

**ONDE ESTÁ A PAIXÃO? ONDE ESTÁ A POLÍTICA? UMA TENSÃO DO
PENSAMENTO EM DIREÇÃO À DANÇA.**

Mariana Patrício Fernandes (UFRJ)

Resumo: O presente trabalho toma como ponto de partida as indagações levantadas por duas artistas da dança para pensar os desafios contemporâneos da relação entre corpo e política na contemporaneidade: Yvonne Rainer e Mathilde Monnier. Nos anos 1960 a coreógrafa, cineasta e escritora americana Yvonne Rainer estava pensando modos de colocar o corpo em cena no qual este não estivesse submetido à um sistema de significações que lhe eram exteriores. 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 2005, a coreógrafa francesa Mathilde Monnier e o filósofo francês Jean-Luc Nancy escrevem o livro *Allitérations* no qual discutem temas relativos aos modos de produção de sentido através do corpo. A esse respeito Nancy reconhece no corpo que dança um lugar por onde o sentido escapa: “Le corps c’est le lieu par ou le sens s’échappe”. Problematizando essa afirmação, Monnier dizia que em seu trabalho tinha o desejo de pensar como a dança poderia se articular com questões políticas e subjetivas que a cercavam, nesse processo de esvaziamento do sentido. Agenciar essas questões com o corpo em movimento era para Monnier o grande desafio da dança (Nancy, Monnier, 2005:20). É possível notar nesse desejo de pensar em um modo de relação entre corpo e política que não submeta o primeiro a um sistema de discursividade normativa, mas que ao mesmo tempo possa manifestar inquietações políticas e sociais, um prenúncio da explosão de corpos insurgentes que tomaram as ruas do mundo a partir dos movimentos de ocupação dos anos 10 do presente século. Escapando às capturas autoritárias da arte engajada, mas capaz de resistir aos ditames normativos da onda conservadora do capitalismo contemporâneo, como resistir?

Trem A

A ideia desse trabalho surgiu a partir de uma série de inquietações a respeito da relação entre literatura, corpo e política marcadas pelos atravessamentos existentes entre os temas de minha pesquisa na universidade e o que tomava corpo nas ruas do Rio de Janeiro, cidade em que nasci e onde moro, a partir de 2013.

Nasce, portanto, da sensação de que é uma questão incontornável repensar os modos de interação entre os diferentes espaços, sejam eles geográficos, teóricos, cênicos ou literários, entrever novamente as linhas que os separam. Os territórios da cidade e do texto estão se tornando ao mesmo tempo mais intensos e mais instáveis, uma impossibilidade de fincar posição permanente, como um arrastão subjetivo que desapropria e tira violentamente as coisas de seus devidos lugares.

Entre 2012 e 2013 nasceu meu filho no mesmo período em que finalizava a minha tese de doutorado, ao mesmo tempo em que o Brasil explodia em manifestações que punham o xeque todos os pactos de governabilidade estabelecidos nos últimos anos. O que orienta esse trabalho portanto é a certa ideia de ingovernabilidade que faz com que os limites que separam as experiências, as portas que separam os espaços pareçam de certo modo com a fechadura quebrada, e se não estão abertas é porque um fio de interdição ainda os mantém, seja para preservar o horizontes dos possíveis, seja para impedir o engendramentos de novos possíveis, e é sobre essa tensão que esse trabalho gostaria de tentar se equilibrar.

Em minha tese de doutorado, defendida em 2012, refletia sobre o trabalho da coreógrafa e cineasta norte-americana, Yvonne Rainer. Rainer foi aluna de John Cage e Merce Cunningham, e nos anos 1960 se dedicou à criação de performances na qual a relação entre corpo e linguagem é pensada em sua dimensão não autoritária. Tratava-se de não submeter o corpo às estruturas do significado, criar movimentos que pudessem acentuar a dimensão de desaparecimento do gesto. A relação com o minimalismo e o experimentalismo das vanguardas se associava a um sentimento político que ela descreve no texto de apresentação do espetáculo *The mind is a muscle* (*A mente é um músculo*), de 1968. Observando a cobertura da imprensa norte-americana a respeito da guerra do Vietnã, e a relação que a sociedade americana entretinha com a narrativa midiática, a coreógrafa escreve:

O mundo se desintegra a minha volta. Minha conexão com o mundo em crise permanece tênue e remota. Posso prever um tempo em que esse alheamento deverá acabar necessariamente, apesar de não conseguir prever exatamente quando ou como essa relação irá mudar ou quais circunstâncias me incitarão a uma ação diferente (...) essa declaração não é uma apologia. É uma relação com um estado de espírito que reage com horror e incredulidade diante da visão de um vietnamita sendo morto na TV – não pela visão da morte, contudo, mas pelo fato de que a TV pode ser deligada em seguida como um faroeste ruim. Meu corpo permanece como a realidade que resiste (Rainer, 1974, p.232)

O corpo que permanece como realidade seria o corpo físico – seu peso, sua massa seu, volume – elementos de uma fisicalidade irredutível à qualquer narratividade exterior que procurasse capturar as possibilidades do corpo. Estratégia minimalista da qual a coreógrafa devia nos anos 1970. Em 1971 a partir do que ela chama de uma intensa tomada de consciência feminista, Rainer começa a dirigir filmes, através dos quais investe na justaposição entre texto e imagem, como forma de conseguir relacionar o questionamento de temas políticos, com narrativas sentimentais vividas pelo personagem, sem fazer com que o texto direcionasse toda a ação. A voz em off é portanto um recurso recorrente em seus filmes. Em geral narrados por vozes femininas que refletem sobre os dilemas da vida, e sobre a relação entre o individual e o coletivo.

Tratava-se de encontrar um modo de levar para cena um debate sobre a relação entre enlances afetivos e política, algo que a estratégia minimalista empregada na década anterior não dava conta. A transição da coreografia para o cinema deveu-se, como relata na palestra-performance *Where is the passion, where is the politics*, apresentada em 2014, à uma tomada de consciência do feminismo concomitante ao reconhecimento da experiência do envelhecimento do seu corpo de dançarina. Em uma aproximação paradoxal entre o feminismo radical, o sentimentalismo dos filmes de Hollywood e os filmes de Maya Deren e Andy Warhol essa transição da dança ao cinema se opera de modo a abordar aquilo que havia sido posto à margem da cena em *The mind is a muscle*. Segundo Rainer, nos anos 1960, as emoções estavam reprimidas da vida pública porém retornavam espetacularmente nos noticiários e nas novelas televisivas. Sobre os minimalistas, ela dizia:

enquanto nossas criações pesquisavam tarefas cotidianas despidas de emoção, nossos inconscientes permaneciam no emaranhado de intensidade e melodrama que inversamente encontravam sua ausência

nas caixas, nos portais e no jogging das nossas criações escultóricas ou coreográficas (Rainer, 2014)

A partir dos anos 2000, Rainer volta a coreografar. Seu primeiro trabalho nesse retorno resulta no espetáculo *After many a summer dies the swann* (Depois de muitos verões, morre o cisne). Com participação em cena de Mikhail Barishnikov, a coreógrafa retoma seu repertório de dança dos anos 1960 acentuando o caráter humorístico de suas criações anteriores.

De uma relação remota com mundo que se desintegra a sua volta, Rainer envereda por uma relação auto irônica em relação à tradição. Ao falar de *After many a summer dies the Swann* a coreógrafa rejeita a tese de que as vanguardas estéticas morreram enfatizando a importância de John Cage e Robert Rauschenberg. A valorização do experimentalismo estético das vanguardas já havia sido retomado na versão de 2006 da palestra-performance *Where is the passion? Where is the politics? And how I became interested in Impersonating, Aproximating and ending Running Around my Selves and Others. And Where do I Look When You are Looking at Me?* A palestra é uma resposta à um questionamento de uma aluna de Patrícia Hoffbauer, bailarina na companhia de Rainer, a respeito de *Trio A*, a coreografia mais emblemática da coreógrafa, nos 1960. A aluna perguntava, diante dos movimentos não miméticos, executados todos com a mesma energia, sem clímax, ou reviravoltas: onde está a paixão? *Where is the passion?*

Essa era uma crítica constante ao trabalho de Rainer. As críticas apontavam o puritanismo estético da criadora que, em seu célebre Manifesto Não, *No manifest*, de 1966, entre muitos outros não dizia: não à sedução. E também a uma certa utopia de neutralidade do performer, como se fosse mesmo possível isolar o corpo em movimento do mundo que se desintegrava à sua volta. Rainer processou esses questionamentos durante as 3 décadas em que se dedicou ao cinema, cada vez mais inclinando-se sobre o debate a respeito de temas políticos e sociais, com um viés feminista e anti-racista. Na palestra de 2006, contudo, assim como no texto sobre o espetáculo de 2000, com Barishnikov, ela insiste em afirmar a importância das estratégias performáticas de Cage e Rauschenberg como modo de poder deixar os sentidos em aberto.

Em 2014, em mais uma reversão do caminho, ao apresentar mais uma vez a palestra-performance, Rainer toma uma outra direção. Ao performar um discurso sobre uma mulher que levanta uma taça de vinho como brinde pelo final de um ano de trabalho “enfurecedor, perturbador, emocionalmente esgotante, estúpido, sem sentido, infinito, destruidor da mente, frustrante, enlouquecedor, não gratificante, sem recompensa,

inteiramente miserável, fraudulento”, decide dormir em uma galeria de arte como saída para todos os questionamentos sem resposta que inundavam sua prática artística, sobretudo as relações com museus e galerias de arte. Mas em seguida, o gesto hiperbólico da mulher narrada na performance se cinde em um novo questionamento. Assim como o gesto de levantar uma taça de vinho traz consigo vários sentidos embutidos, dormir em público tampouco é uma ação que independe das várias condições na qual se insere. Dormir numa galeria do museu de arte moderna, diz Rainer, não pode ser comparado ao gesto de ir dormir no Trem A. E no momento em que esses dois espaços da cidade se materializam na fala da performer, ela se lembra da música de Duke Ellington, *Take the A Train* na qual a letra diz: “se você perder o Trem A, perde o meio mais rápido de chegar no Harlem”.

Dormir no trem A significa, nos dias que correm, diz Rainer, aponta para o fato de que você vem procurando trabalho sem conseguir, ou então que você trabalhou 14 horas por dia, ou ainda que você brigou com seu cônjuge. Já dormir no museu de arte moderna não é para qualquer um. Significa que você conhece as pessoas certas. Significa que você será protegido ao invés de expulso.

O que perturbava a personagem narrada por Rainer na performance é a situação da vida em que parece só haver duas opções: dormir no Trem A ou dormir na galeria de arte. Não haveria para uma artista, em seus oitenta anos de idade, uma outra possibilidade? É possível traçar um paralelo entre a desigualdade que corta a cidade de Nova Iorque em 2014, e a vida nesse metrópole latino-americana, o Rio de Janeiro? Dormir na Central do Brasil certamente não é a mesma coisa do que dormir em uma galeria de arte como modo de expressar artisticamente o fardo no qual se transformou a vida do artista contemporâneo. Que outras possibilidades existiriam?

O que é interessante de ressaltar aqui nessa trajetória de Yvonne Rainer, da dança ao cinema e novamente à dança, é o modo como ela sustenta essa impossibilidade de encontrar um terreno confortável onde se deitar. Agora com 82 anos, Rainer segue coreografando e dando aulas na universidade.

Terra

O filósofo francês, Jean-Luc Nancy, tem seis a menos que Rainer, segundo a wikipedia, nasceu em 1940.

Em 2001, a convite da coreógrafa Mathilde Monnier, Nancy participou em cena do espetáculo *Allitérations*, dirigido por Monnier. Em 2005 ambos escrevem juntos um livro que leva o mesmo nome do espetáculo. A primeira parte desse livro é a publicação da correspondência eletrônica trocada entre os dois, na qual refletem sobre a experiência cênica dos últimos anos.

O espetáculo contava com a presença em cena de Nancy, que lia um texto seu, dos bailarinos Mathilde Monnier e Dominique Chamblas e do compositor Erikm. Cada um dos quatro começa o espetáculo atrás de uma pequena mesa na qual a superfície é feita de látex. Nancy apoia seu texto sobre a mesa, que será lido em cena, enquanto os bailarinos interagem com ela das mais diferentes formas, subindo, cercando, enfiando os braços e as pernas nessa superfície instável. Pensando sobre este dispositivo cênico composto de mesas que não suportam, mas se moldam junto com o movimento, Monnier escreve à Nancy:

Ao falar do teu lugar nesse dispositivo, me dei conta, finalmente, que você permaneceu, aparentemente, na mesma situação que em um curso (que é sem dúvida já um palco), ou seja, atrás de uma mesa, lendo um texto que você segura com as mãos, e também improvisando. Contudo, muda tudo: na configuração do espetáculo existem ensaios, coisa que não acontece quando você dá uma aula. Você está mais consciente do conjunto dos seus movimentos e você segue um timing, uma partitura dada pelo ritmo do espetáculo. Isso modifica consideravelmente teu texto, pois precisamos também te olhar. O fato de te olhar tem a mesma importância aqui do que de te escutar (nos anfiteatros vemos ao invés disso os estudantes com a cabeça inclinada para escrever enquanto escutam), é uma outra concentração(...) Nesse espetáculo há , a sobreposição entre o que se vê e o que se escuta. O desejo não é de construir uma relação caótica (...) é um ensaio [no sentido de tentativa] no qual cruzamos nossos modos de expressão sobre uma base comum que é a mesa.” (MONNIER, NANCY, 2005, p.37).

Ao que Nancy responde:

Sim, a diferença é total. Em uma aula todo peso está na palavra enquanto ao falar em cena entre os dançarinos e o músico eu me torno uma peça do espetáculo, e o sentido que está em jogo não é o sentido do texto. Ou melhor, o próprio sentido do texto muda, ele se torna também dançante, ele se estica, se dobra, ou salta. E mesmo quando não se pensava ainda em montar um espetáculo ele foi escrito em uma certa tensão em relação com a dança. (MONNIER, NANCY, 2005, p.37).

O que seria escrever em uma tensão em relação com a dança, me pergunto a partir de Nancy? Talvez diga respeito ao que o filósofo afirma mais adiante sobre o fazer artístico, ainda na troca de correspondência com Monnier: Trata-se de um fazer sentido, fora do sentido, ou seja, fora da significação (MONNIER, NANCY, 2005). A especificidade da dança residiria em uma imediata relação com a terra. A primeira questão que a dança levanta, segundo o filósofo é: o que é esta terra sobre a qual caminho? E ainda: o que faço quando caminho?

A dança é um estar no mundo do modo mais estrito: nem em cima, nem embaixo, nem sobre, nem sob, mas no mundo. Algo que antecede a linguagem, o recém-nascido quando deixa de ser um amontoado de células para se tornar um corpo, em suas disjunções e desdobramentos. (MONNIER, NANCY, 2005, p.50).

Essa relação entre a dança e a experiência anterior à linguagem, provoca, por sua vez em Monnier, um incômodo. Nessa perspectiva, como a dança pode abordar diretamente temas políticos e sociais que atravessam a vida dos artistas? Terá sido essa impossibilidade, questiona-se Monnier que levou a uma demora dos nazistas em classificarem os coreógrafos como artistas degenerados? O questionamento de Monnier é semelhante ao de Yvonne Rainer. Como pode a dança relacionar-se ao discurso político sem submeter o corpo?

O que separa a dança do sentido como significação, enfatiza Nancy, é o fato do corpo jamais se tornar um meio, um veículo, ele é sempre o imediato, algo dobrado sobre si próprio, não sobre o ego de um sujeito, mas sobre os músculos, ossos e articulações de quem dança. A fisicalidade como modo de resistência: “meu corpo permanece como a realidade que resiste”, como escrevia Yvonne Rainer.

Resistir: Dançar seria portanto, um modo de estar no mundo. Um equilíbrio instável sobre uma terra que não se possui. Mas um modo de não desaparecer sob essa mesma terra.

Sustentar essa tensão em relação à dança, de que fala Nancy, ou ainda a tensão entre a abertura do sentido do jogo da criação e a necessidade de desconstrução de territórios bem definidos de que fala Rainer, parece um desafio atual para a experiência de instabilidade institucional que nos atravessa. Nem fechar, nem desaparecer. Entender a materialidade dos corpos, suas texturas, seu peso, seu horizonte de possibilidades com os quais é possível dançar. Desse modo talvez não nos asfixiemos em lugares de fala

que nos engessam, mas tampouco almejaremos o céu universal onde não passamos de almas eternas que flutuam.

Nesse sentido, uma tensão em relação à dança pode se aproximar da noção de *práxis* pensada por Nancy em *Le sens du monde* (1993). Como uma saída para o pensamento 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 partir do encontro irremediável com materialidade dos corpos sem poder colonizá-los, nem inscrever as marcas discursivas de uma interpretação dominante que confinariam suas possibilidades é deparar-se com a angústia diante da suspensão de sentidos absolutos que totalizem a experiência. É de certa forma dançar com os tropeços e as ausências de sentido. Instabilidade vibrante que talvez se aproxime desse território desapropriado ou inapropriado ao qual ainda damos o nome de democracia.

Referências

MONNIER, Mathilde e NANCY, Jean-Luc. *Allitérations: conversations sur la dance*. Paris: Galilée, 2005.

NANCY, Jean Luc . *Le sens du monde*. Paris: Galilée, 1993

RAINER, Yvonne. *Work:1963-1974*.Halifax: The press of the Nova Scotia College of arts and design

_____. *Where is the passion? Where is the politics? And how I became interested in Impersonating, Aproximattng and end Running Around my Selves and Others. And Where do I Look When You are Looking at Me?* <http://act.mit.edu/projects-and-events/lectures-series/spring-2014/apr-7-rainer/>