

“A REALIDADE QUE RESISTE”: A RELAÇÃO ENTRE O ESPECTADOR E A DANÇA EM TRIO A DE YVONNE RAINER

“THE RESISTANT REALITY”: THE RELATION BETWEEN THE SPECTATOR AND DANCE IN YVONNE RAINER’S TRIO A

Mariana Patrício Fernandes (PUC-Rio)

### Resumo

O artigo se propõe a analisar a relação entre o espectador e a coreografia *Trio A* de Yvonne Rainer, criada em 1966. Nos movimentos de *Trio A*, o corpo se apresenta permanentemente em fuga - não se deixa capturar pelo olhar do espectador. Nesse movimento de fuga, as posições que tradicionalmente organizam a cena da representação são postas em xeque.

Palavras-chave | Yvonne Rainer | Dança | Corpo | Espectador | Política

### Abstract

The purpose of the article is to analyze the relation between the spectator and Yvonne Rainer’s choreography *Trio A*, created in 1966. In the movements of *Trio A* the body is presented in a state of permanent flight – it avoids being captured by the spectator’s eye. In this movement of flight, the positions that traditionally organize the scene of representation are put in check.

Keywords | Yvonne Rainer | Dance | Body | Spectator | Politics

**Mariana Patrício Fernandes** é Doutora em Letras pela PUC-Rio com a tese: “Sentidos em Fuga: o espectador e a dança. Uma experiência contemporânea”. Atualmente coordena, em parceria com a artista Flavia

Meireles, o grupo de pesquisa: "Temas de Dança", responsável pelo site temasdedanca.com.br.

**Mariana Patrício Fernandes** holds a Ph.D. in Literature from the Pontifícia Universidade Católica of Rio de Janeiro (PUC-Rio); her dissertation is entitled "Senses in Flight: the spectator and dance. A contemporary experience". At present, together with artist Flavia Meireles, she coordinates the research group "Dance Themes" and is responsible for the website temasdedanca.com.br.

## **“A realidade que resiste”: A relação entre o espectador e a dança em Trio A de Yvonne Rainer.**

Mariana Patrício Fernandes

### **Introdução**

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, 1974: p. 72).

Esse é o último parágrafo da declaração que aparece no programa do espetáculo *The mind is a muscle* da coreógrafa norte-americana 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* do programa do espetáculo.

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 constrói 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.

Fazer o corpo que dança resistir a essa captura é tirar do espectador o seu lugar de autoridade interpretativa. Uma vez destituído de ferramentas de apreensão da imagem que a ele se oferece como pode o espectador se relacionar com a cena? Essa é uma questão que não parou de intrigar os espectadores de *Trio A*, e a qual este artigo oferece um caminho de reflexão.

### **Onde está a paixão?**

*Where is the passion?* Essa questão foi lançada por uma aluna de Patrícia Hoffbauer, bailarina da companhia de dança de Yvonne Rainer e professora do Departamento de dança de Yale University. A aluna lançou a questão após assistir a um vídeo de sua emblemática coreografia *Trio A*, criada em 1966.

Essa pergunta posteriormente inspirou o título de uma palestra apresentada por Yvonne Rainer, no Espaço SESC Copacabana, em 2009, chamada *Where's the Passion? Where's the Politics? or How I Became Interested in Impersonating, Approximating, and End Running Around My Selves and Others', and Where Do I Look When You're Looking At Me?*

Ao investigar onde está a paixão em sua obra, Rainer volta à discussão sobre *Trio A*. Quarenta anos depois de sua composição, a coreógrafa faz a autocrítica do seu desejo de construção, nos anos sessenta, de uma presença neutra do performer em cena. Contudo, mesmo abandonando a pretensão à neutralidade, o modo de interpretar *Trio A* na sua presença silenciosa, que evita a troca de olhares com o espectador, sem modulações de intensidade, ainda faz pensar sobre a relação entre corpo e subjetividade e Rainer admite, na palestra, que sempre acaba voltando a essa coreografia. O que é que faz com que *Trio A* não perca a força?

A primeira pista é o modo de dançar *Trio A*, concebido por Rainer. Em primeiro lugar, ao ensinar aos seus bailarinos e alunos essa peça, a artista recusa a ideia de que o corpo é o espelho de uma interioridade que se expressa através dele. Essa recusa coloca uma série de problemas que devem ser enfrentados pelo intérprete e que continuam a intrigar a coreógrafa quando pensa sobre ela.

Ao desvincular seus movimentos de emoções identificáveis pela plateia, o que se coloca em questão com a coreografia é a própria noção de subjetividade socialmente constituída. No entanto, como Rainer comenta nessa palestra, esse vínculo entre corpo e identidade não se desfaz através do ideal de uma neutralidade a-subjetiva do performer. Há sempre um “eu” que insiste em ocupar a cena. Como então problematizar essa questão?

Esse “eu” de que fala Rainer, entretanto, está longe de ser uma entidade transcendente que preexiste às relações sociais e políticas nas quais se insere. Pelo contrário, a imagem de si, o “eu” que quer tomar a cena só existe por causa dessas relações. A crença na espontaneidade é posta em causa aqui.

Para entender de que forma Rainer critica a ideia de um “eu” transcendental, a reflexão acerca dessa questão presente no livro *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia*, de Gilles Deleuze e Felix Guattari, torna-se interessante. Seus autores, no capítulo intitulado “O ano-zero, a rostidade”, demonstram a estreita ligação que o sistema de significação entretém com o processo de subjetivação conectando-se através do modelo da

expressividade. A essa conexão os autores chamam de *rostidade*, o fenômeno através do qual a significação ganha um sentido determinado:

A forma do significante na linguagem, suas próprias unidades continuariam indeterminadas se o eventual ouvinte não guiasse suas escolhas pelo rosto daquele que fala (“veja, ele parece irritado...”) Uma criança, uma mulher, uma mãe de família, um homem, um pai, um chefe, um professor primário, um policial, não falam uma língua geral, mas uma língua cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos (Deleuze; Guattari, 2004: p. 32).

Nesse processo de “rostificação” da linguagem, as expressões linguísticas entram em conformidade com as formas da subjetividade em um processo de “redundância”. O rosto é o resultado de um processo através do qual os eixos de significância e subjetivação delimitam o campo das expressões possíveis, excluindo todos os modos de produção de sentido que escapam a esse enquadramento.

A semiótica mista de significância e de subjetivação necessita singularmente ser protegida contra qualquer intrusão do fora. É preciso mesmo que não haja mais exterior [...]. Uma língua está sempre presa a rostos que anunciam os enunciados dela, que os lastream em relação aos significantes em curso e aos sujeitos concernidos (p. 47).

Essa forma de estruturação resulta de agenciamentos de poder bem específicos e de caráter autoritário que presumem a abolição do corpo, que deverá ser disciplinado a partir desse modelo: a desterritorialização do corpo implica uma reterritorialização no rosto (p. 36). A ideia de que a dança expressaria as emoções internas de uma subjetividade anterior ao corpo afirmaria esse modo de ordenar o mundo proposto pela estrutura da “rostidade”.

Como pode o corpo dançar fora desse movimento de “rostificação”? Qual força o levará ao movimento?

## O Movimento Puro

Não reconhecer onde está a paixão, como apontou a aluna-espectadora de *Trio A*, significa, antes de tudo, não reconhecer o impulso que faz com que o corpo se mova. A relação entre paixão e movimento remete à antiga distinção aristotélica entre ação e passividade. A própria condição de estar em movimento define a passividade da matéria em relação à alma. A matéria é a que sofre a ação de um princípio externo que lhe conferirá uma forma. Esse princípio, por sua vez, é imutável. Como analisa Gérard Lebrun, é justamente essa passividade da matéria que faz com que Aristóteles desqualificasse a mobilidade.

É por conter matéria, isto é, indeterminação que um ser se move. O fato de ter que mudar (de lugar ou de quantidade ou de qualidade) para receber uma nova determinação mostra que ela não possui todas as qualidades de uma só vez, e que a aparição dessas depende da intervenção de um agente exterior. Ora, este último aspecto é fundamental para a determinação do *pathos* [...]. A paixão é sempre provocada pela presença ou imagem de algo que me leva a reagir. Ela é então o sinal de que eu vivo na dependência permanente do Outro (Lebrun, 2009: p. 13).

Essa distinção entre ação e passividade, diz respeito a uma concepção na qual o corpo está sempre submetido ao espírito. Nesse sentido, saber identificar a paixão significa saber nomear aquilo que o corpo está "sofrendo", de acordo com a lógica da significação, e ser capaz de julgar esse sofrimento.

O espanto diante de *Trio A*, como nota José Gil, origina-se na forma como a coreografia rompe o entendimento tradicional da relação entre dança e movimento:

Depois de ter recusado uma série de elementos exteriores à dança (subentendido: ao que ela deve ser como 'objeto puro') Rainer confronta-se com o movimento 'no estado nu'. Mas o que é um movimento no estado nu? Tal movimento não existe, há sempre uma razão exterior ao movimento

fazendo com que este último comece: retirar esse resíduo último exterior ao movimento é alcançar enfim a pureza essencial do movimento, é também anulá-lo totalmente (Gil, 2005: p. 152).

“E, no entanto, esses corpos se movem”, constatamos quando assistimos às mais de cem remontagens de *Trio A*. Mesmo em sua recusa em conectar-se a alguma “razão exterior” eles não param de dançar. Qual a força que os anima?

De uma certa forma, buscar esse movimento em estado nu, independente de impulsos exteriores, definiu a dança moderna e contemporânea em sua busca por autonomia. André Lepecki denomina essa procura por um movimento auto-gerado como “paradigma cinestésico” da dança na modernidade (Lepecki, 2008: p. 4). Quem primeiro definiu essa relação entre puro movimento e autonomia da dança foi o crítico norte-americano John Martin, ao criticar o balé clássico por sua dependência da música e da narratividade, na década de 1930. A dança contemporânea se definia, dessa forma, como uma arte do corpo não como meio de expressão, mas como matéria expressiva em si. O paradigma do puro movimento foi pensado e trabalhado de diferentes formas ao longo do século XX, seus desdobramentos foram múltiplos, engendrando novas formas de produzir sentido através da dança.

Essa concepção de dança pura ganha consistência com a pesquisa coreográfica de Merce Cunningham nos anos cinquenta. Cunningham foi professor de toda a geração do *Judson Dance Theater*. Para o coreógrafo, tratava-se de buscar o movimento puro, autogerado. Em um texto de 1955, chamado “A arte impermanente”, Cunningham escrevia:

Na dança trata-se de que um salto é um salto [...] a atenção que conferimos ao salto elimina a necessidade de sentir que o sentido da dança reside em tudo aquilo que não é dança. Além disso elimina o problema da causalidade [...] nos libera da necessidade de continuidade e estabelece claramente que cada fato da vida pode ser a sua própria história. O que ajuda a quebrar as correntes que frequentemente amarram os pés dos bailarinos [...]. A dança não é feita de relações



sociais. Não é emoção, a paixão por uma tal pessoa, a cólera por uma outra. Na sua essência, na nudez de sua energia, ela é uma fonte em que a paixão ou a cólera podem surgir em uma forma particular (Cunningham *apud* Ginot; Michel, 2008: p. 55).

O que se entende aqui é que o movimento é uma fonte que precede o sentido, a energia nua e universal que faz ser possível que haja formas e emoções reconhecíveis. O trabalho do coreógrafo é ajudar os bailarinos a encontrarem essa fonte de energia desinvestindo o corpo das suas amarras que direcionam o movimento para uma significação específica. O corpo em movimento na pesquisa de Merce Cunningham é de uma plasticidade infinita, capaz de desfazer as relações sociais e movimentar-se sozinho, contrariando a lógica aristotélica da passividade.

Qual a técnica que permite encontrar essa fonte?

Analisando a obra de Cunningham, José Gil chama a atenção para o modo através do qual sua dança desconstrói a imagem do corpo como totalidade orgânica. Nessa concepção, a organização do corpo está intrinsecamente ligada à subjetividade a qual está submetida. Logo, de onde emanaria a energia que põe o corpo em movimento? Como criar esse movimento puro que contém em si todo o sentido do seu ato?

Seria preciso esvaziar o corpo da carga de significações que se incrustaram nele. Silenciar. A noção de vazio e silêncio aqui empregada é difícil de ser inteiramente compreendida e se deve, em grande parte, a influência da filosofia zen no trabalho de Cunningham e John Cage.

Para José Gil, esse movimento de esvaziamento constrói um plano de imanência no qual pensamento e corpo tornam-se um só, e o movimento pode fluir sem cortes em sua pura virtualidade:

o esvaziamento e o preenchimento dos movimentos – que correspondem à destruição e à construção de uma nova linguagem – implicam a formação de um plano de imanência. As desconexões dos movimentos, destes e do pensamento, preparam uma nova osmose, que significa que pensamento e ações do corpo são um só todo, quem uma

nova fluência, um novo tipo de movimentos poderão circular neste plano de imanência da dança (Gil, 2005: p. 34).

Muitos alunos que estudaram no estúdio de Cunningham, através do ateliê de composição do músico Robert Dunn, levaram adiante a experimentação do movimento empreendida por Cunningham, fundando no início dos anos 60, o *Judson Dance Theatre*. No entanto, para os membros desse grupo (entre eles Yvonne Rainer, Steve Paxton e Trisha Brown), o gesto de esvaziamento do sentido do movimento em Cunningham ainda era demasiado formalista para engendrar uma outra forma de relacionar dança e vida. Havia algo que permanecia intocável, que fazia com que os corpos dos bailarinos nas coreografias de Cunningham lembrassem os corpos disciplinados do balé clássico. Estranhamente, esse movimento de dessubjetivação mantinha o ideal de beleza e disciplina do balé clássico.

Bailarinos como Yvonne Rainer e Steve Paxton criticavam a forma como, na obra de Cunningham, a presença cênica dos seus bailarinos produzia um efeito de neutralidade que dava a impressão de submissão à forma do movimento. Os artistas da Judson assumiam uma postura paradoxal diante dessa neutralidade. Queriam escapar tanto ao expressionismo da dança moderna quanto à inexpressividade de Cunningham. Em que medida o gesto de ruptura de Cunningham com o desejo de narratividade e expressividade da dança moderna norte-americana não era suficientemente potente para questionar a dança como dispositivo de subjetivação?

Para entendê-lo, será importante colocar em questão a forma como esse processo de esvaziamento do sentido é capaz de construir um campo de imanência, ou o que José Gil chama de "Grau zero do movimento".

### **Ascetismos**

José Gil retira o conceito de "plano de imanência" da obra de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Esse conceito está intrinsecamente ligado ao "Corpo sem órgãos" (CsO), que, por sua vez, os autores retomam da obra de Antonin Artaud. Segundo Gil, a dança constrói um "corpo sem órgãos"

porque o movimento dançado esvazia o corpo dos seus órgãos desestruturando o organismo; libertando os afetos e *dirigindo o seu movimento para a periferia do corpo*, para a pele (Gil, 2005: p. 64).

Os afetos que a dança libera, segundo Gil, são energias não codificadas que emanam desse espaço vazio de fora da representação:

O “Grande Vazio” ou vazio primordial, vazio invisível que fica fora do plano das formas dadas – e que fascina porque não representa nada, nem nada o representa, manifestando-se apenas na energia radiante que dele irrompe [...]. Só o silêncio ou o vazio permite a concentração mais extrema de energia, energia não codificada (p. 16).

No livro *Anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia I*, de 1972, Deleuze e Guattari apresentam o Corpo sem Órgãos como uma “superfície encantada de inscrição ou de registro que se atribui a si própria todas as forças produtivas” (Deleuze; Guattari, 2004: p. 16). Essa superfície encantada não tem forma nem está no espaço, é, pelo contrário, “o que resta quando tudo mais foi retirado”, o conjunto de significâncias e subjetivações que fixam os sentidos do mundo.

Cunningham teria criado um caminho para construir esse plano de imanência, ao garantir o fechamento dos corpos dos bailarinos à referencialidade. Esse fechamento, contudo, concretiza-se ao garantir que os corpos, livres das amarras da representação, estejam salvaguardados como objetos de arte. Pode-se pensar em Corpo sem Órgãos sem levar em conta o movimento através do qual todas as esferas da significação são postas em xeque, incluindo a que define o que é arte?

Esse é o paradoxo que acompanha o princípio da dança pura. Se, de um lado, libera o corpo da prisão do referente, por outro pode silenciar também as violências disciplinares que esse corpo sofre ao se colocar em movimento.

André Lepecki, em *Exhausting Dance: performance and the politics of movement*, associa o paradigma da dança moderna em sua busca pelo movimento puro à noção de *biopoder* desenvolvida por Michel Foucault.

Foucault analisa, em *A História da sexualidade*, como o poder, na modernidade, passou a organizar todas as esferas da vida. Para isso, forja uma noção de vida que é uma vida natural, biológica, que até então tinha sido afastada do terreno da política. Tendo em vista tal organização, criam-se instâncias disciplinares – a escola, o hospital, o hospício – nas quais a subjetividade vai sendo moldada para agir de acordo com esse princípio até que se crie a sensação de que essas instâncias disciplinares são categorias transcendentais que organizam o mundo, ahistoricamente. A consciência cartesiana é a concretização dessa interiorização do juízo.

Se o sujeito se define pela consciência, em um processo de identificação entre quem penso que sou e como a sociedade (as instâncias do biopoder) me reconhece, o corpo deve ser docilizado, como pura matéria orgânica a ser analisada e regida pelas ciências médicas.

Para Lepecki esse processo de identificação entre indivíduo e consciência é construído de forma coreográfica. Há uma série de gestos engendrados pelo poder que devem ser repetidos para que esse processo ocorra de forma bem sucedida. Como exemplo, o autor cita a teoria de Althusser sobre a formação da subjetividade.

O indivíduo é interpelado como sujeito (livre) a fim de que possa submeter-se livremente aos mandamentos do Sujeito, i.e., a fim de que ele possa aceitar (livremente) sua sujeição, i.e., a fim de que ele faça os gestos e ações de sua sujeição “por si mesmo”. Não há sujeitos exceto por e pela sua sujeição. É por isso que “trabalham por si mesmos” (Althusser *apud* Lepecki, 2006: p. 9).

O paradigma ontológico da modernidade é o ser em movimento constante cunhando uma noção de indivíduo que se acredita autônomo e se movimenta independentemente. Não é por acaso que a invenção da coreografia coincidiu com a consolidação desse projeto.

A coreografia demanda uma entrega às vozes de comando do mestre (vivo e morto), demanda a submissão do corpo e do desejo a regimes de disciplina (anatômico, alimentício, de gênero e de raça), tudo para o atendimento perfeito de um

conjunto de passos, posturas e gestos transcendentalmente pré-ordenados que, todavia, devem parecer “espontâneos” (Lepecki, 2006: p. 9).

Na visão de Lepecki, o movimento puro não é um modo de romper com a forma como o biopoder assujeita os corpos na modernidade, mas justamente a expressão dessa forma de subjetivação que constrói a ilusão de um indivíduo autocentrado. Assim a divisão que Laban faz entre dança pura e dança social não faz sentido. A dança pura seria a dança social do ocidente capitalista.

A crítica feita a Cunningham aponta justamente seu “individualismo” e a forma através do qual seus espetáculos parecem operar uma transcendência do corpo em relação à história. Uma dessas críticas é Moira Roth que inclui a sua obra no que ela denomina de “estética da indiferença”. Para Roth, Merce Cunningham, John Cage, Rauschemberg e Marcel Duchamp compõem, nos anos 1950, um quadro artístico que tem em comum a construção de um paradigma de neutralidade, em um período em que a Guerra Fria está no auge e os Estados Unidos vivenciam a onda de perseguição política do Macartismo (Roth, 1998: p. 33).

Esse impasse colocado a respeito da forma como Cunningham se aproxima da ideia de puro movimento, entre a liberação de formas engessadas do corpo na dança e a ilusão de um corpo autossuficiente que se movimenta independente do mundo que lhe cerca é o fio tênue sobre o qual Yvonne Rainer caminha para compor *Trio A*.

A ponta dupla que o trabalho de Cunningham abre força a pensar em que medida essa energia nua e decodificada que o gesto dançado abre no espaço pode ser politizado, mas através de uma concepção de política que consiga escapar à lógica da significação. Falar em política aqui significa, justamente, não ceder à ilusão de autossuficiência.

Como pensar essa energia nua fora do ascetismo de um corpo fechado aos sentidos que circulam no mundo? Será preciso investigar de que forma o resistir à significação não é criar um espaço puro e virgem, mas um outro movimento, menos asséptico.

A crítica a Cunningham engendrada pelos membros do *Judson Dance Theater* é a de que, ao transformar a pesquisa de movimento em um fim em si mesmo, o coreógrafo fechou a passagem que tinha aberto ao descentrar o espaço e o corpo. Não é por acaso que o último “Não” enunciado por Rainer em seu *No Manifest* é “ao fato de alguém se mover ou se fazer mover”. Para nunca terminar de fechar.

### **A força da passividade**

Mais do que a construção de uma sequência de movimentos puros ou de uma persona neutra, *Trio A* consegue manter seu caráter de incompletude. Há qualquer coisa na série de movimentos e na presença da performer que, ao mesmo tempo que recusa a conexão com o espectador através de um processo de identificação, abre-se para o mundo justamente por colocar em questão a sua autossuficiência.

Como fazer da cena dançada esse espaço de abertura?

A pesquisa de movimento de Rainer investigou diversos modos de impedir o fechamento da cena em um sentido único, em um jogo permanente de afirmação e recusa. Não se tratava de constituir um método de criação, mas de, inversamente, impedir a instituição de alguma fórmula de encenação que respondesse e encerrasse esse estado de incompletude. Não se trata, portanto, de pensar essa incompletude como uma falta a ser preenchida, mas como uma abertura constante. No entanto, seria preciso perguntar: desconstruir o mundo, no trabalho de Rainer, é negar totalmente a possibilidade da construção de um sentido comum?

O ideal de um corpo totalmente assignificante em sua nudez entra em crise em uma viagem que Rainer faz à Índia, em 1971. Lá, após assistir a diversas encenações de Kathakali, ela experimenta depois de muitos anos a experiência de “empatia cinestésica”.

Esse conceito fundamentou a forma como se entendia o modo como a dança moderna produzia sentido, criado pelo crítico de dança norte-americano, John Martin, nos anos 30. Os espectadores, mesmo imóveis em suas poltronas, poderiam sentir os movimentos, e conseqüentemente as

emoções dos bailarinos em cena. Esse sentimento, como descrevia John Martin, seria universal e espontâneo (Foster, 2011: p. 4).

Rainer, entretanto, questionava a espontaneidade desse sentimento. Para a coreógrafa, como escreve em uma carta ao crítico de arte Nan Piene, a “empatia cinestésica” parecia sempre relacionada a uma identificação narcísica entre bailarino e espectador na qual a dualidade entre quem faz e quem vê nunca é rompida. Para se falar em emoção dever-se-ia poder criar um espaço comum que a estrutura espetacular não permitia (Rainer *apud* Burt, 2009: p. 2).

A possibilidade de empatia através da dança, como aponta Ramsay Burt ao comentar a carta, não é descartada totalmente por Rainer. No entanto, para romper com o paradigma da identificação narcísica, era importante romper com sua pretensão à universalidade.

Rainer não experimenta a empatia cinestésica através do puro movimento, como propunha John Martin nos anos 30, e sim através da observação das formas expressivas no rosto de um velho ator indiano representado o papel de Nala, um rei que é forçado a viver como um homem qualquer (*ordinary man*) depois que uma serpente lhe joga esse feitiço graças à vontade de um deus invejoso. A história faz parte do longo romance épico indiano *Ramayana*, composto de mais de 150 histórias.

O velho ator que interpreta Nala Nala – Kunjan Nayar – faz um solo de uma hora recapitulando sua história. Os tambores e os címbalos tornam-se muito rápidos ritmicamente. Eu fiquei tão envolvida que eu comecei a imitar os gestos de mão de Nala. Era muito poderoso e rápido e mesmo assim eu podia fazê-lo. Esse cara realmente projeta a *emoção* (grifo da autora) (suas bochechas vibram, ele parece prestes a chorar, ele parece alarmado, com medo, alarmado, orgulhoso. Mas tudo isso através de mudanças extremamente mínimas em uma parte particular do seu rosto. Observar o seu rosto é como observar um mapa tendo tomado LSD. Uma cartografia do sentimento humano. Você percebe a mudança e então registra a leitura. Talvez seja uma lição. Eu não presto atenção no rosto das

peças tão de perto, mas tudo deve estar aí. Não conseguir as suas mãos. Eu simplesmente respondi cinestésicamente. Eu não experimentava empatia cinestésica há anos (Rainer, 1974: p. 180).

Nesse relato de sua experiência como espectadora, dois elementos se sobressaem: o rosto e as mãos. Conjugados eles produzem um estranho fenômeno de representação de um personagem que difere do modo de representação naturalista ocidental que pretende criar um efeito de verdade. Os movimentos das mãos são o índice de resistência do corpo à intromissão da narrativa, enquanto que as vibrações sutis dos movimentos do rosto encenam esse processo de produção de subjetividade, de interferência do mundo no corpo. As emoções que o ator projeta são oriundas desses sutis movimentos e não anteriores, que caberia ao corpo expressar. A emoção vem do corpo, dessa vibração de bochechas. A narrativa não produz o apagamento do corpo em cena, mas se tece através desses pequenos espasmos.

O personagem é como o rei que é obrigado a viver como um homem qualquer; é como o sujeito despossuído da ilusão de ser a fonte de seus próprios sentimentos e movimentos no mundo. A emoção, a paixão, o movimento se originam dessa despossessão.

O espectador de Rainer, nesse sentido, não é nem convocado a se emancipar de sua alienação nem arrastado sem margem de manobra para dentro de uma trama espetacular que lhe oferecerá um mundo de sentidos já pronto. Antes, será convocado a compartilhar da experiência de estar despossuído do sentido, que é também, de certa forma, uma experiência amorosa. O corpo político, no trabalho de Yvonne Rainer, é o corpo em cena em sua vulnerabilidade. É essa vulnerabilidade que é sua força de resistência, sua paixão.



## Referências bibliográficas

BURT, Ramsay. What the Dancing Body Can Do: Spinoza and the Ethics of Experimental Theatre Dance. BRIGINSHAW, Valerie; BURT, Ramsay (eds.). *Writing Dancing Together*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. São Paulo: Editora 34, 1997.

GIL, José. *Movimento total*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

GINOT, Isabelle; MICHEL, Marcelle. *La danse au Xxeme siècle*. Paris: Larousse, 2002.

LEBRUN, Gérard. O conceito de paixão. NOVAES, Adauto. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LEPECKI, André. *Exhausting Dance: performance and the politics of movement*. New York: Routledge, 2006.

RAINER, Yvonne. *Work 1961-73*. Halifax, N.S.: Press of the Nova Scotia College of Art and Design; New York: New York University Press, 1974.

ROTH, Moira. *Difference/indifference: musings on postmodernism, Marcel Duchamps and John Cage*. Amsterdam: G+B Arts International imprint, 1998.