

2. Yvonne Rainer: Materialidade em fuga

2.1. Desintegração

(...)O mundo se desintegra a minha volta. Minha conexão com o mundo em crise permanece tênue e remota. Eu consigo prever um tempo em que essa relação remota deve acabar necessariamente, no entanto não consigo prever exatamente quando isso vai acontecer, ou quais serão as circunstâncias que me incitarão a um tipo de ação diferente (...) Essa declaração não é uma apologia. É o reflexo de um estado da mente que reage com horror e descrença vendo um vietnamita sendo morto na TV – não pela visão da morte, contudo, mas pelo fato de que a TV pode ser desligada logo em seguida, como após um faroeste de mau-gosto. O meu corpo permanece a realidade que resiste (Rainer, 1974p.72)

Esse é o último parágrafo da declaração que aparece no programa do espetáculo *The mind is a muscle* de Yvonne Rainer, apresentado pela primeira vez em 1968. A declaração chama atenção pelo modo como simultaneamente afasta e aproxima a obra do mundo que a rodeia. Aproxima ao anunciar de que forma os acontecimentos políticos interferem no seu desenvolvimento. Afasta por enunciar que essa interferência se deu através de um corte dos vínculos que uniam a representação ao seu exterior, sob o signo da desintegração.

A desintegração em curso não é a do mundo empírico: “o corpo é a realidade que resiste”. O mundo que se desintegra é o mundo da representação, no seu modo de organizar palavras e coisas, o que pode ser visto e o que pode ser dito, a ordem que organiza a cena. Esse mundo se desintegrou por não ser mais capaz de conectar-se com o mundo empírico sob nenhuma lógica: nem narrativa, nem afetiva. A imagem da morte não produz nenhum sentido, a não ser a estranha sensação de desintegração descrita na Declaração.

Resistir à desintegração do mundo do sentido é repensar a relação que se estabelece entre corpo e imagem. Em seu texto, conhecido como *No Manifest*, Rainer recusa o caráter espetacular da dança. Em outro artigo afirma que a dança deve ser produzida de modo a tornar-se impossível de ser vista. Paradoxalmente, entretanto, quase toda a produção artística de Yvonne Rainer tem o espetáculo

como suporte. Como é que o corpo resiste como realidade em um espetáculo? De que realidade estamos falando aqui?

Como primeira pista, podemos pensar que o corpo se mantém como realidade, ao escapar da lógica de produção de imagens que constroem um sentido exclusivamente a partir da projeção do espectador. Nessa perspectiva, o corpo é uma tela de projeção de seus fantasmas: a imagem não resiste a essa captura. O espectador nesse caso é um sultão a ser agradado.

A cena muitas vezes representada do sultão e suas odaliscas informou a relação do espectador com a dança, não só nas representações do oriente mítico, mas no próprio modo de pensar o papel da bailarina clássica. O público do balé clássico é, nas palavras de Théophile Gautier, “um sultão entediado”. É o mesmo Gautier que em suas críticas do balé romântico apresentado na Opéra de Paris entre 1830 e 1850, escreve: “a bailarina é uma estátua ou uma figura que é exibida e pode ser inteiramente criticada”. Gautier usa esse argumento para justificar os julgamentos rigorosos que fazia a respeito da forma física das bailarinas:

Não se pode esquecer que a primeira qualidade de uma bailarina é ser bonita. Ela não possui nenhuma desculpa por não ser bonita e pode ser repreendida por sua ausência de curvas assim como uma atriz pode ser repreendida pela sua pronúncia ruim (Gautier, 1932:23)

Fazer o corpo que dança resistir a essa captura é tirar do espectador o seu lugar de autoridade. Fazer com o sultão exigente o mesmo que Salomé fez com Herodes, na célebre passagem bíblica em que, em troca de uma dança, o rei promete à jovem dar-lhe aquilo que ela quer. Ao pedir a cabeça de João Batista, Salomé pede exatamente aquilo que põe em xeque a harmonia de todo reino. A figura de Salomé, também conhecida como Herodiade, fascinou a literatura moderna, sobretudo Mallarmé, que nunca terminou de escrever o projeto de peça inspirado na personagem bíblica.

Entretanto, é nesse movimento que se abre o paradoxo da relação entre arte e política na obra de Yvonne Rainer. Retirar do espectador seu lugar de autoridade que organiza a cena não é justamente o que o procedimento fetichista do espetáculo faz?

Quando Yvonne Rainer diz que o corpo é a realidade que resiste e pretende apresentar essa realidade do corpo em um espetáculo de dança é a própria relação entre corpo e realidade que se torna necessária de ser repensada.

A crítica comumente feita ao espetáculo, sobretudo na tradição teatral, é de que seu modo de funcionamento aliena o espectador, por retirar sua capacidade crítica e fazer com que não seja capaz de distinguir a aparência da verdade.

Com a expansão da indústria cultural e da chamada “cultura de massa” interferindo em todas as esferas da existência, criou-se a percepção de que a estrutura espetacular havia se convertido na forma dominante de relação no mundo capitalista.

No entanto, a crítica a alienação não formulou outra concepção de indivíduo que não o sujeito cartesiano da representação clássica, dotado de razão e consciência, apto a conhecer o mundo. Ficou, desse modo, presa ao conceito de indivíduo atomizado que pretendia romper.

O desejo de investigar de que modo o espetáculo, em Yvonne Rainer, pode engendrar outra relação com a história, a política e a comunidade, surge a partir de uma necessidade de por em questão a idéia de alienação. Para sair da dicotomia entre, de um lado, uma postura acrítica diante do modo com que o capitalismo se apropria do potencial criativo dos indivíduos, transformando imagens em mercadoria, e de outro, um elitismo anacrônico que considera que o artista deve conscientizar o espectador da realidade em que está inserido, se apropriando, muitas vezes de uma noção de realidade conservadora. Como criar outros laços?

Esse capítulo pretende analisar os modos através dos quais a crítica ao espetáculo em Yvonne Rainer abriu espaço de questionamento para pensar a relação entre dança, política e história. Toma para isso como ponto de partida a coreografia *Trio A* criada em 1966 e o espaço paradoxal que ela abre. Ao mesmo tempo que impede a identificação do espectador com a cena *Trio A* não é a tentativa de criar uma dança pura, livre das pressões dos acontecimentos históricos, mas uma forma de repensar essa relação, assim como exposto na Declaração do programa de *The Mind is a muscle*.

2.2. Retrato em Branco e Preto

Se um meteoro atingisse a terra destruindo a humanidade tal como a conhecemos, e deixasse apenas alguns registros e documentos da arte no século XX, e algum arqueólogo do futuro encontrasse o registro da coreografia *Trio A*, de Yvonne Rainer, feito pela historiadora Sally Banes em 1978, pouco entenderia sobre a história da dança desse período.

Essa afirmação, além de bizarra, aparentemente é incongruente, pois *Trio A* é considerada a coreografia mais importante da segunda metade do século, fundando o que ficou conhecido como a dança pós-moderna norte-americana, um dos movimentos mais influentes da dança desde então.

A estranheza da afirmação, entretanto, diz respeito a disparidade entre a atmosfera de quietude que encontramos no vídeo e a efervescência política e social que marcou os anos 60 no mundo todo e afetou diretamente o contexto em que *Trio A* foi criada.

No vídeo, sem som e em preto e branco a coreografia é executada como um solo por Yvonne Rainer, vestida de preto. A sua energia contida e sem interrupções, à primeira vista, como que afasta da cena o burburinho incessante que se fazia ouvir no Greenwich Village, em Nova Iorque, mais especificamente na Judson Church, palco do encontro do grupo da *Judson Dance Theatre*, do qual Rainer foi uma das fundadoras.

De que forma *Trio A* se relaciona com essa efervescência de que fazia parte? Os seus movimentos não miméticos, seu aparente fechamento em si, são testemunhas de que Rainer ao criar essa coreografia queria se desligar da série de eventos políticos e sociais que a rodeavam? Minha hipótese de resposta a essa pergunta, como pretendo desenvolver nesse capítulo, é simultaneamente sim e não. É justamente a dificuldade em fechar a solução para esse problema o que mantém essa coreografia como um lugar importante para se repensar a relação entre arte e política até hoje.

Segundo José Gil, o sucesso de *Trio A* deve-se a sua atualidade:

Hoje ainda – quando muitas das peças dos anos 60 parecem irremediavelmente datadas-, *Trio A* conserva uma frescura intacta, uma espécie de estranheza do trivial que não para de fascinar (Gil, 2002:158).

Essa “estranheza do trivial” que não para de fascinar, a meu ver, se constitui como a forma em que as oposições entre afirmação e negação se retorcem e criam um novo modo de estabelecer relação entre a cena e o que está fora dela, principalmente com o espectador que assiste a dança.

Para tentar entender essa estranheza fascinante seria preciso que esse hipotético arqueólogo do futuro, diante do vídeo em preto e branco, engendrasse dois movimentos. O primeiro seria tentar religar os fios soltos que conectam a cena de *Trio A* à um cenário mais amplo, como a experimentação do *Judson Dance theater*, a vanguarda artística nova iorquina dos anos 50 e 60, a guerra do vietnã e a crítica ao espetáculo, e entrever de que forma esses eventos e idéias rodeiam e atravessam a cena nua e silenciosa de *Trio A*. E, num segundo movimento, perceber de que forma sua composição coreográfica se apresenta como constante desconexão em relação a esses fios, desfazendo a todo momento a possibilidade de vincular algum tipo de interpretação. Não parar de fascinar, implica nesse perpétuo movimento que é ao mesmo tempo ligação e desligamento.

2.3. Fraternidade

O ano de 1968 (quando Rainer apresentou pela primeira vez *The mind is a muscle*) ficou marcado como um daqueles momentos que varrem a história a contrapelo, retorcendo os vínculos entre palavras e coisas, imagens e corpos, que sustentavam a ordenação da vida como ela era. Uma desconfiança generalizada em relação a toda e qualquer forma de autoridade pairava no ar, em um mundo pós-holocausto, e em pleno acirramento da Guerra Fria. Radicalizava-se, desse modo, a abertura engendrada pela modernidade, na qual os laços comunitários baseados em uma autoridade transcendental (deus, o rei a nação), que ordenava

lugares e identidades, se dissolviam. No entanto, como atesta Foucault em *As Palavras e as coisas*, escrito em 1967, a ruptura era ainda mais profunda. Pois, se como resposta a esse mundo de incertezas, o século XIX havia criado a figura do homem e da humanidade como a entidade transcendente que restava nesse processo de dissolução, a figura abstrata do sujeito burguês dotado de razão e consciência das declarações de direitos também anunciava seu fim¹

Os encaminhamentos que esse questionamento generalizado da autoridade e da lógica identitária tomaram foram múltiplos e muitas vezes conflitantes. O encontro foi potente justamente pela tensão gerada pelo atrito entre todas essas saídas, que abriu um espaço de questionamento que atravessa o debate estético e político até nossos dias.

1968 ficou também marcado pela sua dupla polaridade: de um lado do negativo vemos a alegria de uma multidão que se lê através da célebre frase pichada em um muro parisiense: “a imaginação no poder”. “A imaginação no poder” apontava o modo pelo qual as paredes das instituições começavam a se desmanchar no ar, fazendo repensar os limites do possível. Referindo-se aos eventos que tomaram conta da França nesse ano, Kristin Ross fala de uma “crise de funcionalismo”, que diz respeito justamente ao modo como a relação entre identidades e funções se desfaz

Mai 68 n'avait effectivement pas grande-chose à voir avec les intérêts du groupe social, étudiants ou 'jeunes' qui se trouvait à l'origine de l'action. Ce qu'on allait désigner comme 'les événements de Mai' fut avant tout une crise du fonctionnalisme: les étudiants cessèrent de fonctionner comme des étudiants, les travailleurs comme des travailleurs et les paysans comme des paysans. Le mouvement prit politiquement la forme de tentatives de déclassification et de bouleversement dans la détermination sociale de status (Ross, 2002:46)

Do outro lado, essa época testemunhou uma constatação sinistra de que a vida tinha se transformado em mercadoria a ser embalada, vendida e exterminada:

¹ “Uma coisa em todo caso é certa: é que o homem não é o mais velho problema nem o mais constante que se tenha colocado ao saber humano. Tomando uma cronologia relativamente curta e um recorte geográfico restrito – a cultura europeia desde o século XVI – pode-se estar seguro de que o homem é aí uma invenção recente (...) O homem é uma invenção cuja recente data a arqueologia de nosso pensamento mostra facilmente. E talvez o fim próximo. Se estas disposições viessem a desaparecer (...) se, por algum acontecimento de que podemos quando muito pressentir a possibilidade, mas de que, no momento, não conhecemos ainda nem a forma nem a promessa, se desvanecessem (...) Então se pode apostar que o homem se desvaneceria, como, na orla do mar, um rosto de areia.” (Foucault, 1999:536)

no holocausto, na guerra do vietnã, nos campos de concentração estalinista, nos porões da ditadura militar e também nos ditames totalitários do capitalismo empresarial e na sociedade de consumo.

Essa dupla polaridade atravessou também o campo da criação artística, afetando diretamente a relação entre arte e política. No *Judson Dance Theater*, um desejo intenso de experimentação misturava-se a uma necessidade de marcar posição em assuntos políticos que fervilhavam no momento, como a guerra do Vietnã, a luta pelos direitos civis da comunidade negra, e as revoltas estudantis. Um dos motores da criação era pensar modos de entrecruzar questionamentos éticos e estéticos, sem fazer com que o questionamento da autoridade se constituísse em nova autoridade e que, tampouco perdesse com isso o seu potencial de afirmação. Segundo Ramsay Burt

(...) by breaking down, blurring, or transgressing artistic conventions and disciplinary boundaries, artists associated with Judson Dance Theater opened up new spaces in which to place dancing bodies side by side with events and thereby generated new social and political meanings (Burt, 2006:117)

A construção da abertura desses espaços, de que fala Burt, constituiu o impulso da experimentação dos artistas que trilharam caminhos múltiplos nesse sentido. No entanto, esse “colocar lado a lado” arte e política era constituinte do espaço que escolheram para experimentar e apresentar as suas criações: a Judson Church.

Liderada por um pastor militante dos direitos civis a igreja Judson era palco de discussões sobre a liberação do aborto, a causa negra e palco de intensa experimentação artística, como descreve Sally Banes em seu livro *Greenwich Village, 1963*:

não apenas de fato os paroquianos chamam Howard Moody, o ministro, pelo prenome, como a igreja ajuda poetas encarcerados, defende os direitos dos cantores de música folclórica, abriga um programa de reabilitação para viciados em drogas e patrocina *happenings*, um teatro de poetas de vanguarda, uma galeria de arte e um Salão de Debates, politicamente radical e no estilo das reuniões de eleitores (Banes, 1999:35)

Seguindo essa esteira de embaralhamento de fronteiras, o *Judson Dance Theatre* reunia além de coreógrafos e bailarinos, outros artistas plásticos, poetas, músicos que se reuniram pela primeira vez em uma turma de composição para dança dada pelo músico Robert Dunn, no estúdio de Merce Cunningham, que ficava no prédio do Living Theater, também no Greenwich Village (Banes, op.cit: 94) A Judson Church foi o cenário escolhido para que o grupo pudesse apresentar suas experimentações, criando uma alternativa para o hábito de alugar um teatro uma vez por ano, que dominava a prática da dança moderna².

O que reunia esse grupo heterogêneo era o desejo de encontrar simultaneamente novas formas de criação e novas formas de organização coletiva. Essas duas inquietações se misturavam e os artistas envolvidos procuravam criar ao mesmo tempo novas relações da dança com o espaço cênico, com o corpo do intérprete em cena, e com o mundo a sua volta. Nesse sentido, a forma de partilha e o modo de organização do grupo eram tão importantes quanto o objeto da criação em si, como conta Sally Banes

(...) O Judson Dance Theater se dedicou explicitamente a trabalhar de forma coletiva. E uma importante parte de seu trabalho foi descobrir conjuntamente, como chegar a decisões coletivas. A oficina semanal nunca foi um grupo exclusivo: um dos primeiros princípios foi o de que as sessões seriam abertas a qualquer pessoa que quisesse a elas assistir. Os participantes adotaram uma metodologia de consenso e, na primeira reunião, adotaram um sistema de cadeira rotativa (Banes, 1999:97)

Artisticamente o grupo era bastante diverso, cada um experimentando de formas diferentes o desejo comum de romper tanto com a tradição do balé clássico, quanto da dança moderna. Havia a sensação de que a série de movimentos e imagens produzidos nesses movimentos tinham se esgotado tanto eticamente quanto esteticamente como testemunha Yvonne Rainer em um artigo. Seria preciso uma outra intensidade, um outro modo de investir de energia o movimento

² “From the beginning ‘non-dancers’ had been active in the group as both performers and ‘choreographers’: the composers Philip Corner, John Herbert McDowell, Malcom Goldstein, and the artists Robert Rauschenberg, Carolee Schneeman, Alex Hay, and Robert Morris (...) But there had always been a sense that we were all in it together, that whatever the inequities, they came out of our common cause, a shared present time” (Rainer, 1974:9)

It is easy to see why the *grand jeté* (along with its ilk) had to be abandoned. One cannot ‘do’ a *grande jeté*; one must ‘dance’ it to get it done at all, i.e., invest it with all the necessary nuances of energy distribution that will produce the look of climax together with a still, suspended extension in the middle of the movement. Like a romantic, overblown plot this particular kind of display – with its emphasis on interpretation, its involvement with connoisseurship, its introversion, narcissism, and self-congratulations – has finally in its decade exhausted itself, closed back on itself, and perpetuates itself solely by consuming its own tail (Rainer, 1974:66)

A necessidade de rompimento se devia ao desejo de ampliar o campo de possibilidades da criação. Nesse sentido, experimentou-se tudo aquilo que era considerado alheio ao campo da dança: amadores em cena como em *Would they, wouldn't they?* de Deborah Hay no qual estavam em cena as bailarinas da Judson e os artistas visuais Robert Rauschenberg e Alex Hay; movimentos cotidianos como empurrar colchões em cena sem nenhuma estilização em *Parts of some sextets* de Yvonne Rainer; hibridização entre dança e as outras artes, especialmente as artes visuais como nas performance *Site* de Robert Morris com Carolee Schneeman onde esta posa nua imitando o famoso quadro *Olympia* de Manet. A dança se aproximava assim do território da performance, alinhando-se com a vanguarda nova-iorquina dos anos 50 (Alan Kaprow, John Cage, Claes Oldenburg) nesse movimento de mistura dos meios. A vanguarda do Greenwich Village como atesta Ramsay Burt vai no sentido oposto ao ideal de pureza que orientou uma certa estética modernista.

When Rauschenberg started creating his own dances, Clement Greenberg wrote that under modernism each art was purifying itself from the effects of any other art and Michael Fried believed that ‘the survival of the arts has come increasingly to depend on their ability to defeat theatre’; but at the time they wrote these statements, the ground swell of avant-garde art-making in Greenwich Village was heading in a diametrically opposite direction: first, by refusing to recognize disciplinary boundaries – painters making dances, dancers talking and writing; second by progressively dismantling traditional links between technical skill and aesthetic value (BURT, 2006:28)

Seguindo esse desejo de alargar ao máximo o campo de possibilidades de experimentação em dança, o ateliê de Robert Dunn levou adiante a pesquisa a respeito da influência do aleatório e do acaso na composição coreográfica iniciada pela parceria entre John Cage e Merce Cunningham. Adotar o acaso como procedimento, como analisa José Gil, era uma forma de colocar em questão a intenção do sujeito na criação, o que tem por consequência problematizar também a noção de autoria (Gil, 2002:29). O aleatório desfaz as rígidas construções

identitárias que determinam os lugares que devem ser ocupados e hierarquicamente definidos. Esse método permitia a criação de combinações improváveis, que davam vazão ao desejo de experimentação, que o coreógrafo Steve Paxton manifesta através da questão “por que não?” ao narrar a sua experiência no ateliê de Robert Dunn:

The work I did there was to flush out all of my “why-nots”, to go through my ‘why not’ circles as far as I could until getting bored with the question. ‘Why not? Was a catch-word at that time. It was a very permissive time. The living theater was in the same building as Cunningham, which was my first contact with the rise of political consciousness – where I first saw the peace symbol, where I first saw dope smoked, where they were doing plays like *The Connection* and talking about prison reform.

Diane di Prima and other poets were there, and I remember lectures that they gave, in which the hostile audience would say, ‘What are you doing?’ ‘what has happened to art?’ And they would say ‘We’re just making art, and why not?’ (Paxton, apud Banes, 1993:10)

Esse por que não (que também era cantado no Brasil na mesma época pela voz de Caetano Veloso) é a manifestação de um profundo anseio de democratização da vida e da experiência estética, um questionamento de toda e qualquer forma de autoridade que punha em xeque o lugar da autoria, trazendo para dentro da experiência artística tudo aquilo que convencionalmente se mantinha de fora.

Foi talvez uma forma de aproximação do abstrato ideal de fraternidade da revolução francesa, colocando lado a lado, indivíduos, formas e imagens, explodindo com o modelo rígido de separação. Esse sentimento de fraternidade foi belamente descrito por Maurice Blanchot em seu depoimento sobre o maio de 68 na França

l’ouverture qui permettait à chacun, sans distinction de classe, d’âge, de sexe ou de culture, de frayer avec le premier venu, comme avec un être déjà aimé, précisément parce qu’il était le familier inconnu (Blanchot, 1983:53)

O método aleatório, o “por que não?” foram formas encontradas para promover esses encontros inesperados e fortuitos entre familiares desconhecidos, desfazendo a lógica da identidade.

Para Blanchot, o que constituiu esse período como acontecimento histórico foi a revelação da multidão anônima como força política através da qual o lugar da autoridade se suspende. Como no carnaval, ou em uma procissão fúnebre, era a reunião de desconhecidos em um mesmo espaço e a fraternidade que pulsava nessa interação, e não a ideologia ou uma causa transcendental, que produziam a intensidade libertária do acontecimento.

Présence du *peuple*? Il y avait déjà abus dans le recours à ce mot complaisant. Ou bien il fallait l'entendre non comme l'ensemble des forces sociales, prêtes à des décisions politiques particulières, mais dans son refus instinctif d'assumer aucun pouvoir, dans sa méfiance absolue à se confondre avec un pouvoir auquel il se déléguerait donc dans sa *déclaration d'impuissance* (Blanchot, op.cit:52)

Mai de 68, para Blanchot teria se constituído como esse momento de abertura em que tudo pode ser dito e o que importa não é tanto o que é dito, mas o dizer, o gesto que comunica a sua própria possibilidade de comunicação:

C'est pourquoi on pouvait pressentir que l'autorité, renversée ou plutôt négligée, se déclarait une manière encore jamais vécue de *communisme* que nulle idéologie n'était à même de récupérer ou de revendiquer (...) politique par le refus de ne rien exclure (*por que não?*) (...) tout était accepté (Blanchot, 1983:51)

Hoje, quarenta e quatro anos depois, é preciso problematizar essa operação realizada nesse belo texto, através da qual a suspensão da autoridade é análoga a uma declaração de impotência.

No texto sobre maio de 68, Blanchot separa a força da multidão que é descrita ora como silenciosa (no caso da procissão dos mortos na manifestação de Charonne)³ ora como comunicação pura, sendo indiferente os temas sobre os quais falava dos combates políticos.

³ Em 1962 o Partido Comunista Francês convocou uma manifestação na porta da estação do metrô Charonne em Paris. Por ordens do então Presidente da República, General Charles Gaulle, a manifestação foi duramente reprimida pela polícia e na correria oito pessoas morreram sufocadas e com traumatismo craniano esmagadas na entrada da estação. A reação é imediata, milhares de pessoas tomam às ruas para protestar contra Charonne e vários setores do serviço público entram em greve.

Chacun avait quelque chose à dire, parfois à écrire (sur les murs). Quoi donc? Cela importait peu. Le Dire primait le dit. La poésie était quotidienne. La communication ‘spontanée’, en ce sens qu’elle paraissait sans retenue, n’était rien d’autre que la communication avec elle-même, transparente, immanente, *malgré* (grifo meu) les combats, débats, controverses où l’intelligence calculatrice s’exprimait moins que l’effervescence presque pure (en tout cas sans mépris, sans hauteur ni bassesse) (Blanchot, op.cit).

De certa forma, esse discurso de Blanchot anula o conflito entre o dizer e o que é dito como força constituinte. O fato de que tudo poderia ser dito, no entanto, não significa necessariamente que o que é dito em si não tenha nenhuma importância. Não teria sido justamente essa tensão entre as enunciações críticas dos debates acalorados onde se tentava encontrar outras formas de organização, e o desejo de suspensão da autoridade, o que fez de 68 um momento potente que permitiu a ressignificação da vida? Sem essa fricção entre a necessidade de dizer não a determinados modos e conteúdos, e o abrir-se ao por que não da experimentação, surgiriam as faíscas que levaram à explosão?

Evelyn Grossman, analisando a obra de Blanchot discute a possibilidade dessa postura de “declaração de impotência” ser capturada por uma “tentação heróica” no qual essa indiferença absoluta em relação às estruturas de poder transformaria-se em sedução aristocrática. Assim, sutilmente o impoder viraria poder em uma espécie de “impotência triunfante”. (Grossman, 2008:136) A abertura ao impossível fecharia-se em uma espécie de nova totalidade, ao suprimir o conflito entre a revogação da autoridade e o desejo de constituição de uma nova organização.

A linha é tênue que faz com que o estado de suspensão da autoridade se fixe como declaração de impotência. Nessa sutil diferença a idéia de que tudo pode ser dito, se transforma em “nada pode ser dito” como se o debate e a relação entre arte e política se tornassem inviáveis.

Como veremos, a obra de Rainer se constrói sempre nesse tênue limite no qual o desejo de não se deixar capturar pelo olhar da interpretação quase que se transforma em uma impossibilidade de expressão. Nesse sentido, o seu trabalho é para escapar à institucionalização de uma fórmula criadora. Já nos anos 60 ela criticava a forma como o método aleatório utilizado no ateliê de Robert Dunn

tinha se transformado em uma espécie de novo paradigma, ao invés de ser um modo de abertura para fora deles:

The emphasis on aleatory composition reached ridiculous proportions sometimes. The element of chance didn't ensure that a work was good or interesting, yet I felt that the tenor of the discussions often supported this notion (Rainer, 1974:7)

Além de colocar lado a lado temas, elementos, e pessoas que, em uma lógica identitária, seriam mantidas apartadas, seria preciso fazer com que esses elementos se afetassem, criando um espaço comum que não é o espaço da totalidade. Como pensar esse espaço comum de afetação fora da lógica transcendente da autoridade que os reúne ou da identificação narcísica?

2.4.

Autoridade em suspensão

Dentre todas as interpretações e leituras que *Trio A* engendrou existem duas vertentes principais. A primeira vê a coreografia de Rainer como uma revelação da dança em seu próprio ser, alçando-a finalmente ao estatuto de arte moderna, prescindindo de referencialidade. O maior expoente dessa interpretação é a historiadora Sally Banes, que também é a maior responsável pela forma que *Trio A* transformou-se no maior símbolo da dança pós-moderna, termo que ela cunhou no livro *Terpsychore in sneakers*.

A história da teoria da dança tinha sido a repetição do conflito entre os que valorizavam a técnica e os que valorizavam a expressão (...) Com *Trio A* de Rainer esse ciclo foi finalmente quebrado. O debate se tornou irrelevante. Foi proposta uma possibilidade onde a dança não é nem perfeição ou técnica e nem expressão, mas algo totalmente diferente – a apresentação de objetos por eles mesmos. Não é simplesmente um novo estilo de dança, mas um novo significado e uma nova função da dança que apareceu então. (Banes, 1987, p.49).

Uma outra vertente critica esse viés modernista da interpretação de Sally Banes salientando a dimensão ética da obra de Rainer, reconectando *Trio A* ao restante de sua obra cujo caráter político é marcante. Ramsay Burt discute diretamente no seu livro *Judson Dance theater: performative traces* o modo com que Banes destaca *Trio A* sobre as outras produções de Rainer, conferindo-lhe maior importância. Para Burt, Banes ignora o contexto maior em que a

coreografia estava inserida e de que forma se relacionava com ele. Burt chama a atenção para o fato que *Trio A* era uma parte de 4 min e 33 seg do espetáculo *The mind is a muscle*, além de ter sido encenada de diversas formas, não somente com um solo em silêncio como no vídeo dirigido por Banes. Como exemplo, Burt relembra a apresentação de *Trio A* no evento People's, Flag Show em protesto contra a guerra do Vietnã. Nessa performance, três bailarinos dançaram *Trio A*, nus, usando a bandeira americana como uma capa. Nessa perspectiva, a interpretação de Banes falharia ao procurar estabelecer a idéia de uma dança pura.

The root of the problem is the modernist idea of pure 'dance'(...) There is no 'pure art' unconditioned by experience. For the same reasons there is surely no 'pure dance' uncontaminated by its social and political context (Burt, 2006:9)

O que pretendo analisar é o modo através do qual a tensão entre essas duas interpretações se faz presente no interior da própria obra de Yvonne Rainer. De um lado a idéia de que a marca principal da sua obra é a quebra do vínculo entre dança e referencialidade, procurando movimentos que valem por si só, sem necessidade de estarem submetidos a nenhuma estrutura de representação. De outro lado, como expõe diversas vezes, o desejo desse rompimento surge da necessidade de criar outro modo de produção de sentido entre a dança e o mundo. Para Rainer, o debate estava apenas começando e não tinha chegado a seu termo como propõe Sally Banes. Não se tratava aqui de encontrar o puro ser da dança.

Uma perspectiva interessante para entender de que modo essas duas formas de entender a crítica à representação se conectam é a interpretação de José Gil. Pensando sobre o movimento do *Judson Dance Theater* como um todo, Gil vê na busca pela abstração um desejo de colocar em questão a forma como a dança tornava-se um dispositivo de subjetivação.

Os bailarinos da Judson Church terminavam um movimento que Cunningham não levava ao seu termo: não visavam a abstração criticando o bailado e o expressionismo, mas a própria dança enquanto, como poderíamos dizer com Michel Foucault, dispositivo de uma certa subjetivação (ligada a instituições, a saberes e poderes) (Gil, 2002, p.148)

Pensar a dança como dispositivo de subjetivação a partir de Michel Foucault é também refletir sobre os seus modos de produção de visibilidade a

partir dos quais “as idéias se formulam e os comportamentos se manifestam” (Deleuze, 1998:69) Como é que um corpo que dança se apresenta diante do olhar do espectador? Essa era a questão crucial que Rainer colocava em cena a partir de *Trio A*. Na problematização dessa relação percebemos que a abstração não é um fim em si mesmo como era no trabalho de Merce Cunningham. Para Cunningham a busca por movimentos claros e sem referencialidade prescindiam da observação de fora da cena. Os espectadores eram convidados a observar uma experimentação, podendo projetar nesses movimentos abstratos sua imagens e anseios próprios.

I don't think that what I do is non-expressive, it's just that I don't try to inflict it on anybody, so each person may think in whatever way his feelings and experience take him. I always feel that movement itself is expressive, regardless of intentions of expressivity, beyond expression (Cunningham,1999:106)

Ao longo de toda a sua trajetória ela não cansa de procurar meios de reconectar o corpo à linguagem sem que esse tenha que se submeter ao discurso. Uma forma de comunicação que não obedeça à lógica da interioridade do sujeito da expressividade. Nesse sentido, o espectador não estaria livre para divagar sobre as formas produzidas pelo movimento do corpo da maneira que quisesse.

2.5. Recusa

Não ao espetáculo, não ao virtuosismo, não às transformações e à magia e ao uso de truques, não ao glamour e à transcendência da imagem da *star*, não ao heroísmo, não ao anti-heroísmo, não às imaginárias de pechisbeque, não ao comprometimento do bailarino ou do espectador, não ao estilo, não às maneiras afetadas, não à sedução do espectador graças aos estratégias do bailarino, não à excentricidade, não ao fato de alguém se mover ou se fazer mover (Rainer, 1974:51)

Todos os “Nãos” enunciados no texto que ficou conhecido como *No Manifest* escrito por Yvonne Rainer em 1965, com exceção do último, que se refere ao movimento, dizem respeito diretamente a forma como a dança produz imagens e os modos através dos quais essas imagens estabelecem uma relação com o espectador. O que está em jogo nesse momento é a relação da dança com a cena, sua estrutura espetacular, a forma de apresentação de um corpo que dança

diante do olhar de um outro. Como o corpo do bailarino em sua intrincada rede de relações complexas entre corpo e subjetividade impede uma relação narcísica de identificação: eis o *leitmotif* principal de toda a obra de Rainer, seja na performance ou no cinema.

Ao longo de sua trajetória artística, Rainer encontrou diversos modos de encenar essa questão, mas foi nos anos 60, no início do seu percurso como coreógrafa e intérprete que ela veio a tona. *No Manifest* foi concebido como a criação de uma série de estratégias que permitissem criar formas de apresentação que não se adequassem aos formatos já existentes de encenação.

All I am inclined to indicate here are various feelings about *Parts of Some Sextets* (performance criada em 1965) and its effort in a certain direction – an area of concern as yet not fully clarified for me in relation to dance, but existing as a very large NO to many facts in the theatre today (This is not to say that I personaThe challenge might be defined as how to move in the *spaces between* (grifo meu) theatrical bloat with its burden of dramatical psychological ‘meaning’ – and – the imagery and atmospheric effects of the non-dramatic, nov-verbal theater (i.e. dancing and some happenings) – and – theater of spectator participation and/or assault. (Rainer, 1974:51).

Como explica nesse artigo, o que a levou a procurar outros modos de se relacionar com a dança não foi uma questão de gosto, ou de estilo, mas uma sensação que a princípio não estaria esclarecida que a leva a declarar um amplo “Não” ao que vinha assistindo no teatro. Em outro artigo, ela descreve essa sensação como um sentimento de perda de sentido em relação a dança moderna e ao balé

The display of technical virtuosity and the display of the dancers specialized body no longer make any sense . Dancers have been driven to search for an alternative context that allows a more matter-of-fact, more concrete, more banal quality of physical being in performance, a context wherein people are engaged in actions and movement making a less spectacular demand on the body and in wich skill is hard to locate (Rainer, 1974:65).

Os paradigmas que teriam orientado a dança moderna, na sua perspectiva - o desejo de criação de significados psicológicos e a estilização do movimento - já não atendiam aos anseios de expressão de sua relação com o mundo. Colocado de outra forma, seria o desejo de construir sentido que ela encontrava na dança moderna norte-americana, cujo nome principal nesta época era Martha Graham, que deixava de fazer sentido.

Isso porque se, nos anos 60, Rainer escreve que as “mudanças na dança e no teatro refletem a mudança na forma como se pensa o homem e o mundo que o rodeia” (Rainer, op.cit:64) no programa de apresentação do espetáculo *The Mind is a muscle* ela admite a impossibilidade de representar através da dança, tanto o homem como o seu mundo.

A desintegração do mundo e a perda da conexão com ele está diretamente ligada ao modo com que este mundo se relaciona com a imagem. A experiência em questão, diante das imagens das mortes na guerra do Vietnã, é de um desligamento do corpo.

Pensando a partir do trabalho de Georges Didi-Huberman poderíamos dizer que essa desintegração impede que a imagem se abra revelando sua corporeidade. Em *L'image ouverte* Didi-Huberman analisa de que forma a relação entre o olhar e a imagem opera uma potência de metaforose na qual a relação entre corpo e ideia, alma e espírito se conjugam rompendo com a concepção dualista da tradição metafísica. É essa abertura que engendraria uma experiência comum, na capacidade de ser afetado pela imagem. Segundo Didi-Huberman existe nas imagens:

Quelque chose qui opere de façon à la fois plus *incarnée* et plus *impensée* que ce qu'en disent les métaphores symétriques de l'âme et de la fenêtre: quelque chose qui, justement, ne se réduit pas à une métaphore – mouvement qui met en relation des corps visibles avec les idées qu'ils sont censées signifier – mais qui devrait engager une compréhension des images sous l'angle de la *métarmorphose*, soit un mouvement qui met en relation des corps avec d'autres corps (Didi-Huberman, 2007:28).

No caso da imagem midiática do morto na guerra essa experiência é interdita. Anestesia do espectador e desaparecimento do corpo representado. Seria possível resistir a esse duplo desaparecimento?

Como analisa Carrie Lambert-Beatty, Rainer adotou duas estratégias para enfrentar esse desaparecimento do corpo. O primeiro modo, em 1961, na performance *The Bells* foi o de tentar contornar o caráter efêmero da performance através da repetição das sequências coreográficas que permitiriam ao espectador apreender a dança como um objeto, passeando a volta dele, olhando-o de diferentes ângulos (Lambert-Beatty, 2008:p.1)

No entanto, em 1966 com *Trio A*, ela enveredou pelo caminho oposto: compôs uma sequência de movimentos sem repetição, clímax ou acentuação. Ao contrário da primeira performance quando o intuito da repetição era se deixar apreender pelo olhar, *Trio A* é a forma através da qual o corpo se mantém como a realidade que resiste justamente por não se deixar capturar. “O corpo parece engajado constantemente em transições”.

“*Trio A* é uma máquina de fazer desaparecer as formas”, escreve José Gil (Gil, 2002, p.161). Para criar essa máquina foi necessário um longo trabalho, cujo processo Rainer descreve em um artigo:

(...) I worked mechanically and at times despairingly on movement. It was necessary to find a different way to move (...) So I started at another place – wiggled my elbows, shifted from one foot to the other, looked at the ceiling, shifted eye focus within a tiny radius, watched a flattened raised hand moving and stopping (...) basically I wanted it to remain undynamic movement, no rhythm, no emphasis, no tension, no relaxation (Rainer, 1974:46)

As estratégias definidas em *No Manifest* recolocariam a possibilidade de resistir a esse processo de desaparecimento do corpo que a projeção midiática da imagem havia engendrado. Se nas imagens da guerra são apresentadas imagens sem corpo, em *Trio A* Rainer quer apresentar um corpo sem imagem.

Em um artigo da mesma época Rainer escreveu : “Dance is hard to see, it must be made either less fancy or the fact of its intrinsic difficulty must be emphasized to the point that it becomes almost impossible to see” (Rainer, 1974:64). A dança deveria tornar-se difícil de ver, para forçar o olhar do espectador a não ignorar o corpo diante de si. Para fazê-lo, entretanto, algo haveria que mudar na forma como a dança se apresenta ao olhar.

Mas o que confere o estatuto paradoxal é que Rainer, ao mesmo tempo em que nega qualquer possibilidade de identificação entre o intérprete em cena e aquele que o assiste, transforma a dinâmica espetacular como motor principal de questionamento da composição coreográfica. Rainer cria pensando no espectador, mas o faz elaborando estratégias que façam como que este não consiga jamais apreender a imagem do corpo que dança, conferindo-lhe um sentido ou um afeto reconhecível.

De que forma essa relação paradoxal com o espetáculo permite outros tipos de abordagem da relação entre ilusão e realidade, que retomam politicamente modos de relação entre o espectador e a cena?

Ao criar uma máquina que faz desaparecer as formas, ou seja, que dá visibilidade ao desaparecimento, Rainer põe em relevo a discussão sobre a presença. Como é que um corpo se apresenta através da imagem?

2.6. Minimalismo

Na mesma época da composição de *Trio A*, Yvonne Rainer está bem próxima dos pressupostos artísticos do que ficou sendo conhecido como Minimalismo das artes visuais. Como em todos os movimentos criados por críticos e historiadores da arte a classificação “minimalismo” é um tanto arbitrária e homogeneizadora das diferenças. Sem pretender entrar nessa discussão me interesso por tentar reconhecer de que forma Rainer se sentia próxima do trabalho de pintores e escultores como Donald Judd, Dan Flavin e, sobretudo, Robert Morris (com quem era casada na época). Essa aproximação é explícita e aparece de forma esquemática em um artigo publicado na antologia organizada por Gregory Battcock *Minimal Art: a critical anthology* publicado em 1968.

A semelhança entre os trabalhos dos artistas conhecidos como minimalistas reside na forma com que trabalham os materiais primando pela simplicidade e por um desejo de por fim ao ilusionismo, apresentando os materiais como são, sem ornamentação.

O artigo que, paradoxalmente, apresenta o prolixo título: *A quasi-survey of some “Minimalist” Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora or an Analysis of Trio A* começa com a exibição de duas colunas. As colunas se intitulam “objetos” e “danças” e apresentam dois patamares. O primeiro contendo o comando “eliminar ou minimizar” e o segundo contendo o comando “substituir”. Os elementos que deveriam ser eliminados da cena são todos aqueles que produziram um efeito de ilusionismo (ênfase nas

mãos, relação hierárquica entre as partes do corpo envolvidas na composição do movimento, textura, figuras referenciais, ilusionismo, complexidade e detalhe, monumentalidade, clímax, virtuosismo, etc.) (Rainer, 1974:63).

Cabia apresentar o corpo em sua *fisicalidade*, como anuncia Rainer na Declaração do programa de *The Mind is a muscle*. Sem correspondente em português, a definição de *physicality* segundo o dicionário Merriam Webster é: “predominance of the physical usually at the expense of the mental, spiritual, or social”. É à essa predominância do físico sobre outros fatores que Yvonne Rainer declara o seu amor. Mas como entender o corpo em sua fisicalidade pura, uma vez que ele está em movimento?

Segundo Didi-Huberman, o minimalismo ao tentar apresentar esculturas que representem os objetos como eles realmente são (“what you see is what you see”) acabam estabelecendo uma trama complexa sobre a relação entre objeto e imagem. A princípio o objetivo da arte dita minimalista era remover toda a carga de ilusionismo da arte.

Se fosse preciso resumir brevemente os aspectos fundamentais reivindicados pelos artistas desse movimento (...) teríamos que começar por deduzir o jogo do que eles propunham a partir de tudo que proscreviam ou proibiam. Tratava-se em primeiro lugar de *eliminar toda a ilusão* para impor objetos ditos *específicos*, objetos que não pedissem outra coisa senão serem vistos por aquilo que são. O propósito, simples em tese, se revelará excessivamente delicado na realidade de sua prática. Pois, a ilusão se contenta com pouco tamanha é a sua avidez: a menor representação rapidamente terá fornecido algum alimento – ainda que discreto, ainda que um simples detalhe (Didi-Huberman, 2005:50)

Segundo Didi-Huberman, ao elevar ao paroxismo a apresentação do objeto em sua tautologia, ou seja como um bloco concreto que não permite a a invenção de tempo nem espaço, o minimalismo acaba, paradoxalmente, trazendo a tona para a contemplação da imagem, a noção de experiência: Isso porque esses objetos auto-contidos só existem diante do olhar de um espectador. Essa necessidade do espectador levou ao crítico conservador Michael Fried a desmerecer o minimalismo enquanto arte, pois, segundo Fried, tratava-se de por por terra o que a pintura tinha conseguido atingir no século XX, sua autonomia, sua independência de fatores históricos

A resposta que eu gostaria de propor é a seguinte: a adesão literalista (como Fried chamava os minimalistas) à objetividade na verdade não é senão um pretexto para um novo gênero de teatro, e o teatro agora é a negação da arte (Fried, apud Didi-Huberman, 2005:72).

O que está em jogo aqui com a questão do teatro é a discussão sobre a presença. O minimalismo desmonta o esquema da representação, mas também desestrutura o paradigma modernista da arte como um fim em si mesma, valorizada por Michael Fried. Pensar a presença fora da representação, paradoxalmente é investigar aquilo que na imagem não se deixa interpretar, que não se deixa ver, que, como diz Jacques Derrida se apresenta como diferença daquilo que se dá a ver

Le présent ne se donne comme tel, ne s'apparaît, ne se présente, n'ouvre la scène du temps ou le temps de la scène qu'en accueillant sa propre différence intestine que dans le pli intérieur de sa répétition originaire (Derrida, 1967:364)

Pensar essa diferença de temporalidade que se abre, entre espectador e a obra e que não obedece mais à lógica da representação faz emergir a questão de como se produz sentido que dê consistência à experiência. Rosalind Krauss em *Passages in the twentieth century sculpture* enfatiza que o interesse desses artistas residia em investigar de que forma a experiência estética produz sentido:

A questão da linguagem e do sentido em Wittgenstein nos ajuda por analogia a ver o lado positivo da empreitada minimalista, pois ao recusar a dar à obra de arte um centro ilusionista ou interior, artistas minimalistas estão simplesmente reavaliando a lógica de uma *fonte* particular de sentido e não simplesmente negando que o objeto estético contenha sentido. Eles estão pedindo que o sentido seja visto como algo que surge de um sentido público mais do que privado (Krauss, 1998)

Trata-se de pensar então como essa *fonte* cuja substância que emana é pública pode ser ao mesmo tempo lugar fora da representação, mas elemento de disputa política. Em que medida a aparente distância e recusa dos objetos minimalistas e do corpo em cena em Rainer produzem uma experiência comum?