidade física e institucional, cedesse território à sua vontade de movimento e de movimentar as criaturas e os objectos que os habitam. A experiência dos objectos que exibem, entre os quais e em primeiro lugar de si próprios, é, antes de mais, uma experiência de movimento e de matéria, edifícios, objectos e pessoas, em movimento — a forma do Guggenheim é uma metáfora evidente do conceito e há espaços do Museu Judaico, que foram criados para criar a sensação de náusea. Estes aspectos não são apenas a consequência de uma descrição e um entendimento pós-modernos da arte, como essencialmente teatral ou intermedial, mas assinalam um posicionamento específico que interfere com o fenómeno de percepção artística e do mundo que propõem.

O que é então a experiência da arte? A experiência do que não é e não está e, paradoxalmente, a experiência da presença. Por um lado, é uma experiência do que não é não exactamente no sentido de, perante uma escultura, duvidarmos de estarmos perante uma escultura ou pensarmos que estamos apenas e só perante uma escultura, mas no sentido de, perante a escultura *x*, duvidarmos entre estarmos perante *x* ou *x* estar perante nós ou nós sermos (também) *x*. É também uma experiência do que não está, no sentido de irmos a uma exposição onde há apenas paredes brancas,

mas se descrevem pinturas, esculturas, vídeos, etc., e o local onde se encontram⁴, não sabendo o visitante para onde olhar e por onde caminhar, ou no sentido de irmos ver uma peça de teatro sem actores, mas apenas espectadores⁵, ou de, na pressuposta condição de espectadores (apenas dois, neste caso), sermos colocados numa montra durante meia hora, para observarmos a, e sermos observados pela, rua⁶ e, ainda assim, percebermos que aconteceram certas coisas preparadas especialmente para nós. Por outro lado, é uma experiência da presença e da participação porque, como aliás está implícito no texto de Fried, os objectos tornam-se, por assim dizer, dispensáveis. O que é é estar lá⁷, constituindo isso, de certo modo, o próprio objecto. Afinal, se posso atribuir intenções a bocados de mundo, também posso atribuí-las à sua ausência. Talvez o exemplo mais impressionante deste aspecto seja a performance de Marina Abramovic, *The artist is present*, MoMA (2010). A presença da artista, à frente da qual se senta em silêncio, durante quanto tempo quiser, uma pessoa (também artista?), é aqui o objecto criado, observado de outros andares por outros visitantes que «não participam», pelos que, na fila, «esperam participar» e pelos que, ainda presentes, «já participaram», e repetido todos os dias durante quase três meses e, por outro lado, nunca repetido nem mais reproduzível. Não se trata já de afirmar ou negar o corpo, de afirmar ou incorporar a diferença, de criar rupturas na convenção, de testar os limites éticos e estéticos dos objectos e do corpo, etc., trata-se de estar, se possível, aquém de qualquer transacção simbólica. Do ponto de vista da promessa e da recompensa da participação, as descrições e justificações são, ainda assim, as expectáveis e documentam a relevância de experiências próximas do não repetível ou da transubstanciação.

Porque as margens do que está entre se deslocam sempre que este se movimenta, não há experiência alternativa à da imersão. Não existe, aparentemente, um estar fora do dilúvio, a não ser talvez dentro de um teatro.

OBRAS CITADAS

Fried, Michael, «Art and Objecthood», *Art and Objecthood*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1998, pp.148-172.

Merleau-Ponty, Maurice, *The Phenomenology of Perception*, Tradução de Colin Smith, London: Routledge, 1962.

Oosterling, Henk. «Idealism: idea, ideal, ideology, logistics of ideas», <http://www.henkoosterling.nl/idea-eng-def.html>, 2012.

NOTAS

- 1 Sem que esteja em causa a discussão deste texto, este aspecto é, de algum modo, desenvolvido por Miguel Tamen, a quem, neste lugar, tomo de empréstimo a expressão «de certo modo», em *Amigos de Objectos Interpretáveis* (2003). Para Tamen, algumas coisas, entre as quais as artísticas, são coisas que suscitam o afecto de certas pessoas que, não esperando ser correspondidas por essas coisas, lhes atribuem, porém, algo que, objectivamente, elas não possuem, a saber: intenções, disposições e linguagem. Esta atribuição torna essas coisas objectos interpretáveis. O que é mais relevante é que, deste ponto de vista, a nossa relação com um objecto, uma pintura uma escultura ou poema não é substantivamente diferente da nossa relação com outras pessoas, no trabalho de procurar saber o que nos estão dizer e a querer dizer. Outras pessoas com outros afectos fazem o mesmo com outro tipo de coisas: nuvens, árvores, animais, automóveis, etc.
- 2 Derrida não usa o termo performance mas o conceito 'performativo' cuja operatividade descreve, sobretudo, em «Signature, Événement, Contexte» (1972) e *Limited Inc.* (1990), a partir de uma leitura de J.L. Austin, *How To Do Things With Words* (1962). A ideia fundamental é a de que a linguagem é constitutivamente citacional, i. e., depende da repetição. Este aspecto impossibilita a um enunciado concreto o poder de conter em absoluto, porque não único e exclusivo, a presença do seu contexto de enunciação (intenção do emissor, referente, suposição do destinatário, etc.), podendo em virtude disso funcionar performativamente, i. e., realizando a acção de se autonomizar ao seu contexto de enunciação e ser *diferente*. Neste sentido, evidentemente, não existe nenhuma
- 3 O conceito de 'intermediality' tem surgido no contexto de descrições sobre objectos, classificados como intermediais, em que se propõe uma cooperação interactiva de diferentes meios /*media*, explorando-se as virtualidades expressivas de um *workflow* eficaz ou não entre os mesmos, e sobretudo uma experiência de imersão relativamente ao tipo de resposta e participação que esperam do espectador. No entanto, em literatura mais recente, o conceito parece passar também a designar um modo de experiência, de recepção e percepção dos objectos e do mundo. Assim, para Henk Oosterling o intermedial funciona «as a communal experience of the in betweenness . The radiant core of this shared sensibility could be a never-ending, creative, experimental, physically based, existentially situated, reflective interactivity. Idealism has become a logistics of *sens(a)ble thinking*».
- 4 Cecília Laranjeiro e Tobias Monteiro, *I know not what tomorrow will bring — obra para galerias um museu imaginário da performance em Portugal curatoriado por Rui Afonso Santos*, Museu do Chiado, Lisboa, 2012. Do programa e nas palavras de Nelson Guerreiro: «Falar sobre uma obra (não) é expô-la e presentificá-la».
- 5 Joana Matos Estrela, *Percurso Impossível*, Fábrica do Braço de Prata, Lisboa, 2012.
- 6 Francisco Salgado e Bernardo Chantillon, *A Montra*, Lisboa, 2012.
- 7 Este «estar lá» não implica a presença física e a experiência do virtual é uma experiência da presença.