MONTAGNER, Alessandra. **Anatomia do (des)pedaço: choque, desfazimento e *espectação***. Campinas: Universidade Estadual de Campinas. Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, Instituto de Artes, UNICAMP; Doutorado em Artes da Cena; Orientação de Matteo Bonfitto; FAPESP/CAPES.

RESUMO: Este artigo propõe entrelaçamentos entre a cena que choca e processos espectatoriais de desfazimento, oriundos do impacto do encontro com alteridades radicais que se impõem sobre o espectador. Logo, propõe a noção de anatomia do (des)pedaço como forma de reflexão sobre os alargamentos e transformações proporcionadas pela experiência espectatorial e que ressoam para além da condição espectatorial. Para tanto, as teorias de Dorothée Brill, Walter Benjamin e Peggy Phelan são implementadas como forma de viabilização das construções propostas.

PALAVRAS CHAVE: espectador; cena contemporânea; processos de subjetivação

ABSTRACT: This text proposes intertwinements between performance that shocks and spectatorial processes of undoing, deriving from the impact of the encounter with radical alterities that impose themselves on the spectator. Thus, it offers the notion of an anatomy of the piece as a form of reflection on the apertures and transformations operated by spectatorial experiences, which resonate beyond the spectatorial condition. For that, the theories of Dorothée Brill, Walter Benjamin and Peggy Phelan are implemented as tools to facilitate these proposed articulations.

KEYWORDS: spectator; contemporary performance; subjectification processes

Colisão, embate, abalo, colapso. O choque demanda pelo menos duas partes; demanda encontro, relação. Choca-se *com* algo/alguém. Implica violência e destruição, que pode esfacelar as partes envolvidas e, com frequência, gera dano físico, material, psíquico – figurado quando atribuído à experiência estética. É susto,

espanto e surpresa, horror; é perturbação oriunda de fora para surpreender o *em si*. Choque também é paralisia, falência do organismo que faz colapsar o corpo. Seus resultados: destroços, feridas, fragmentos. Des-pedaços.

Dorothée Brill (2010), em *Shock and the senseless in Dada and Fluxus*, aponta para o fato de o termo “choque” ser de surgimento recente, proveniente e representativo do século XX e de seu aparecimento ter sido fomentado pelas grandes transformações socioculturais do início daquele século. O choque constituiu-se no paradigma tanto da arte modernista quanto do engajamento crítico com as transformações do período (BRILL, 2010) e consolidou-se de forma distinta, especialmente, com o surgimento e a agitação das vanguardas históricas.

A urbanização desenfreada das grandes metrópoles, o crescimento exorbitante da população, além dos desenvolvimentos tecnológicos, nos meios de transporte e de comunicação, moldaram uma nova experiência cotidiana carregada de ansiedade e de desestabilização, gerada pelos novos modos de relação propostos pela cidade moderna (BRILL, 2010, p. 18). Igualmente, as milhares de mortes ocorridas em decorrência da Primeira Guerra Mundial, e as consequências sofridas pelos soldados após as batalhas, consagraram catástrofes e estados que expuseram a vulnerabilidade da vida e da integridade do ser diante das tecnologias da guerra e dos massacres que essas tecnologias efetivaram. Naquele contexto, a lógica da produção em larga escala das fábricas foi também aplicada à guerra, ocasionando um número de mortes nunca antes visto. Assim, a noção de choque passou a ser utilizada como alternativa apropriada para apreender e para descrever a angústia e as consequências desse novo mundo repleto de informação, de destruição e de massacre, de movimento e de novidade, de perigo e de assombro. Como consequência, teorias e abordagens sobre o choque fizeram-se necessárias e surgiram, expressiva e concomitantemente, em diversas áreas do conhecimento, despontando primeiramente na área médica e firmando-se especialmente nas áreas da Sociologia e da Psicanálise.

A noção do choque manifestou-se como recurso descritivo da nova experiência de mundo do homem moderno e abarcou as modificações existenciais diante de novos paradigmas socioculturais. Walter Benjamin foi o primeiro pensador a articular um discurso capaz de promover uma abordagem estética para uma possível “teoria do choque” (BRILL, 2010, p. 19), o que o fez por meio da dissecação dos novos modos de relação e de percepção da cidade e da arte. A

influência das teorias do sociólogo George Simmel e da Psicanálise de Sigmund Freud é notável na obra de Benjamin, pois ele se utiliza das ideias de ambos para abordar as dimensões sociais e contextuais do surgimento da metrópole e das mudanças perceptivas que se instauravam em decorrência dessas transformações. Brill aponta para o fato de que, apesar de mencionar a palavra “choque” em apenas dois dos seus textos – *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (1935/1936) e *Sobre alguns temas em Baudelaire* (1940) –, o desenvolvimento e a abordagem da noção do choque perpassam toda a obra do autor.

Benjamin reconhecia na experiência do choque a norma da vida moderna. A dinâmica dessa experiência referida dava-se pela desorientação diante do grande número de estímulos sobrepostos no contexto da cidade. Dessa forma, o contexto impunha-se de forma energética sobre o indivíduo, comprometendo, por vezes, sua integridade física e psicológica e instaurando-se enquanto ameaça que precisava ser amenizada. Para tanto, a contínua exposição ao choque tornava-se também irrelevante, já que, como coloca o autor: “Quanto mais corrente se tornar o registro desses choques no consciente, tanto menos se deverá esperar deles um efeito traumático" (BENJAMIN, 1940/1989, p. 109). Como consequência, Benjamin propõe a experiência do choque de forma crítica e a localiza no terreno da morte da experiência – referente à experiência moderna. O autor embasa seu argumento na substituição da cultura da narração pela de informação, em que a experiência individual deixaria de ser partilhável porque se encontra apartada de memórias e de histórias comuns e compartilháveis. A cultura de massa das grandes cidades, emergente na sua época, suprimiria o indivíduo na automatização institucionalizada pela lógica da re/produção; indivíduo que já não sentia, via ou participava integralmente da vida pelo entorpecido dos mecanismos de defesa que buscavam protegê-lo de choques constantes. Benjamin proclama que a experiência normativa da era moderna só poderia se constituir enquanto uma vivência (vazia e sem conteúdo), vivência do choque[1]. A sua categorização da vivência moderna, entrelaçada com o choque e a incomunicabilidade do vivido, aponta para aspectos da experiência traumática, que refletiam o estado no qual os soldados encontravam-se no seu retorno do front de batalha. A leitura de Freud possibilitou que Benjamin

[1] O autor diferencia entre dois tipos de experiências possíveis. *Erfahrung*: experiência autêntica, compartilhada e compartilhável, dotada de história, tradição e memória, e transmissível por meio da linguagem e da narração. *Erlebnis*, por sua vez, seria uma forma de experiência isolada, incomunicável, vazia e configurada pelo choque, a vivência moderna.

propusesse o choque como oriundo da despreparação da consciência perante um estímulo invasivo; ou seja, o reconhecimento de que o choque desponta precisamente da ruptura causada pela imediatez de um acontecimento para o qual não haveria preparo.

Quando relacionada à arte, a noção de choque traz consigo o peso de um estigma, com frequência enquadrado pela acusação da ambição de querer chocar, de gerar escândalo, de desestabilizar preceitos e princípios para chamar atenção a si. Estratégias de choque no campo artístico apontam para problemáticas de validação e rigor, bem como para as implicações éticas, estéticas e políticas que essas empreitadas fundam. O choque, com frequência, questiona os limites da arte e sua ontologia. A arte que choca também pode ser acusada de elevar o artista ao patamar de gênio que possui *insights* didáticos, e, portanto, enfatiza e institucionaliza uma hierarquia no evento artístico (BISHOP, 2012). As complicações do choque na arte são variadas e vibrantes, pois envolvem transgressões que desestabilizam o evento artístico e fomentam problemáticas relacionais que adjetivam não apenas uma obra enquanto política, mas também o local atribuído ao espectador. Afinal, como colocar-se diante de obras que veiculam conteúdos, materialidade e/ou formatos que complicam as dimensões éticas, estéticas e políticas da arte?

A arte que escandaliza e choca pode veicular problemáticas nas quais a dimensão ética salienta-se, determinando e definindo a experiência estética muitas vezes como uma experiência de confronto ético com o outro e consigo, pela posição que o espectador escolhe ou não assumir diante desse outro. Essas dimensões implicam inevitavelmente a transgressão de limites e de contratos estabelecidos e definidos tacitamente pelo evento cênico. Quando a transgressão é proferida, todo o enquadramento que salvaguardava a ação transgressiva, a/presentada como arte, pode entrar em colapso e, de tal modo, as relações e papéis constituintes do evento cênico entram em crise. Assim, pelas desorientações promovidas pelo evento, ocorre uma desestabilização de terrenos de convivência nos quais a coexistência entre as partes constituintes do evento adquire certa opacidade. Como consequência, um estado de crise instaura-se, facilitando o surgimento de questões éticas, estéticas e políticas e fomentando locais nos quais ansiedade, inexplicabilidade, perda e ambivalência estabelecem relações e sentidos inapreensíveis para a experiência.

O choque enquanto processo de desorientação que afeta estruturas identitárias é particularmente relevante para esse artigo. Ele decorre desses enfrentamentos com a cena, com o outro e consigo, e parece-me promover a *espectação*[2] de si, processos de reversibilidade e de entrelaçamento entre o visto e o ver(-se). Logo, tanto encontro como desencontro: encontro com a radicalidade da alteridade do outro, do mundo, expressa pelo impacto do seu testemunho que gera processos de alteridade percebidos em si. Nesse contexto, o encontro implica um *eu* que se defronta com um *outro*, externo ao universo restrito do primeiro; um estrangeiro constituído de estranheza. Seus resultados podem ser diversos, porém no encontro com algo que choca, o impacto ou a violência vivenciados podem gerar processos de esfacelamento, de destroço e ferida – como sugerido acima. No encontro, somos expostos a forças momentâneas que podem ressoar além do tempo e do espaço no qual se constituem, perpetuar por seus rastros uma reconstituição de nós mesmos, do como percebemos o mundo e do modo como nos percebemos. No contexto do evento, que se constitui pela coexistência entre corpos e cena, o encontro assume grande importância, pois contém a gama de respostas, de sensações, de afetos e de apreensões geradas pelo "estar juntos" ou "tornar-se um outro pelo encontro com a alteridade". Por que um outro? Talvez a incompreensibilidade que enquadra o outro seja também evidenciada na constituição do encontro. Assim, a desorientação impressa por forças excessivas que chocam pode fomentar a bagunça de uma ordem designada, e, portanto, o surgimento de novos padrões, novas formas de perceber(-se). Logo, o encontro é aqui afetivo e constitui um terreno de interações corporais e intensificações que passam a existir entre corpos, ocupando a atmosfera intangível que prolifera para além das suas restrições espaciotemporais. Contudo, na dinâmica do choque, como essas relações instauram-se e proliferam?

Quando o choque apresenta-se, chega-se à pergunta: por quê? Essa pergunta se coloca em conformidade com a tese de Dorothée Brill (2010), de que o choque se alinha ao que não possui sentido, promove a percepção do *nonsense* por meio de relações de causa e efeito – que são reversíveis na sua interação. Parece que o motivo do choque não pode ser alcançado, pois quase reside em uma ideia,

[2] Sobre a questão da espectação, ver: MONTAGNER, Alessandra. A *espectação* enquanto prática em *Shoot the Sissy*. **Revista Sala Preta**. V. 17, n. 1, 2017, 191-202. https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.

em um pensamento que precede a ocorrência do evento/ação, já que é muito repentina e súbita a violação. Segundo Catherine Dale (2002), no texto *Cruel: Antonin Artaud and Gilles Deleuze*: “Um ponto de mudança é o choque súbito de quando o pensamento se realiza no corpo. Como afeto autônomo esse ponto é separado das ações e paixões do corpo”[3] (DALE, 2002, p. 91, tradução minha). O momento do choque, o evento que irrompe e manifesta-se com toda a sua intensidade, é percebido no corpo como fissura, como irrupção que rompe com o ritmo da existência, marcando-se em momento, constituindo-se em evento. Nessa operação, o choque enquanto afeto inunda situações e vidas, com os atos mais impensáveis e impossíveis. Contradiz o possível, o desejável e o racional, dá rasteira no entendimento, deixando como traço na sua ocorrência um furo perdido que se enraíza na consciência e que se constitui opacamente. Furo presente que se desconhece, cuja profundidade sentida não é clarificada: experiência vivida, mas não possuída. Assim, o choque operaria fora de resultados possíveis e pensáveis para uma determinada situação, estabelecendo-se como a inauguração de um horror que, por seu impacto, cria um vão, um espaço de vazio que é privado de história ao mesmo tempo em que é preenchido de confusão e inexplicabilidade.

Concebendo a cena contemporânea e a problemática do choque, parece-me razoável sugerir que o espectador da cena só pode falar de uma experiência de choque a partir da perspectiva de um narrador, um contador de histórias de um passado que ocorreu em um tempo previamente vivido. O momento real da insurgência de um choque parece muito carregado, muito intenso para deixar espaço para a cognição e/ou nomeações e palavras – já que a posição do espectador pode ser a do participante mudo. Na insurgência de um afeto de choque, não há tempo ou espaço para apreensão e categorização, pois a intensidade do afeto, no momento experiência, impera sobre possíveis articulações. O evento e sua emergência estão contidos dentro de um espaço-tempo específico e limitado, mas tal circunstância não impede que a experiência da cena com suas memórias e afetos, suas intensidades, sejam sentidos e ressoem no *a posteriori* do

[3] *A point of change is the sudden shock when thought realizes itself in the body. As an autonomous affect this point is separate from the actions and the passions of the body*.

testemunho de uma cena – como busco evidenciar no terceiro capítulo desta tese. O testemunho, a re/fundação da experiência na linguagem e sistemas de simbolização, estabelece-se após o evento. Como consequência, nesta pesquisa, assumo a posição de testemunha que fala de experiências históricas.

Nesse processo de *espectação*, abordada como uma experiência disruptiva que é constituída por afetos e percepções de choque e de eventos que desorientam ao originarem-se em outros corpos, o espectador parece ser levado para um lugar de conflito: a experiência de uma crise hospedada no corpo e vivida no encontro que compõe o evento. Quando a performance rompe a estrutura que a mantém dentro dos limites seguros da experimentação artística, outra brecha muito desafiadora é situada no espectador. O processo envolvido nesse fenômeno é de respostas incorporadas que confrontam a própria compreensão da atividade *espectatorial* como contemplação removida, visto que, em uma performance, o próprio corpo do espectador parece ser compelido dentro das implicações e das complicações da sua performatividade. Como consequência da disrupção, o corpo parece ser despedaçado, desfeito: perdido em fragmentos de devir, quebrado em pedaços de palavras mudas, destruído por afetos insurgentes, e esquecido como a intensidade confusa de um passado vivido que segue exigindo re/elaborações.

Aqui, entendo que o choque e sua ressonância nas estruturas do trauma levam à fragmentação, à desorientação e à clivagem, o que esfacela o sujeito. O corpo insurge, performa a si, e pela sua performação sacode ideias preconcebidas quanto ao fenômeno *espectatorial*. Sugiro que a noção de choque transposta ao contexto da *espectação* consiste na abertura de novos espaços perceptivos que fomentam outros modos de relação entre o sujeito e o mundo, do sujeito consigo. Logo, um exercício de alteridade radical, que descompassa estruturas subjetivas para refundá-las por meio da fratura, do furo, do corte, do orifício: choque enquanto desfazimento dos entrelaçamentos da cultura, que nos fundam enquanto indivíduos e, consequentemente, espectadores. A hipótese que aqui assumo é que os entrelaçamentos entre choque e *espectação* sugerem experiências de desfazimento e de abertura, que podem ser simbolizadas na ideia da ruptura, na imagem do corpo despedaçado, no corte, na ferida. Rupturas e cortes implicam subitaneidade e incisão.

Desfazimento deriva do verbo “desfazer”, que implica: mudança do estado de algo que se transforma em relação ao que era; desmanchar; despedaçar ou reduzir a fragmentos; abalar a ordem, desarrumar (*Dicionário Aulete Digital*). O sufixo -mento ao juntar-se a um verbo denota a ideia de mudança de estado interno e implica um resultado que deriva dessa alteração interior. Curiosamente -mento parece ser frequentemente analisado em relação ao sufixo -ção, dada uma aparente, porém equivocada, intercambialidade entre esses dois sufixos – como, por exemplo, em coroamento e coroação. O sufixo -ção por sua vez é encontrado na noção de *espectação* e denota um evento operado pela ação de um agente externo. Logo, a inter-relação entre os sufixos -ção e -mento e suas atuações nas palavras *espectação* e desfazimento parecem elucidativas no contexto desta tese. Uma vez que, de acordo com a concepção do choque *espectatorial* proposto neste trabalho, a *espectação* da cena que choca, por sobrepor-se ao espectador ao impor-se como força externa, impulsiona processos de desfazimento que operam em níveis internos, pelas mudanças e transformações identitárias e subjetivas que se estabelecem no espectador. Ou ainda, pela herança individual que carregamos das práticas *espectatoriais* da cena que nos confronta.

Assim como o choque que, pelo impacto, esfacela unidades, a anatomia também desfaz o corpo, corta-o em pedaços, para assim conhecê-lo. Disseca-o. Revela, torna acessível aquilo que não seria possível acessar sem o corte, sem o desmembramento. A anatomia se executa na performação do vão, do pedaço, dos espaços abertos no corpo para desmantelá-lo; não se faz possível através do corpo inteiro, completo, construído. Acessa o interno pelo rompimento do externo, pela destruição do envelopamento que contém o corpo enquanto estrutura organizada. Contudo, como a sugerida anatomia do (des)pedaço se constituiria na *espectação*? No que ela implicaria? Como ela poderia abarcar os processos *espectatoriais* da cena contemporânea?

Peggy Phelan sugere que o que resta de uma performance, da cena, é o “desaparecimento”. Uma vez que o evento acaba, ele começa a esvanecer na memória, a perder-se na aglomeração do vivido e nas suas imbricações com o tempo, embora continue latente em nós. Contudo, é justamente nesse desaparecimento que, segundo Phelan, a performance constitui-se, que a experiência estabelece-se e que nos tornamos, nesse processo de dissolução, nós mesmos. Phelan prossegue apontando que “o efeito posterior do desparecimento é

a própria experiência de subjetividade” (PHELAN, 1993, p. 148, tradução minha). Daquilo que nos tornamos à medida que o tempo passa e que fluímos com ele pelos restos e rastros de vivido, de processo e de evento: pelos afetos que irrompem e que nos constituem nas experiências que habitamos enquanto indivíduos e, nesse caso, também, espectadores.

Pelos desfazimentos operados pela cena que choca efetiva-se o colapso daquilo que pensava-se ser o espectador, o indivíduo e o outro, assim como da cena que pensava-se apreender. No colapso existe tanto a inabilidade da fala quanto, por vezes, o anseio pelo silêncio. A experiência do choque, pelo destroço e pelo desfazimento, gera processos de esvaziamento após a intensificação contagiosa do evento. Logo, a cena do choque coloca-se enquanto um estranho que escapa à apreensão do eu ou aos limites da percepção e que revela outros estranhos em mim. O que herdamos de performances que barganham com estratégias do choque, de transgressões e de escândalo talvez seja uma radicalização do processo de conhecimento produzido pela experiência *espectatorial*. Essa relação, em verdade, faz referência ao processo de conhecer, sua mutualidade e impermanência, e não necessariamente ao conhecimento como elemento estático, porto final.

Assim, poderíamos pensar que o ato *espectatorial* pode se constituir enquanto uma prática de despedaçamento? Talvez pelo encontro com o outro que não se apreende, porque profana referenciais e parâmetros para a cena e para a *espectação*, pedaços que pensávamos nos constituir e definir nossa visão de mundo sejam estilhaçados: des-feitos; o que aponta para a força performativa da cena, que testifica o seu potencial de transformação. Contudo, quando algo se desfaz, se trans-forma: constitui através... Através de pedaços de experiências, resíduos de vivido, estilhaços de impactos. Da cena enquanto evento que constituímos enquanto espectadores, e da *espectação* enquanto prática processual que nos forma para além da cena.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas Vol. I.** Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____ (1921/2011). A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, Walter; GAGNEBIN, Jeanne Marie (org.). **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2011, pp. 101-119.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire (1940). In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Vol. III**. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

BISHOP, Claire. **Artificial hells**: participation arts and the politics of spectatorship. London and New York: Verso, 2012.

BRILL, Dorothée. **Shock and the senseless in Dada and Fluxus**. London. University Press of New England: 2010.

PHELAN, Peggy **Unmarked**: the politics of performance. London and New York: Routledge, 1993, pp. 146-166.