

WAGNER SCHWARTZ: CORPO TRANSOBJETO

WAGNER SCHWARTZ: THE *TRANSOBJETO* BODY

Nirvana Marinho

(PUC/SP)

Resumo

A partir de dois trabalhos cênicos, este artigo propõe um encontro conceitual e artístico com o artista Wagner Schwartz, a fim de examinar um corpo cênico transobjeto de si mesmo que perfaz uma angústia do mundo contemporâneo no qual a dança, definitivamente, se inscreve.

Palavras-chaves | políticas do corpo | dança contemporânea | transobjeto | Wagner Schwartz

Abstract

This article proposes a conceptual and artistic meeting with Wagner Schwartz through two of his works, examining the body, which is proposed on stage as a *transobjeto* of itself: a body that reflects the anguish of the contemporary world in which dance definitely inscribes itself.

Keywords | politics of the body | contemporary dance | *transobjeto* | Wagner Schwartz

Diálogos intermitentes

O espetáculo “*wagner ribot pina miranda xavier le schwartz transobjeto*” (2004) de Wagner Schwartz apontou para um modo de fazer e entender dança contemporânea que se reitera em *Piranha: Dramaturgia da Migração* (2010), ambos selecionados no Programa Rumos Dança Itaú Cultural, o que já revela um recorte conceitual sobre qual dança estamos refletindo aqui. A partir desse re-encontro com o artista, suas obras coreográficas que estendem essa atribuição – coreografia – para novos espaços da performance e com o olhar da dança na atualidade, é que este artigo se constrói. Encontro que gera angústia. Angústia que gera arte.

Wagner Schwartz é nascido em 1972 na cidade de Volta Redonda (RJ), migrado de lá com 19 anos, crescido em Uberlândia onde viveu por 10 anos e hoje está entre São Paulo e Paris. Vida e arte se mesclam, contam uma à outra um pouco dos interesses e práticas do artista; assim como identidade e o lugar no qual a fazemos se misturam constantemente, quase se confundem. Desde *Transobjeto* (título resumido referente à “*wagner ribot pina miranda xavier le schwartz transobjeto*”), o artista sinaliza uma prática artística que só é possível imerso em autores, filósofos, pesquisadores, reunidos em um baú de referências por angústias semelhantes de habitar o universo contemporâneo de conceitos, mas também de vida **nua**. Aponta assim uma preocupação estética, uma certa configuração cênica da dança, mas também, e talvez cada vez mais importante, uma maneira de atuar no mundo, como artista, fazendo sentido do que vida e arte recontam sobre nós mesmos. “Aquilo de que somos feitos” (2000) de Lia Rodrigues nos lembra disso.

Este artigo é um reencontro, uma homenagem a uma amizade, uma admiração, uma explosão silenciosa (isso só seria possível em arte mesmo) de empatia. Em forma de diálogo imaginado, de encontro desejado, o artigo replica a tática de encontrar teoria e prática, fora e dentro, sabendo que, com tais fronteiras cada vez mais borradas, identidade vem sendo uma prática política de se situar no mundo através do outro, sempre com certa leveza.

Agamben (2004, 2009) e Rancière (1996, 2005, 2009) são os dois pensadores aqui reunidos a fim de pensar, sob o fundamento da biopolítica, como os corpos cênicos fazem seu habitat no mundo contemporâneo. A inscrição emergente desse corpo é uma espécie de avatar da angústia: da fragmentação, da migração, da colonização disfarçada que, por sua vez, evidencia políticas do corpo, ou sobre ele. Do *homo sacer* ao começo da política, do que é contemporâneo ao inconsciente estético; tais pressupostos levam-nos a considerar o corpo político como natureza contemporânea imanente.

Nossas questões de frente convergem na ideia de identidade, uma vez que ela não se centraliza na figura do sujeito moderno, nem tampouco na sujeição (resistência dura) dos autores que alertam sobre uma nova ordem deste mesmo mundo moderno. Há de se rever um sujeito-objeto no mundo que possa propor, inclusive, como e porque teoria e prática e fora e dentro não podem ser lidos como momentos distintos e definidos. Aqui, por hora, dialogamos com a concepção de um corpo transobjeto para situar o corpo cênico: do universo de ideias políticas que definem e recriam a cena da dança, refletimos o enquadramento estético e político emergente da criação artística contemporânea, tal como está em dois dos trabalhos do artista Wagner Schwartz e de alguns outros artistas da dança contemporânea.

Wagner Schwartz – Arte e Vida

“A ideia é re-fazer as ordens. [...] Criar argumentos de resistência em relação ao mercado - principalmente o artístico. As transações artísticas são as mais racistas que conheço.”¹ Wagner é um artista que, em dança, se destaca por um interesse veemente em se reler na realidade, re-jogar com a política dominante e reconhecer, ativamente e não passivamente, do que se trata fazer arte, dança no Brasil. Quais autores, livros, pessoas, contextos podem espelhar angústias, preocupações, perguntas que se refazem constantemente ao situar suas obras em cena? Uma espécie de recontextualização é sempre necessária quando falamos de um artista preocupado em se situar na realidade, não menos nem minimamente distante dela. Já um primeiro indício de angústia, vivida por qualquer um imerso no mundo contemporâneo.

Quer fosse em *Transobjeto* ou em *Piranha*, no Brasil ou na Alemanha ou na França, em cena seria possível reconhecer uma postura de artista distinta do habitual, sobretudo em dança. Há mais de duas décadas, a dança contemporânea reconhece um novo lugar² no qual a política do fazer é a natureza de como fazer e do que dizer. Não há outra saída.

Essa aproximação de vida e arte é particular, pois não é a partir da vida, nem espelhando a vida porque, de partida, não se admite tal separação. Não haveria outra forma de fazer arte que não fosse situada na vida, na realidade, no momento presente. A relação com as artes da performance não são mais pretexto, mas inerentes ao modo pelo qual o corpo se organiza em cena. Os procedimentos de criação não são mais postulados por regras fortuitas, nem ditados pela moda; a relação com o que se cobra ser “novo” não é mais uma exigência dada como normal. A obra, tomada pelo artista – vice-versa, já que falamos de arte-vida – é dada em sua incompletude, aspecto tal que não é só da ordem do processo de criação nem só com intuito

para abrir a obra ao espectador, mas é da natureza do como dizer o que se quer dizer. Fragmentado, oscilante, quebrado, tenso, como a segunda parte de *Piranha*.

Agamben³ - gesto político

Agambem (2000) escreveu em um artigo no periódico *Theory Out of Bounds* que “o político é a esfera do puro significado, ou seja, da absoluta e completa gestualidade dos seres humanos”. Ele parte do teórico grego Varro⁴, que inscreve o gesto na esfera da ação e separa claramente o que seria a ação e o fazer. Sua distinção deriva de Aristóteles, para o qual a produção (*poiesis*) tinha um fim em si mesmo, mas a ação (*praxis*) é uma ação com propósito, com uma finalidade. No entanto, Varro sugere um terceiro tipo de ação que é:

se produzir é um meio em vista de um fim e a prática é um fim sem meios, o gesto então quebra com esta falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moralidade e apresenta, ao invés disso, os meios que, tais como, evadem a órbita da medialidade sem tornar, por esta razão, um fim (AGAMBEN, 2000: p.57)⁵.

Está criado o campo fértil para uma ação com propósito ético e político, segundo a análise de Agamben. Não se trata da compreensão do gesto encapsulado na esfera do significado, um endereço último, nem tampouco a esfera do gesto como um movimento que tem um fim em si mesmo. O gesto é, de fato, para Agamben, “a exibição de uma mediação: é o processo que faz um significado visível como tal” (AGAMBEN, 2000: p.58).

É nessa mediação que se dá a abertura de um processo como *Piranha*, que tem gestos **nus**, diria Wagner e Agambem, (quebrados, duros, dolorosos) na 2ª parte – se é que é possível assim nomear – e, em seu prólogo, um texto atravessado de impressões do mundo contemporâneo, um texto político; uma nudez explícita, afirma o coreógrafo.

Ainda para Agamben, no ensaio *O que é contemporâneo?* poesia é um ato de retorno, “um gesto impossível para quem tem o dorso quebrado e quer virar-se para trás, contemplar as próprias pegadas e, desse modo, mostra o seu rosto demente” (2009: p.62). Ainda na tese de que o gesto flagra uma política de estar, a poesia admite um lugar de adiamento, retenção, sem ilusão de que se vale buscar a origem. Fala o autor: “é um caminhar, mas não é um simples marchar para frente, é um passo suspenso”. Suspensão, retenção, incompletude, “um olhar não vivido no que é vivido, tal como a vida do contemporâneo” (AGAMBEN, 2009: p.19).

O autor situa o ser contemporâneo como aquele que toma uma posição diante do presente: intempestivo, como identificou Nietzsche em anotações sobre Roland Barthes. Posição essa que é uma desconexão, uma distância pois, no anacronismo, está no tempo mas ao mesmo tempo distante dele, porque, assim, "é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo" (AGAMBEN, 2009: p.59). Adere a seu tempo, mas também se dissocia dele. Embora a natureza do ser contemporâneo seja uma espécie de fratura, como ver na obscuridade, sabe-se que isso lhe concerne e não cessa de interpelá-lo. A fratura e a obscuridade afirmam certa impossibilidade, sendo sempre um tempo do "ainda cedo", mas também do "muito tarde", do "já" e do "ainda". "Atroz...", como diria Vera Mantero, em seu célebre solo, "uma misteriosa Coisa, disse o e.e. cummings*" (1995).

Sobre tal desenho do mundo contemporâneo, inscreve-se um corpo. Em "Homo sacer" (2002), Agamben estabelece, de maneira igualmente complexa, a relação entre a vida (zoe) e as formas de vida (bio), tornando a vida qualificada, social, uma vida nua inserida na relação inerente de poder. Tal relação se pauta por uma indistinção entre zoe e bio, uma vez que politicamente, trata-se da dupla exceção na qual a vida se torna sacrificável, matável, ainda que sagrada. É na forma do direito que Agamben define uma biopolítica que se representa no corpo contemporâneo em formas estéticas cada vez mais subscritas nesse contexto.

No paradoxo e no anacronismo, o corpo está. E é entendendo política desse modo que olhamos para o trabalho de coreógrafos como Wagner Schwartz.

Transobjeto

Este espetáculo de Wagner Schwartz (2004) estreou em março de 2004 no Programa Rumos do Itaú Cultural, em São Paulo, mas suas formas de debate estético e político trazem mais artistas consigo: Hélio Oiticica, Lygia Clark, Caetano Veloso, Carmem Miranda de um lado e Pina Bausch, Xavier le Roy e La Ribot, de outro. Fronteira borrada entre nacional e estrangeiro, entre teoria e prática, entre vida e cena. A pergunta era, e permanece: como *antropofagizamos* nomes, eventos, história e estética no corpo? São nomes de artistas e coreógrafos importantes que exerceram um tipo de contaminação. Contaminados pelo outro, o corpo negocia e distingue estas fronteiras? Como as re-significa? Como se define sua borda, sua identidade?

O coreógrafo, interessado em questões da cena que possam discutir uma dimensão política do corpo, explica no projeto: "A obra, dividida em quatro instâncias, apresenta estruturas de objetos/signos apropriados, ressemantizados antropofagicamente em outras

identidades”. E mais adiante: “As interferências brasileiras apresentadas nas quatro Instâncias, no decorrer da obra, contêm relação com o modernismo no Brasil e, por percurso, a Antropofagia, o Concretismo, o Neoconcretismo e a Tropicália.”⁶ As instâncias são 1^a. transobjeto – introdução, 2^a. um bicho, 3^a. genuflexório e 4^a. o monumento, e funcionam como cenas, partes do espetáculo/performance.

O corpo faz-se um objeto atravessado ou transversal. Não há borda impeditiva de antropofagia. Não há fronteira que defina alfindegas de saberes colonizados. “Transobjeto” foi uma ousadia em tempos de colonização estética silenciada, ainda permanente em guetos legitimadores, que nos faz, ainda, refletir sobre o estado do corpo contemporâneo, em tempos de estética e política.

Trata-se, cada vez mais, de reconhecer o que de contemporâneo urge no artista da dança, ou do corpo. Nele, uma política de fronteiras que redefinem identidade. Nada menos esperado do que situar-se no lugar do contemporâneo que, segundo Agamben, na obscuridade pode ser visualizado ou se perceber em dupla exceção. Estética e política, mais adiante argumentadas sob viés de Rancière, forcem tal exceção. Inevitável se torna fazer presente um conflito de natureza identitária, mas tão igualmente social.

Voltando à cena, dança e performance se reencontram. Um novo contexto, uma estratégia artística, acima de tudo uma afirmação política. O que é central à performance é sua condição de se apresentar, de ser no momento presente em cena. Um presente dilatado pela história. A maneira que Schwartz faz isso é com citações históricas e um entrelaçamento destes artistas com sua própria identidade. Dizendo de outra forma, os fatos e artistas existem por si só, desenham uma história na arte brasileira, e o mesmo acontece com a carreira do coreógrafo. Com um propósito político de deter o olhar do outro, de comprometer sua interpretação e de expor um escopo sobre o qual as questões pairam, o coreógrafo antropofagiza sua história.

Temos, em comum, um tipo de compromisso ao exhibir o corpo propositivo de um debate. Como o outro se comporta? Quais são as referências que estão em xeque? Como uma ação é transformada pelo olhar crítico do outro? O que aparece é o corpo, movimentos, a pedra de Lygia Clark, o parangolé de Hélio Oiticica, o vestido vermelho de Pina Bausch, enfim, imagens performadas para questionar nossa antropofagia, nosso lugar de dupla exceção.

Rancière – enquadramento estético e político

Com a *A partilha do sensível* (2005), Rancière faz de estética e política um binômio⁷ conceitual forte e presente no fazer do mundo contemporâneo. Estética e política, para Rancière, são baseadas na conexão entre modos de discurso, formas de vida, ideias do pensamento e figuras da comunidade, com o intuito de traçar o que ele define como “partilha do sensível”:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (RANCIÈRE, 2005: p.15).

A qualidade do estético é uma decisão de partilha, do comum, do outro, e não somente do ponto de vista centralizado no artista ou na obra. O conjunto de práticas se contextualiza na comunidade, na qual é possível apontar para um jogo do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto.

Rancière apresenta três regimes de identificação sobre as artes. O primeiro é chamado de regime ético das imagens; o segundo, regime poético ou representativo, se baseia no par poiesis/mimésis. E o terceiro, propriamente estético, é o que singulariza os produtos, “a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo” (2005: p.32). Há um contínuo entre os regimes, conectados entre si, imagem, ética, visibilidade e política.

Neste contexto, em *Inconsciente estético*, Rancière chama atenção para o pensamento estético que, estranho a si mesmo, é ação que se impõe a uma matéria passiva. Como a metáfora de Édipo, reconstrói o pensamento estético como forma de ação dramática, onde o conflito é quando se sabe e não se sabe, age e se padece. E “é precisamente através dessa identidade de contrários que a revolução estética define o próprio da arte”, diz Rancière (2009: p.27). Ao tornar manifesto, vive a ambiguidade de se procurar e se perder. Assim o filósofo descreve o pensamento inconsciente estético.

Assim, nos sentimos situados no corpo cênico em tempos contemporâneos. O inconsciente de que fala o autor nos faz repensar uma identidade paradoxal, à flor da pele ou mesmo do osso.

Wagner: “[...] acredito que outros artistas, assim como eu, deixaram de falar para viver os processos de identidade com a prática da migração, do exílio enquanto forma de habitar o mundo e de traduzir o que for possível desse lugar sem endereço fixo”⁸. Em *Piranha*, Wagner nos apresenta um texto em primeira pessoa, mas endereçado a esse estado de pensamento estético, manifesto:

Falar do que eu vejo ou do que o outro me fala.

Falar do que unicamente pode ser falado:

– E se não há espaço o suficiente para a atração, meu amor,

É porque ela se foi.

Ela também flutua.

O que só pode ser falado e não é visível?

Fulano disse: há a morte.

Beltrano disse: há o amor.

Sicrano disse: há a preguiça.

O que não pode ser falado é o limite da palavra: o silêncio.

Tomar por objeto os próprios limites (WAGNER SCHWARTZ, 2010).⁹

O coreógrafo, quase ao fim do longo texto que foi antecedido por curiosos quinze minutos de espera proposital da obra, assim descreve a parte VII:

Não existe uma ordem relevante entre o começo e o fim de uma cartografia de deslocamentos. Essa forma de imprimir as escolhas no mundo articula o movimento do corpo em uma ação contínua, em direção ao conhecimento que é sempre inacabado.

Os fenômenos normativos têm a extensão do mercado, entretanto certas coisas que nascem e que ganham seu sentido entre as formalidades têm a extensão da experiência que pode se transformar em objetos artísticos, coreográficos ou figuras de qualquer outra área do conhecimento (WAGNER SCHWARTZ, 2010).

Ao longo da escrita deste artigo, tive a colaboração de Wagner Schwartz, com observações, comentários e questionamentos, que ainda se seguem na releitura, refazimento e publicação do texto. A ele, sempre obrigada.

Deste modo é que gostaria de terminar esse artigo: ouvindo o coreógrafo, lendo-o. Aceitando e fazendo resignificar essa imensa outra angústia de saber do mundo em que produzimos arte e tornamos corpos presentes. Contemporâneo por se redefinir, com Agamben; pensamento por se redefinir, com Rancière; dança por se redefinir, também com Wagner Schwartz. O corpo cênico do qual nos debruçamos não nos isenta de saber do mundo que habitamos e produzimos.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG. Edição original 1995, 2002.

_____. *Means without End: notes on Politics*. Collection Theory Out of Bounds. Minneapolis, London: University Minnesota Press, 2000, p.49-60.

_____. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

BEL, Jérôme. Que morram os artistas. *Lições de Dança 4*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003.

LEPECKI, André. O Corpo colonizado. *Revista Gesto 2*. Rio de Janeiro: Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, Instituto Municipal de Arte e Cultura, 2003.

_____. *Of the presence of the Body – essays on dance and performance theory*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34. Edição original, 2000, 2005.

_____. *O desentendimento – política e filosofia*. São Paulo: Edição 34, 1996.

_____. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

Notas

¹ Troca de emails entre autora e coreógrafo.

² MARINHO, Nirvana. *Políticas do corpo contemporâneo: Lia Rodrigues e Xavier le Roy*. Tese de doutorado. São Paulo: PUC, 2006.

³ Giorgio Agamben (Roma, 1942) é um filósofo italiano, autor de várias obras, que percorrem temas que vão da estética à política. Seus trabalhos mais conhecidos incluem sua investigação sobre os conceitos de estado de exceção e homo sacer. Formado em Direito, participou dos seminários promovidos por Martin

Heidegger, no fim dos anos 1960. Em 1974, transferiu-se para Paris, onde ensinou na Universidade de Rennes 2 - Haute Bretagne. No ano seguinte, trabalhou em Londres. Entre 1986 e 1993 dirigiu o Collège international de philosophie em Paris. De 1988 a 2003 ensinou nas universidades de Macerata e de Verona. De 2003 a 2009 lecionou Estética e Filosofia, no Instituto Universitário de Arquitetura (IUAV) de Veneza. A sua produção se concentra nas relações entre a filosofia, a literatura, a poesia e, fundamentalmente, a política.

⁴ Marcus Terentius Varro (116 a.c. - 27 a.c.), considerado um dos maiores scholars romanos.

⁵ Tradução da autora.

⁶ Arquivo digital cedido pelo coreógrafo.

⁷ Tal trecho deste texto é baseado no estudo de doutorado "Políticas do corpo contemporâneo: Lia Rodrigues e Xavier le Roy", da mesma autora deste artigo.

⁸ Troca de emails entre autora e coreógrafo.

⁹ Wagner Schwartz cedeu o arquivo digital do texto projetado na peça *Piranha*, apresentado no Instituto Cultural Itaú, na semana do Rumos Dança Edição 4, em março de 2010.

NIRVANA MARINHO tem graduação em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (1999), mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2002) com a dissertação "Modos do corpo se comunicar: Gesto na Dança" e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2006) com a tese "As políticas do corpo contemporânea: Lia Rodrigues e Xavier Le Roy". Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dança, atuando principalmente nos seguintes temas: dança contemporânea, dança, coreografia, corpo e coreógrafo intérprete. Desde 2006, é coordenadora do programa cultural Acervo Mariposa.

NIRVANA MARINHO has a bachelor's degree in Dance from the Universidade Estadual de Campinas (1999) and earned her master's degree in Communication and Semiotics at the Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2002) with the dissertation "Modes of communication of the the body: gesture in dance" and a PhD in Communication and Semiotics at the Pontifícia Universidade Católica, São Paulo (2006) with the thesis "The politics of the contemporary body: Lia Rodrigues and Xavier Le Roy". Since 2006, she is coordinator of the dance video archive Acervo Mariposa.