

**FERNANDES, Mariana.** Doutoranda em Letras, artes e contemporaneidade pela PUC-Rio. Orientadora: Ana Paula Veiga Kiffer, D.Sc. Bailarina e Coreógrafa. **CARVALHO, Eliane.** Mestranda em Ciência da Arte: UFF-RJ, PPGCA. Orientadora: Beatriz Cerbino, D.Sc. Bailarina e Coreógrafa.

“Eu não estou aí”: o jogo paradoxal entre a cena e o espectador em Rainer, Bel, Keersmaecker e Mantero.

## RESUMO

O presente trabalho investiga a interação entre o espectador e a cena nas obras dos coreógrafos Yvonne Rainer, Jérôme Bel, Mathilde Monnier e Vera Mantero. Em diálogo permanente com o território artístico da performance, tais coreógrafos problematizam a relação estabelecida entre a dança, o movimento e a estrutura espetacular. Os artistas citados criam a partir de um espaço paradoxal. Ao mesmo tempo que criticam o caráter fetichizante e alienante do espetáculo, não abandonam completamente a sua estrutura. Esse paradoxo cria um espaço híbrido, produzindo estratégias de produção de sentido que se endereçam ao espectador sem fechar-se no território totalizante da significação. Nesse sentido, o movimento dançado estabelece ligações não convencionais com a palavra literária e com o pensamento, distorcendo e alargando os limites do que entendemos por dança. Como transformar esse não-lugar em um espaço de criação de sentidos que escapam à lógica da significação é a principal questão do nosso trabalho.

**Palavras-chave:** Corpo. Movimento. Espectador. Performance.

## ABSTRACT

The present work analyses the interactions between the spectator and the scene in the works of the choreographers Yvonne Rainer, Jerome Bel, Mathilde Monnier and Vera Mantero, in which the relationship established between dance, movement and spectacular structure is problematized. These artists create from a paradoxical space: at the same time that they criticize the fetishist and alienating status of the spectacle they don't abandon this structure. This paradox creates and hybrid space, producing strategies of production of sense that addresses to the spectator without enclosing in the territory of signification. In this sense new links between a movement of dance, the literary word and critical thought is established, distorting and enlarging the limits of what we understand by dance.

**Keywords:** Body. Movement. Spectator. Performance.

“Descobre-se frequentemente um povo através do espanto com sua maneira de dançar.” A afirmação é do crítico de arte Georges Didi-Huberman no livro *Le danseur des solitudes* e põe em relevo a relação entre a dança e a experiência da comunidade, como se o ato de dançar em conjunto engendra consigo a reunião de indivíduos unidos por uma identidade comum. Da festa, aos rituais de transe, das paradas militares ao carnaval, o corpo que dança parece querer

estar com outros, “no mesmo passo, na mesma direção” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 9).

No entanto, desde que a dança reivindicou a sua autonomia, transformando o palco teatral em sua cena principal, esse *élan* comunitário parece ter ganhado aspectos conflitantes. A dança moderna, em sua ruptura com o balé clássico, não cessou de buscar a reconciliação desses vínculos perdidos. O que modernos como Rudolf Von Laban e Isadora Duncan criticavam no balé do século XIX era a preponderância de formas harmônicas, e certo amortecimento das pulsões míticas que faziam da dança o *locus* habitual de atualização simbólica de uma sociedade.

Para Laban é por meio do movimento dançado que a sociedade seria capaz de exprimir valores e desejos imateriais, que extrapolam os limites racionais que estruturam a linguagem cotidiana. A dança atenderia a essa necessidade do Homem de conectar-se com um mundo para além da significação cotidiana: “Se não houvesse em nós nada que pudesse responder a este estranho mundo ninguém jamais conseguiria assistir a um balé ou dança” (LABAN, 1978, p. 140).

O método criado por Laban e os espetáculos e os rituais modernos que coreografou e denominou como dança coral redirecionaram a pesquisa de movimento no século XX, deslocando o impulso da criação. Já não se trata de repetir movimentos anteriormente criados na busca da perfeição de forma harmoniosa, mas de procurar expandir ao máximo as possibilidades de expressão, através da dança, desse mundo intangível de “valores e desejos que não são definidos logicamente”, criando “estados de espírito, situações e atmosferas que não poderiam ser representadas de outra maneira” (LABAN, 1978, p. 43). A importância desse deslocamento se verifica até hoje com a permanência de seu método de experimentação do corpo em escolas e faculdades de dança no mundo inteiro. No entanto, a relação entre movimento dançado, produção de sentido e comunidade ganhou novos contornos e problematizações ao longo do século XX e no início do século XXI.

Um momento extremamente marcante de redefinição desta relação são os anos 60. Nesse período, a cena nova-iorquina foi palco de surgimento do grupo da Judson Dance Theater, fundando a chamada dança pós-moderna, que pôs em questão todos os paradigmas do que até então entendia-se como dança. O Judson Dance era formado por um grupo bastante heterogêneo, composto de coreógrafos renomados em atividade até hoje como Trisha Brown, Steve Paxton e Yvonne Rainer.

É importante ressaltar que nesse período, nas décadas de 60 e 70, nos Estados Unidos, principalmente em Nova York, as artes passaram por um período intenso de inovação e integração. Artistas, como músicos, poetas, bailarinos e artistas plásticos interagem criando um ambiente de intensa troca e criatividade. Nesse momento assistimos à explosão dos *happenings* e *performances*, novos formatos de exposição artística que colocam em jogo a fronteira entre as artes e a relação entre arte e vida. Pretendia-se, com isso,

tirar o espectador de sua passividade, podendo este em muitos casos interferir na obra.

A estrutura espetacular, separando a experiência cênica em dois lados incofundíveis: aqueles que agem, e aqueles que assistem é criticada e apontada como uma das principais causadoras do afastamento da arte em relação à vida. Nesse sentido, a cena artística da Nova Iorque de início dos anos 60 atualizará e criará novos encaminhamentos para a crítica ao espetáculo nas artes cênicas, analisada por Jacques Rancière em *Le spectateur émancipé*. Segundo o filósofo, a relação entre espectador e a obra é uma questão central na discussão a respeito da relação entre arte e política no século XX.

No que diz respeito ao caso específico da dança, como analisaremos nesse artigo, a crítica à espetacularidade coloca em jogo a fragilidade do seu estatuto como obra de arte autônoma. Estatuto extremamente recente cujas condições de possibilidade derivaram justamente da sua afirmação como espetáculo independente do teatro, da ópera e das festas sociais. Já havíamos visto, como Rudolf Laban, nos anos 20, construía a crítica ao espetáculo a partir da ideia de que a dança deveria criar novos ritos capazes de proporcionar uma comunhão social (POUILLAUDE, ?). Nos anos 60, entretanto, marcados por um intenso ativismo político, social e cultural (guerra do Vietnã, luta pelos direitos civis para focar o contexto norte-americano), as formas de criação desta coesão foram intensamente questionadas e problematizadas. Não bastava criar uma experiência comunitária, mas vivenciá-la em confronto com os valores autoritários e massificados de uma sociedade extremamente conservadora e padronizada, na qual os meios de comunicação de massa ganhavam cada vez mais importância.

O trabalho de Yvonne Rainer foi emblemático ao encenar essas tensões e problematizar o caráter político da dança diante do seu tempo. No programa do espetáculo *The mind is a muscle*, apresentado na Judson Church em 1963 ela escreve:

Minha conexão com o mundo em crise permanece tênue e remota. Eu posso prever um tempo em que esse alheamento deve necessariamente acabar, apesar de não conseguir prever exatamente quando ou como a relação irá mudar, ou quais circunstâncias me incitarão a um outro tipo de ação (...) Essa declaração não é uma apologia. É o reflexo de um estado de espírito que reage com horror e descrença ao ver um vietnamita sendo morto na TV – não pela visão da morte, mas pelo fato de que a televisão pode ser desligada em seguida como depois de um faroeste de mau-gosto. Meu corpo permanece sendo a realidade que resiste.

No trabalho coreográfico de Rainer a reflexão sobre o caráter ético e político da apresentação do corpo dançante diante do espectador transforma-se no cerne da criação. Como a dança pode resistir ao efeito de mercantilização do corpo que a sociedade de massa engendra? Como manter no corpo esse caráter de “realidade que resiste”? Pensando nisso, ela lança na mesma época, o célebre “Manifesto Não”, onde declara o que gostaria de afastar da sua criação artística:

Não ao espetáculo, não ao virtuosismo, não às transformações e à magia e ao uso de truques, não ao “*glamour*” e à transcendência da imagem da *star*, não ao heroísmo, não ao anti-heroísmo, não às imaginárias de pechisbeque, não ao comprometimento do bailarino ou do espectador, não ao estilo, não às maneiras afetadas, não à sedução do espectador graças aos estratagemas do bailarino, não à excentricidade, não ao fato de alguém se mover ou se fazer mover (*apud* GIL, 2002, p. 151).

Diante de todas essas negativas, que criam, segundo a historiadora da dança Sally Banes uma “estética da recusa” (BANES, 1987, p. 65), o corpo deveria permanecer em sua “fiscalidade” (noção inventada por Rainer) intrínseca. Trio A é a coreografia emblemática que encena essa busca.

Não descobrimos aí o impulso que faz com que o corpo se mova, uma vez que não se trata da intenção da bailarina ou da finalidade de seus gestos. Movimentos aparentemente cotidianos e simples ganham uma carga de estranheza justamente pela impossibilidade de reconhecermos neles alguma motivação familiar. Não há identificação possível do espectador com a cena. Nesse movimento de afastamento da subjetividade, do erotismo (através da sedução do espectador) e de teatralidade (os elementos cênicos quase não são utilizados), a relação do dançarino com seu corpo busca se aproximar de uma relação de *objetividade*.

O *manifesto Não e Trio A*, entretanto, como enfatiza José Gil, colocam em xeque todas as condições de uma obra dançada (GIL, 2002, p. 167). Mais do que isso, poderíamos acrescentar que põe em xeque toda a possibilidade de endereçamento ao espectador e da possibilidade de criação de um sentido comum. Não é só a experiência da comunhão comunitária que é colocada em jogo, mas da própria ideia que é possível criar sentido através da dança. A própria Rainer em entrevista concedida há alguns anos diz ter se dedicado ao cinema, mais do que à dança, nos anos 70 por conseguir a partir do suporte cinematográfico, abordar questões sociais e políticas que a inquietavam, o que não conseguia fazer nessa época através da coreografia.

A impossibilidade narrada por Rainer na entrevista é extremamente pertinente, quando levamos em conta a tensão que se mantém entre o desejo de construir uma arte política que aborde as questões que mobilizam os artistas no mundo que os rodeia, e o caráter político específico da dança em impedir a criação de uma narrativa exterior ao corpo, estratégia de padronização e totalização que é preciso evitar.

Desde os anos 90 assistimos na dança contemporânea a uma atualização das inquietações de Rainer, mas com encaminhamentos diversos. Em artistas como Vera Mantero, Jérôme Bel e Anne Teresa de Keersmaeker a preocupação de resistir às significações exteriores ao corpo é incorporada ao desejo de politizar a cena. Não se trata mais de criar estratégias de recusa que afastem do corpo tudo aquilo que não diga respeito à sua fiscalidade intrínseca, mas de investigar e questionar, nas palavras do crítico André Lepecki, qual a fonte de energia que impulsiona o corpo, gerando movimento. Nesse sentido, assistimos a uma reconfiguração dos elementos performáticos, hibridizando a dança com as outras artes. Citaremos

brevemente, com o intuito de aprofundar a discussão, algumas das estratégias criadas por esses artistas em seus espetáculos:

- Vera Mantero em *Uma misteriosa coisa, disse o E. E. Cumings* enfrenta em cena diversos questionamentos éticos ao criar um espetáculo encomendado pela fundação da Caixa Geral de Depósitos em homenagem à Josephine Baker. Como resultado, Mantero apresenta seu corpo transformado em uma imagem inclassificável, meio mulher, meio animal, meio *drag-queen*, meio preta, meio branca. Durante toda a duração do espetáculo declama um poema em que declara a impossibilidade de sua empreitada e de que forma essa impossibilidade pode transformar-se em alegria.

Da afirmação repetida de uma impossibilidade: a de representar, de falar em nome de outro, de dançar da forma sensual e potente de Josephine Baker, há um vazio vivido como dor, mas que ao fim gera uma estranha alegria. A linguagem não tem mais o poder de instituir uma unidade identitária, mas esgota-se também na enunciação do seu impoder, possibilitando com isso o surgimento de uma alegria instantânea que não se fecha, fica suspensa com o fim abrupto do espetáculo. Não sabemos se o próximo passo seria o retorno à dor. Essa incerteza instaura no espectador um choque que o obriga a deparar-se com seu próprio vazio, com a necessidade de jogar-se no abismo, ou pelo menos de atravessar a corda bamba que se localiza sobre ele.

- Jérôme Bel e Anne Teresa de Keersmaeker no espetáculo *3abschied* investigam possibilidades de dançar a experiência da morte, através das relações entre dança e música, tendo como tema a obra de Gustav Mahler *Abschied*, parte integrante de *O Canto da Terra*. Diante dessa proposta inicial, o espetáculo é um estudo sobre as possibilidades de criar uma coreografia que transforme em dança aquilo que em geral representa a sua impossibilidade: a morte. Como dançar esse adeus? No estilo de outras performances de Bel (*Véronique Doisneau*, *Isabel Fortes*) os encenadores explicitam com clareza todas as dificuldades envolvidas nesse processo. Em vez de produzirem uma apresentação espetacular em que a belíssima música de Mahler e o talento de Keersmaeker se unem para apaziguar a angústia do artista e do público diante de tema tão difícil, procuram compartilhar com a plateia o naufrágio de uma empreitada. Não concebem uma forma para o vazio, mas sustentam a sua presença. Recebemos então vários fragmentos de possibilidades de dançar *Abschied*. Na última tentativa apresentada Anne Teresa, acompanhada pelo pianista Jean-Luc Fafchamps, cantou os versos que anteriormente tinham sido imortalizados pela gravação de Ferrier com sua voz fraca e inexperiente.

Trata-se, nestas duas experiências citadas, de pensar como o desejo de não subjugar o corpo à lógica da significação e da representação é acompanhado de estratégias de abordar temas significativos de formas singulares. Estratégias que consistem, muitas vezes, na exposição do fracasso de uma empreitada. Fracasso que não representa uma virada niilista da dança contemporânea, mas a abertura para o risco, em que o movimento investiga as suas potencialidades.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANES, Sally. **Terpsichore in sneakers:** post-modern dance. Middletown: Wesleyan University Press, 1987.

DIDI-HUBERMAN. **Le danseur des solitudes.** Paris: Les éditions de Minuit, 2006.

GIL, José. **Movimento Total:** O corpo e a dança. Lisboa: Iluminuras, 2005.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento.** São Paulo: Summus, 1978.

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