

1

Introdução

Dancing is so direct. I mean it can be. I mean you just put your hand on the ground and, wow! I wish writing could be like that.

Simone Forti¹

“Dançar é tão direto”, diz a carta de Simone Forti a seu pai. Escrever sobre dança e sobre escultura, pintura, desenho, suas relações e expansões, talvez não seja uma tarefa simples, mas igualmente exige que se tome contato e impulso em um solo consistente, fértil. A obra de Robert Morris, artista norte-americano nascido em 1931, nos deu esse chão. Envolvido com desenho e pintura desde a infância, Morris começou a frequentar aulas de dança no final dos anos 50 e começou a fazer objetos e esculturas no início dos anos 60. Tornando-se mais conhecido como escultor, teve no entanto uma produção de dança relevante, senão pela quantidade, pela força dos diálogos e questões que pôs em jogo. A tese é um estudo da obra desse artista, investigada a partir do campo de experiências, tensões e trocas que os seus trabalhos de dança instauraram e cujos desdobramentos se fizeram sentir em todo o seu percurso artístico.

Quais as coincidências e distâncias entre dançar e escrever? E entre dançar, desenhar, pintar, moldar, construir? Talvez todas essas atividades tenham entre si o que o filósofo Ludwig Wittgenstein chamou de “semelhanças familiares”, ou seja, nada que se possa resumir ou depurar – imobilizar – em um conceito, mas uma “rede de semelhanças que se sobrepõem umas às outras e se entrecruzam. Semelhanças em

¹ FORTI, Simone. “Father, daughter”. In: *Oh, tongue*. Los Angeles: Beyond Baroque Books, 2003, p. 29. A citação na epígrafe diz aproximadamente o seguinte: “Dançar é tão direto. Quer dizer, pode ser. Quer dizer, é só colocar a mão no chão e, wow! Eu queria que escrever fosse assim.” Nos pareceu melhor, neste caso, manter o texto em inglês. Em todos os demais casos ao longo da tese fizemos a tradução.

grande e em pequena escala.”² Ao propor a linguagem como jogo, Wittgenstein diria: não há o que se possa definir como a essência dos jogos de linguagem, logo da própria linguagem. O que há são semelhanças entre jogos diferentes, pois “os jogos formam uma família.”³

Estamos aqui, portanto, em família. Morris foi levado à dança por Simone Forti, sua primeira esposa, dançarina que teve um papel fundamental no meio experimentalista em que conviveram os *happenings* e o minimalismo inicial, entre o final dos anos 50 e o começo dos anos 60. As primeiras experiências de Morris como dançarino, em 1960, inseparáveis da produção de suas primeiras esculturas e objetos, são de fato ligadas às “construções de dança” de Forti. Anos depois, em 1966, ele deixaria de dançar a pedido de Yvonne Rainer, sua segunda esposa e outra dançarina imprescindível para as transformações da dança norte-americana nos anos 60. O desenvolvimento do minimalismo, a passagem à *process art* e às instalações aconteceram, no trabalho de Morris, tramados às contra-coreografias de Rainer, com quem ele participou do grupo *Judson Dance Theater*. De modo a seguir a sugestão de Wittgenstein, poderíamos pensar que essas são semelhanças “em pequena escala”. Mas tais parcerias de vida e trabalho se sobrepõem e se entrecruzam a tantas outras, na rede densa e complexa das práticas artísticas, que o que elas na verdade abrem, neste estudo, é a “grande escala” das semelhanças entre diferentes jogos de arte.

Algo de muito importante que esses jogos teriam em comum é que todos constituiriam “formas de comportamento” cujos agentes estariam dedicados a “testar os limites e possibilidades envolvidos nas interações particulares entre as suas ações e os materiais do ambiente.”⁴ Com essa concepção de arte, Morris promovia um deslocamento de interesse do “resultado final” da atividade artística – o trabalho produzido –, para a “própria atividade do fazer” – o processo de produção do trabalho de arte, pelo qual se dão as interações físicas entre o artista, seus materiais, ferramentas e técnicas, seus sistemas de ações e as condições espaço-temporais dessas ações. Tal deslocamento é crucial, como se pode imaginar, para um trabalho tão diversificado, pois a sua primeira consequência é subtrair importância a distinções

² WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. Petrópolis: Vozes, 2005, # 66.

³ Ibidem, # 67.

⁴ MORRIS, Robert. “Some Notes on the Phenomenology of Making”. In: *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge: The MIT Press, 1993, p. 73.

baseadas em meios e suportes específicos, segundo as quais a pintura, o desenho, a escultura e a dança pertenceriam a campos do fazer distintos. Desde o ponto de vista da “atividade do fazer”, porém, as diferenças se estabelecem mais pelos níveis de engajamento corporal explorados pelo artista no processo do trabalho: “o que os movimentos da mão e do braço podem fazer com relação a uma superfície plana é diferente do que os movimentos da mão, do braço e do corpo podem fazer com relação a objetos em três dimensões.”⁵

Portanto, a segunda consequência do deslocamento proposto por Morris é justamente a empenhada adesão a esse novo imperativo no trabalho de arte: que o seu processo de produção se mantenha ativo ou coincida com a forma produzida. Ou seja, que a forma se defina e se experimente no trabalho como processualidade, “forma de comportamento” ou, ainda, como “fenomenologia do fazer”, expressão sob a qual ele reuniu algumas de suas contínuas reflexões a esse respeito, discutindo-as no contexto mais amplo da produção de seu tempo, mas sempre buscando a auto-compreensão e a discussão da própria obra. Essa adesão entre forma e processo – que, numa entrevista, Morris descreveu como característica do trabalho que se percebe como “sendo feito no tempo”⁶ – abre, então, um campo de “semelhanças familiares” entre obras a princípio bem distintas. Muitas dessas obras são diretamente abordadas pelo artista em seus textos, ou assomam em alguns diálogos tácitos, travados no próprio trabalho ao longo dos anos.

A viva processualidade do engajamento corporal no *dripping* de Jackson Pollock, a ênfase na recepção e na indicialidade da ação por Marcel Duchamp, os procedimentos anti-composicionais e a ênfase na teatralidade da música por John Cage, para citar os mais recorrentes, teriam, assim, uma “familiaridade” com os diversos modos de identificação não-mimética entre o corpo e as coisas, levados a cabo por artistas da geração de Morris. Dentre estes últimos, claro, a ligação com a dança merece relevo. Enquanto arte enfaticamente temporal, compreende-se que a dança tenha sido extremamente importante para o artista. Sobretudo os dançarinos da geração Judson, em especial Forti e Rainer, dedicaram-se a trabalhar algumas possibilidades de coincidência entre forma e processo no movimento, através da adoção do que Morris chamou de “métodos sistemáticos

⁵ Ibidem.

⁶ FINEBERG, Jonathan. “Robert Morris looking back: an interview”. In: *Arts Magazine* 55/1, 1980, p. 114.

de comportamento”⁷: sistemas de ações que punham em suspenso a ordem precedente da composição coreográfica, dando ao corpo dançante “regras”, “tarefas”, “construções” e “materiais” para agenciamentos diretos. A dança, além disso, mais que qualquer outra arte, é capaz de dar materialidade corporal ao processo, literalmente dar corpo ao espaço-tempo da forma. E isso acontece tanto em termos de sua produção no corpo que dança, quanto em termos de sua recepção, essencialmente dependente de um engajamento cinestésico entre dançarino e espectador.

O sentido cinestésico, pelo qual, em grande parte, o corpo dançante conquista a adesão sensorial do espectador, é o que nos permite sentir nossos próprios movimentos corporais e a relação destes com o ambiente à nossa volta. É o sentido responsável pelas sensações de tensão e esforço muscular, estreitamente ligado à orientação, à articulação espacial e ao equilíbrio do corpo em todas as nossas ações motoras. Forti, por exemplo, definiu *kinaesthetic awareness* como “sentir o movimento em seu próprio corpo, sentir as mudanças de configuração dinâmica em seu próprio corpo.”⁸ Central para uma arte que, mesmo não sendo dança – sendo escultura, pintura, desenho, instalação etc. –, se possa experimentar como processo do fazer, o sentido cinestésico é frequentemente envolvido na obra de Morris. Constitui, inclusive, um fator decisivo para a produção do que seria uma terceira consequência do deslocamento por ele proposto: a problematização de qualquer definição unitária, fechada ou estável da forma – a exemplo de como a concebe a *gestalt* –, uma vez que trata-se de fazer a sua experiência coincidir com um campo processual. Contra a própria possibilidade de pensá-la sob a fixidez de um conceito, a obra de Morris sempre procedeu por desfocar ou dissolver a forma num verdadeiro jogo de palavras, objetos e ações: poderíamos dizer que, para ele, à maneira do que propõe Wittgenstein, não há o que se possa definir como a forma, o que há são semelhanças entre diferentes jogos de forma. E também se poderia imaginar uma família desses jogos, para a qual Morris contribuiu com ao menos dois membros – o que ele chamou de *blank form* e o que chamou de *anti form*.

A tese é uma análise desses diversos jogos de arte e de forma, e suas diversas familiaridades, na obra de Robert

⁷ MORRIS, Robert. “Some Notes on the Phenomenology of Making”, op. cit., p. 79.

⁸ FORTI, Simone. *Handbook in Motion*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design; New York: New York University Press, 1974, p. 31.

Morris. Nosso ponto de partida são os trabalhos de dança que ele próprio criou. No texto *Notes on Dance*, em que faz uma breve apresentação desses trabalhos, o artista considera que criou cinco danças: *Arizona* (1963), *Site* (1964), *21.3* (1964), *Check* (1964) e *Waterman Switch* (1965)⁹. Em nosso estudo, no entanto, optamos por incluir *Column* (1961) entre esses trabalhos e excluimos *Check*. A inclusão do primeiro nos pareceu importante devido à sua relação com o que viria a ser o minimalismo de Morris e por ser um trabalho especialmente interessante em sua deliberada condição ambígua de evento de dança e escultura. Já a exclusão de *Check* se deu por um motivo bem distinto, a quase ausência de informações sobre essa dança: duas fotografias, alguns comentários e nenhuma descrição. Além disso, em 1993, nas preparações para a sua grande retrospectiva no Guggenheim Museum em 1994, Morris orientou e dirigiu a reconstituição em vídeo, com novos dançarinos, de quatro de suas danças: *Arizona*, *Site*, *21.3* e *Waterman Switch*, às quais tivemos acesso. *Column*, apesar de não ter sido refeita, é muito simples e foi inúmeras vezes descrita na bibliografia sobre o artista. *Check*, ao contrário, foi um trabalho mais complexo, envolvendo a participação da platéia e um grupo grande de performers, logo não seria adequado abordá-la a partir de informações fragmentadas.

Consideramos o acesso a reconstituições e a performances originais, em vídeo ou em filme, fundamental para o desenvolvimento deste estudo. Nesse sentido, optamos por realizar, antes das discussões dos capítulos, uma descrição das cinco danças a partir das quais eles se desdobram. Isso tem um duplo propósito: por um lado, nos permitiu um primeiro nível de aproximação e compreensão dos trabalhos de dança. Por outro lado, esse pareceu ser um modo de estabelecer a possibilidade de um trânsito mais livre entre os cinco trabalhos, que nos deixaria retomá-los em diferentes partes, segundo distintos debates e com extensões e intensidades variadas. Também queríamos escrever em estado de dança.

⁹ MORRIS, Robert. "Notes on Dance". In: SANDFORD, Mariellen (org.). *Happenings and Other Acts*. London: Routledge, 1995.

Column foi apresentada por Robert Morris no *Living Theater* de Nova York em 1961, mas sua concepção remonta a 1960. Trata-se de um solo com sete minutos de duração (Fig. 1). Tem início com uma coluna de aproximadamente dois metros e meio de altura e base quadrada, feita de placas de madeira compensada e pintada de cinza claro, em posição vertical no centro do palco. Ela permanece nessa posição por três minutos e meio, então tomba para um de seus lados e permanece assim, na horizontal, por mais três minutos e meio, quando termina a apresentação. Segundo a concepção original do trabalho, Morris estaria dentro da coluna e ela cairia por impulso de seu corpo. Porém, a idéia se mostrou inviável durante o ensaio, porque o artista teve a cabeça ferida na queda. Sua opção foi esconder-se na lateral do palco e então puxar a coluna por um fio, para que ela ainda parecesse mover-se independentemente.¹⁰

Arizona foi criada e apresentada pela primeira vez em 1963, em Nova York, na *Judson Memorial Church*. Consiste em um solo de vinte minutos dividido em quatro partes, realizado pelo próprio artista (Fig. 2). A dança começa com Morris entrando no palco vazio com uma mão levantada e o dedo indicador apontando para cima, num claro sinal de “número 1”. Ele repete esse gesto ao início de cada parte, levantando os dedos correspondentes ao seu número e, assim, anunciando-a ao público. Veste calça e jaqueta azuis, está descalço e usa óculos escuros. Caminha até o centro do palco, pára de frente para a audiência e começa o lentíssimo giro de seu torso superior, num movimento quase imperceptível, até posicionar-se, da cintura para cima, de lado para a audiência, enquanto mantém as pernas na posição inicial. A rotação tem início junto com a reprodução em áudio da voz de Morris recitando o texto de sua autoria *Method for Sorting Cows*, cuja conclusão também coincide com o fim da rotação. O texto trata exatamente do que o título indica, descreve um método de triagem de vacas através de uma série de procedimentos a serem postos em prática por dois homens – um é o chefe [*head man*] e o outro é o responsável pelo controle do portão do curral [*gate man*]. As ações descritas são vigorosas e muitas vezes complexas:

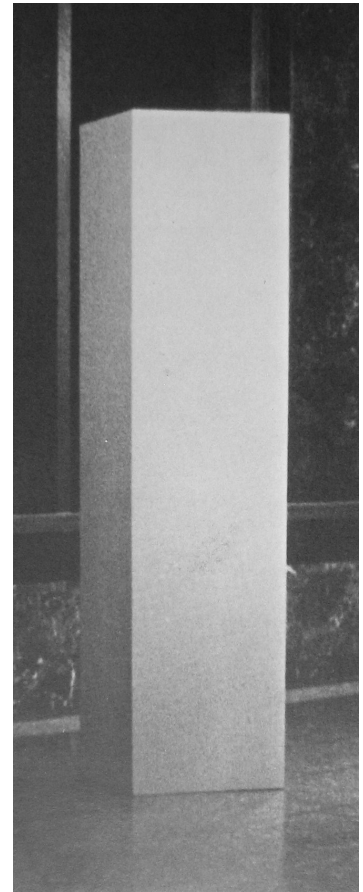


Fig. 1: Robert Morris, *Column*, 1961

¹⁰ As descrições das danças de Morris são baseadas sobretudo em duas fontes: as suas reconstituições por outros dançarinos em 1993, feitas sob a orientação de Robert Morris e especificamente para o registro em vídeo por Babette Mangolde (*Four pieces by Morris* [vídeo]. New York, 1993), e o catálogo da retrospectiva de Morris realizada pelo Museu Guggenheim em 1994 (PAICE, Kimberly. “Catalogue”. In: KRAUSS, Rosalind; KRENS, Thomas (orgs.). *Robert Morris. The Mind/Body Problem*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1994.).

Quando está pronto para a triagem, o chefe chama a atenção das vacas pela repentina elevação de seus braços, dobrando levemente seus joelhos, deixando cair para frente a parte superior de seu corpo e ao mesmo tempo pulando com a parte inferior. O chefe deve praticar até que isso se torne um movimento contínuo, pelo qual todo o seu ser se transforme num estado de atenção, potencialidade e autoridade absolutas. O bom chefe imobilizará por volta de 30 vacas com esse movimento.¹¹

Depois de um mínimo intervalo sem luz, com o início da segunda parte, vemos um objeto azul em forma de T no centro do palco. Morris entra e toma nas mãos esse objeto, que tem dois pontos de regulação – da altura e da inclinação da barra superior do T. Ele faz uma alteração nesses mecanismos, coloca o objeto no chão, se afasta em alguns passos, depois volta, faz outros ajustes e recua novamente – repete esse ir e vir algumas vezes, numa espécie de medição obscura mas que nitidamente põe em relação as modificações feitas no objeto e a distância tomada com seu corpo. As luzes se apagam.

Na terceira parte, ele entra no palco trazendo uma lança azul e, depois de fazer o recorrente anúncio com os dedos, caminha até posicionar-se a uma boa distância de um grande retângulo azul, apoiado contra a parede numa lateral da sala. Ao som de uma batida regular, metálica e seca, que acompanha toda a terceira parte, ele joga a lança na direção

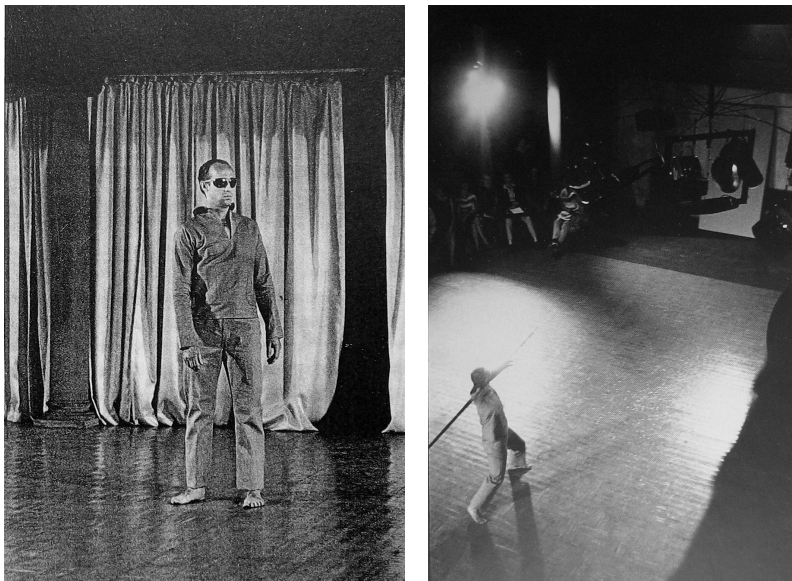


Fig. 2: Robert Morris, *Arizona*, 1963

¹¹ MORRIS, Robert. "Method for Sorting Cows". In: *Art and Literature* 11, Winter 1967.

21.3 foi apresentada em 1964, no *Surplus Dance Theater*, em Nova York. Trata-se de um solo de dez minutos de duração realizado por Morris (Fig. 3). A dança tem início com o artista entrando de terno cinza, gravata e óculos de pesada armação escura. Ele se dirige para uma espécie de parlatório montado com dois blocos retangulares, apoiados um sobre o outro, ao lado dos quais um terceiro bloco serve de base para um copo e uma jarra de vidro com água. Os três blocos são de compensado pintado de cinza. Morris assume posição atrás do parlatório e começa a imitar com os lábios a leitura de um texto que tem à sua frente, sem emitir sons pela boca, enquanto ouve-se a sua própria voz, reproduzida em áudio, lendo o referido texto. Tratam-se das primeiras páginas da Introdução do conhecido livro *Studies in Iconology*, de Erwin Panofsky, que começa assim:

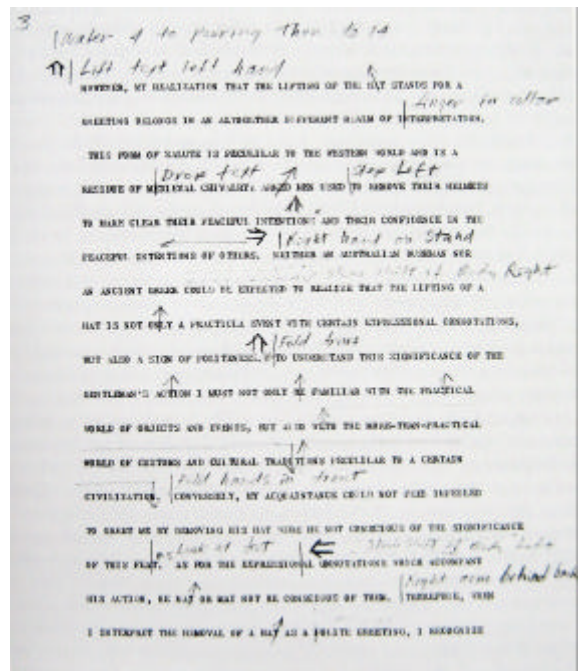


Fig. 3: Robert Morris, 21.3, 1964

Iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou significado das obras de arte, em contraposição à sua forma. Vamos tentar, então, definir a diferença entre *tema* ou *significado*, por um lado, e *forma*, por outro lado. Quando um conhecido me cumprimenta na rua removendo o seu chapéu, o que eu vejo do ponto de vista *formal* não é nada além da mudança de certos detalhes em uma configuração que faz parte do padrão geral de cores, linhas e volumes que constitui meu mundo de visão. Quando identifico, como automaticamente faço, essa configuração como um *objeto* (homem), e a mudança de detalhes como um *evento* (remoção do chapéu), já ultrapassei os limites da percepção puramente *formal* e entrei numa primeira esfera do *tema* ou *significado*.¹²

No início, seus movimentos labiais acompanham a leitura em áudio, mas à medida que o tempo avança, toda a sua gesticulação – que inclui não só a articulação da boca, mas inúmeras outras ações, como pegar a jarra e verter água no copo, beber, cruzar os braços, retirar os óculos, limpar a garganta, olhar para cima, para a direita ou para a esquerda, tocar o queixo e outras mais – perde sintonia com a reprodução sonora e se afasta cada vez mais da possibilidade de acompanhá-la. Todas essas ações seguem, na verdade, meticulosas marcações feitas pelo artista sobre o texto de Panofsky, indicando entre quais palavras deve realizar isso ou aquilo, sempre com expressão facial e gestos contidos. O crescente desacordo entre o que se vê e o que se ouve encaminha a apresentação ao seu final.

Site foi criada em 1964 e apresentada pela primeira vez em Nova York, nesse mesmo ano, no *Surplus Dance Theater*. É um dueto com dezessete minutos de duração, realizado por Morris e Carolee Schneemann (Fig. 4). Começa com o palco escuro e sons que se mantêm durante toda a apresentação: barulhos de um canteiro de obras, marteladas, britadeiras e ruídos de motor. Quando iluminado, o palco revela uma pequena caixa branca à esquerda, de onde se reproduzem os sons gravados, Morris de pé à direita e um grande retângulo branco ao fundo e ao centro. Morris veste calça, camiseta e tênis brancos, luvas de trabalho pesado e uma máscara feita, a partir do molde de seu próprio rosto sem expressão, por Jasper Johns. A ação tem início com ele se dirigindo ao fundo e retirando com as mãos duas placas que compõem o retângulo, dando a ver Schneemann, até então oculta, nua e recostada sobre almofadas, à frente de uma terceira placa. Ela

¹² PANOFSKY, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Harper and Row, 1962, p. 26.

reproduz a pose da *Olympia* pintada por Edouard Manet e tem o corpo coberto de pó branco, imóvel e visível durante toda a apresentação. As placas são de madeira compensada, mantidas nas dimensões originais de comercialização e pintadas de branco.



Fig. 4: Robert Morris, *Site*, 1964

Em nenhum momento da apresentação, Morris dirige seu olhar para Schneemann ou parece percebê-la; do começo ao fim, são as placas que propiciam todos os seus movimentos. Uma é encostada à parede e com a outra ele desenvolve um verdadeiro jogo de equilíbrio, força e articulação. De pé, de joelhos ou deitado, eleva e gira a placa sobre sua cabeça. Explora vários possíveis apoios, com um dos lados ou uma das pontas da placa encostados no chão, sustentada apenas pelas mãos, pelos pés ou carregada nas costas. Às vezes lança a placa no ar para sustentá-la na queda ou faz com que ela gire em volta de seu corpo. Apoando-a na vertical, desliza uma das mãos sobre a sua superfície lisa. Quando colocada no chão, pisa sobre a placa e puxa para si, com as mãos, uma de suas pontas; a placa se encurva ao mesmo tempo em que eleva o corpo de Morris do chão, como uma alavanca. Os movimentos se apresentam como uma série de contraposições de forças que vão se resolvendo de modo dinâmico porém homogêneo, numa sequência que, apesar dos diferentes esforços e articulações, sugere o emprego de uma energia constante ao longo de sua realização, sem pausas ou ápices. A dança termina com Morris voltando a encobrir Schneemann, reposicionando as placas ao fundo. Ele então retorna ao lugar em que estava no início e as luzes se apagam.

Waterman Switch é de 1965 e sua estréia foi em Buffalo, no *Festival of the Arts Today*. Trata-se de um trio com vinte minutos de duração, realizado por Robert Morris, Yvonne Rainer e Lucinda Childs (Fig. 5). Começa com pedras artificiais rolando pelo palco vazio e acompanhadas pelo som gravado de pedras reais rolando, sem sincronia entre movimentos e áudio. Em seguida, longos paralelepípedos de madeira pintados de cinza são arrastados por Childs, vestida com terno e chapéu masculinos, e posicionados no centro do palco de modo a formarem dois trilhos paralelos. Morris e Rainer entram abraçados, colados um ao outro, sobem nos trilhos e começam a percorrê-los, deslizando muito lentamente os pés de uma ponta a outra das duas superfícies. Ambos estão nus, com a pele coberta de óleo, e se movem abraçados ao som de uma ária de Verdi. Childs os acompanha, vai ao lado do casal segurando um carretel de linha e desenrolando-o por cima de seu ombro, à medida que avançam. A linha está presa a uma das laterais do palco.

Depois de um momento sem luz, aparece Childs sustentando na horizontal o cabo de uma bandeira enquanto Morris, segurando a outra extremidade e usando a bandeira para cobrir a metade inferior de seu torso, corre ao redor de

Childs, dando várias voltas na circunferência controlada por ela. Durante essa seqüência, uma gravação com a voz de Morris comenta a dança e seus elementos, descrevendo as ações seguintes e especulando sobre algumas possibilidades:

Eu espero ter slides desta dança. Talvez, se alguém estiver fotografando agora, eu venha a saber depois. Então, vou mostrar os slides desta seqüência, por exemplo, em algum momento próximo ao começo, quando as pedras estão rolando. De fato, no final haverá outra seqüência 'andando sobre os trilhos' e talvez eu possa mostrar alguns slides da seqüência das pedras enquanto isso acontece. Seria possível, claro, mostrar slides dessa seqüência enquanto essa seqüência acontece, mas isso tem sido feito.¹³

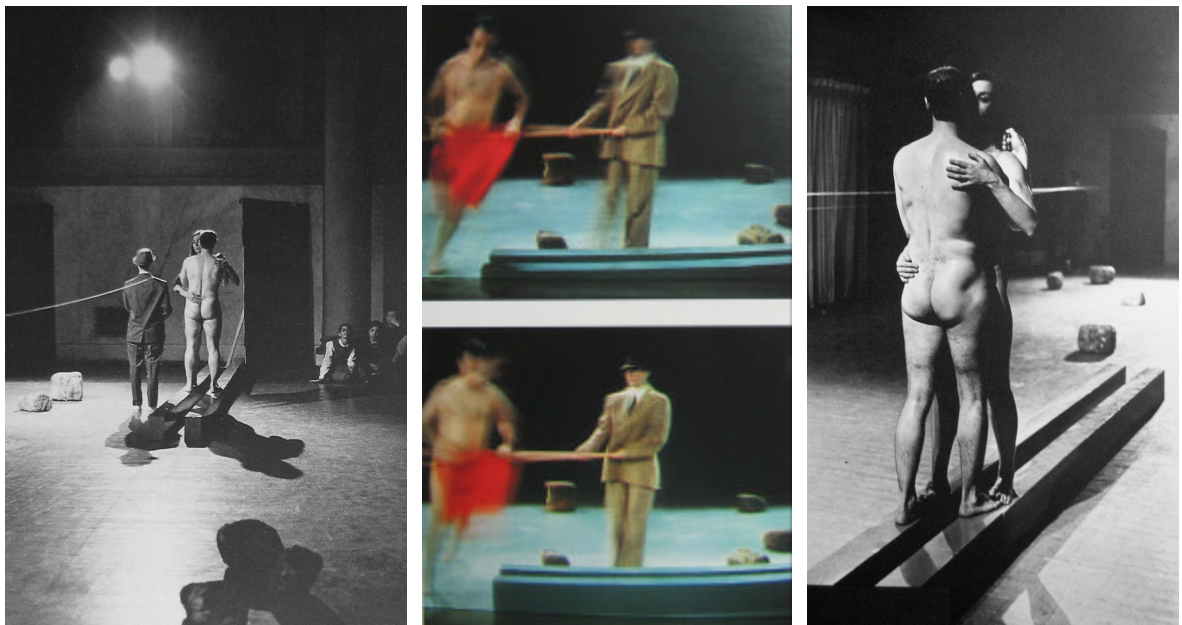


Fig. 5: Robert Morris, *Waterman Switch*, 1965

O texto continua e, após um momento sem luz, as ações que descreve passam a se realizar no palco, com os três dançarinos assumindo as posições e tarefas solicitadas, Childs ao centro, Morris e Rainer nas extremidades:

Eu suponho que seja mais ou menos possível imaginar um grande slide projetado contra o fundo do palco, por exemplo à direita, o qual mostraria três pessoas, uma no centro e uma de cada lado, nas laterais do palco. Coloquem as três sobre pedras, de costas para vocês. Passem uma longa corda entra elas. Elas devem segurar a corda na altura do peito. As pessoas nas duas extremidades vão muito lentamente se mover em direção à que está no centro, utilizando o rola-

¹³ Texto reproduzido em PAICE, Kimberly. "Catalogue", op.cit., p. 178.

mento de sua pedra. A corda seria usada mais como apoio ao equilíbrio do que como um meio de locomoção.¹⁴

Os três seguem de costas, oscilando sobre as respectivas pedras. Morris e Rainer rolam as suas muito devagar sob os seus pés, quando a gravação passa a reproduzir sons de água, ondas, mar e, ao mesmo tempo, a voz de Morris recitando um trecho do caderno de Leonardo da Vinci. O trecho trata dos efeitos erosivos da água sobre as pedras: o mar nunca está parado, mesmo as pedras pesadas são movidas e perfuradas pela água e assim as montanhas viram areia. “Com o tempo, tudo se modifica” é a frase final em áudio.

As luzes se apagam e slides de uma das séries de estudos de movimento de Eadweard Muybridge são projetados contra o fundo do palco. Um homem nú se inclina e apanha com as mãos uma pedra no chão, que ele eleva para lançar adiante, mas a série termina neste ponto, com a pedra elevada sobre a sua cabeça. Morris, então, entra diante do retângulo branco de luz projetada, já sem qualquer imagem, e com uma pedra nas mãos repete a última postura da série de Muybridge. A luz se apaga.

Quando as luzes retornam, Childs reposiciona os trilhos, a ária recomeça e o casal abraçado entra novamente, retomando sua lenta travessia de uma ponta à outra dos trilhos, mas no sentido contrário ao da primeira sequência. Childs agora cruza inúmeras vezes o palco com seu carretel, desenrolando e prendendo a linha de uma lateral à outra do palco, como uma teia branca. Próximo ao final dos trilhos, Morris, que trazia um pequeno vidro em uma das mãos, lança uma porção de mercúrio nas costas de Rainer. As gotas cintilantes rolam pelo chão enquanto os três terminam seus percursos. Como nas sequências anteriores, tudo sucede por duplicações e superposições articuladas em vários níveis, e os movimentos são sempre econômicos e contidos. As luzes se apagam.

Column, *Arizona*, *21.3*, *Site* e *Waterman Switch* são muito diferentes, mas nas cinco danças todas as ações são relacionadas a certos materiais – os movimentos consistem, de modo direto e não afetado, no agenciamento de objetos, textos e imagens. Em *Column*, essa equivalência entre ações e materiais é emblemática e primária, no tom de um manifesto. Em *Arizona*, *21.3* e *Site*, os movimentos derivam da típica interação de certas figuras profissionais com suas ferramentas de trabalho – o vaqueiro, o professor de história

¹⁴ Ibidem.

da arte, o construtor, profissões experimentadas por Morris ao longo de sua vida –, o que gera um vocabulário gestual opaco e repetitivo. E tanto em *Site* quanto em *Waterman Switch*, essa interação também se desdobra por figuras precursoras de uma estética moderna do corpo reduzido à sua mecânica – a cortesã lívida de Manet e o objeto de análise científica de Muybridge –, que em seu tempo ajudaram a esvaziar os clichês de emotividade que Morris procurou levar a termo na dança.