

3. 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, em 2006, 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?*

Na palestra, 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.

Trio A desnaturaliza essa relação pondo em xeque a ideia de que o corpo é o espelho de uma interioridade que se expressa através dele. 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 assubjetiva do performer. Há sempre um “eu” que insiste em ocupar a cena. Como então problematizar essa questão?

No capítulo intitulado *Ano Zero-Rostidade*, do livro *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia*, Gilles Deleuze e Felix Guattari, 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* 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 e Guattari, 2004:32).

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 (op.cit.: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 (op.cit.: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?

Não reconhecer onde está a paixão 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 in Novaes, 2009:13)

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 da forma como a coreografia rompe o modo como entendemos, tradicionalmente, a 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, 2002, 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?

3.1. Cunningham e o movimento puro

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, 2008:4). 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 30. 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.

Rudolf Von Laban definia, na década de 20, a dança pura como aquela em que há a impossibilidade de reconhecimento da emoção que está em jogo no movimento. Para Laban, o domínio do movimento poderia ajudar o ator de teatro a conferir maior intensidade expressiva ao interpretar seus papéis (ele usa como exemplo a forma como uma atriz que representa Eva levantará os braços para pegar a maçã na árvore). A dança pura, entretanto, engendraria o movimento através das suas qualidades intensivas, porém, sem finalidade reconhecível. Laban distingue ainda a dança pura das danças sociais coletivas, em que os movimentos coreográficos da comunidade são uma forma de expressão dos valores que a fundam:

A dança pura não possui uma história descritível. Frequentemente é impossível esquematizar o conteúdo de uma dança em palavras, embora sempre se possa descrever o movimento. Na dança pura o espectador não poderia saber que um movimento de agarrar rapidamente o ar estaria expressando afeição ou qualquer outra emoção relativa à maçã; veria simplesmente o agarrar rápido e experienciaria seu significado por intermédio do interjogo de ritmos e formas que, na dança, contam sua própria história, acontecimento frequente num mundo de valores e desejos não definidos logicamente.

O movimento, em dança pura, não necessita adaptar-se aos caracteres, às ações, às épocas e as situações (...) A execução no palco de danças sociais características de um período histórico, do *status* social do povo, da ocasião e localidade da dança não pode ser considerada como dança pura. Neste, o impulso interior para o movimento cria seus próprios padrões de estilo e de busca de valores intangíveis e basicamente indescritíveis (Laban, 1978:23).

Essa concepção de dança pura ganha consistência com a pesquisa coreográfica de Merce Cunningham nos anos cinquenta. Cunningham foi professor de toda a geração da *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 e Lefebvre, 2008:55)

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. Como desfazer essa relação?

O movimento de romper com o paradigma da expressividade na dança, engendrado por Cunningham abriu o caminho para redefinir a relação entre corpo e subjetividade através dos movimentos dançados. A técnica desenvolvida por Cunningham traçou alguns procedimentos que permitiam a liberação da expressão subjetiva:

1) A atenção do bailarino deve se concentrar nos movimentos do corpo: articulações, peso, velocidade sem conectar a sua dança a alguma imagem narrativa ou emoção pré-definida. Trata-se de substituir a consciência do sujeito por uma consciência do corpo.

2) Ainda no sentido de desfazer a concepção do corpo como totalidade regida por uma consciência exterior, Cunningham confere autonomia as partes do corpo não tendo que obedecer a um centro de gravidade (como no balé clássico, em relação ao torso). Os pontos de equilíbrio se multiplicam.

As configurações dos braços e das pernas de um lado e de outro do corpo rompem-se; os movimentos dos membros desconectam-se para conseguirem o equilíbrio móvel, não estático, fazendo sobrepor-se no mesmo instante múltiplas posições no espaço. Tendo de variar não organicamente, os movimentos atingem um máximo de deformações e de assimetrias como se múltiplos corpos coexistissem num só corpo (Gil, 2004:31)

3) A relação com o espaço cênico também abandona a tradicional organização baseada na perspectiva que transforma a cena em um quadro que conta uma história. Nesse sentido Cunningham opera um descentramento do espaço, multiplicando os pontos de vista através dos quais o espectador pode observar a cena.

4) Em relação à música, Cunningham desfaz os vínculos através dos quais a dança segue o andamento proposto pela música. Parceiro de John Cage o bailarino estabelece uma relação de coexistência sem relação direta (“uma relação de não relação”). Muitas vezes os bailarinos só conhecem a partitura musical na hora do espetáculo (Gil, 2004:63).

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.

Nesse sentido, a respiração, como nas técnicas de meditação, tem um papel fundamental na função de esvaziar a série de significações que se anexam ao corpo (no fenômeno da rostidade) e fazê-las se esvaírem no fluxo neutro e assignificante do movimento, provocando o efeito de “movimento flutuante”.

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

No entanto, para os membros da *Judson Dance Theatre*, 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”. Essa força pura que faz com que os corpos se movimentem sem que possamos identificar seu nome ou sua paixão, esse plano de imanência, não é um território virgem pré-existente à cadeia de significações, mas uma abertura no seio dessa cadeia, cujas consequências são ainda desconhecidas.

3.2. 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, 2004:64).

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 (Gil, 2004:16)

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, 2004:16). 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?

A forma como Cunningham resguardou a sua experimentação dentro dos limites da arte diz respeito ao desejo de compor harmonicamente a multiplicidade infinita de agenciamentos que o movimento de descentralização da relação entre corpo, música e espaço cênico engendrou. As suas coreografias, ao longo de sua trajetória, criam a sensação de que é possível entrever no caos uma harmonia. Nesse sentido, a despersonalização do corpo e a ênfase no puro movimento acabam revelando uma ambiguidade nessa concepção. Aqui, o movimento assignificante pode levar a uma extrema disciplina dos corpos em prol dessa harmonia. A reaproximação entre o seu trabalho e a técnica de balé clássico pode ser um indicativo desse desejo de entrever uma ordem no caos. A pureza do movimento diz também respeito a sua clareza límpida, que a interferência da subjetividade do bailarino poderia atrapalhar, como confirma Cunningham em uma entrevista:

Peço que os movimentos sejam executados claramente, sem que se inclua nenhuma expressividade. O que vemos deve ser realmente o movimento de um ou outro bailarino, e não algo que ele ou ela acrescentou e que dificulta a visão. Quero ver a forma que toma um movimento em um bailarino e nada mais. Devo vê-lo de forma clara e diferente em corpos diferentes. (Entrevista extraída de FEBVRE, 1995: 20)

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.

The individual is interpellated as a (free) subject in order that he shall submit freely to the commandments of the Subject, i.e., in order that he shall (freely) accept his subjection, i.e., in order that he shall make the gestures and actions of his subjection ‘all by himself’. There are no subjects except by and for their subjection. That is why they ‘work all by themselves’ (apud Lepecki, 2006:9)

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.

Choreography demands a yielding to commanding voices of master (living and dead), it demands submitting body and desire to disciplining regimes (anatomical, dietary, gender, racial), all for the perfect fulfillment of a transcendental and preordained set of steps, postures and gestures that nevertheless must appear ‘spontaneous’ (Lepecki, 2006:9)

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 auto-centrado. 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, Rauschenberg e Marcel Duchamp compõem, nos anos cinquenta, 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 MCartismo.

The Aesthetic of Indifference appeared in the early works of Jasper Johns and Robert Rauschenberg, and in the Cage/Cunningham music and theater experiments: all used neutrality as their springboard. These artists made and talked about an art characterized by tones of neutrality, passivity, irony and often negation. ‘Amusement’ and ‘Indifference’ became positive values (Roth, 1998:35).

Roth tem uma posição dúbia a respeito dessa “estética da indiferença”, que ela própria descreve como amor e ódio. Se, de um lado, esses artistas silenciam a respeito da paranóia da perseguição política na era McCarthy, por outro, eles escapam ao cenário machista da arte que imperava no movimento expressionista abstrato.

The machismo attitude proudly displayed by the abstract expressionists were now countered by the homosexuality and bisexuality permissible and even common among the new aesthetic group. Soon after world war I, Duchamp had created a female alter ego, Rose Sélavy, who frequently signed his work and for whose photograph he posed in drag. For the abstract expressionists, such a creation must have been one more confirmation of Duchamp’s disturbing artistic tastes. But for the aesthetic of indifference, Rose Sélavy might well have served as a symbol of new sexual and artistic freedom and flexibilities (Roth, 1998:37)

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. Para isso, voltamos a problematizar a ideia proposta por Alain Badiou, de que a dança não existe concretamente como arte. Questionar que o corpo na dança se restrinja ao formalismo não significa que a dança não opera um conjunto de práticas que reconfiguram a relação entre corpo e política.

Logo, é importante repensar a imagem que associa dança à leveza, proposta por Badiou. A relação entre dança e pensamento se inseriria, segundo Badiou, em uma rede metafórica complexa tecida por Nietzsche, que tem como série analógica a ausência de peso: “A dança é, antes de mais nada, a imagem de um pensamento subtraído de qualquer espírito de peso” (Badiou, 2002, p.79). Nessa mesma rede metafórica coexistiriam também a imagem da ave, da criança e da fonte.

O que proporciona essa leveza é justamente a capacidade de resistir à impulsão exterior, à vulgaridade

O que Nietzsche vê na dança como imagem do pensamento e, ao mesmo tempo, como real do corpo, é o tema de uma mobilidade vinculada a ela mesma, uma mobilidade que não se inscreve em uma determinação exterior, mas que se move sem se destacar de seu próprio centro. Uma mobilidade não imposta (Badiou, 2002:82)

Essa liberdade só se dá a ver através daquilo que, no movimento, não teve lugar. A vulgaridade do movimento seria justamente o deixar-se levar por todas as solicitações. A força de retenção é o índice de desobediência a essa impulsão exterior

A dança não é absolutamente a impulsão corporal liberada, a energia selvagem do corpo. Ao contrário, é a mostração corporal da *desobediência* a uma impulsão (...) Estamos no oposto de qualquer doutrina da dança como êxtase primitivo ou agitações repentinas e descuidadas do corpo. A dança metaforiza o pensamento leve e sutil, precisamente porque mostra a retenção imanente ao movimento e assim se opõe à vulgaridade espontânea do corpo (Badiou, 2002:83).

Essa retenção é a zona que permaneceu virtual no movimento. A permanência na virtualidade, para Badiou, é aquilo que antecede o nome e o tempo: o corpo em estado de iminência. Nesse sentido, a dança é a arte do espaço, mas novamente, assim como José Gil, Badiou diferencia o espaço da dança do espaço objetivo, mensurável. É um “espaço virgem” que antecede esse espaço objetivo. Do mesmo modo, o corpo do bailarino é regido pelo paradigma da nudez. É por esse caráter anterior ao nome que Badiou conclui que a dança não é uma arte, mas o signo de possibilidade de toda a arte.

Essa conclusão radical de Badiou, a meu ver, só faz sentido se pensarmos esses espaço de resistência à significação, ao fenômeno da rostidade, através desses signos de pureza, virgindade e esvaziamento. O que faria do pensamento (do qual a dança é metáfora) uma atividade bem próxima da idealidade da metafísica. E não é justamente contra o pensamento metafísico que Nietzsche se insurge?

Analisando a forma como a obra de Nietzsche cria uma nova concepção para a filosofia e uma nova imagem para o pensador e para o pensamento, Gilles Deleuze descreve o filósofo que surge desta nova concepção como “legislador-dançarino”. A figura do legislador se relaciona com o modo através do qual a filosofia fixa novos sentidos e valores para o mundo, substituindo a noção de verdade transcendental por uma visão plural na qual o sentido é sempre uma criação e como tal parcial e fragmentário (Deleuze, 2007, p.18) As duas virtudes do filósofo legislador, segundo Deleuze, seriam: “a crítica de todos os valores estabelecidos, quer dizer, dos valores superiores à vida, e do princípio que deles dependem, e a criação de novos valores, valores da vida que reclamam um outro princípio” (op.cit. p, 19).

Ou seja, não se trata de manter um espaço virgem, apartado do tempo e da história, mas de operar nesse tempo uma transformação, que o gesto dançado pode abrir. Essa operação reside em um combate para desconectar os fios que produzem um sentido fixo. Isso porque a apresentação do corpo em sua nudez nunca é uma ausência de sentido, mas justamente o campo no qual os sentidos estão em suspenso em um embate de forças que anseiam por ancoragem. É impossível pensar em movimento sem pensar em força e pensar em força sem

pensar em desejo. Assim, a dança desnuda a idéia de transcendência. Mesmo em Platão, como veremos a verdade nunca se apresenta sem que se coloque em jogo essa força de atração pura que ligará os corpos às significações.

3.3. A alma e o desejo

No discurso que Sócrates faz em Fedro, Platão apresenta a natureza imortal da alma a partir da sua capacidade de se mover a a si mesma.

Somente o que a si mesmo se move, nunca saindo de si, jamais cessará de mover-se, e é, para as demais coisas movidas fonte e início de movimento. O início é algo que não se formou, sendo evidente, que tudo o que se forma, forma-se de um princípio. (Platão,2007:47)

A alma pode ser comparada a uma força natural e ativa “constituída de um carro puxado por uma parelha alada e conduzido por um cocheiro”. A dupla de cavalos que puxa o carro é mista. Um dos cavalos é belo e bom, e outro mau e ruim. Esse duplo caráter da alma explicaria porque alguns seres são mortais e outros imortais.

A alma universal rege a matéria inanimada e manifesta-se no universo de múltiplas formas. Quando é perfeita e alada, paira nas esferas e governa a ordem do cosmos. Mas quando perde as suas asas, decai através dos espaços infinitos até se consorciar a um sólido qualquer, e aí estabelece o seu pouso.

Quando reveste a forma de um corpo terrestre, este começa, graças à força que lhe comunica a alma, a mover-se. É a este conjunto de alma e de corpo que chamamos de ser vivo e mortal (Platão,2007:83)

Aristóteles rejeita essa tese em *De anima* porque, em sua concepção, nada que se move pode ser imortal. A eternidade se constitui justamente de sua imutabilidade. Em Platão, contudo, a Alma é justamente essa força autônoma, que anima os seres sem necessitar de força exterior para se mover. A respeito da noção de imortalidade - que para Sócrates residiria na fusão entre alma e corpo - o filósofo diz que se trata de algo que não pode ser concebido racionalmente

Quanto à denominação de *imortal*, isto é algo que não podemos exprimir de uma maneira racional. Nós conjecturamos, sem disso termos experiência alguma nem a suficiente clareza, que um ser *imortal* seria a combinação de uma alma e de um corpo que se unem para toda a eternidade (Platão, op.cit)

A força da alma, segundo Sócrates é mais potente quanto mais desligada da forma da matéria. A tese do puro movimento seria uma retomada da versão platônica da relação entre alma e movimento? Segundo José Gil, a dança de Cunningham requer um certo ascetismo:

Decerto, a nova dança “pura” só se edifica pelo preço de um certo ascetismo; observar-se-á também que esta outra sublimidade que encarna traz consigo a promessa de fruições mais altas. Ao abandono das formas expressivas, das ‘significações emocionais’ imediatas sucede uma outra linguagem estética que, por seu turno, ‘exprime um mundo’ (Gil, 2004:41).

Esse desejo de pureza e ascetismo diz respeito a uma construção necessária para arrancar o corpo da prisão do referente ou, pelo contrário, representa uma forma ainda mais sutil de submetê-lo aos ditames de um princípio exterior?

O que está em jogo aqui é a politização dessa força que faz com que o corpo se ligue a uma significação externa. A discussão sobre a representação é sempre uma discussão sobre o desejo. Mesmo em Platão, pode-se observar de que forma a Verdade nunca aparece sem exercer essa força de atração.

No discurso Socrático, a alma é uma força pura que pode se dirigir a princípios elevados - o Belo, o sábio e Bom - quanto pode ancorar-se em um princípio decaído, como os prazeres sensuais. Nos dois casos, contudo, é o desejo que está em questão. É Eros quem rege o movimento da alma, que, de acordo com Sócrates, está sempre atrás da beleza. É por isso que, em *Fedro*, ao analisar a essência da alma, Sócrates faz um discurso sobre o amor.

Quando contempla o seu amor, apodera-se do amante uma crise semelhante à febre: modificam-se-lhe as feições, o suor poreja em sua fronte e um calor estranho corre pelas suas veias. Logo que percebe através dos olhos, a emanção da beleza, sente esse doce calor que alimenta as asas da sua alma. Esse calor derrete os entraves da vitalidade, aquilo que pelo endurecimento, impedia a germinação. O afluxo do alimento produz uma espécie de intumescência, um sopro de crescimento no corpo das asas. Esse ímpeto vai se espalhar por toda a alma (Platão, 2007:88)

A conclusão que se chega aqui é que não há nenhuma justificativa para a direção da alma em direção ao Belo que não seja uma justificativa moral. Em *Fedro* Platão já traça uma relação ambígua entre alma e desejo.

Em *A Farmácia de Platão*, Jacques Derrida analisa de que forma esse discurso de Sócrates – que, tradicionalmente foi considerado uma obra da juventude de Platão, um diálogo mal composto - é, na verdade, crucial para a compreensão da filosofia platônica. Há, em *Fedro*, uma pista de que a filosofia não pode ser a apresentação da razão (logos) em sua forma pura, mas que necessita de um componente ambíguo que arrasta o filósofo para fora de si, exercendo sobre ele uma força de atração. Derrida constrói seu argumento analisando o emprego da noção de *pharmakón* por Sócrates e a forma como essa palavra de difícil tradução se associa à desconfiança em relação à escrita. A relação do *pharmakón* (ao mesmo tempo veneno e remédio) com a escrita é essa ambivalência: caminho necessário para se encontrar a verdade, composto, contudo, por uma força de sedução que ameaça o domínio da razão. A escrita, assim como o *phármakon* são, veneno e cura ao mesmo tempo:

Esse *phármakon*, essa medicina, esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda sua ambivalência. Esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço podem ser – alternada e simultaneamente – benéficas e maléficas. O *phármakon* seria uma *substância*, com tudo o que esta palavra possa conotar, no que diz respeito à sua matéria (...) recusando a sua ambivalência à análise, preparando desde então, o espaço da alquimia, caso não devamos seguir mais longe reconhecendo-a como a própria anti-substância: o que resiste a todo filosofema, excendo-o indefinidamente como não identidade, não essência, não substância (Derrida, 2005:14)

Não haveria, na ambivalência do termo *Phármakon*, como “virtude de fascinação” e “potência de feitiço” uma correspondência que Deleuze e Guattari fazem do Corpo sem Órgãos, como uma superfície que atrai para si todas as significações, sem no entanto se fixar a nenhuma delas?

Há aqui uma noção de erotismo que inverte o modelo platônico, no qual Eros está sempre em busca do Bom e do Belo. A força propulsora do Corpo sem Órgãos está sempre desfazendo essa ligação, desconstruindo significações.

O corpo pleno sem órgãos é o improdutivo, o estéril, o inengendrado, o inconsumível. Antonin Artaud descobriu-o precisamente onde ele se encontrava, sem forma nem figura (...) As máquinas desejanter só funcionam avariadas, avariando-se constantemente (Deleuze, Guattari, 1972:14)

Dessa força disjuntiva pode se dizer que rejeita o amor em seu modelo de organização do mundo - significante, pai, família. É por isso que Artaud rejeita

com tanta ferocidade o amor carnal, as raías da paranoia, como uma espécie de feitiço nefasto que impede o corpo de estar em sempiterna transformação convertendo-o em um organismo finito de reprodução do mesmo.

Il y eut des périodes incontestables de l'histoire du temps où cette opération physiologique eut lieu et où la mauvaise volonté humaine n'eut jamais le temps de former ses forces et de dégager comme aujourd'hui ses monstres issus de la copulation.

Si sur certains points et pour certaines races, la sexualité humaine en est arrivée au point noir, et si cette sexualité dégage des influences infectes,

d'epouvantables poisons corporels

qui présentement paralysent tout effort de volonté et de sensibilité,

et rendent impossible toute tentative de métamorphose

et de révolution définitive et intégrale,

c'est que voilà des siècles maintenant

qu'a été abandonnée une certaine opération de transmutation physiologique,

et de métamorphose organique vraie du corps humain (Artaud, 2004:1547)

Essa força disjuntiva - que poderíamos acrescentar com Artaud que se trata de uma potência de metamorfose -nunca é criada em um espaço puro, que transcende a história. Ela surge a partir das conexões existentes como uma abertura, um corte.

O corpo sem órgãos é o improdutivo; no entanto, é produzido no lugar próprio, a seu tempo, na sua síntese conectiva (...). O corpo sem órgãos não é o testemunho de um nada original, nem o resto de uma totalidade perdida

Trata-se aqui de uma energia disjuntiva, que faz com que as máquinas enguicem. Paradoxalmente, é essa disjunção que permite que as intensidades circulem e os corpos possam se afetar, produzindo uma experiência comum. Se, em Platão, tratava-se de direcionar a alma em seu fervor erótico em direção ao suprassensível, ao mundo das ideias que organiza a comunidade, a força produzida pelo Corpo sem Órgãos (CsO) é a que impede essa organização.

Assim como o conceito de *pharmakón* pode significar veneno ou cura, o CsO também pode levar à morte:

Não se atinge o CsO e seu plano de consistência desestratificando grosseiramente. Por isto encontrava-se desde o início o paradoxo destes corpos lúgubres e esvaziados: *eles haviam se esvaziado de seus órgãos* ao invés de buscar os pontos nos quais podiam paciente e momentaneamente desfazer esta organização dos órgãos que se chama organismo (...) Liberem-no com um gesto demasiado violento, façam saltar os estratos sem prudência e vocês mesmo se matarão, encravados num buraco negro (...) O pior não é permanecer estratificado – organizado, significado, sujeitado – mas precipitar os estratos numa queda suicida ou demente, que os faz recair sobre nós, mais pesados do que nunca (Deleuze e Guattari, 2004:24)

Desse modo, partir de Artaud, Deleuze e Guattari podemos concluir que o Corpo sem Órgãos não se constrói como uma finalidade, mas é um movimento permanente de abertura. A experiência artística pode engendrar esse movimento de abertura, mas a obra nunca é um fim em si mesma.

Mas a arte nunca é um fim, é apenas um instrumento para traçar as linhas de vida, isto é, todos esses devires reais, que não se produzem simplesmente *na* arte, todas essas fugas ativas que não consistem em fugir *na* arte, em se refugiar na arte, essas desterritorializações positivas, que não irão se reterritorializar na arte, mas que irão, sobretudo, arrastá-la consigo para as regiões do a-significante, do a-subjetivo e do sem-rosto (Deleuze e Guattari, 2004:57)

A crítica a Cunningham engendrada pelos membros da *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.

No entanto, mesmo que a obra não seja um fim em si mesma é importante que exista o movimento de ancoragem que é a arte, para que, nesse movimento de desterritorialização, não se acabe caindo no buraco negro da morte, da loucura ou de um tipo totalitarismo (no qual a abolição da separação entre arte e vida representa o desejo de uma comunidade fusional, sem dissenso).

Desse modo, o que está em jogo é pensar a abertura do corpo sem que essa abertura represente seu apagamento na trama da transparência da significação. O corpo se abre, mas como escreve Rainer, mantém-se como realidade que resiste. Como pensar, através da dança, essa dinâmica entre abertura e resistência?

3.4. A força da passividade

Acredito que essa seja a força de *Trio A*. Mais do que a construção de uma sequência de movimentos puros ou de uma persona neutra, a coreografia 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.

Nos anos sessenta, antes da criação de *Trio A*, a busca por um movimento sem uma carga de estilização (nem expressionista, nem virtuose) desembocou na percepção de que o movimento dançado deveria ter a mesma intensidade de uma tarefa cotidiana (“task oriented movement”).

Essa saída ajudava a construir o tipo de presença cênica que a coreógrafa buscava nesse período. Rainer começou a trabalhar o movimento como tarefa, a partir do início dos anos sessenta, levando-o a cena, pela primeira vez, no espetáculo *Parts of some sextets*. Nessa performance dois intérpretes carregavam um colchão da coxia até a saída do público, tornando a entrar no palco por uma saída lateral. Sobre essa ação a coreógrafa comenta:

Something ludicrous and satisfying about lugging that bulky object around, removing it from the scene and re-introducing it. No stylization needed. It seemed to be so self-contained an act as to require no artistic tampering or justification (Rainer, 1974:45)

A pesquisa de um movimento não estilizado teve forte influência do trabalho de Simone Forti. As duas participaram do workshop de Ann Halprin em São Francisco, no início dos anos sessenta.

Ex-bailarina de dança moderna, Halprin rompeu, no final dos anos cinquenta, com a técnica de Martha Graham, abrindo um importante campo de pesquisa em dança, usando a técnica de improvisação e aprofundando os estudos em cinesiologia. Assim, a construção do movimento dançado, do “estado de dança”, como Halprin chama não dependia mais de exercícios repetitivos para atingir uma forma, como no balé, mas na consciência da fisicalidade do corpo, na conexão entre corpo e mente, através do conhecimento das articulações, dos ossos, dos músculos. Tratava-se de pesquisar como esses elementos físicos se agenciam gerando movimento para poder recriar essas conexões (Banes, 1987:23).

Simone Forti começou a dançar com Ann Halprin e, da experiência da improvisação, interessava-lhe descobrir como reaproximar esse “estado de dança” do estado de brincadeira das crianças, em sua relação de novidade e aceitação do mundo. Na mesma época, Forti trabalhava em uma creche. Segundo Sally Banes, Forti utilizava como material os jogos infantis a fim de estabelecer uma relação não familiar com os objetos (Banes, 1987:21).

Para as crianças, nada é habitual, logo, nada é estrangeiro. Trata-se de uma presença que, simultaneamente, acolhe e reconhece as diferenças, não em um plano simbólico ou identitário, mas em uma dimensão em que a materialidade (a textura, o cheiro, a cor) não se separa da carga afetiva. Estar em cena diante de objetos como uma criança diante do mundo, seria uma forma de ultrapassar a separação entre expressionismo e inexpressividade, da dança moderna e de Cunningham. Estar em cena como uma criança permite também pensar em modos de vivenciar os afetos que atravessam o corpo sem a necessidade de criar para eles uma linha narrativa que se organiza a partir de um nexos causal entre corpo e indivíduo. Yvonne Rainer lembra o impacto que teve na sua trajetória assistir a uma performance de Simone Forti:

Around this time I saw Simone do an improvisation in our studio that affected me deeply. She scattered bits and pieces of rags and wood around the floor, landscape-like. Then she simply sat in one place for a while occasionally changed her position or moved to another place. I don't know what her intent was, but for me what she did brought the god-like image of the 'dancer' down to human scale more effectively than anything I had seen. It was a beautiful alternative to the heroic posture which I felt continued to dominate my dance training (At the Graham school they had told me that I should become more 'regal' and less athletic!) (Rainer, 1974:5).

Rainer participou da performance *SeeSaw* de Forti na qual um homem (no caso Robert Morris) e uma mulher, vestidos da mesma forma, brincavam em uma gangorra. Dois fatores atraíram Rainer em *SeeSaw* e a influenciaram em seu próprio trabalho: a forma como os objetos em cena eram apresentados pelas suas qualidades físicas, e a forma como se construiu sua dramaturgia:

What impressed me structurally about it was that she made no effort to connect events thematically in any way. I mean the see-saw and the two people, that was the connecting tissue. And one thing followed another. Whenever I am in doubt I think of that. One thing following another (Rainer apud Burt, 2006:60).

Uma nova relação com a materialidade dos objetos, sua fisicalidade, engendra também um novo modo de conectar eventos, criar sentidos. Como pode a matéria, em sua passividade assignificante conectar eventos e criar sentidos?

Ao analisar a forma como Yvonne Rainer concebe o movimento dançado, Sally Banes diz que *Trio A* criou um novo sentido para o corpo em cena: apresentar o objeto em si:

With Rainer's *Trio A* the cycle is at last broken. The debate is made irrelevant. The possibility is proposed that dance is neither perfection of technique nor of expression, but quite something else – the presentation of objects in themselves. It is not simply a new style of dance but a new meaning and function, a new definition of dance that has appeared (Banes, 1987:35)

Para pensar a qualidade objetal dos movimentos, Banes aproxima-se do pensamento heideggeriano quando ele analisa o “caráter coisal da obra”, tal como o filósofo o apresenta em *A origem da obra de arte*. Banes cita a passagem em que Heidegger descreve a diferença da relação entre trabalho e matéria na construção de uma ferramenta (apetrecho) e na composição de uma obra de arte:

Que essência tem aquilo a que em regra se chama a matéria da obra? O apetrecho utiliza a matéria de que se compõe, porque é determinado pela serventia e pela utilidade. A pedra é usada e consumida na fabricação do apetrecho, por exemplo, machado. Esvanece-se na serventia. A matéria é tanto melhor e mais adequada quanto menos resistência oferecer ao seu desaparecimento no ser-apetrecho do apetrecho. Pelo contrário, a obra-templo, ao instalar um mundo, longe de deixar esvanecer a matéria, fá-la pela primeira vez ressair (Heidegger, 1977:36)

É interessante o modo como Heidegger repensa a relação entre arte e materialidade. Não se trata de um elemento que já está dado, mas de algo que, ao mesmo tempo, pré-existe à obra, mas só se deixa ver, só se apresenta através dela. Essa apresentação, Heidegger diz, é a abertura de um mundo. A imagem que o filósofo utiliza para descrever essa operação é a da relação que a construção de um templo estabelece com o deus a que ele pretende ser a morada e com a terra sobre a qual esse templo foi erguido. É o templo que permite o advento do deus, que faz com que o chão de rochas sobre o qual se ergue sobressaia, ou seja é o templo (a obra), ou melhor, a sua construção, o que confere sentido aos elementos vivos que o rodeiam. Dessa forma, a arte institui um mundo, mas não o institui em um espaço vazio, abstrato. Nesse sentido Heidegger foge à concepção de que a matéria é uma massa amorfa a que se conferirá uma forma exterior. Pelo contrário, a matéria, ou a terra é o que resiste à finalidade, à significação, ao entendimento. O mundo aberto pela obra repousa no fechamento da matéria.

(..) A terra faz assim despedaçar em si a tentativa de intromissão nela. Leva toda impertinência calculadora a transformar-se em destruição. Mesmo que esta se revista da aparência de um domínio e de um progresso, na forma da objectivação técnico-científica da Natureza, este domínio é, de facto, ainda uma impotência da vontade. A terra só aparece abertamente iluminada como ela própria onde é guardada e salvaguardada como a que é essencialmente insondável, que recua perante toda a exploração, a saber, a que se mantém fechada (Heidegger, 1977:37).

Uma outra relação entre atividade e passividade é pensada através dessa proposição. Terra e mundo, vivem, segundo Heidegger, em uma situação de perpétuo combate. O mundo é o que confere sentido e a terra é a aquilo que se fecha. A obra é a encenação desse combate que deve permanecer combate sem conceder a vitória a nenhum dos lados.

No entanto, devemos nos perguntar, apesar de reconhecer a beleza da análise de Heidegger, se ela de fato pode se conectar à forma como Yvonne Rainer pensava na apresentação do corpo em cena.

Se Rainer pensa nessa materialidade como a realidade que resiste como vimos, essa materialidade, não me parecer ser o solo em que o mundo adquire sentido, nem que a sua dança engendre um desvelamento da verdade, mesmo que, como vimos, não se trate, em Heidegger, de um conceito de verdade preexistente, mas que se produz através da obra.

A dança de Rainer, em *Trio A* e na maior parte das suas criações nos anos sessenta, é um modo de impedir que através da obra seja criada essa totalidade-mundo, que confira sentido aos elementos e aos seres que compartilham de um mesmo espaço. Ao analisar a sua pesquisa de movimento no espetáculo *Parts of some sextets*, ela expressa essa idéia utilizando a imagem de um caminhão pesado que perde a direção e não chega a lugar nenhum.

The challenge might be defined as how to move in the spaces between theatrical bloat with its burden of dramatic psychological ‘meaning’ – and – the imagery and atmospheric effects of the non-dramatic, non-verbal theater (i.e. dancing and some ‘happenings’ – and – theater of spectator participation and/or assault. I like to think that *Parts of some Sextets* worked somewhere in these spaces, at the risk of losing the audience before it was half over (but that is yet another matter of concern, not to be investigated here). Its repetition of action, its length, its relentless recitation, its inconsequential ebb and flow all combined to produce an effect of nothing happening. The dance ‘went nowhere’, did not develop, progressed as though on a treadmill or like a 10-ton truck stuck on a hill: it shifts gears, groans, sweats, farts, but doesn’t move an inch (Rainer, 1974:51)

Criar essa sensação de que “nada está acontecendo” enquanto o corpo está em movimento, leva à necessidade de refletir sobre a forma de composição das frases. Ao compor *Trio A*, a forma de encadeamento dos movimentos passou a ser a sua principal preocupação, as transições e mudanças tiveram que ser pensadas. A fragmentação e a repetição empregadas em *Parts of some sextets* geravam uma relação de fixação das pequenas unidades do movimento que pareciam querer chamar a atenção para algum sentido oculto.

Trio A é, dessa forma, uma coreografia na qual só existem transições. Nenhuma unidade de movimento se fixa no olhar do espectador. Para chegar a isso, foi importante investir em uma energia contínua e na desierarquização das partes conectadas.

Rainer quer fazer o corpo resistir sem criar “mundo” no sentido heideggeriano do termo:

Mundo não é a simples reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas (...) Ao abrir-se um mundo, todas as coisas adquirem a sua demora e pressa, a sua distância e proximidade, a sua amplitude e estreiteza

Nesse sentido a pesquisa coreográfica de Yvonne Rainer aproxima-se mais da postura de Marcel Duchamp e seus *readymades* criando objetos sempre na fronteira do artístico com o não artístico. Os *readymade* de Duchamp não permitam que a obra assuma para si essa autoridade de desvelar a verdade, em uma construção aurática, que está presente na concepção de obra de arte no pensamento de Heidegger. Eles são um dispositivo de desconstrução dessa autoridade. Tomemos o exemplo mais conhecido: o urinol que foi enviado para ser julgado por um concurso de arte, como uma obra intitulada “a fonte”. José Gil analisa de que forma esse estado híbrido entre arte e não arte não permite a criação de um mundo, mas instaura o caos na percepção do espectador

A ambiguidade que se instala no interior da própria percepção do *readymade* implica a oscilação do olhar: ora este vê nele o antigo objecto utilitário agora descontextualizado; ora ele lhe surge como pertencendo ao espaço da exposição de outras obras de arte, assinado e eventualmente cotado no mercado da arte. Oscilação que em todos os planos perceptivos – percepção das formas, do sentido, do tempo -, poderia ser produtora de caos; e assim ponto de partida para a invenção de novas formas. Só que – e é isso que constitui o caos perverso dos *readymade* -, este movimento inteiriça-se numa espécie de *atopia* e *atemporalidade* específica dos objetos de Duchamp (Gil,2005:88).

Essa disjunção que Duchamp opera na compreensão da obra de arte impede que o objeto artístico, ou melhor, o *readymade*, sirva de ponto de conexão entre as palavras e as coisas, e que o olhar do espectador, ao se deparar com esse objeto híbrido, crie sentido entre ele e o mundo. Assim, como em outras formas de experimentação Dada, abria-se, na arte, o terreno do *non-sense* como modo de escapar às produções totalitárias do sentido.

De forma semelhante, Rainer comentava a respeito do efeito que o movimento orientado por tarefas produzia no palco:

(...)Pour un artiste sur scène, le simple fait de se savoir en représentation le modifie, le rend plus vulnérable et plus fragile. Et c'est précisément ce mélange entre d'une part, des gestes très quotidiens comme la marche et, d'autre part, cette fragilité, cette vulnérabilité qui s'exprimaient (Rainer em entrevista a Véronique Fabri, Rue Descartes, 44:87)

Desconstruir o mundo, no trabalho de Rainer, é negar totalmente a possibilidade da construção de um sentido comum? Ao pensar sobre a experiência da perda de sentido na contemporaneidade, Jean-Luc Nancy, pensando a partir de Heidegger, propõe que se mude o registro da discussão sobre a relação entre sentido e verdade. O sentido só existe em sua transitividade, que requer a existência de um lugar. Enquanto a verdade falaria do ser em si, o sentido falar de um “à” que contém em si a noção de endereçamento.

Ni mot, ni concept, ni significant ni signifié, mais envoi et écart, et néanmoins, et pour cela même geste d'écriture, fraying et forçage d'un *a* dont toute la signification et toute la destination (le à du *a*...) est de *s'excire*: d'aller toucher au concret du monde où l'existence fait sens (NANCY, 1993, p.29).

Segundo Nancy, a experiência de perda de sentido do mundo é inerente ao mundo contemporâneo e o que constitui a sua experiência comum.

Il y a chez les femmes et les hommes de ce temps, une manière plutôt souveraine de perdre pied sans angoisse, et de marcher sur les eaux de la noyade du sens. Une manière de savoir précisément, que la souveraineté n'est rien, qu'elle *est* ce rien dans lequel le sens, toujours s'excède (Nancy, 1993, p.11)

O que se perdeu foi o mundo das significações (fim da história, das utopias, do sonho). Nessa perda, porém, a constatação de que o mundo continua existindo apesar da derrocada do mundo da representação força o pensamento a conceber novos modos de produzir sentido e fazê-los circular.

O mundo existe, assim como o corpo resiste ao discurso e aos dispositivos espetaculares que transformam a existência comum em um grande vazio pela forma como pretende codificar, classificar e adestrar todas as dimensões da experiência. O corpo resiste a essa sobrecodificação ao continuar existindo e recusando submeter-se a essa lógica. Entretanto, o corpo não quer se fechar e transformar-se em uma entidade autossuficiente, pois dessa forma não seria mais corpo, mas algum princípio transcendente.

Nesse sentido, *Trio A* é uma forma de encenar essa resistência, ao desligar através da energia contínua e sem modulações dos seus movimentos, que faz com que as formas desapareçam, os vínculos que faziam o corpo submeter-se a esse regime vazio de significação. O corpo desistilizado de *Trio A* diz “Não” a essa forma de controle.

Mas há aqui também uma força que deseja existir como abertura, convertendo-se em afirmação, que faz com Yvonne Rainer procure nos anos setenta outras formas de relacionar corpo e política que não seja sob o signo do silêncio. Como fazer esse corpo falar, mantendo o seu lugar de corpo e não de discurso transcendente?

3.5. Justaposições

A cena silenciosa de *trio A* se abre então, a partir dessa pergunta, a experimentos da relação entre corpo e discurso que atravessaram o trabalho de Rainer de diferentes formas. Foi no cinema, contudo, que a artista conseguiu construir meios de encenar os modos como esse corpo se abre ao fora podendo fazer encontrar-se temas políticos e sociais, aos pequenos melodramas afetivos.

Em uma entrevista a Veronique Fabbri em 2003, Yvonne Rainer explica de forma breve que sua passagem da dança ao cinema se deveu ao seu desejo de abordar questões políticas e sociais, de um modo que já não conseguia ser capaz de fazer como dançarina:

Je voulais moi aussi me pencher sur des questions sociales de façon plus précise; mais étant donné ce que je faisais de la danse et ce que j'avais envie de faire, il me semblait que ce n'était pas avec la danse que je pouvais aborder ce type de problématique; c'est d'ailleurs une des principales raisons pour lesquelles je me suis tournée au cinéma (Rainer em entrevista a Véronique Fabri, Rue Descartes, 44: 83)

Parecia-lhe, de um lado, que seu intuito de neutralidade do corpo na dança havia se tornado um modo um tanto "ingênuo" (para usar suas palavras) de problematizar o narcisismo na cena, assim como a questão do olhar entre plateia e espectador. Rainer, na mesma entrevista, comenta o traço *naïf* dessas tentativas ao relembrar a coreografia em que pinta o rosto de negro, com o intuito de neutralizar

a sua expressão em um momento em que os Estados Unidos eram palco de uma intensa luta pelos direitos civis dos negros:

Avec le recul cela peut sembler un peu naïf, parce que c'était à la grande époque du combat pour les droits civiques aux États-Unis, mais mon travail n'avait aucun rapport avec cela. C'était simplement une autre manière pour moi d'effacer les traits de mon visage, de façon à contraindre le public à voir le mouvement dans sa qualité objectale, et non comme l'expression de la personnalité du danseur telle qu'elle se manifeste dans le visage-(op.cit)

O desejo de passar da dança ao cinema surge quando Rainer põe em questão a própria possibilidade de uma neutralidade em cena, citando Freud na entrevista: "Todos os poros da nossa pele nos traem"

Essa traição é o tema da fala em *off* da menina que lê seu diário em *Journeys from Berlin*, e que soa quase como um depoimento autobiográfico quando o relacionamos com a trajetória de Rainer.

Ontem eu fui a uma assembleia no 306. Uma menina cantava "Come, come, I love you truly" de *Chocolate Soldier*. Enquanto ela cantava, eu comecei a sentir as sensações mais estranhas. Calafrios colapsavam todo o meu corpo. Correntes de suor frio me percorriam. Achei que estava doente, mas quando ela parou os calafrios me deixaram. Frequentemente essas sensações vêm a mim quando eu escuto ou leio a respeito de alguma espetacular experiência humana de bravura ou perseverança, ou alguma história de grande apelo emocional. Algumas vezes essas histórias são absoluta ou excessivamente melodramáticas, como a que Louise Utis contou na aula de inglês sobre um G.I, que se corresponde com uma menina com a qual ele pretende se casar assim que voltar da guerra. Depois de uma batalha seu rosto fica cheio de cicatrizes além de ficar aleijado. No dia antes de seu navio ancorar nos EUA, a menina é atropelada por um carro. Ela sofre de uma sequela cerebral séria que resulta em cegueira. De qualquer forma, durante as últimas frases eu senti arrepios. Eu luto muito contra eles porque eu basicamente rejeito essas histórias pela sua natureza artificial e irrealista. A intensidade dramática é sempre tão afastada da minha própria vida que me deixa com um sentimento vazio... Em nome de Deus, então, o que esses malditos calafrios significam?

Em *Journeys from Berlin*, a separação do mundo em crise que o bailarino espanta da cena com seu corpo objetual não expressivo parece implodida. O filme apresenta uma série de fragmentos de imagens, vozes e textos justapostos que discutem, simultaneamente, as ações políticas do grupo de esquerda alemão Baader-Meinhof e das anarquistas russas do século XIX, as confissões de uma mulher diante do psicanalista e a intimidade de um casal em sua cozinha, em uma estrutura que a diretora chama de "quase seminarrativa".

A questão da visibilidade e a problematização da posição do olhar do espectador diante das cenas continuam presentes, mas são abordadas sob um novo ângulo. A dificuldade da visão que Rainer pretendia despertar na dança se intensifica com a justaposição aleatória entre a imagem, o texto escrito e as vozes em *off*, promovendo ainda uma dificuldade de compreensão da linguagem e destituindo a dicotomia entre a opacidade do corpo e a clareza da linguagem que parecia orientá-la em suas coreografias. Ao mesmo tempo em que uma tela escura projeta um texto histórico, relatando as ações do Baader-Meinhof, ouve-se em *off*, a discussão do casal na cozinha pensando no que vai comer no jantar, enquanto debate a legitimidade do uso da violência em suas ações políticas. A jovem lê seu diário ao mesmo tempo em que aparecem em cena imagens aéreas de uma terra devastada.

Bastante influenciada pela crítica feminista do cinema, Rainer procura impedir que o espectador se coloque na posição confortável do olhar soberano em relação às imagens, que ela relaciona com o olhar masculino diante do objeto de desejo (em determinado momento, após uma sequência de cenas em que se apresentam imagens aéreas de paisagens desérticas ou devastadas, ouvimos o barulho do helicóptero de onde essas imagens estariam sendo filmadas, ao mesmo tempo em que vemos um dos cabos da sua parte de baixo projetado como um verdadeiro falo).

No entanto, se em *Trio A* ela colocava essa crítica a partir de uma negação completa da narratividade e da dramaticidade, em *Journeys from Berlin* a estrutura "quase seminarrativa" não rejeita completamente as intensidades melodramáticas, os momentos de sedução, seja pela suavidade das vozes em *off*, seja pela beleza de algumas imagens. Esses fragmentos, porém, não são capazes de restituir um direcionamento linear ao olhar desejante do espectador, pelo contrário, são como trilhas que levam a lugar nenhum, aparições efêmeras que impedem a totalização de um sentido.

A passagem da dança ao cinema, segundo Peggy Phelan permite que Rainer imploda, de uma vez por todas, a ilusão de autossuficiência do corpo. Poderia, dessa forma, enunciar e apresentar a paixão de uma forma ao mesmo tempo autobiográfica e disjuntiva - que a técnica da justaposição permitia engendrar. O que

se dá a ver no cinema, é como a obra de Rainer sempre convoca a presença do outro. Segundo Peggy Phelan é impossível analisar esse trabalho sem levar em conta essa necessidade de estabelecer uma relação de empatia entre a cena e o espectador

The common assumption about Rainer is that her aesthetic must be derived from a radical political and intellectual position. Well, yes and no. And this, is what is, for me, the most interesting thing about Rainer as an artist. She is a fan of melodrama; she believes in an Aristotelian notion of empathy; she is completely and absolutely literal. Her objection to the tyranny of narrative comes mainly from her objection that the “Narrativizing Authority” creates coherence and unity where there isn’t any in life; her experiments with narrative come from a deeply felt faith in mimesis – just not a mimesis that has ever been ‘represented’ before (Phelan in Rainer, 1999:12)

No entanto, não reconheço como o faz Phelan, uma separação entre o trabalho de dizer “Não” em *Trio A* e o seu amor ao melodrama e à empatia. O que há é um movimento de descosturar velhas tramas a fim de encontrar outros modos de relação que não disfarçam a vulnerabilidade e a incompletude. Como um intérprete sobre o palco sem figurino, texto ou coreografia em que se amparar. O palco torna-se assim o dispositivo que faz vibrar as certezas, sejam elas quais forem.

Inegável, porém, é que existe uma crise na forma como o corpo encena sua resistência à sujeição da significação (rostidade) que, nos anos 70, faz com que Rainer se dedique cada vez mais ao cinema e menos à dança. 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 produzia sentido. Os espectadores, mesmo imóveis em sua poltrona, poderia sentir os movimentos, e conseqüentemente as emoções dos bailarinos em cena. Esse sentimento, como descrevia John Martin seria universal e espontâneo (Foster,2011:4).

Rainer, entretanto, questionava a espontaneidade desse sentimento. Para a coreógrafa, como escreve em uma carta ao crítico de arte Nan Piene, onde explica

porque se dedicava cada vez mais ao cinema, a “empatia cinestésica” parecia sempre relacionada a uma identificação narcísica entre bailarino e espectador:

Dance ipso facto is about me (the so-called kinesthetic response of the spectator, notwithstanding, it only rarely transcends the narcissistic-voyeuristic duality of doer and looker; whereas emotions the area of the emotions must concern both of us (Apud Burt, s.d.:2)

A possibilidade de empatia através da dança, como aponta Ramsay Burt ao comentar a carda não é descartada totalmente por Rainer. No entanto, para romper com o paradigma da identificação narcísica, deve-se 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 a vontade de um deus invejoso. A história faz parte do longo romance épico indiano *Ramayana*, composto de mais de cento e cinquenta histórias.

The old performer playing Nala – Kunjan Nayar – does a one-hour-solo recapitulating his story. The drums and cymbals become very fast rhythmically. I got so involved that I began to mimic Nala’s hand gestures. Felt very powerful and quick as though I could actually do it. This guy actually projects *emotion* (his cheeks vibrate, he seems about to cry, he looks startled, he looks afraid, he looks startled, he looks proud. But all through extremely small changes in particular parts of his face. Watching his face is like watching a map while on LSD. A chart of human feeling. You notice a change and then register the reading. Perhaps it is a lesson. I don’t watch most people’s face that closely, but it must all be there. His hands I couldn’t read. I simply responded kinetically. I haven’t experienced kinetic empathy for years (Rainer, 1974:180).

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 espamos.

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.

A empatia que se experimenta é um sentimento parecido com a fraternidade que Blanchot entrevia em maio de 68, como expus no capítulo 1. O encontro de anônimos, de homens comuns que podem se amar como amigos de longa data. Esse amor só pode ser gerado a partir dessa impessoalidade: não sou eu que movo meu corpo, é essa força impessoal que, só existe aqui, dessa forma, nesse lugar, em mim. Essa força impessoal, que podemos chamar de poder a partir de Foucault; de alma a partir de Platão; de Corpo sem Órgãos a partir de Artaud, Deleuze e Guattari, é ao mesmo tempo dispositivo de assujeitamento e de resistência. Estranhamente, contudo, ela assujeita quando criamos a ilusão de que a possuímos, como sujeitos da consciência e se torna resistência quando nos abrimos para reconhecer que ela é algo que nos excede e nos transborda.

Judith Butler analisa essa condição paradoxal da relação entre subjetividade e poder identificando a raiz do paradoxo no fato de que o poder é ao mesmo tempo o que se impõe de fora a subjetividade e aquilo que nos forma enquanto indivíduos

We are used to thinking of power as what presses on the subject from the outside, as what subordinates, sets underneath, and relegates to a lower order (...) But, if following Foucault, we understand power as *forming* the subject as well, as providing the very condition of its existence and the trajectory of its desire, then power is not simply what we oppose but also, in a strong sense, what we depend on for our existence and what we harbor and preserve in the beings that we are (Butler, 1997:2)

A forma como esse poder submete os indivíduos se dá através do processo de identificação que faz com que o sujeito negue essa dependência, criando a sensação de autossuficiência contra a ameaça de desintegração permanente do eu. Essa ameaça de desintegração é constante, pois na repetição necessária para que o

indivíduo crie hábitos que proporcionem a ilusão de estabilidade há sempre algo que escapa, um erro de programação do sistema. A resistência é transformar esse erro em força de positividade. Aquilo que escapa à lógica de significação, mas que, entretanto, existe (e resiste).

Desse modo, a paixão que a aluna procurava em *Trio A* ganha novos contornos na obra cinematográfica de Rainer, em seus escritos autobiográficos e nas coreografias que ela volta a criar no início dos anos 2000. Há duas formas de assumir a passividade em Rainer: recusando a produção de linguagem através do corpo em *Trio A* e operando, entre corpo e linguagem, disjunções que desfazem a ilusão de uma unidade da consciência capaz de governar o mundo e as sensações.

Segundo Peggy Phelan

While the means through which thought and passion find expression often change in Rainer's work, she reminds us again how persistent our need for empathy is (...) in her journal from dance to film, Rainer has found a way to make her initial renunciatory "no" into a richly achieved "yes". In 1965, Rainer yelled "no to moving or being moved" but the rest of her effort has been geared toward finding the generative intelligence produced by, and necessary for, kinesthetic, political and psychic empathy (Phelan, apud Rainer, 1999, p.16).

Concordando com essa posição de Phelan, não entrevejo, contudo, uma oposição entre o dizer não e o dizer sim. Não por acaso Rainer sempre volta a *Trio A*, ainda hoje. Essa coreografia é o dispositivo que desfaz as tramas da totalidade. Como a mão assignificante do ator de Kathakali no conjunto da obra de Rainer.

A relação entre corpo e imagem na obra de Yvonne Rainer permitiu entrever novas formas de produção de sentidos comuns através dessa forma como a artista constrói seu desejo de criar empatia cênica e desconectar essa empatia pela lógica da significação. O modo como Rainer vai desconstruindo, em cada trabalho as certezas consolidadas em uma pesquisa anterior põem em relevo a potência desse movimento de conectar e problematizar, a seu modo, a relação entre arte e vida. O seu amor pelo melodrama e pelas formas mais *kitsch* de encenação, aliadas a seu desejo de radicalizar os questionamentos a respeito da relação entre arte e autoridade, fizeram do seu trabalho um lugar absolutamente singular de desconstrução das dicotomias entre passividade e resistência.

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. Essa experiência, entretanto, em Rainer, convoca também a que se crie pequenas trajetórias que possam ser percorridas em comum, “quase-semi- narrativas” que criam roteiros que não fazem dessa voz narrativa uma autoridade transcendente. 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.

3.6. O espectador escreve?

Aqui então se inicia uma nova questão. Através de Rainer vimos como a presença do corpo em cena expõe a sua vulnerabilidade desfazendo certezas e, ao mesmo tempo, tirando do espectador o seu lugar de sultão-intérprete do jogo da dança. Não se trata mais do espectador “alienado” que, no primeiro capítulo, se encarnou na figura de Emma Bovary, querendo transformar a representação em realidade, nem do espectador soberano que decide sobre a vida e a morte da odalisca que dança pra ele. Surge, então, a figura do espectador anônimo, compartilhando com a cena a mesma situação de por em risco o modo através do qual o mundo adquire e produz sentido. No entanto, como, por sua vez, que esse espectador anônimo, invisível no escuro da sala, pode conferir sentido ao mundo sem ocupar essa figura da autoridade que escreve? Como é possível escrever sobre a experiência de ser espectador sem mudar de lado automaticamente pela atividade da escrita? Pode-se através dela abrir esse espaço de suspensão de autoridade que os artistas de Judson em especial Yvonne Rainer pretendiam encenar?

A experiência do espectador se aproxima da experiência do corpo na discussão sobre a presença. O corpo e o espectador são os elementos que desaparecem no processo de construção da imagem e do sentido, mas são os elementos fundamentais para que esse processo ocorra.

O desaparecimento, segundo Peggy Phelan é o caráter ontológico da performance (ou seja, do modo cênico de apresentação). É através dele que a performance pode resistir à lógica capitalista de acumulação

Performance in a strict ontological sense is nonreproductive. It is this quality which makes performance the runt of the litter of contemporary art. Performance clogs the smooth machinery of reproductive representation necessary to the circulation of capital(...)Without a copy, live performance plunges into visibility – in a maniacally charged present – and disappears into memory, into the realm of invisibility and the unconscious where it eludes regulation and control. Performance resists the balanced circulation of finance, it saves nothing; it only spends (Phelan, 1993:148)

Para Phelan, a escrita, a princípio, seguiria uma lógica inversa a essa, sendo o espaço de reprodução do mesmo. Sendo assim, uma escrita performática teria que levar em conta essa diferença de natureza:

Writing, an activity which relies on the reproduction of the Same (the three letters *cat* will repeatedly signify the four-legged furry animal with whiskers) for the production of meaning, can broach the frame of performance, but cannot mimic an art that is nonreproductive The mimicry of speech and writing, the strange process by which we put words in each others's mouth and others's words in our own, relies on a substitutional economy in which equivalencies are assumed and reestablished (...) Performance's challenge to writing is to discover a way for repeated words to become performative utterances, rather than, as Benveniste warned, constative utterances (Phelan, 1993:149)

Desse modo, ao escrever sobre o desaparecimento, ter-se-ia que criar modos de romper com essa lógica de reprodução. Seria preciso pensar em formas de encenar uma escrita performática na qual a escrita tem o poder de ação sobre o mundo.

No entanto, preocupada em analisar a performance a partir de um olhar crítico de orientação feminista, Phelan investiga de que modo seria possível pensar nessa escrita performática sem investir a palavra da autoridade demiúrgica. Para as escritoras feministas citadas pela autora, como Tania Modleski e Shoshana Feldman, o feminino está associado historicamente e culturalmente ao lugar do silêncio, à impossibilidade de nomear o mundo, ao que está fora do discurso.

Judith Butler em *Bodies that matter* analisa a forma como o ocidente estabeleceu relação entre o feminino e a materialidade. A origem dessa associação é etimológica e encontrada na forma como o termo matéria (matter) está

relacionado à matrix (útero) (Butler, 2009:43). A matéria é o espaço de inscrição do significado, receptáculo que Platão chamou, no *Timeu*, de *Chôra*. A matéria é aquilo sem o qual não há mundo, mas que, por sua vez, não pode nomear o mundo, ganhando visibilidade ao adquirir uma forma conferida a partir de um princípio externo. Como superfície de inscrição, a matéria é infinitamente penetrável ainda que informe: ela é o irrepresentável que torna possível toda a representação

Le féminin n’ayant à strictement parler pas de forme, pas de morphologie, pas de contours: défini comme ce qui contribue à la délimitation des choses, il est lui-même indifférencié, sans limites (Butler, 2009:62)

Para as feministas, a oposição das leis da escrita se trava entre o corpo falante dos homens e o corpo mudo das mulheres (Phelan, 1993:150). Como fazer esse corpo mudo falar sem passar para o lado do masculino?

Essa dificuldade é analisada também por Judith Butler quando a autora narra a dificuldade que encontrou de escrever sobre a materialidade dos corpos:

J’ai commencé à écrire ce livre en essayant d’examiner la matérialité du corps, mais je me suis bientôt aperçu que la pensée de la matérialité me déportait invariablement vers d’autres domaines. Malgré tous mes efforts de discipline, je ne parvenais pas à rester sur ce sujet; je ne parvenais pas saisir le corps comme des objets de pensée simples. Non seulement ils tendaient à faire signe vers un monde au-delà d’eux-mêmes, mais ce mouvement au delà de leurs propres frontières, ce mouvement de la frontière elle-même, paraissait tout à fait central à ce qu’ils étaient (Butler,2009:11)

Como escrever sobre um tema que está sempre em fuga, sem apreendê-lo novamente tornando o autor proprietário das terras do sentido? Como pode o despossuído escrever? Segundo Phelan a estratégia performática de uma escrita feminista deveria abandonar as figuras metafóricas e tomar a metonímia como forma de construção de sentido que não permita o apagamento das diferenças. O papel da metáfora seria o de transformar o diferente em igual, “transformar dois em um” enquanto a metonímia é aditiva e associativa, assegurando um eixo horizontal de contiguidade e deslocamento. A metonímia faz ver o que está invisível ou silencioso (o corpo feminino) através de um objeto que lhe é contíguo, mas que não cria a ilusão de ser aquilo que não se apresenta na apresentação.

The very effort to make the female body appear involves the addition of something other than ‘the body’ (...) Just as her body remains unseen as ‘in itself it really is’, so too does the sign fail to reproduce the referent (Phelan, 1993:150).

Judith Butler, contudo, é crítica deste modo de conceber uma saída para uma escrita do feminino. Para Butler, esse modo de pensar reforça a visão falocêntrica da relação entre significante e significado na qual o feminino se transforma no lugar do silêncio e do irrepresentável.

Affirmer que la logique de l’identité peut-être perturbée par l’insurrection de la métonymie, puis identifier cetter métonymie au féminin reprimé et insurgé, revient à consolider la place du féminin comme l’irruption d’une *chôra* irreprésentable mais nécessaire à toute représentation. Par là, on représente bien sur quando même la *chôra*, et de telle manière que le féminin est ‘toujours’ à l’exterieur et que l’exterieur est ‘toujours’ le féminin. Ce geste positionne le féminin comme le non-thématisable, le non-représentable, mais, en identifiant le feminine à cette position, il le thématise et le représente, de sorte qu’il l’utilise la pratique phallogocentrique pour produire cette identité qui est le ‘non-identique’ (Butler, 2009:61)

Como pensar, então, formas através das quais a materialidade produz discurso?

Butler sugere que se pare de pensar a matéria como “referente bruto, superfície ou tábula rasa”, mas como um princípio de transformação que supõe e induz um futuro. Um processo de materialização que ao longo do tempo se estabiliza e produz o efeito de fronteira e de superfície.

Pensar a matéria não como massa amorfa, mas como princípio de transformação que produz fronteiras é propor uma linha de fuga para o beco sem saída do irrepresentável. Segundo Butler, o feminino só se transforma no lugar do irrepresentável por que o modelo mimético platônico é considerado transcendental. No entanto, ao nomear o inominável esse pensamento expõe sua contradição, abrindo caminho para outras formas de produzir sentido. Tratar-se-ia mesmo de impossibilidade de representação ou de um modo de interdição? A *Chôra* não pode ou não deve nomear, para não por em risco esse sistema de produção de identidades?

Mais, comment Platon peut-il au même moment reconnaître que le réceptacle ne peut être désigné et lui imposer un nom déterminé? Si le réceptacle *ne peut* être désigné, s'agit-il vraiment là d'une impossibilité, ou plutôt de quelque chose qui *ne doit* pas être? Cette limite à ce qui est representable faut-il le comprendre comme l'interdiction d'un certain type de representation? (Butler, 2009:58)

O modelo platônico que associa o receptáculo ao feminino só se sustenta, segundo Butler, sobre um sistema de interdições que deve assegurar a estabilidade das oposições entre masculino e feminino, penetrante e penetrável, forma e matéria. Pensando em modos de desestabilizar essa rígida organização das identidades a autora sugere outro caminho para uma escrita que não se submeta ao modelo falologocêntrico: não partindo da tentativa de nomear o irrepresentável (como na estratégia metonímica), mas incidindo sobre essas oposições. Ocupar o lugar do mestre do discurso, a partir de uma imitação que mantenha explícita a diferença, desconstrói a idéia de que essas oposições são naturais, anteriores à história e imutáveis. Butler cita como exemplo a imagem da lésbica masculinizada, fálica, que desperta pavor e ódio no sistema normativo. Seria ainda possível estender essa forma de desestabilizar o sistema dando autoridade significativa a todos que foram excluídos da lógica da significação. Essa lógica só se matém através da definição de fronteiras sexuais, raciais e nacionais.

Si le discours du maître est occupé et retourné, cela se fera à partir de lieux différents, et ces pratiques de resignification convergeront de telles manières qu'elles brouilleront les presupposés concernant la maîtrise de la raison. Car si les copies se mettent à parler, ou si ce qui est purement matériel commence à signifier, la scène de la raison est bouleversée par la crise sur laquelle elle était, depuis toujours construite (Butler, 2009:65)

Desse modo, a produção de sentido através da escrita, na relação com a materialidade, pode ser entrevista como uma *praxis*. Não se trata mais de um modelo transcendente que pensa a criação como uma passagem do não ser ao ser (que só o princípio masculino poderia engendrar), mas que pensa em transformar o mundo a partir dele mesmo. Pensar a matéria como *praxis* envolve uma atualização da ideia marxiana de matéria tal como o autor apresenta nas teses sobre Feuerbach e Butler comenta:

Si le matérialisme prenait en compte la *práxis* comme ce qui constitue la matière même des objets, et si la *práxis* était entendue comme une activité socialement transformatrice, alors une telle activité serait comprise comme constitutive de la matérialité elle-même. L'activité propre à la *práxis* exige cependant la transformation d'un objet d'un état antérieur à un état ultérieur (...) selon cette nouvelle forme de matérialisme proposée par Marx, l'objet n'est pas seulement transformé, mais, de façon significative, l'objet est cette activité de transformation elle-même et, de plus, sa matérialité est établie à travers ce mouvement d'un état antérieur à un état ultérieur. En d'autres termes, l'objet *se matérialise* dans la mesure où il est un site de *transformation temporelle*. (Butler, 2009:44)

No entanto, pensando a partir de Butler, para manter aberto o espaço de suspensão de sentido através da vulnerabilidade será preciso que essa imitação nunca se habilite a parecer original, que ela sempre mantenha os signos de sua “falsidade” e, para isso, é preciso entrever uma relação com essa zona assignificante, como abertura para a transformação. Ou seja, que ela entretenha uma relação com seus limites.

Jean-Luc Nancy pensa a *práxis* como uma saída para a filosofia uma vez que o modelo de significação chegou a seu termo. Não se trata mais de interpretar o mundo, através de uma autoridade hermenêutica, mas de transformá-lo, como propunha Marx nas *Teses sobre Feuerbach*. No entanto, Nancy afirma que, em Marx, essa idéia de transformação ainda está muito ligada à agência de um sujeito histórico. Atualmente não seria possível pensar nesses termos. Seria preciso pensar a transformação através da ideia de uma abertura do pensamento no mundo, no qual ele transforma e é transformado por essa materialidade que o compõe e o ultrapassa simultaneamente.

La pensée du sens du monde est une pensée qui devient elle-même, au fil de sa pensée, indiscernable de sa *práxis*, qui se perd tendanciellement comme ‘pensée’ dans sa propre exposition au monde, ou qui *s'excrit*, qui laisse le sens l'emporter, toujours d'un pas de plus, hors de la signification et de l'interprétation (...) C'est aussi cela, et singulièrement depuis Marx et Nietzsche, La ‘fin de la philosophie’: *comment la fin du monde du sens ouvre la práxis* du sens du monde (Nancy, 1990:19)

Pensar a escrita como *ex-crita* supõe essa abertura do sentido sempre um passo adiante da significação. O que promove essa abertura é a relação entre escrita e corpo. O corpo entendido como um limite, um horizonte que não se deixa significar. Seria preciso não ceder à tentação de dizer que se trata de uma tarefa impossível:

On est tenté de répondre à la hâte, ou bien que cela est impossible, que le corps c'est l'ininscriptible (...) Réponse sans doute inévitables – pourtant rapides, convenues, insuffisantes: l'une comme l'autre parlent au fond de *signifier* le corps, directement ou indirectement, comme absence ou comme présence. Écrire n'est pas signifier (Nancy, 2000:12)

O corpo se faz presente na escrita como aquilo que se faz sentir sem se deixar ver, imaginar, capturar numa forma. Como já vimos no primeiro capítulo, a partir da reflexão de Nancy sobre o sublime kantiano, é o tato o sentido que torna o corpo presente na escrita. O toque (le toucher) evoca o corpo como limite, o que não se deixa penetrar (rompendo o modelo da significação como penetração analisado por Judith Butler). Mesmo sendo difícil imaginar o corpo, podemos entrever que ele é aquilo que faz vibrar os limites da figura, que anuncia sua condição de finitude, na iminência de desfiguração que marca a sua transitoriedade e anula a sua pretensão ao absoluto.

O corpo é sempre o corpo do morto, escreve Nancy. No entanto, não se trata aqui da noção Heideggeriana de um corpo destinado à morte, mas de um corpo que expõe o sentido a sua finitude:

De là qu'il n'est possible d'écrire au corps, ou d'écrire le corps, sans ruptures, volte-faces, discontinuités (discrétion), ni mêmes sans inconséquences, contradictions, écarts du discours em lui-même. Il faut se jeter au travers de ce 'sujet' et de ce 'sujet', le mot *corps* à lui seul, impose une dureté sèche, nerveuse, qui claque les phrases où on l'emploie (Nancy, 2000:21)

Essas rupturas, incoerências e contradições que emergem do contato entre escrita e corpo compõem justamente os elementos que a lógica da significação pretende jogar para fora da página transformando-a em dejetos, lixo (objetos sem nenhum valor a serem despejados em lugares a que não se tem acesso)⁴

No entanto, é através da pressão que esse limite exerce sobre o sentido que se constrói a singularidade da escrita e poderíamos acrescentar – de uma vida. O corpo faz errar o sentido, pressionando com sua impenetrabilidade a escrita a desviar de sua finalidade explorando e fundando territórios ainda não conhecidos. É essa errância que faz surgir o corpo da escrita, o princípio de transformação da

⁴ A fascinação recente pelo lixo, não como problema social, mas como espaço de onde emergem discursos e subjetividades ainda não exploradas, como no caso do filme *Estamira* de Marcos Prado e recentemente a novela *Avenida Brasil*, escrita por João Emanuel Carneiro não são indícios de que esse sistema de formação da identidade através da abjeção já não se sustenta mais?

vida como *práxis*. Nesse sentido, resistir ao desaparecimento do corpo é persistir nessa errância, recusando a formatação em modelos pré-definidos e fixos que criam a ilusão de domínio e autoridade em situações em que não se faz senão reproduzir o mesmo. O corpo sempre resiste.

Pensar a vida a partir do erro ou da errância como sua força constituinte, sua ontologia é um modo de redefinir a relação entre subjetividade e verdade, segundo Michel Foucault, no último texto que escreveu em vida, em homenagem a seu professor George Canguilhem.

Para Foucault, a extrema importância do pensamento de Canguilhem, autor de *O normal e o patológico*, está no modo como o filósofo introduz a importância do erro como constituinte da produção de conceitos em ciência. A história da biologia é toda marcada pelo estudo das anomalias que ocorrem em decorrência do acaso e que o sistema científico não é capaz de codificar.

E se se admite que o conceito é a resposta que a vida dá ao acaso, devemos convir que o erro é a raiz do pensamento humano e sua história. A oposição entre verdadeiro e falso, os efeitos de poder associados a esta divisão por parte de diferentes sociedades e instituições talvez não sejam senão a resposta tardia a essa possibilidade de erro intrínseca a vida (...) A teoria do sujeito não deve ser reformulada desde o momento em que o conhecimento, mais do que abrir-se à verdade do mundo está arraigado nos erros da vida? (Foucault in Giorgi e Rodriguez (orgs.), 2007:56).

O corpo como agente que leva a vida a errar, a transformar-se a partir de si mesma. Uma trajetória cujo percurso não está de antemão definido, esse é o roteiro dos dois livros escritos por Yvonne Rainer nos quais mistura relato autobiográfico, reflexão crítica acerca de seu trabalho e questionamentos políticos: *Work 1961-73* (1974) e *Feelings are facts* (2006).

Analisando a dificuldade de escrever sobre dança Rainer diz no começo de *Work*: “if only it could be said ‘She writes about her work as though se is performing it’ I would be very happy indeed (Rainer, 1974: vii)”.

No entanto, em *Work*, ela diz ser impossível essa tarefa. A linguagem para Rainer, nesse livro, tem a função de tentar reconstruir, por seus próprios meios, o que se perdeu na experiência da dança (o desaparecimento que é o caráter ontológico da performance, segundo Peggy Phelan). Em *Work*, Rainer compara

essa tarefa a uma missão de arqueólogo diante de fragmentos de uma experiência passada.

So here I am in a sense, trying to replace my performances with a book, greedily pushing language to clarify what already was clear in other terms. But, alas, gone.

In the course of putting it altogether Kasper König and I were cast in the role of amateur archeologists. Not only did we have to deal with shards (the actual object with which my work abounds), papyri (program notes, published texts, and literary material used in the work), and hieroglyphics (the notebooks, which, in their fastidious verbal renderings of movement, so seductively create the *illusion* of documentation, but with those mysterious and inscrutable petroglyphs left by the visual historian of our age, the photographer. To make some kind of sense out of all this seemed at times impossible (Rainer, 1974: vii).

Nessa reunião de fragmentos a experiência não se deixa reconstruir forçando o leitor a se deparar com essa insuficiência dos registros na reconstituição do que se passou. No entanto, o que faz de *Work* um trabalho pulsante é o modo com que Rainer descostura o seu lugar de autora/sujeita da sua história e revela os múltiplos atravessamentos que a constituíram. *Work* dá pistas destes erros que compõem uma vida dos quais fala Foucault a partir de Canguilhem.

Em *Feelings are facts*, escrito quase quarenta anos depois, esse propósito é explícito. Rainer conta no livro que a necessidade de escrevê-lo, como um livro de memórias, surgiu logo depois do atentado do 11 de setembro e da reação do governo americano decidindo pela invasão do Iraque. De certa forma, esses eventos trazem de volta a sensação de desintegração que ela anunciava em 1968 diante da transmissão televisionada da guerra do Vietnã.

(..) in a state of appalled apprehension and disbelief, we marched with millions of others throughout the world to protest what proved to be a fait accompli.

Everyone I knew believed that an invasion of Iraq would intensify and activate Mideast antagonism rather than abate them, and that has indeed come to pass. Meanwhile, as I stated at the outset, I was stumped. Our current regime surpassed any in living memory for meanness and blatant disregard for social good. I found the present situation overwhelming. I could not begin to envision dealing with it in terms of an art practice (...)

My art-making response to our own 'remarkable time' has been to look to the past, in this case my personal past and set out to trace the development of an individual consciousness through a maze of cultural, familial, and historical events (Rainer,2006:xiv)

Esse labirinto de eventos históricos familiares e culturais se desenha na superfície da página escrita de *Feelings are facts* fazendo o leitor enveredar por ele sem reconhecer onde começa a história e onde termina a trama individual. Esse efeito é produzido pela forma como se entrelaçam reflexões sobre os fatos passados, com fragmentos do diário da juventude, fotografias de espetáculos e cartas enviadas à família. Entretanto, não só na configuração da página esse labirinto é criado, como também na forma como o próprio texto se constrói. Há uma voz que narra os fatos vividos e que não é a voz de um sujeito da consciência que seria o agente produtor dessas experiências, mas alguém que foi atravessado por elas.

I met Jack Warn while hanging out in North Beach, or rather he had approached me as I was listening to Tim sing folk songs while accompanying herself on the zither at Vesuvio's. I had gone there with some Trotskyites following a political meeting focused on the Rosenbergs, who would be executed the following year⁵. The anarchists I knew never talked about the case, at least not in my presence. They hated the commies. After all, hadn't Emma Goldman and Alexander Berkman been disillusioned when they visited Russia in 1919? (Anarchist Audrey Goodfriend had given me a first edition copy of Emma's *Living my life* for my sixteenth birthday). The Bolsheviks had betrayed the Revolution (...) I was carrying Nikolai Chernyshevsky's novel, *What is to be done?*, which probably gave me the right credentials in my new acquaintance's eyes. ('Seventeen years old and look what she's reading!') At Vesuvio's Jack came over and offered to buy me a drink. Of course I accepted and before the evening was out gave him my Berkeley phone number. Far from being complicit with the myth of women's sexual power over men, I was about to embark on a desperate odyssey in search of love (Rainer, 2006:7)

⁵ O casal Rosenberg foi sentenciado a morte em 1953, condenados por espionagem e por supostamente terem passado informações sobre a bomba atômica para a União Soviética. O caso Rosenberg, cujo pano de fundo foi o acirramento da guerra fria e o clima de “caça as buxas” semeado pela perseguição aos governistas empreendida pelo então senador McCarthy, teve imensa repercussão na mídia. Sylvia Plath inicia abruptamente seu romance *The Bell Jar* (A redoma de vidro) no qual narra seu processo de isolamento cada vez maior em relação ao mundo que a rodeava – a conservadora sociedade americana dos anos cinquenta - descrevendo o impacto da execução na vida dos nova-iorquinos no verão de 1953: It was a queer, sultry summer, the summer they electrocuted the Rosenbergs, and I didn't know what I was doing in New York. I'm stupid about executions. The idea of being electrocuted makes me sick, and that's all there was to read about in the papers... I kept hearing about the Rosenbergs over the radio and at the office till I couldn't get them out of my mind... I knew something was wrong with me that summer, because all I could think about was the Rosenbergs... (apud Roth,1998:43). O isolamento da personagem do romance produziu a sensação de estar em uma redoma de vidro e acabou por leva-la a recorrentes internações em hospitais psiquiátricos. De forma diferentes, Moira Roth relaciona os anos cinquenta, a guerra fria e a perseguição aos comunistas empreendida no governo Truman pelo senador McCarthy à estética da indiferença de Cage e Cunningham, analisada no segundo capítulo. Sem pretender enveredar por essa discussão aqui, é interessante pensar de que forma a apropriação do governo norte-americano dos valores emancipatórios para legitimar sua estratégia imperialista de conquista do poder, se reflete na produção artística como uma atitude de dissociação/desintegração entre discurso e realidade.

Nessa passagem se observa uma estratégia semelhante às justaposições que Yvonne Rainer empreende no cinema, como vimos a partir da análise do filme *Journeys from Berlin*. Há em toda a obra de Rainer, esse encontro entre temáticas políticas que repercutem em grandes escalas, como a execução do casal dos Rosenberg e em *Journeys from Berlin*, a discussão sobre o grupo de extrema-esquerda Baadermeinhoff, e um tom confessional que muitas vezes flerta com o melodrama. O que é que se produz a partir desse estranho encontro?

O efeito dos tons melodramáticos nas criações de Rainer introduz no discurso político um elemento que retira a sua autoridade. Ao ser um estilo considerado menor nas artes, e normalmente ligado às mulheres, o melodrama opera na linguagem uma despossessão, engendrando de certa forma a estratégia enunciada por Butler: faz o assignificante significar, faz falar sobre política a mocinha em busca de amor.

No entanto, longe de despotencializar a discussão, essa estratégia produz uma dobra na questão abordada na qual se entrevê de que modo ela afeta a voz da narradora, voz a princípio distante e indiferente, apática. É nesse desdobramento, ou antes, nessa rasura entre o conteúdo e o modo através do qual ele é abordado que se pode construir um modo de fazer o sentido circular e afetar o leitor sem criar uma relação hierárquica.

A desierarquização produzida pela página do texto literário produz, que coloca lado a lado temas que são separados na esfera cotidiana da vida, na organização da existência, constitui o potencial democrático da literatura, conforme analisa Jacques Rancière em *A Partilha do sensível*. Comentando sobre a revolução empreendida por Gustave Flaubert em *Madame Bovary* e *A educação sentimental*, Rancière analisa de que modo mesmo recusando o regime democrático Flaubert é seu maior arauto:

Sua recusa em confiar à literatura uma mensagem é considerada como um testemunho da igualdade democrática. Ele é democrata, dizem seus adversários, na sua opção por pintar em vez de instruir. Essa igualdade de indiferença é consequência de uma opção poética: a igualdade de todos os temas, é a negação de toda a relação de necessidade entre uma forma e um conteúdo determinados. Mas esta indiferença, o que é ela afinal senão a igualdade de tudo que advém numa página escrita, disponível para qualquer olhar? Essa igualdade destrói todas as hierarquias da representação e institui a comunidade dos leitores como comunidade sem legitimidade, comunidade desenhada tão somente pela circulação aleatória da letra (Rancière, 2009:19)

Rancière fala de uma igualdade de indiferença, que põe em pé de igualdade todos os temas na página escrita. Em Rainer, contudo, a igualdade de temas se dá através da vulnerabilidade da narração, que parece sempre destituída de autoridade para tratar dos temas que aborda. É essa vulnerabilidade que pode emancipar Madame Bovary da crueldade do destino que a pena do seu autor lhe reservou. A voz que fala não é a de um sujeito dono de sua própria história, mas de alguém que é simultaneamente ator e personagem de uma trama maior que o atravessa. Esse espaço híbrido e ao mesmo tempo informe, engendrando a abertura do sentido ao corpo e do corpo ao sentido.

Voltando as questões que abriram o primeiro Capítulo da tese: “como emancipar Bovary”? Haveria outro modo senão nos abríamos também para esse espaço de vulnerabilidade que para de exigir do mundo respostas prontas e certezas imutáveis? Um certo tipo de discurso conservador que prega o retorno aos velhos baluartes do pensamento moderno (retorno ao sujeito, ao estado, etc) alega que o rompimento da lógica da significação produz um sentimento de desintegração dos laços sociais, lançando o indivíduo contemporâneo em uma experiência do vazio e da solidão. Mas não seria esta solidão a própria condição humana desde que estes valores se propuseram como transcendentes e afastados da vida? Sem pretender aqui imaginar formas de retorno a uma existência plena que se perdeu, prefiro entrever um modo através do qual essa comunidade de solitários pode se formar, abarcando e escutando a solidão de cada um, criando territórios onde os devaneios possam se ancorar e produzir sentidos comuns não totalitários.