



## ESCRITA DE ARTE E *OBJECTHOOD*: UMA DIMENSÃO PERFORMATIVA DO TEXTO

Thereza Rocha. ICA|UFC

**RESUMO:** Esta comunicação promove um diálogo intertexto com o roteiro dramaturgista do espetáculo *The Show Must On*, do coreógrafo francês Jérôme Bel (2001), na busca por uma dimensão performativa da escrita, fazendo dos conceitos que aborda o próprio motivo da composição conceitual. Estudando o conceito da *objecthood* de Michael Fried (1967) caminha das artes visuais à dança em um discurso intermedia fazendo de seu objeto de estudo, a própria objetividade do texto.

**Palavras-chaves:** Objetividade; Objetualidade; Dramaturgismo; Dança

**ABSTRACT:** This communication promotes intertext dialogue with the dramaturgism of the dance piece *The Show Must On*, from French choreographer Jérôme Bel (2001) in its search for a performative dimension of writing, making the concepts that addresses the very reason of conceptual composition. Studying Michael Fried's concept of *objecthood* (1967) goes from visual arts to dance in an intermedia speech making its object of study itself the text *objecthood*.

**Key-words:** Objecthood; Objectuality; Dramaturgism; Dance

Só você. A única coisa que para sempre eu verei. Nos meus olhos, nas minhas palavras, em tudo o que faço, nada mais senão você. Para sempre! Sempre você, em cada pensamento que eu tiver. Aonde eu for, vai ser você, você e eu! Todo o mundo é só você e eu! Tonight, tonight, It all began tonight. I saw you and the world went away. Tonight, tonight, there's only you tonight, what you are, what you do, what you say. Today, all day I had the feeling, a miracle would happen. I know now I was right. For here you are, and what was just a world is a star. Tonight! Tonight, tonight, the world is full of light with suns and moons all over the place. Tonight, tonight, the world is wild and bright. Going mad, shooting sparks into space. [...] Good night, good night, sleep well and when you dream, dream of me... Tonight!

Atendendo às súplicas dos jovens amantes, o manto escuro da noite permanece onde está e agora I-You podem pronunciar pela primeira vez uma primeira pessoa do plural: Starve look at one another, short of breath. Walking proudly in our winter coats. Wearing smells from laboratories. Facing a dying nation of moving paper fantasy. Listening for the new told lies with supreme visions of lonely tunes. Somewhere, inside something, there is a rush of Greatness. Who knows what

stands in front of our lives. [...] Life is around you and in you. Answer for Timothy Leary, deary. Let the sunshine. Let the sunshine in. The sunshine in.

E é assim *letting the sunshine in* que os primeiros raios de sol acendem o céu novamente no demorar-se da aurora. E desde já e sempre é a letra da música que comanda a ação. Assim num lentíssimo fade-in durando toda a extensão da canção, o palco se ilumina. E isto é tudo o que há para assistir: o palco lentamente aparecendo à visão. Máquina de visão. 2min2s depois de reincidências do refrão *shining brighter and brighter in*, o palco lá estará, vazio, iluminado. E vazio permanecerá com o DJ, posicionado centralmente, de costas para o público, em lugar análogo ao do maestro. Dali, ele opera tanto o som quanto a luz do espetáculo. Breve pausa para a troca de CD.

Nesta dramaturgia a intertextualidade já é mais ou menos flagrante. Assim, quem responde por Timothy Leary, responde a Timothy Leary e ao seu slogan de campanha para o governo da Califórnia de 1969: *Come together, Join the party!* Os primeiros versos da conhecida música de J. Lennon em homenagem ao psicodélico Ph.D. de Harvard se iniciam. O quadro permanecerá o mesmo durante os próximos 2min30s: palco iluminado, letra que segue, nenhum acontecimento propriamente cênico. (...) 'I know you, you know me'. One thing I can tell you is you got to be free. Come together, right now! Over me! The Beatles convocam e 20 intérpretes (12 mulheres e 8 homens), entre bailarinos e não-bailarinos, entram em cena e organizam-se em semicírculo frontal em relação à plateia. Permanecem ali parados, durante toda a música, olhando para o DJ, desconhecendo que algo deles se espere. Assim permanecerão até o fim da canção.

Já são decorridos 16min47s de um total de 85min de espetáculo quando, depois de pausa suficiente mais uma vez para a troca de CD, *Come together* é sucedida por outro ícone do cancionero pop do século XX. David Bowie convida – *Let's dance!* – e, seguindo a regra do jogo, os intérpretes o atendem. Dançam animadamente, tal como fariam nas boates, raves e nightclubs, mas somente o quanto dure o refrão. Param logo em seguida e retornam à posição inicial. Ali permanecem até a próxima ocorrência-dance da letra da música, durante a qual repetirão a sequência anterior para, em seguida, retomarem novamente a formação de início. E assim sucessivamente até o final da canção.

Let's dance Let's dance Let's dance, put on your red shoes and dance the blues Let's dance, to the song they're playin' on the radio Let's sway, while colour lights up your face Let's sway, sway through the crowd to an empty space If you say run, I'll run with you And if you say hide, we'll hide Because my love for you Would break my heart in two If you should fall Into my arms And tremble like a flower Let's dance Let's dance Let's dance, for fear your grace should fall Let's dance, for fear tonight is all Let's sway, you could look into my eyes Let's sway, under the moonlight, this serious moonlight And if you say run, I'll run with you And if you say hide, we'll hide Because my love for you Would break my heart in two If you should fall Into my arms And tremble like a flower Let's dance Let's dance Let's dance, put on your red shoes and dance the blues Let's dance, to the song we're playing Let's sway Let's sway, under the moonlight, this serious moonlight Let's dance Let's Let's Let's Let's sway Let's Let's dance Let's dance Let's dance Let's dance Let's dance Let's dance Let's sway Let's sway Let's dance Let's dance Let's dance Let's dance Let's dance Let's dance Let's dance.

É a primeira ocorrência da palavra dança. Pessoas movendo-se ritmicamente ao som de uma música, capturadas pela máquina de representação teatral, constituindo por dentro os acontecimentos uma linha de ação desenhada pela modulação de afetos ditados por uma dada sequência musical, o que consagrou a dança cênica ocidental em sua história, é o que se encontra em *The Show Must Go On* do combativo coreógrafo francês Jérôme Bel, espetáculo de 2001. Os elementos estão todos lá. O quadro entretanto não se completa. Mesmo a injunção abstrata que faria dos elementos da composição, partes coordenadas entre si e componentes de uma *forma* (FRIED, 1967), desapegadas da representação e concentradas no exercício puro da objetualidade da dança, não comparece. Não há sintaxe.

21min13s. DJ inicia música do tipo 'batidão' de Erick "More" Morillo & M. Quashie, cuja letra diz somente e repetidamente o mesmo que diz o nome da canção: – I like to move it. Move it! Desde o início da canção, intérpretes dançam fazendo cada qual um único e mesmo movimento repetidamente. Trata-se de movimentos quaisquer. Alguns desnudam uma parte do corpo, para logo em seguida vesti-la novamente; um rapaz faz proezas com o balançar dos próprios testículos; uma moça abre e fecha o *zipper* de sua saia; uma outra, no chão, sobe e desce sua perna. Esta repetição insistente do mesmo durará toda a extensão da música



estéticos. É de fazer notar o fato de Michael Fried não ter utilizado a *objectuality*, termo já existente em sua língua materna, para nomear o problema estético que o seu texto proclama, dispensando-se assim da necessidade do neologismo *objecthood*. Não pode ser esquecido o fato de ser Clement Greenberg, a ascendência direta de seu pensamento.

O sufixo *(i)dade* tem sido, desde o início do século XX, um recurso de linguagem de grande valia para dizer o que constitui a especificidade de um dado meio. Seguindo Greenberg, a picturalidade (*picturality*) designa aquilo que constitui o específico da pintura (a objetualidade da pintura), ou seja, aquele dado objeto é uma pintura e é de arte, dadas as condições em que **nele** se organizam as unidades mínimas constituintes de sua sintaxe – a saber, tão puramente o traço, a cor e a superfície. Da picturalidade à objetualidade, há uma possível teoria estética pensada a partir da arte abstrata que talvez, segundo hipótese que este texto levanta, a ela se restrinja.

Se isto faz sentido, a dançalidade seria então neologismo necessário para nomear a objetualidade da dança, na busca pelas marcas da dança pura através da identificação de seu objeto de especificidade e da dedicação exclusiva a ele na composição de uma obra. E o problema é justamente este. Se a picturalidade é o que faz uma pintura, pintura e a dançalidade o que faz a dança, dança, não é disso que trata a *objecthood* de Fried, condição ou status que alcançam, por exemplo, os objetos de arte minimalistas, justamente quando renunciam à sua objetualidade em favor da pregnância do objeto. *Objetitude* é então estranho termo que este texto ousa propor como tradução, dadas justamente as implicações da *(i)dade* na especificidade do meio (pintura, escultura, dança etc.).

No contexto da arte minimalista, a obra de arte deixa de ser o exercício de composição de uma dada objetualidade para dentro dos limites de seu suporte, as bordas do quadro, por exemplo, e avança no espaço expondo-se em sua objetitude; nem pintura nem escultura, um objeto. No lugar da especificidade do objeto, um objeto específico, categoria que dá nome ao texto de Donald Judd escrito em 1963, um dos artistas com cujos panfleto e obra, Fried dialoga. Em sua objetitude, o objeto específico renuncia aos aprioris dados pelo meio (pintura, escultura, dança etc.) ao mesmo tempo em que renuncia à autorreflexividade modernista na qual a obra,

tomada em si mesma, imanente a seus próprios recursos, dobra-se sobre si e refere-se a seu próprio suporte: a pintura pintando o próprio pintar; a escultura, o próprio esculpir; a obra autônoma portanto em relação ao mundo dos objetos.

Específico sem especificidade, na objetitude, o objeto é aquele objeto mesmo, sem entretanto constituir um *em-si*. No lugar da autorreflexidade, a literalidade: a coisa, ela mesma, e não a coisa em si mesma. Assim, não há mediação obra/espectador dada pelo meio; há tão somente a própria mediação. No seu lugar, não a experiência direta da coisa-em-si, ingenuidade fácil que poderia aqui ocorrer, mas a própria mediação como arte – o objeto afirmando-se como contingente à sua observação. No caso, um giro vultoso do centro de atenção da obra na direção do espectador – precisamente o que Fried denuncia e critica como sendo a teatralidade minimalista. “Na ausência do objeto e no que toma o seu lugar está aquilo que pode ser chamado de teatralidade da objetitude” (1998, p.160).

Sim um objeto específico, mas não um objeto qualquer, do mundo, *ready-made*, entenda-se bem. Trata-se de objeto criado. A ordenação simples de um mesmo elemento, repetição, ou a exposição de si em sua densidade e opacidade, objeto maciço, privilegiam a objetivância – a sua condição de objeto, ele mesmo, posto como tal: este aí. *Este aí* nomeia a sua condição de localidade e, por isso mesmo e mais relevantemente, a sua condição vocativa, a de um objeto *em* situação. Um objeto cujas escala e espacialização teatralizam tanto o caráter expositivo da obra quanto o ato da especiação. Objeto que efetivamente inclui o espectador como elemento constituinte de uma relação não mais fundada no anonimato da fruição, em sua indiferença judicante, e correlativamente na autonomia da obra de arte. No lugar da relação Eu-coisa celebrada na relação sujeito-objeto que separa para relacionar, uma implicação objeto-objeto, ou ainda melhor, uma relação I-You.

Well the men come in these places  
And the men are all the same  
You don't look at their faces  
And you don't ask their names  
You don't think of them as human  
You don't think of them at all  
You keep your mind on the money  
Keeping your eyes on the wall  
I'm your private dancer, a dancer for money  
I'll do what you want me to do  
I'm your private dancer, A dancer for money  
And any old music will do [...]. Uma vez que as condições literalistas da objetitude de Bel já se estabeleceram, e que as

moças protagonizaram o seu número, é possível à dramaturgia do espetáculo mexer aí mesmo neste reino específico e introduzir, em resposta a uma *shewood*, um *hewood*. Assim, o DJ, MC do espetáculo, pode dar-se ao luxo de entrar em cena e dirigir-se ao fundo do palco para tornar-se ele agora o objeto, dançando sozinho o seu private-solo – uma dança também qualquer. Na ocorrência do refrão, atendendo mais uma vez às instruções dadas pela música, as meninas deixam o palco. Se se trata de uma private dance himself, elas ali não tem lugar.

De um *hewood* a um *wewood*. Ao soar irresistível do hit *Macarena* de Antonio Romero de Monge, todos os intérpretes voltam à cena, posicionando-se rápida, frontal, animada e intercaladamente em filas e linhas regulares para dançarem a coreografia homônima, simples e repetitiva, que se tornou febre no mundo inteiro na década de 1990. A *Macarena* une os intérpretes na única *chorus line* que acontecerá em todo o espetáculo: a sequência de dança mais longa de toda a peça, precedendo, como uma boa *playlist* o exige, o belo momento intimista que se segue. Ao som de *Into my arms* de Nick Cave and the Band Seeds, os intérpretes caminham a esmo pelo palco e, mais uma vez na ocorrência do refrão, cada qual dirige-se a um outro e o abraça. Caminhar-e-novamente-abraçar é movimento que repetirá o mesmo movimento da canção. Always and evermore, Into my arms, O Lord Into my arms, O Lord Into my arms. O Lord Into my arms, assim permaneça.

E como qualquer bom DJ, este mantém-se atento ao fluxo de intensidades do salão. Assim, responde ao abraço dos pares, que ali permanecem, com com *My heart will go on*, inconfundível tema do *blockbuster* *Titanic* na voz da insuportável Celine Dion. E eis que um dos pares do abraço muito lentamente vira-se de costas para o outro abrindo os braços na lateral, chegando os dois a perfazerem a célebre pose de Jack e Rose, na proa do tal navio. A música segue e os pares também na mesma posição, girando agora sobre o eixo até ficarem de costas para o público. Imitam o movimento de câmera que, no filme, circundava o corpo dos intérpretes. Ali permanecem mais uma estrofe de Dion e seu coração que, aos berros, will always go on and on. Uma das duplas, estrategicamente posicionada sobre uma das quarteladas centrais do palco, imóvel na pose, naugrafa com elas, descendo e desaparecendo para o fosso do teatro. Todos caminham e descem um a um pelo pelo alçapão agora aberto, fazendo desaparecer assim o objeto de visão da vista do público. Assim chego ao coração de I-You. You're here in my heart.

O manejo preciso dos afetos em jogo no espetáculo aponta para a composição de uma dramaturgia, mas uma dramaturgia lisa. The show must go on poderia ser definida como uma peça para 20 bailarinos e um DJ. O espetáculo comporta um longo roteiro de 18 settings de canções pop, quase todas tornadas clichê dada sua excessiva veiculação nos mass media, em alguns casos, verdadeiras pérolas da idiotia pop. Familiar às séries minimalistas, trata-se de uma espécie de dramaturgia de listagem. A itemização dá conta do único inventário que ali pode ter lugar – descrição minuciosa de coisas que não têm importância alguma.

Sobre as músicas, Bel declara em entrevista: “Eu detesto boa parte das canções que se encontram na peça. Este não é meu gosto pessoal; é o gosto do mundo! Falando seriamente agora, o trabalho tem suas próprias estruturas cujas regras guiaram a escolha das músicas” (2008). Claro, não pode ser à toa que na arquitetura literalista do banal, Jérôme Bel reúna 15 canções que trazem o vocativo I-You aparecendo como voz do discurso da letra. Não somente a escolha das músicas é precisa como também a ordem segundo a qual elas são dispostas no roteiro, uma vez que as letras das canções precisamente no vai e vem das funcionalidades de I-You organizam sequencialmente a dramaturgia do espetáculo. Uma dramaturgia entretanto sem drama; um dramaturgismo talvez. Mais ou menos à moda do minimalismo ou da arte conceitual, o império da literalidade. No caso de Bel, este texto o propõe, uma dramaturgia da objetividade.

Titanic prepara laboriosamente o meio do espetáculo, momento em que o drama da objetividade alcança seu ápice. Ápice de planície. Em uma espécie de centro focal de algo ambigualmente planar, a roteirização substituirá o objeto, também ambigualmente constituído, por sua lacuna, retomando o minimalismo extremo apontado na sequência inicial tonight. O naufrágio anuncia os próximos 12min de espetáculo nos quais o público será consecutivamente subtraído (1) de algo a ver dentro da cena; (2) do próprio palco; (3) do que se dá a ouvir. Bel articula um manejo gradual destas sequências no tempo, pois, no caso da dança, é preciso duração para construir a ausência do objeto e o aparecimento da objetividade. Neste minimalismo progressivo, nada restará ao público a não ser a desconcertante assunção de seu próprio desaparecimento como sujeito-espectador e correlativo reaparecimento como motivo da obra – suas expectativas, seu lugar, seu papel no regime da representação.

46min33s Yellow submarine dos Beatles. A geral branca é substituída por um *black-out* no palco, colorido somente pela intensa luz amarela acesa dentro do fosso. Restam a canção e, à vista do público, no palco, um retângulo amarelo isolado do todo. Música sai em *fade out*, na última ocorrência do refrão. No silêncio, precisamente depois da pausa musical, ouve-se, ao longe, o elenco cantando de dentro do submarino. We all live in a yellow submarine Yellow submarine, Yellow submarine. Transição de luz e som ao mesmo tempo. Com *La vie en rose* na voz inconfundível de Edith Piaf, o palco e agora toda a casa teatral se ilumina de rosa rubi. A plateia está em cena et la vie est en rose durante toda a canção. Il est entré dans mon coeur Une part de bonheur Dont je connais la cause. C'est toi pour moi Moi pour toi dans la vie Il me l'a dit, m'a juré Pour la vie Et, dès que je l'aperçois Alors je sens en moi Mon coeur qui bat. Coração de quem que bate? Melhor dizendo, coração do que? Quem protagoniza I-You nas relações literalistas que se estabelecem no espetáculo de Bel? Breve pausa. Introdução de Imagine de John Lennon. *Black out* geral no teatro. - Imagine all the people...!, pede John Lennon, e o DJ balança seu celular, braço erguido ao sabor da canção, tal como costumam fazer as pessoas nos grandes shows de rock. Outros, na plateia, o seguem.

Em The show must go on, a dramaturgia acena de muito longe para a narratividade própria ao sistema representacional outrora vigente na cena ocidental – portentoso Titanic que vê afundar ao longe. Por procedimentos literalistas, o regime cênico e sua política são tornados objeto específico. Durante o *setting* de Imagine, abandonada à própria sorte, a plateia finalmente chega ao ponto em que aquela coisa é aquela coisa mesma e dá-se conta do quanto tem sido assim, na verdade, desde o início do espetáculo. Subtraídos do objeto da visão são agora e contraditoriamente espectadores-sem-algo-para-ver e, nesta condição, protagonizam o não-espetáculo, tornado então objeto opaco e maciço em sua negra objetitude.

Hello darkness, my old friend, I've come to talk with you again, Because a vision softly creeping, Left its seeds while I was sleeping, And the vision that was planted in my brain Still remains Within the sound of silence [ ] the sound of silence [ ] the sound of silence [ ] of silence [ ] the sounds of silence. Seguindo o procedimento literalista, a plateia ouve o som do silêncio, com o DJ provavelmente de olho no *counter* do CD, interrompendo-o precisamente no refrão de Paul Simon que, uma

vez audível, reitera com palavras o que já está acontecendo: movimento de vai e volta *silence-the sound of silence*, mais uma vez repetitivo o quanto durar a canção.

Com cerca de 58min tendo se passado, a economia de tempo já o provará: não houve, não há e certamente não haverá nada no espetáculo remissível à constituição de uma sintaxe fruto da íntima correlação de seus elementos constituintes. Da objetualidade da dança não restou quase nada a não ser literalmente *the sound of silence*. A plateia deixa de ser um conjunto definido pela coincidência e consciência do visto. Chega-se então àquilo que estava sendo preparado desde o início, à grande revelação que antecede o epílogo: – It's (been) all about I-You. *The sound of silence* prepara a próxima virada que trará novamente os intérpretes ao palco, um a um, para formarem, lado a lado na boca de cena, a linha que separa palco e platéia. Palco e plateia iluminados, elenco e público permanecem lá, frente a frente, em uma troca de olhares onde não cabe confronto.

Ao som de *Every breath you take*, o procedimento da reiteração da cena pelo que diz a letra da canção completa o jogo literalista que vinha se desenvolvendo. Trata-se da consciência de estarem todos lá, pessoas sobre o palco e pessoas sentadas na audiência, no mesmo lugar, no mesmo tempo; o tempo é o do agora. E agora é o espetáculo que literalmente olha-o *in every move you make, in every step you take. Every single day Every word you say Every game you play I'll be watching you Every night you stay I'll be watching you Every move you make Every vow you break Every smile you fake Every claim you stake I'll be watching you I'll be watching you I'll be watching you I'll be watching you*.

59min12s *There's things that you guess And things that you know There's boys that you can trust And girls that you don't There's little things you hide And little things that you show Sometimes you think you're gonna get it But you don't and that's just the way it goes I swear I won't tease you Won't tell you no lies I don't need no bible Just look in my eyes I've waited so long baby Now that we're friends Every man's got his patience And here's where mine ends I want your sex I want you I want your sex It's playing on my mind It's dancing on my soul It's taken so much time So why don't you just let me go I'd really like to try Oh, I'd really love to know When you tell me you're gonna regret it Then I tell you that I love you but you still say no! I*

swear I won't tease you Won't tell you no lies I don't need no bible Just look in my eyes I've waited so long baby

Out in the cold I want your sex I want your love I want your sex It's natural It's chemical (let's do it) It's logical Habitual (can we do it?) It's sensual But most of all... Sex is something that we should do Sex is something for me and you Sex is natural - sex is good Not everybody does it But everybody should Sex is natural - sex is fun Sex is best when it's.... One on one One on one I'm not your father I'm not your brother Talk to your sister I am a lover C-c-c-c-come on What's your definition of dirty baby What do you consider pornography Don't you know I love it till it hurts me baby Don't you think it's time you had sex with me What's your definition of dirty baby What do you call pornography Don't you know I love it till it hurts me baby Don't you think it's time you had sex with me Sex with me Sex with me Have sex with me C-c-c-c-come on. A troca de olhares palco-audiência agora tornou-se paquera. Se o olhar sedento e assediador da plateia é assediado, quem deseja o sexo de quem? Nesta nova funcionalidade, I-You torna-se You-You.

I want your sex na voz de George Michael precede a sequência mais conhecida e festejada pelo público pop e antenado da dança contemporânea no youtube, com os intérpretes em cena, espalhados pelo palco, cada qual com seus *ipod* e fones. DJ ergue as mãos na posição e postura de maestro e indica-lhes o momento do *play*: os ipods devem ser iniciados todos na mesma *deixa*. Eles ouvem cada qual a sua canção e assim permanecem, envolvidos em sua própria fruição: uns balançam levemente, outros dançam; alguns contemplam. Em momentos variegados, a cada ocorrência do refrão das canções que somente eles ouvem, os intérpretes entoam fortemente a frase musical nele contida. Ouvem-se repetida e ocasionalmente frases cantadas, somente aquelas cujo refrão começa com *I, You, ou We*. I'm so sorry I'm a loser, baby I can't get no satisfaction I'm too sexy I am what I am I like to move it Move it I will always love you I'm bad Do you really want to hurt me? I am a woman now We are the world I gonna live forever I will always love you I'm bad Do you really want to hurt me? I'm a loser I can't get no satisfaction I gonna live forever. A regra do jogo mais uma vez é simples: assim que a sua música acaba, o intérprete sai. Como as durações são diferentes, o elenco vai deixando o palco em intervalos irregulares. Resta apenas um casal que repete várias vezes: Fame! I gonna live forever Fame! I gonna live forever Fame! Os dois saem. Breve

pausa. Todos voltam. Fazem um semicírculo no proscênio, perto do DJ, em três linhas, uma atrás da outra, posicionamento semelhante ao de um coral. Uma moça entrega ao DJ um CD que ele põe para tocar.

I heard he sang a good song I heard he had a style And so I came to see him  
To listen for a while. And there he was this young boy A stranger to my eyes.  
[Refrão] I felt all flushed with fever Embarrassed by the crowd, I felt he found my  
letters And read each one out loud. I prayed that he would finish But he just kept right  
on [Refrão] He sang as if he knew me In all my dark despair And then he looked right  
through me As if I wasn't there. And he just keep on singing Singing clear and strong  
He was strumming my pain with his fingers Singing my life with his words Killing me  
softly with his song Killing me softly with his song Telling my whole life with his words  
Killing me softly, with his song.

Os intérpretes acompanham a premiada gravação Grammy de Roberta Flack, movendo os lábios e cantando a canção, desde o início e sempre com os olhos no DJ whose fingers strum their pain, whose words kill them softly. Na 1ª ocorrência do refrão, os intérpretes começam a descer lenta e delicadamente até o chão; vão cedendo, colapsando, *fading away* – descendimento que classicamente encaminha a dramaturgia para a morte e os espetáculos para o seu final. Fórmula também válida aqui. Deitados, uma vez de olhos fechados, ainda cantam, até que vão parando para lá permanecerem. Com a imagem de todos amontoados uns sobre os outros, uma vez mortos, já não cantam mais. A música segue, como manda a chave, até o final.

Permanecem deitados. Seguindo a regra do jogo, quando Freddy Mercury pede - The show must go on!, os intérpretes o atendem, levantando-se para saírem de cena e logo retornarem, um a um, organizando-se lado a lado em linha, na beira do palco, pela última vez. Todos reunidos, vertem o corpo à frente agradecendo aos aplausos que então começam a acontecer. Erguem-se e saem de cena, para logo voltarem e repetirem o roteiro sucessivas vezes. Os agradecimentos fazem parte do show que goes on. I'm never giving in On – with the show The show must go on (yeah) The show must go on Ooh, I'll top the bill, I'll overkill I have to find the will to carry on On with the show On with the show The show - the show must go on Go on,

go on, go on, go on, go on Go on, go on, go on, go on, go on Go on, go on, go on, go on, go on Go on, go on, go on, go on, go on Go on, go on, go on, go on, go on Go on, go on, go on, go on, go on Go on, go on, go on, go on, go on.

A ordenação simples de um mesmo elemento, repetição, ou a exposição de si em sua densidade e opacidade, objeto maciço, privilegiam a objetivância – a sua condição de objeto, ele mesmo, posto como tal: este aí. *Este aí* é figura de linguagem que enuncia as condições expositivas de um objeto que, entre mim e você, just in between I-YOU, recusa-se a expor-se como tal e se faz voz performativa como texto.

## REFERÊNCIAS

BEL, Jérôme. “Que morram os artistas”. In: SOTER, Silvia e PEREIRA, Roberto (org.). *Lições de Dança IV*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003.

\_\_\_\_\_. “I am the (W)hole between their two apartments”. In: *Ballet International Tanz Aktuell*. Body.com.text, Berlim, The Yearbook, 1999.

FRIED, Michael. *Art and objecthood: Essays and Reviews*. Michigan e Nova York: University of Chicago Press, 1998.

REINALDIM, Ivair. *Quem tem medo da confusão entre as artes?* Todas as Musas, Ano 1, n. 1, Jul-Dez, 2009.

WHITTINGTON, Lewis. Bel Ami: A Talk With Choreographer Jérôme Bel. EDGE Publications, Inc. 27/8/2008. <http://www.edgephiladelphia.com/index.php?ch=entertainment&sc=theatre&sc2=features&sc3=&id=79314>. Consulta de 10/5/2013.

## Thereza Rocha

Pesquisadora de dança, dramaturgista e diretora de espetáculos. Doutora em Artes Cênicas pela UNIRIO. Vice-coordenadora do Mestrado em Artes e professora dos cursos de dança da Universidade Federal do Ceará. Estreou os espetáculos Paisagem Nua e 3 Mulheres e um Café: uma conferência dançada com o pensamento em Pina Bausch, em 2011 e 2010. Autora do livro Diálogo|Dança (São Paulo: SENAC, 2012), junto com Marcia Tiburi. Email: thereza-rocha@hotmail.com.