

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

ABCDEFGH

The feet understand

Dissertação de Mestrado em Estética

Ana Sofia Palula Fonseca de Mira

Lisboa, 2008

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

ABCDEFG

The feet understand

Dissertação de Mestrado em Estética

Ana Sofia Palula Fonseca de Mira

Orientador: Professor Doutor José Gil

Lisboa, 2008

RESUMO

A presente pesquisa parte de uma experiência na dança e consiste numa reflexão sobre essa área feita através da análise do filme de um dueto dançado — "ABCDEFGH" (1994) do coreógrafo, bailarino e director Russell Dumas.

O filme em estudo é pensado aqui como um projecto de corporalidade autónomo. A questão — *Que pode um corpo fazer ?* — orienta uma exposição sobre particularidades presentes na obra de Russell Dumas determinantes para a realização do filme em causa, a saber, a do trabalho do bailarino; a da interacção dos bailarinos e dos bailarinos com o coreógrafo; e a da relação entre o dueto desempenhado e a realização do filme. Tal exposição tem como objectivo a construção de uma análise sobre a especificidade própria da relação que o observador pode estabelecer com o objecto/acometimento "ABCDEFGH" (1994).

O estudo centra-se numa discussão sobre o corpo, as sensações e a criação de imagens; incidindo sobre: o movimento, a relação, o desequilíbrio, o actual e virtual, a mutação, o gesto, a expressão, o intercorporal e intersubjectivo, a extensão, o excesso, o afecto e o espaço engendrado pelos corpos; captando, assim, diferentes elementos que (in)formam, povoam e conservam o filme.

Na reflexão aqui apresentada pretende-se detectar zonas de indeterminação e indiscernibilidade que permitem, no fluxo de inferências de cada percepção, situarmo-nos num território de experimentação da permanente, relacional e plástica reconstrução do espaço topológico do corpo.

ABSTRACT

The present research stems from an experience in dance, and consists of a reflection on that field made through the analysis of a film concerning a danced duet — "ABCDEFGH" (1994), directed by the choreographer and dancer Russell Dumas.

The film under study is viewed here as a project of autonomous corporality. The question — *What can a body do?* — leads us to an explanation of the peculiarities which are present in the works of Russell Dumas and which are decisive to the production of the film under analysis; namely that of the dancers' performance, that of the interaction between both dancers as well as between them and the choreographer and that of the relationship between the performed duet and the making of the film. This explanation has as its purpose a study of the intrinsic specificity of the relationship that the observer may establish with the object/event "ABCDEFGH" (1994).

This study is centered upon a questioning of the body, the sensations and the creation of images, through an approach to: movement, relation, imbalance, actual and virtual, mutation, gesture, expression, intercorporeal and intersubjective, extension, excess, affect and the space engendered by the bodies and, consequently, the crossing of different elements which (in)form, populate and support this film.

The purpose of the reflection presented here is to detect zones of indeterminacy and indiscernability, allowing, in the flux of interferences in each perception, to situate ourselves in a territory of experimentation of the relational, plastic and continuous reconstruction of the topological space of the body.

A pesquisa conducente à realização desta dissertação integrou um projecto de investigação teórico-prática em dança, da qual fizeram parte os seguintes eventos:

— colaboração com Russell Dumas no projecto de pesquisa em dança *Larret project* (2004/2007) e na performance *In the Room* (2004);

— participação no workshop *Tunning Scores* com Lisa Nelson e no workshop *Material for the Spine* com Steve Paxton;

— reposição e performance dos solos *Trio A* (1966) de Yvonne Rainer, *Water Motor* (1978) de Trisha Brown e *Project Nr0: Research* (2003) de Pauline de Groot;

— performance de *Project Nr3: E.H., Plain Steps* (2005) de e com Pauline de Groot;

— criação coreográfica e performance de *Dueto* (2006) e *3 Estudos para Shihtao* (2007).

*The bodies are not afloat in the emptiness, but stand, bend, roll, and lie,
endlessly mobile drawing upon the bottomless source of repose which is the ground.*

(Lingis, 1995)

ÍNDICE

Introdução	7
Primeira parte: O corpo, a criação de imagens e a experiência estética na dança e no filme "ABCDEFGH" (1994)	26
Segunda parte: Do corpo em "ABCDEFGH" (1994)	
1. Gesto e expressão	44
2. Consciência do corpo: quietude, despertar e observação	62
Terceira parte: Do espaço em "ABCDEFGH" (1994)	
1. O espaço intersubjectivo entre coreógrafo e bailarinos	77
2. O espaço sensível do dueto na dança	89
3. O espaço do filme	99
4. O espaço topológico do observador	103
5. O espaço dos corpos	112
Anexos	
1. "ABCDEFGH" (1994) de Russell Dumas: contexto de criação	117
2. Movimentos da dança moderna e pós-moderna americana nas décadas de 50, 60 e 70	
2.1. O abstraccionismo em Merce Cunningham e o sentido do movimento	128
2.2. 1963, Greenwich Village	141
2.3. Judson Dance Theater	151
2.4. Ideokinesis	168
3. Dança na tela	
3.1. Dança e cinema nos Estados Unidos da América	175
3.2. Vídeo-dança	181
3.3. Filme/vídeo-dança experimental	184
3.4. Excertos de filmes	
3.4.1. DVD 1: "ABCDEG" de Russell Dumas (1994)	
3.4.2. DVD 2: Outros excertos	
3.4.2.1. "Steve Paxton: Material for the Spine", Anna Furse (2005)	
3.4.2.2. "Nine Variations on a Dance Theme", Hilary Harris (1966)	
3.4.2.3. "A Study in Choreography for Camera", Maya Deren (1945)	
3.4.2.4. "Olympia", Leni Riefenstahl (1938)	
3.4.2.5. "Triumph of the Will", Leni Riefenstahl (1934)	
4. Anotações sobre o conceito de <i>Imagem do corpo</i> (Paul Schilder, 1968)	188
Bibliografia	193

INTRODUÇÃO

The things are not only structures in closed contours...

(Lingis, 1996)

*To live is to time space and space time,
unleashing the energies of the sensing and transforming bodies in movement.*

(Manning, 2007)

A presente pesquisa consiste numa reflexão sobre a dança, contextualizada nas áreas de estudo da filosofia, teoria da dança e *performance*, história da dança, estudos culturais, estudos orientais, cinema e vídeo-dança¹.

Tal enquadramento geral é vasto, não sendo viável, nesta pesquisa, um estudo aprofundado e extensivo de todas as áreas. No entanto, considerou-se pertinente nomeá-las na introdução, por estarem presentes e atravessarem, de alguma forma, este estudo. Para além disso, foi realizada uma primeira aproximação e abordagem a estas áreas, objectivando um posicionamento teórico e a construção de um quadro de referências para esta e futuras investigações.

Transmitindo impressões deixadas pela experiência vivida em sucessivos períodos de aprendizagem e colaboração com o autor, coreógrafo, bailarino e realizador, Russell Dumas, o objecto de estudo da presente dissertação é o filme de um dueto dançado, "ABCDEFGH" (1994). A construção de uma possível visão deste filme, implica o conhecimento não só da obra de Dumas mas, também, da sua prática artística.

Para maior clareza, estabelece-se haver no filme duas vertentes de análise: a dança propriamente dita — composta por elementos coreográficos variados, desenvolvidos e apresentados em público parcelarmente, e/ou com ordem variável, ao longo de cerca de seis anos, até 1991 — e o seu filme "ABCDEFGH" (1994). Estas duas linhas principais de análise irão manter-se relativamente distintas durante a interpretação do filme devido à diferença dos meios usados, formas de expressão e percurso histórico. Nesse processo será exposta uma ideia do *corpo na dança*, do *corpo no filme* e do *corpo do filme*.

¹Uma outra área de estudo — estudos do género — influenciou a presente pesquisa, mas não directamente, antes através da obra de alguns autores estudados. Sobre a definição dessa área (em inglês, *Gender Studies*): *Gender. Social expectations about behaviour regarded as appropriate for the members of each sex. Gender does not refer to the physical attributes in terms of which men and women differ, but to socially formed traits of masculinity and femininity. The studies of gender relations has become one of the most important areas of sociology in recent years* (Giddens, 1993, p.742).

Abordagem teórica e metodológica

1.

O objecto de estudo, o filme "ABCDEFGH" (1994) de Russell Dumas, é aqui pensado como um projecto de corporalidade autónomo; constituindo, assim, o objectivo principal desta pesquisa.

A problemática da pesquisa incide sobre a especificidade própria da relação que o observador pode estabelecer com o objecto/acontecimento, "ABCDEFGH" (1994). A intensidade dessa relação justifica um estudo em profundidade, cujo fundamento se encontra na análise das particularidades presentes na obra de Russell Dumas, determinantes para a realização do filme em causa. São estas: em primeiro lugar, a do trabalho do bailarino; em segundo, a da interacção dos bailarinos e dos bailarinos com o coreógrafo; e finalmente, a da relação entre o dueto desempenhado e a realização do filme — ou seja, a intervenção do operador de câmara, editor e director.

Paralelamente, são estabelecidos alguns objectivos gerais:

1) caracterizar o contexto de criação do filme — o universo artístico da dança na Austrália (anexo 1).

2) aprofundar conhecimentos sobre a dança moderna e pós-moderna americana, incluindo a sua relação com o cinema (no âmbito do filme/vídeo-dança experimental), como discurso autónomo, em detrimento da predominância dos valores sócio-culturais do ballet clássico — a nível dos modos de produção, circulação e recepção (anexos 2 e 3);

3) contribuir para o pensamento sobre o corpo e a dança, numa visão integral e inclusiva, pela procura de diferentes perspectivas teóricas e de vocabulário conceptual específico;

4) encarar a experiência da dança como geradora de uma reflexão fecunda;

5) devolver à dança tal reflexão, como possibilidade de criação de outros projectos de corporalidade e diálogo, abrindo espaços de investigação teórico-prática no campo do pensamento do movimento.

No cruzamento estético entre o campo teórico e o objecto de estudo sobressai, como tema específico, o corpo e a criação de imagens; aí a pesquisa procurará centrar-se, obedecendo à proposta de Dumas, i.e., contrariando movimentos lineares que seguem uma temática ou narrativa específica. Neste sentido, a dificuldade que acompanha o estudo deve-se ao facto de, naquilo que se refere ao corpo, existirem virtualidades que se actualizam.

É definida, então, a questão central: *Como pensar o corpo?*

No contexto deste estudo, a ideia de pensar o filme como projecto de corporalidade autónomo corresponde à possibilidade de criação de novos corpos em movimento, no seu carácter relacional e em espaços-tempos diferentes daqueles impostos pelos limites da organização somática, dos seus órgãos e da sua pele. Pensar o corpo, naquilo que ele é, captura o corpo no seu movimento. A questão central deriva, então, para: *Que pode um corpo fazer?*² Perante esta questão, os limites (da organização somática) mudam, passamos a procurar as transformações qualitativas de corpos relacionais em movimento: o corpo faz aquilo que o seu movimento expressa a quem o percepção.

Subjacente ao processo de operacionalização da problemática em estudo, de forma a aceder à especificidade da relação filme-observador (Terceira parte, cap.4), encontram-se como objectivos específicos a tratar:

1) uma ideia do *corpo na dança*, do *corpo no filme* e do *corpo do filme*, respeitantes ao objecto de estudo;

2) a abertura do filme às multiplicidades e virtualidades que possa conter, em detrimento da procura de eventuais significações e da sua fixação num quadro conceptual que o reduzisse e preservasse como se em arquivo histórico;

3) as perspectivas teóricas aplicáveis à análise do filme (Primeira parte);

4) a dimensão expressiva do gesto dos bailarinos do filme (Segunda parte, capítulo 1);

5) a consciência do corpo do bailarino (no filme), em quietude e observação, dando conta de como as sensações — o que se sente estar a acontecer em determinado momento — podem tornar-se imagens quando percebe que as está a observar (Segunda parte, capítulo 2);

6) a relação entre coreógrafo e bailarinos, através de um estudo sobre os modos de produção na dança moderna — onde a transmissibilidade da dança assenta em processos de intersubjectividade e intercorporalidade (Terceira parte, capítulo 1);

7) a relação estabelecida entre os dois bailarinos, onde o toque, a sensação do toque e o desejo que transporta à intensidade dessa relação, é incorporação da actualidade e virtualidade de ambos em relação; i.e., a transformação qualitativa dos corpos em

² Esta proposta segue a posição de Erin Manning, em *Politics of Touch*, onde, num pacto de invenção de novos corpos inerente às questões *What can a body do?* e *How can I create a sensing body in movement?*, avança com a proposição *touch — any act of reaching toward — enables the creation of worlds* (2007, p.xv). Manning escreve: *Bodies are connected through intensities of composition that in turn produce new bodies* (2007, p.xvi). Sobre o que pode um corpo fazer, Manning adianta: *What a body can do depends on the expressions our reachings take* (2007, p.xxiii). Nesta perspectiva a autora entende a política como tendência do corpo para se relacionar e aborda um *corpo processual* no seu carácter relacional e em devir, um corpo sensível em movimento e gerador de espaço-tempo.

movimento, potencializadora de 'novos corpos', não na forma, mas nas suas matrizes relacionais (Terceira parte, capítulo 2);

8) o espaço do filme à luz dos temas anteriormente estudados, ou seja, o filme como produto, objecto final, de uma série de relações e elementos que o constituem (Terceira parte, capítulo 3);

9) a especificidade da percepção estética a que o observador pode chegar com o filme, dependendo da sua adesão à figura num 'corpo-espaço' topológico, não objectivo nem subjectivo (Terceira parte, cap.4);

10) a complexidade das relações estabelecidas, não como espaço relacional *entre corpos*, mas como topologias espacio-temporais *dos corpos* que se afectam, durante a realização do objecto artístico final — o filme "ABCDEFGH" (1994) —, potenciando a relação filme-observador como um acontecimento privilegiado (Terceira parte, capítulo 5).

2.

De forma a proceder à análise do filme, tendo em vista a problemática, objectivos e questão central, acima descritos, chega-se às seguintes questões secundárias:

— Como aceder ao corpo na sua incoerência, instabilidade, mutação e perante a impossibilidade de o ter, controlar, medir e quantificar?

— Como descrever um corpo?

— Como pensar a dança no âmbito do filme "ABCDEFGH" (1994)?

— O que é dado a ver no filme?

— O que transforma ou altera o filme, em termos de percepção de movimento e em termos de cultura, discurso e pensamento estético?

— A partir do filme, o que é a experiência estética na dança?

— O que é a experiência estética em "ABCDEFGH" (1994)?

— Como é que o filme pode afectar, ou não, o observador?

— Pode o filme, enquanto representação do corpo, fazer com que este se 'estenda' espacio-temporalmente, através da película e projecção, para o corpo do observador?

No âmbito dos métodos de investigação é estabelecido:

— manter um paralelismo entre o estudo de perspectivas teóricas e a análise do filme, não perspectivando a aplicação de "grelhas" teóricas ao objecto em estudo, mas a utilização dessas perspectivas como lentes de análise desse mesmo objecto (cada capítulo contém um levantamento teórico sobre o seu tema, uma leitura do filme e uma conclusão representativa do que foi acrescentado à pesquisa nesse capítulo);

— recorrer à história da dança moderna e pós-moderna americana, não pela sua linearidade ou tentativa de enquadrar o objecto de estudo, mas como possibilidade de entender, por um lado, os seus pressupostos de criação e, por outro, as particularidades que o diferenciam e singularizam;

— potenciar, através dos conhecimentos adquiridos, uma consciência diferente, capaz de alterar a percepção, fazendo o olhar deslizar das formas objectivas e do movimento para o gesto e expressão;

— manter a dança como experiência suporte para a reflexão, através do conhecimento incorporado da tendência do corpo (empírico) para se transgredir e transcender.

3.

O enquadramento teórico específico é determinado pelas seguintes proposições: 1) o corpo não está limitado aos órgãos nem à linearidade do espaço-tempo cronológico; 2) o corpo é uma virtualidade; 3) o corpo está sempre movimento; 4) o corpo *pode fazer* aquilo que o seu movimento expressa a quem o percebe; 5) corpos afectam corpos.

São encontradas fortes linhas de orientação no pensamento e nos conceitos propostos, correspondentes às áreas da filosofia, da psicanálise, da dança e *performance*, dos estudos culturais: Gilles Deleuze (*virtual e actual, corpo-sem-órgãos, devir, desterritorialização-reterritorialização, diagrama*), José Gil (*espaço do corpo, consciência do corpo, pequenas percepções, espaço de imagem*), Alphonso Lingis (*the feet understand, inteligibilidade da sensação*), Brian Massumi (*expressão*), Erin Manning (*política do toque*), André Lepecki (*microscopia vibrátil*), Paul Schilder (*imagem do corpo*), Sally Gardner (*intercorporalidade e intersubjectividade na transmissão da dança moderna*), Hubert Godard (*esfera do gesto*), Steve Paxton (*"small dance", consciência-atenta,*), Lisa Nelson (*imagens como sensações*).

Em síntese, o estudo destes autores proporcionou um posicionamento teórico cuja visão do corpo se distancia de significações pré-ordenadas, consensuais e potencializadoras da fixidez, unidade, identidade e territorialidade de corpos individuais. Seguindo Massumi, assume-se a distância em relação às correntes do estruturalismo e do pós-estruturalismo, assim como as do pensamento pós-moderno e pós-pós-moderno, por pressuporem a interioridade da vida individual, a sua racionalidade, uma separação efectiva das esferas do privado e do público — a natureza voluntária de ligações colectivas reguladoras dessa separação, a possibilidade de uma transmissão transparente

entre privacidades ou entre o privado e o público — e a noção de que o que é fundamentalmente transmitido é informação (2002, p.xiii). Em *Politics of Touch — sense, movement and sovereignty*, Erin Manning confirma a existência de uma política do estado-nação, onde uma matriz de regimes de territorialidade imposta pelo estado, num espaço-tempo governado/organizado, contido e marcado pela passagem do tempo linear, controla os cidadãos como corpos estáveis ou entidades discretas (2007, p.xvi).

A filosofia empírico-transcendental de Gilles Deleuze³, em articulação com os demais autores mencionados, orienta uma compreensão do corpo em relação na sua capacidade múltipla de entrar em mutação, de criar desvios e processos de individuação, de expressar o seu potencial⁴. Deste modo, torna-se possível pensar num corpo processual e relacional, em movimentos actuais e virtuais, condensando e expandindo a carga expressiva do seu gesto.

O empirismo transcendental, implica a expansividade do empírico, i.e., daquilo que é experimental e pragmático, ao aceitar a realidade do potencial a partir de onde emergem seres determinados. A diferença entre potencial e ser determinado reside precisamente em que o primeiro ‘devém’. A dinâmica do potencial, o seu estar em relação, é condição na existência de seres constituídos; ser determinado é uma expressão extensiva dessas condições constitutivas (Massumi, 2002, p.xxxiv). Operar no elemento do potencial é considerar o devir (*becoming*), captar o acidente (a-significativo), pensar em termos do futuro (*vir a ser*), determinando as condições de possibilidade do que foi. O empirismo transcendental reconhece a singularidade de acontecimentos emergentes na dinâmica do potencial de seres constituídos, nesse movimento encontra-se a expressão.

³ Sobre o empirismo-transcendental, de Deleuze e Guattari, Massumi escreve: *A transcendental empirism takes it to heart that formation and form, the emerging and the emerged, pertain to different modes of reality, even if they both belong to the same reality (there being only one world)* (2002, p.xxxiii).

⁴ Deleuze e Guattari, contrapõem o conceito de expressão ao conceito de comunicação: *What takes the place of communication is a kind of expressionism* (in Massumi, 2002, p. xiii). No entanto, na afirmação *one can never assign the form of expression the function of simply representing, describing, or averring a corresponding content: there is neither correspondence nor conformity*, Deleuze e Guattari, criticam a função referencial da linguagem (pressuposta pelos semióticos contemporâneos anti-comunicacionais), como fonte de subjectividade e cultura, onde o conteúdo determina a expressão por uma acção causal mesmo que a expressão seja reflexo desse conteúdo ou acção sobre esse (in Massumi, 2002, p. xiv). A crítica de Deleuze e Guattari aos modelos comunicacionais, incluindo a concepção da semiótica acima descrita, assim como, a dos modelos das teorias comunicacionais (troca de conteúdos transmitidos) e a do pós-modernismo (onde é desenvolvida uma imagem da comunicação fora de controlo), reside no facto dessas concepções assumirem um mundo de *already-defined things for the mirroring*, anulando o potencial da expressão (Massumi, 2002, p. xiv). Esta matéria é aprofundada na segunda parte, cap.1 (Gesto e expressão).

Na teoria da expressão, de Deleuze e Guattari, o empirismo é 'transcendental' devido à transitividade e excesso vindos do potencial: *potential carries too high a charge of reality not to be reborn and take another body...not to go beyond any determinate incarnation of it...the conditioning of emergence that is potential, is a 'lived transcendental'* (Massumi, 2002, p.xxxiii). Neste sentido, o potencial está sempre a ir para além, mesmo para além dos contornos do corpo individual; é este movimento (*para além de*) que corresponde à imanência do transcendental⁵. Esta corrente filosófica proporciona, pela abordagem do *potencial*, uma lente de análise do objecto de estudo como território da experimentação e de invenção de 'novos corpos'.

No texto *Comment se faire un corps sans organes?*, Gilles Deleuze escreve:

Voilà donc ce qu'il faudrait faire: s'installer sur une strate, expérimenter les chances qu'elle nous offre, y chercher un lieu favorable, des mouvements de déterritorialisation éventuels, les lignes de fuite possibles, les éprouver, assurer ici et là des conjonctions de flux, essayer segment par segment des continuums d'intensités, avoir toujours un petit morceau d'une nouvelle terre (1980, p.199).

Apesar da co-existência entre o organismo e o *corpo-sem-órgãos*, o segundo abre o corpo a fluxos de intensidades, produz um deslocamento, um acontecimento. Deleuze, afirma: *Connecter, conjuguer, continuer: tout un "diagramme" contre les programmes encore signifiants et subjectives* (1980, p.199).

Em Deleuze e Guattari, segundo Massumi (2002), a expressão não tem entidade ou significação, nem está ligada a um sujeito, antes se joga na miríade de superfícies corpóreas e incorpóreas porque, na dinâmica a-significativa dos corpos em potência, emerge nas palavras e nas coisas produzindo *momentum*: o acontecimento é uma expressão do potencial.

Assim, tal como exposto anteriormente, não é possível capturar o corpo porque ele é relacional, processual, mutante, múltiplo, incoerente e instável. Na esfera relacional de diferentes corpos surge um novo corpo em permanente devir, um terceiro corpo (e não um duplo) que se (in)forma, não no espaço *entre corpos*, mas no espaço relacional *dos corpos*, gerador de um outro espaço-tempo.

⁵ Sobre o tema da "imanência do transcendental", diz Massumi: *the inclusion of conditions for new emergence in the world that determinately emerges, and reciprocally the inclusion of the determinately emerged in the field conditions for new emergence* (2002, p.xxxiii).

4.

Quanto ao filme "ABCDEFGH" (1994), é traçada uma relação com o enquadramento específico acima descrito. Primeiramente, o filme apresenta um dueto não subjugado a representações narrativas, musicais, valores ou gestos institucionais. Nele o movimento dos corpos reina. O despojamento de cargas representativas abre o espaço para as cargas expressivas emergentes nas actualidades e nas virtualidades que povoam os corpos em movimento.

Em segundo lugar, a especificidade do trabalho dos bailarinos no filme reside nos sentidos e nas sensações, através dos quais chegamos à virtualidade do corpo, a uma virtualidade empírica⁶. Se os bailarinos sustentam o seu movimento, não na mera execução das formas, mas na sinestesia⁷ e na cinestesia⁸ — assim como, na abertura e receptividade do corpos —, dos seus movimentos emergem outros mais subtis, incorporais⁹, no sentido de serem inclusivos do actual e do virtual, do passivo e activo, do repouso e do movimento, do denso e do volátil: do movimento dos seus corpos surgem as multiplicidades que os compõem.

Em terceiro lugar, no olhar através da objectiva, o operador de câmara aceitou o convite implícito nos círculos e ciclos que o dueto traça na profundidade topológica que os corpos em comunicação criam e na superfície da pele, da roupa e do solo: a câmara capta o dueto seguindo as suas trajectórias insólitas, uma vez que nele nada se deixa fixar; a câmara percorre o movimento, aderindo a ele, captando detalhes dos corpos e seu movimento. Em quarto lugar, a intervenção no processo de edição manipula a continuidade da dança: corta-a, suspende-a, imprime-lhe um outro tempo e uma outra sequencialidade. No filme não se vê a continuidade do fluxo da dança, vêm-se partes de um dueto e fragmentos de dois corpos. O filme pode, ou não, convidar a *entrar em*

⁶ Sobre esta matéria, Massumi propõe pensar no empírico do virtual: *sense-events are reminders that the virtual and the empirical pass into one-another, challenging body times and spaces, creating and modulating bodies* (in Manning, 2007, p.143)

⁷ A sinestesia consiste em perceber um estímulo de uma dada modalidade sensorial, de forma cruzada, ou sobreposta, com outra experiência sensorial. Trata-se da impregnação de uns sentidos pelos outros ("tocar com os olhos", "escutar com as mãos"). A diferenciação normal dos nossos dispositivos sensoriais evita que percepcionemos desta forma misturada. As pessoas dotadas de sinestesia apreendem directamente a combinação dos sentidos entre si, desenvolvendo ligações consistentes entre certas sensações (Damásio, 1999, p.394). A sinestesia pode ser desenvolvida através da prática de determinadas técnicas.

⁸ A cinestesia é o termo que define a nossa sensação ou percepção do movimento do corpo no espaço e tempo. Esta percepção é facilitada pelo sistema vestibular, localizado no ouvido interno, e através da mobilidade muscular. A esfera cinética é o espaço até onde o corpo em movimento consegue chegar.

⁹ O corpo é aqui considerado nas suas dimensões corpóreas e incorpóreas. O incorpóreo não se opõe ao corpóreo, antes é um estado da corporalidade quando esta é entendida como inclusiva das virtualidades e metamorfoses do corpo. Segundo Manning, o incorpóreo emana do potencial do corpo e exfolia em todas as direcções, deixando traços transgressores da linearidade espaço-temporal (2007, p.xviii).

relação com essa já representação dos corpos em movimento, o filme pode convidar a uma adesão à figura e, através da imaginação, ao encaixamento de *espaços de imagem*¹⁰.

Finalmente, quanto ao observador, começa-se por compreender que a realidade depende de cada um, isto é, da forma como percebe determinado objecto. Cada pessoa sente diferentemente, consoante a sua experiência anterior e os seus quadros de referência; não seria possível generalizar a percepção estética deste filme porque isso seria determinar o que sente o "outro". No entanto, analisando a série de relações intersubjectivas e intercorporais, anteriores e determinantes para a sua realização e seguindo a perspectiva inerente à questão — *Que pode um corpo fazer* — pretende-se reflectir sobre a especificidade da relação que o observador pode estabelecer com "ABCDEFGH" (1994).

As dificuldades sentidas, ao longo da pesquisa, centram-se nos seguintes aspectos: a distância entre a prática e o discurso, correspondente à tensão entre o vivido e a articulação da sua tomada de consciência; o acesso a documentação respeitante aos temas do corpo e da dança; a procura de um posicionamento teórico e a construção de um quadro de referências; a distinção, no filme, dos *media* da dança e do cinema; e, sobretudo, a dificuldade inerente ao tema (o corpo e a criação de imagens), a questão das virtualidades — que conduz a uma abordagem ao objecto de estudo pelo que nele existe de insólito e instável.

¹⁰ São aqui referidas as fases da percepção estética na perspectiva de José Gil (s.d.), no seu texto *Imaginar a imaginação*. Esta matéria é aprofundada na terceira parte, cap. 4.

"ABCDEFGH" (1994), de Russell Dumas¹¹

O filme "ABCDEFGH" (1994) mostra um dueto em sete partes com os bailarinos Nick Sabel e Jo McKendry, coreografado por Russell Dumas. Este trabalho coreográfico foi filmado em película de cinema, tendo sido produzido por Dance Exchange, sob a direcção artística de Russell Dumas e com a assistência da Australian Film Commission e da SBS Television. O operador de câmara foi Roman Baska e a editora Reva Childs. O filme foi copiado para suportes vídeo, analógico e digital, a partir dos quais é feito o presente estudo.

O filme foi entregue pelo autor a vários artistas para que cada um fizesse a escolha de um excerto, o relacionassem com a sua prática artística e fizessem um filme no qual poderiam adicionar a esse excerto outras imagens, som ou voz. Em 1995, em Sydney, estes filmes foram expostos numa instalação vídeo-dança, sob o título de *Interventions*, integrada no projecto *...and yet* juntamente com uma performance (*A tree from any direction*) e um catálogo (também denominado *...and yet*).

Nesse catálogo foi ainda publicada uma compilação de textos de vários autores sobre a obra coreográfica de Russell Dumas. Este autor publicou no catálogo a seguinte descrição do projecto:

"...and yet" is a narrative with no single point of view. It juxtaposes performance sites both real and illusory. I am interested in speculation that is possible between mediums — a choreography that is the site for such speculation... Being concerned with the autonomy of dance [...an identity for dance that is not defined by relationship with other art practices], under what conditions is collaboration desirable? (1995, p.3).

É na continuidade deste contexto que esta dissertação se realiza.

A experiência profissional de Russell Dumas inclui a herança do ballet clássico, da dança moderna e da dança pós-moderna americana. Dumas estudou ballet em Queensland, Austrália e dançou em musicais produzidos por J.C. Williamson antes de se ter juntado a companhias de ballet europeias incluindo The Royal Ballet, Ballet Rambert, The Culberg Ballet e Netherlands Dance Theatre. Depois de ter estado em Inglaterra, sem conseguir encontrar na Europa uma cultura coreográfica motivadora, mudou-se para Nova Iorque onde contactou com as técnicas de Graham e de

¹¹ No anexo 1. encontra-se um estudo mais aprofundado sobre o contexto de criação do filme "ABCDEFGH" (1994), mais especificamente sobre uma certa marginalidade onde o autor se situa em relação à realidade da dança na Austrália.

Cunningham e dançou com Trisha Brown e Twyla Tharp. Estas duas coreógrafas-bailarinas pós-modernas tiveram uma profunda influência na sua própria prática.

Dumas praticou também na sua pesquisa, diferentes abordagens sobre a eficiência do movimento, nomeadamente os ensinamentos de *ideokinesis* (anexo 2.4.) de Andre Bernard, John Rolland e Pam Matt. Na prática de artes marciais, especificamente Tai Chi Chuan¹², Bagua¹³ e Aikido¹⁴, tomou consciência da possibilidade de criar novos hábitos e respostas corporais através de experiências cinestésicas. Estas práticas e reflexões abriram-lhe caminhos de desafio de técnicas de dança clássica e moderna.

Segundo Gardner, durante um período de vinte cinco anos Dumas teve a qualidade e originalidade do seu trabalho reconhecidas pelo governo australiano através de financiamento concedido. Contudo, num ambiente burocrático onde predomina o ponto de vista balético, Dumas tem sido visto como um *enfant terrible* por recusar profissionalizar e institucionalizar a sua prática (2004, cap.1, p.19¹⁵).

¹² O Taijiquan (lido Tai Chi Chuan), oriundo da China, é uma arte marcial que utiliza os princípios do yin e yang e da Medicina Tradicional Chinesa. A origem desta arte perde-se no tempo, sendo representada por diferentes escolas e estilos. No início o praticante aprende determinadas posturas ou movimentos e compreende noções antagonistas como o cheio e o vazio, o suave e o duro, o flexível e o rígido, o leve e o pesado. Estas noções juntamente com as direcções do corpo — cima, baixo, esquerda, direita, frente, trás — são depois colocadas em movimento (leve, lento, redondo e constante) naquilo que é denominado forma. A respiração e o estado desperto de concentração reflectem a constância e o equilíbrio do corpo. Numa fase posterior, são aplicadas as características marciais numa interacção com o outro assente na integração dos 'opostos', p.ex., a um ataque em que o oponente mostra rigidez a suavidade deve ser mostrada. A mestria desta arte é também integrada no dia a dia, onde todas as acções devem ser compreendidas à luz dos opostos e da sua complementaridade.

¹³ O Baguazhang (abreviado, Bagua) é uma arte marcial baseada nos principais movimentos do universo, (referidos, pela primeira vez, no *Livro das Mutações* ou *I Ching*). As suas origens datam do início do século IXX e pensa-se ser uma síntese de algumas artes marciais existentes na altura. O que define o Bagua de outras artes é a fluidez presente na movimentação das pernas e as suas várias posições de mãos que servem para atacar e defender. O treino característico do Bagua é o movimento circular: o praticante movimenta-se descrevendo um círculo e deslocando-se na sua periferia tendo o seu centro como ponto de referência, ele pode executar este círculo sempre na mesma direcção ou mudando de sentido, mas sem perder a noção do centro. Por curiosidade, Russell Dumas levou Reva Childs (editora do filme em estudo) a frequentar aulas de Bagua durante a realização do filme.

¹⁴ Aikido é uma disciplina desenvolvida no Japão por Morihei Ueshiba, no final do século dezanove e na primeira metade do século XX. Não sendo um sistema de combate, o Aikido, é uma forma serena de lidar com as forças envolvidas no combate através de princípios de eficiência do movimento e uma harmonia entre si e o "atacante". Confiante na sua coordenação e equilíbrio, o praticante de Aikido recebe a energia do atacante e redirecciona-a, sem perder controlo ou atenção: ele projecta o oponente num movimento ou é ele mesmo atirado com a mesma eficiência fácil. Nesses movimentos, prevalece o sentido do circular, da espiral, e da reversibilidade das dinâmicas yin-yang. Inspirado no Zen, exprime a indissolubilidade da soma humana onde a intenção consciente e o movimento corporal se tornam simultâneos (Hanna, 1993, p. 163). Taijiquan, Baguazhang e Aikido têm matrizes filosóficas partilhadas, sendo as suas práticas diferenciadas.

¹⁵ A obra de Gardner é uma dissertação de doutoramento a cujo conteúdo só pude aceder em texto informatizado, capítulo a capítulo; a paginação apresentada refere-se a esta ordem. A experiência directa desta autora, como bailarina, em ensaios e *performances* de Russell Dumas influenciou a elaboração da sua dissertação.

Desde o início da década de 70 tem coreografado na Austrália como director de Dance Exchange, desenvolvendo trabalho, também, nos Estados Unidos e na Europa. Definindo o seu trabalho onde a dança se encontra independente das outras formas artísticas, tem tido um papel activo como investigador, coreógrafo, *performer*, professor, analista crítico e teórico da dança, programador e coordenador de trocas artísticas internacionais entre os E.U.A., Europa, Ásia e Austrália (Elizabeth Demspster *in Writings on Dance* 5, 1989, p.9). É na revista australiana *Writings on Dance* que se encontram a maior parte dos seus escritos.

A experiência na dança e o corpo pós-moderno

As fontes para a elaboração desta dissertação são necessariamente fragmentadas, entre elas encontra-se a experiência pessoal. Para além das colaborações com Russell Dumas, essa experiência existe desde o início dos anos noventa em: práticas de estúdio, *performances*, na memória das situações em que a dança foi trabalhada e na documentação destes contextos.

Segundo Gardner, *dance practices constitute modes of embodiment, ways of knowing one's body and of knowing through or with one's body* (in Dempster, 1996, p.50). A experiência acima mencionada, apesar de ter incluído alguma prática de ballet clássico e dança moderna (Graham e Cunningham), centra-se predominantemente na herança da dança pós-moderna americana, através do trabalho desenvolvido por investigadores e profissionais em Portugal e no resto da Europa. Este género de dança foi informado por uma política democrática com raízes históricas nos movimentos socio-culturais dos anos sessenta. Os seus praticantes são orientados para uma pesquisa individual de 'escuta', ampliação e actualização das potencialidades do corpo, incidindo sobre um estudo experiencial do corpo em movimento e recorrendo, para além da prática, a disciplinas como anatomia e fisiologia. Estas práticas de dança incluem técnicas avançadas de desestruturação dos movimentos corporais. O processo passa por, através das sensações, "des-inscrever" certos hábitos corporais e abrir o corpo à elasticidade dos seus tecidos, ao espaço nas articulações, aos ciclos de energia, ao diálogo com a gravidade e à receptividade do corpo ao outro e ao espaço. O toque, através da técnica de *hands on*¹⁶ é um factor determinante nesta prática.

Em termos de diferenciação do género¹⁷, a sexualidade é irrelevante, reservando-se a cada praticante a responsabilidade de dançar e progredir consoante as suas capacidades

¹⁶ *Hands on* é uma técnica utilizada em aulas de dança no contexto mencionado. Walter Carrington, professor de Alexander Technique, escreve: *What is communicated through your hands is what is happening in your own body*" (in Dempster, 2003/04, p.22). O toque é recíproco: matéria toca matéria, é um encontro. O praticante que recebe encontra-se num estado atento e receptivo para acompanhar as modulações do movimento interno e inerente ao corpo, enquanto o toque do outro praticante é leve, consistente, também receptivo e, sobretudo, não manipulativo. Esta prática incide sobre o "sentir" e a tomada de consciência dos estados e movimentos internos do corpo. Aquilo que é comunicado neste encontro, o contacto entre dois corpos, é informação sensorial e cinestésica. Esta prática é uma forma de transmissão de experiência cinestésica e suporta o processo de clarificação estrutural ou, como menciona, Karczag, *fine tuning* (in Dempster, 2003/04, p.22).

¹⁷ Sobre o género Erin Manning escreve: *If gender is not conceived as a naturalized biological essence or strictly a social cultural condition of possibility, we can conceive of a politics of gender as an engendering toward a composition and decomposition of bodies engaging in the activity of forces and energies that are neither solely biological nor solely political* (2007, p. 106). Esta abordagem permite

físicas, concentrando-se no movimento do corpo com uma certa neutralidade¹⁸. Nas práticas em análise, o corpo é um lugar de experimentação, permanentemente em movimento, a ser (in)formado pela exploração da dança e a alterar-se qualitativamente. Porque relacional, este processo potencia e torna emergentes as multiplicidades, potencialidades e virtualidades que excedem ou escapam à predominância da codificação 'masculino' e 'feminino'¹⁹, criando transfigurações ou outros "géneros" de configurações.

As práticas de dança, como vimos, constituem modos de incorporação. No entanto, o corpo pode ser um lugar de representação de um estilo, de um contexto, de uma narrativa — como na herança do ballet clássico ou da dança moderna (institucionalizada)²⁰. Na corrente da dança pós-moderna, o bailarino, mais do que apresentar um estilo, incorpora um determinado saber. Trata-se aqui de um compromisso a longo-prazo com um coreógrafo ou uma prática: *ways of understanding and practising the body so that these come to constitute specific modes of bodily knowledge* (Gardner in Dempster, 1996, p.50). Durante este género de práticas o bailarino e o coreógrafo, ou professor, são confrontados com o facto de o corpo se encontrar 'inscrito' por formas muito poderosas e resistentes.

Segundo Gardner, enquanto práticas tradicionais e convencionais de dança reflectem e criam corpos/sujeitos compatíveis com a representação patriarcal, as práticas da dança

pensar "género" (*gender*) como engendrar (*engendering*) e corpos como mecanismos para um (re)pensamento do tempo e espaço. A noção de *engendering*, pressupõe segundo Manning, a capacidade do corpo de desviar, criar, entrar em mutação, assim como, um pensamento da natureza como fluxo na sua dinâmica não linear e com o potencial imprevisível da transformação da matéria (2007, p.104). Deste modo, um *engendered body* é um corpo afectivo, relacional, cujo processo de individuação se dá em excesso de si mesmo e que cria novos e diferentes *chronotopes* que alteram qualitativamente a forma-matéria de que são constituídos (Manning, 2007, p.106).

¹⁸ A *neutralidade* dos bailarinos desta corrente tem sido um assunto discutido por vários autores. A neutralidade surge da apresentação do corpo do bailarino como expressão dos seus estados de atenção às modulações interiores-exteriores inerentes à execução dos movimentos, em detrimento da representação condicionada pela narrativa ou música como no ballet clássico. O corpo (pós-moderno na dança) é compreendido em termos de anatomia, fisiologia, mecânica (como nas técnicas de *release*) e/ou de peso e massa (como no *contacto-improvisação*). A concepção dos corpos como não codificados em género feminino e masculino permite a percepção dos corpos e sua interacção como não sexual (mesmo quando a interpretação de um observador possa ser em termos de sexualidade). Apesar de esta visão nos parecer consistente sobre a noção de neutralidade, na primeira parte e nos anexos 2.1. e 2.3. é feita uma análise sobre um outro aspecto relacionado com este assunto: o facto de um corpo nunca ser neutro.

¹⁹ Sobre a diferença dos géneros, Manning diz: *a given ideal or an infrastructure that seeks to organize and categorize the realm of the biological possibilities of the body* (2007, p.105).

²⁰ A presente pesquisa inclui um estudo sobre os pressupostos da dança pós-moderna americana cujas raízes se encontram na dança moderna americana. A intersubjectividade e intercorporalidade, a analisar, que suportam as relações de produção na dança pós-moderna tiveram o seu início na dança moderna em oposição ao ballet clássico. No entanto é necessário diferenciar o contexto do surgimento da dança moderna e a forma como esta se tem vindo a institucionalizar, p.ex, nas técnicas de Graham e de Cunningham. Por isso, ao longo da dissertação, a especificidade da dança pós-moderna podem revelar, ou não, o seu fundamento na dança moderna.

pós-moderna implicam, no início do processo de aprendizagem, uma *desconstrução* corpórea (Gardner *in* Dempster, 1996, p.50). O desenvolvimento daquilo que se pode denominar *corpo pós-moderno* é realizado através de processos desconstrutivos e desestruturantes (como, por exemplo, nas *Release Techniques*²¹) — porque, direccionados à repressão e resistência dos corpos à sua mudança (a níveis celulares, neuro-musculares e de representação de si), envolvem um período de desaprendizagem das estruturas habituais e dos padrões de movimento do bailarino. Nestas práticas os bailarinos quebram o investimento dos padrões sensório-motores do organismo, desorganizando os seus modelos. Estes processos contêm a possibilidade de intervir na transformação e mudança de *formações* incorporadas. No entanto, trata-se de uma prática continuada, ou seja, a desconstrução nunca é totalmente alcançada, mas o bailarino trabalha no sentido de um corpo disponível a ser reinscrito de 'outras' formas (Gardner *in* Dempster, 1996, p.50).

A noção de *corpo pós-moderno*, implícita na experiência da dança que sustenta a presente pesquisa, abre a possibilidade de desinvestir o corpo das suas inscrições, destruturando-se, e de incorporar, criando 'novas formações', um outro conhecimento com o qual se encontra comprometido (a longo-prazo), manifestando-se dentro e fora do espaço da *performance*.

²¹ Nas técnicas de *release*, desenvolvidas no início dos anos sessenta, o bailarino torna-se consciente da forma como os seus padrões habituais e primários como a respiração, a contracção muscular, ou a imagem do corpo foram construídos habitualmente em identificação com imagens culturais. Segundo Marianne Goldberg, as técnicas de *release* permitem ao bailarino reconectar-se com necessidades e impulsos fisiológicos intensos os quais podem regenerar, reestruturar, o corpo (Gardner *in* Dempster, 1996, p.50).

Terminologia: dança moderna, dança pós-moderna e dança contemporânea

Os termos *dança moderna*, *pós-moderna* e *contemporânea* tem sido contestados em termos de fronteiras históricas, estéticas e/ou filosóficas e de continuidades e rupturas que é suposto definirem. Por outro lado, como sabemos, a necessidade de definir momentos históricos desvanece perante a impossibilidade de constituir uma visão linear do tempo. As perspectivas seguidamente explicitadas servem para perceber influências em "ABCDEFGH" (1994), mais do que situar este filme num contexto artístico determinado a partir de uma visão historicista da dança.

A dança moderna é relativamente recente, uma vez que surgiu nos concertos de dança ocidentais depois de mil e novecentos. Este género de dança evoluiu historicamente como práticas corporais de coreógrafas/bailarinas que expandiam as suas preocupações artísticas na criação de uma companhia de dança estabelecendo, assim, os valores da dança moderna. Segundo Gardner, as protagonistas da dança moderna estavam envolvidas numa procura pela liberdade e verdade mais do que a criação de espectáculo ou entretenimento (2004, cap.1, p.4). O termo *dança moderna* tem sido utilizado para referir as gerações, nos Estados Unidos (Isadora Duncan, Loïe Fuller, Ruth St. Denis, Martha Graham, Doris Humphrey e Charles Weidman, Lester Horton, Helen Tamiris, Hanya Holm, Katherine Dunham) e na Alemanha (Rudolf von Laban, Mary Wigman), dos artistas dos anos vinte, trinta e quarenta. Originalmente este termo era inclusivo designando qualquer dança teatral ou popular que se afastasse do ballet clássico.

Quanto ao termo *pós-moderno*, tem sido mais problemática a aceitação de uma definição única agravada pelo facto de significar algo diferente em cada género artístico, assim como na cultura em geral. Os termos *dança moderna* e *dança pós-moderna* não se referem nem equivalem ao período na arte descrito por os termos *modernismo* e *pós-modernismo* das artes visuais. A pós-modernidade da dança, nos Estados Unidos, é diferente da pós-modernidade na pintura. Na dança foi Yvonne Rainer que começou a usar o termo *pós-moderno*, no início dos anos sessenta, para caracterizar o trabalho do Judson Dance Theater. Esta geração veio a seguir à dança moderna e assinalou uma ruptura importante com os valores estéticos da altura, embora seja agora criticada por se ter fossilizado e institucionalizado. Segundo Banes, no final dos anos cinquenta a dança moderna tinha refinado os seus estilos e teorias e emergido como um género de dança reconhecido, sobretudo com Martha Graham e Merce

Cunningham (1987, p.xiii). Para alguns autores Merce Cunningham encontra-se na fronteira entre os modernos e os pós-modernos, esta visão é partilhada na presente pesquisa uma vez que Cunningham rompeu com a dependência da dança em relação à narrativa, à cenografia e à música.

No entanto, perante a necessidade de criar um certo sentido cronológico entre os termos moderno e pós-moderno, a proposta de Banes revela-se a mais apropriada. Deste modo, a dança moderna restringe-se ao final dos anos vinte e ao longo dos anos cinquenta, tendo como percussores Isadora Duncan, Loïe Fuller e Ruth St. Denis. O termo dança pós-moderna serve como referência ao seu modo mais analítico dos anos setenta, tendo como predecessores os coreógrafos e bailarinos dos anos sessenta, p. ex., Trisha Brown, Lucinda Childs, Steve Paxton, Simone Forti, Yvonne Rainer e Twyla Tharp. Quanto à nova dança dos anos oitenta, que tanto segue a direcção da pós-moderna como outras, poderá designar-se como pós-modernista (1987, p. xxiv).

Para além das rupturas estéticas entre as práticas da dança moderna e pós-moderna americana, Sally Gardner também encontra uma continuidade naquilo que respeita aos valores sobre a forma como bailarinos e coreógrafos trabalham juntos para fazerem danças. Sobre esta matéria, adianta:

Concentrating on (the social) aspects of practice rather than strictly aesthetic values here I construe post-modern dance as re-stating important early modern dance values and thus forming part of, rather than breaking with, the tradition of modern dance (2004, cap.1, p.10).

Gardner propõe uma abordagem à dança moderna inicial e à dança pós-moderna do ponto de vista das relações de produção entre coreógrafo e bailarino e das formas em que bailarinos dançam juntos em trabalho de grupo, o que viria permitir estabelecer uma continuidade entre os dois movimentos artísticos (2004, cap.1, p.10). Para esta autora há valores processuais importantes que perduram em algumas práticas contemporâneas. No entanto, a autora procura novas leituras e novas percepções de continuidades e rupturas na história da dança do século vinte, as quais, rejeitando a perspectiva do ballet, reconhecem o lugar *intersubjectivo* e *intercorporal* em que a dança é realizada (2004, cap.1, p.11)²².

²² O termo *dança moderna* mantém viva a percepção histórica e a continuidade potencial de um corpo/sujeito que é radicalmente diferente do ballet clássico. O primeiro é criado durante processos democráticos de produção de dança tendo em consideração o corpo e a subjectividade tanto do bailarino como do coreógrafo (sendo este último também bailarino). Na dança moderna existe uma preocupação em trabalhar com diferentes tipos de corpos, como alternativa ao sistema de divisão binária, hierárquica,

Um outro termo tem vindo a ser reconhecido por teóricos e bailarinos — dança contemporânea — provocando o problema relacionado com a distinção dos termos *moderno* e *contemporâneo*. O coreógrafo-bailarino Russell Dumas contextualiza o seu trabalho no espectro da dança moderna e pós-moderna americana, acrescentando que o termo *contemporâneo* é desnecessário uma vez que todos os corpos são contemporâneos: *All dance is contemporary. The medium of dance is the body and the body is always a contemporary one, responsive to and inscribed by the political, ethical and other agendas of a particular culture at any given time* (Dumas in *Writings on Dance*, 1990, p.31).

Segundo Gardner, nessa lógica, não seria possível dançar agora um trabalho de Graham como um bailarino desse período (2004, cap.1, p.12). O termo contemporâneo impossibilita a distinção histórica entre duas tradições da dança bastante diferentes — ballet e dança moderna, o que obscurece uma história de diferença radical.

Por outro lado, Laurence Louppe opta por uma visão não linear do século da modernidade da dança, embora proponha uma distinção não necessariamente histórica entre *a grande modernidade* (*grande modernité*) e *a época actual* (*époque actuelle*). A primeira reenvia a um quadro de criação onde o coreógrafo, bailarino e pensador, inventa uma estética, um corpo, uma prática, uma teoria, uma linguagem motora. A *grande modernidade* refere-se aos fundadores que começam com Isadora Duncan até aos últimos representantes da geração dos anos sessenta nos Estados Unidos no contexto do Judson Dance Theater (anexo 2.3.). Foi neste período que apareceu pela primeira vez uma visão da dança individual, não-tradicional e não colectiva que estava sempre a colocar novas questões relevantes às novas circunstâncias sociais e históricas. A *época actual*, opondo-se à *grande modernidade*, caracteriza a fracção de propostas actuais que, apesar da sua complexidade e pertinência, não passam pela invenção de uma linguagem (2004, p.38).

racionalizado, instrumental, despersonalizado do ballet clássico respeitante à divisão de trabalho entre coreógrafo (arte, *self*, sujeito e mente) e bailarino (instrumento, "outro", objecto e corpo). O sistema de conhecimento associado ao ballet clássico desde mil e seiscentos tem dominado a prática e a recepção da dança, revelando a sua articulação com o Iluminismo Europeu e o seu comprometimento com uma racionalidade científica centrada na consciência (Gardner, 2004, p.4). O ballet fomenta um género particular de corpo dançante — um lugar de códigos e convenções reconhecidas. Simultaneamente, participa e é suportado por um ponto de vista dominante. Isto cria um problema para a dança moderna que tende a ser vista do ponto de vista dos valores dominantes do ballet e, conseqüentemente, inferior ao ballet ou o "outro" do ballet (por exemplo a dança moderna é por vezes entendida como "primitiva" em relação ao ballet "civilizado"). Os códigos e convenções não estão ausentes na dança moderna, mas quando bailarinos e coreógrafos dançam juntos não estão só a proclamar a sua relação para com esses códigos e convenções — proclamam, também, a sua relação um com o outro numa relação de intersubjectividade e intercorporalidade particular.

Para Louppe existem valores na história da modernidade na dança que não têm cessado de ser questionados e trabalhados até à actualidade. Esses valores são os que Françoise Dupuy nomeia de fundamentos da dança contemporânea: 1) a individuação de um corpo e de um gesto sem modelo que exprime uma ideia ou um projecto insubstituível, ou seja, a produção (e não reprodução) de um gesto a partir da própria esfera sensível de cada um ou de uma adesão profunda e intencional ao movimento de outro; 2) o trabalho incide sobre a matéria do corpo, ou seja, a matéria de si de uma forma subjectiva ou em função da alteridade; 3) a não-antecipação sobre a forma, mesmo quando os planos coreográficos são pré-estabelecidos; 4) a importância da gravidade como motivo do movimento e 5) os valores morais como a autenticidade pessoal, o respeito pelo corpo do outro, o princípio de não-arrogância, a exigência de uma solução "justa" e não somente espectacular, a transparência e o respeito pelos processos (*in* Louppe, 2004, p. 37).

PRIMEIRA PARTE: O CORPO, A CRIAÇÃO DE IMAGENS E A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA DANÇA E NO FILME "ABCDEFGH" (1994)

...[aesthetics] *born as a discourse of the body.*

In its original formulation by the german philosopher Alexander Baumgarten, the term refers not in the first place to art, but as the Greek "aisthesis" would suggest, to the whole region of human perception and sensation, in contrast to the more rarified domain of conceptual thought...

(Eagleton, s.d.)

O filme a analisar, "ABCDEFGH" (1994), mesmo lidando com o distanciamento da intencionalidade própria dos coreógrafos e dos seus intérpretes, será pensado aqui como um *projecto de corporalidade* autónomo.

O que é dado a ver? Na análise deste filme descreveremos certos aspectos que organizam o nosso olhar, sendo que este exclui a possibilidade de a apreender separadamente do seu próprio contexto e do contexto do observador.

O exercício de reflexão sobre este filme, coloca outras questões: O que é que a visualização do filme causa ao observador? O que é que ele transforma ou altera em termos de percepção do movimento e em termos de cultura, discurso e pensamento estético? A partir dele, o que é a experiência estética na dança? E, o que é a experiência estética em "ABCDEFGH" (1994)?

No contexto do estudo, propõe-se uma abordagem sobre estas questões, não necessariamente pela ordem sistemática, linear, como aqui se apresentam, em momento de partida.

A influência da dança pós-moderna americana

Em "ABCDEFGH" (1994) os corpos dos bailarinos oscilam, inclinam-se, dobram-se e desdobram-se, sendo o desdobramento o que é mais sublinhado no filme. Ao terem como referência o seu eixo vertical, há dois corpos que se inclinam, um para o outro e para o seu próprio corpo, ambos para a estabilidade do chão e para a densidade do ar. Eles desdobram-se em séries de movimento e presenças.

A sequência de imagens suspende o fluxo implícito no movimento dos bailarinos e mostra fragmentos dos corpos e da sua dança. No sentido de compreendermos as suas escolhas estéticas, pode afirmar-se que, com este filme, Russell Dumas segue a tradição da dança moderna e pós-moderna americana. Insere-se na corrente pós-modernista (segundo a categorização de Sally Banes, apresentada no capítulo anterior) e aproxima-se da arte *avant-garde* e modernista das artes visuais.

O filme responde a alguns princípios estéticos e ideológicos do Judson Dance Theater, embora também apresente diferenças em relação a este.

Na simplicidade dos gestos, na naturalidade dos movimentos que aparentam o andar e na sequência fragmentada e não narrativa do filme, existe nele uma renúncia ao ballet clássico com os seus cânones de beleza, graça, harmonia e uma certa verticalidade do corpo que reportam à Renascença europeia.

Paralelamente, distancia-se da dança moderna do séc. XX. No filme não existem diferentes níveis de energia, acentuações ou clímax; antes remete para o silêncio e a duração do instante introduzidos por John Cage com o jogo do aleatório (anexos 2.1., 2.2. e 2.3.). Para além da linguagem da dança não existem os elementos dramáticos que preenchem tradicionalmente a coreografia, tais como música, objectos, iluminação especial e figurinos. Renunciando à narrativa e aos códigos emocionais, o filme fala por si mesmo e não aspira ao primitivismo ou ao modernismo — que, na correspondência com a arte moderna, era visível tanto na procura de rituais simbólicos como na preocupação com o futuro.

Porém, em relação à estética do Judson Dance Theater (JDT), a dança do filme diferencia-se nos seguintes factos: o olhar dos bailarinos acompanha o movimento executado — traçando ou medindo o espaço que rodeia os corpos — e não nos surge vidrado e fechado sobre si mesmos, tal como se refere Steve Paxton ao olhar *glazed* dos bailarinos do JDT (*in* Banes, 1993. p.167); os bailarinos estão imersos na execução sem re-apresentarem esse aspecto perante o público — com simplicidade e precisão os

movimentos complexos traçam percursos no espaço, sem representarem que o fazem, ao contrário do que era comum no JDT, em que a exposição de uma atitude de confronto e frontalidade com o público e a re-apresentação dos movimentos tinha um papel central.

Na dança, as dúvidas que o termo "pós-moderno" provoca devem-se, entre outros aspectos, ao facto de a dança moderna histórica nunca ter sido muito modernista (no sentido que as artes visuais davam à arte moderna). É na arena da dança pós-moderna que as preocupações modernistas surgem (Banes, 1987, p.xv)²³. O mesmo se passa no filme com o reconhecimento da matéria da dança como uma linguagem independente das outras artes e na utilização dos próprios meios e/ou potencialidades do cinema como ponto de partida para a criação artística.

Em roupa de ensaio como escolha explícita para o figurino, estes bailarinos não nos comunicam, em termos de caracterização, estados de espírito ou atmosferas específicas. A música está ausente e a musicalidade encontra-se aqui no próprio movimento dos bailarinos. Vemos no filme corpos reais (despojados de elementos cénicos exteriores a eles), a revelação de qualidades essenciais da dança, como forma de arte, e a abstração das formas em detrimento de quaisquer referências contextuais exteriores. A passividade expressiva dos intérpretes, que não se deixa contaminar por gestos representativos, e a neutralidade dos movimentos, em vez da afecção em Graham, ou do virtuosismo em Cunningham, por exemplo, revelam, no entanto, uma adesão aos princípios do Judson Dance Theater, conhecido pelos cruzamentos e trocas entre artistas de diferentes disciplinas²⁴. Os bailarinos no filme expressam um estado atento e de 'escuta' à execução dos seus movimentos.

²³ É por isso que a dança pós-moderna era anti-(dança)moderna, mas não anti-modernista; ela estava particularmente alinhada com o modernismo das artes visuais e o minimalismo da escultura. Havia aspectos da dança pós-moderna americana que respondiam às noções pós-modernistas de outras artes (anexo 2.). Seguindo a recente tradição da pós-modernidade em outros géneros artísticos, os coreógrafos dos anos sessenta tinham estéticas diferentes, embora se unissem pela radicalidade das suas abordagens ao corpo e à coreografia e pela urgência de criar uma nova concepção para o *medium* da dança. Para Gil foi precisamente o querer *libertar os corpos quebrando "todas" as normas que governavam a dança*, que dá razão a Sally Banes quando faz do Judson Dance Theater um movimento pós-modernista mais do que pós-moderno; igualmente o autor lembra o facto de o JDT não só retomar os movimentos de ruptura iniciais da pintura (Malévitch, Kandinsky, Mondrian), mas, *em dois anos (62-64) apenas, refaz o percurso crítico das vanguardas picturais do século XX (do dadaísmo ao minimalismo dos anos 60)* (2001, p.185). A dança *avant-garde*, das décadas de sessenta e setenta, ainda se estendeu aos anos oitenta tornando possível abarcar as três décadas num só termo — dança pós-moderna americana.

²⁴ No entanto o que parece interessar o coreógrafo Russell Dumas não era tanto alcançar o objecto-movimento, como a forma abstracta na pintura (a *objectividade do objecto* da fenomenologia), mas encontrar a individualidade do bailarino através das suas sensações e consciência do corpo durante execução dos movimentos. O filme não se centra somente na revelação de movimento, mas também nos próprios bailarinos, tal como é visível na procura, p. ex., de planos do rosto.

A "neutralidade" dos intérpretes responde à estética do minimalismo, que intensifica a percepção do intervalo. Esta referência situaria, assim, o dueto filmado num campo formalista e conceptual que insiste sobre a função de reconfiguração perceptiva — os corpos, o seu posicionamento espacial e os gestos surgem numa sequência temporal que o filme nos mostra como fragmentos.

Neste caso, o cruzamento da dança com o modo como esta é filmada e montada faz-nos descobrir o intervalo em vez do lugar, os instantes sucessivos em vez do fluxo dos corpos no tempo, presenças paralelas em vez da condensação do sentido num tema ou narrativa.

O corpo e a criação de imagens

Em "ABCDEFGH" (1994) não estamos no domínio da representação nem da re-apresentação mas no da simples apresentação de movimentos e gestos, de acções — o legado de Cunningham ao afastar-se da dança narrativa e ao afirmar o sentido intrínseco dos movimentos (anexo 2.1.). Os corpos dos bailarinos do filme analisado não são figuras e os seus movimentos não nos contam uma história. Estes aspectos, assim como, os outros mencionados sobre a influência da dança pós-moderna americana, potenciam a especificidade da relação entre o filme e o observador porque não reduzem o filme a um quadro de significações codificadas.

Em 1589 o padre e matemático Thoinot Arbeau publica *Orchesographie*, literalmente, a escrita (*graphie*) da dança (*orchesis*), o manual de dança mais famoso desse período. O sinónimo usado correntemente, *coreografia*, foi introduzido em 1700 por Raoul-Auger Feuillet no seu tratado clássico²⁵. Desde início, dança e escrita estabelecem relações binárias e hierárquicas entre bailarino, sujeito que se move, e coreógrafo, sujeito que escreve. A coreografia é uma invenção peculiar dos princípios da modernidade, uma tecnologia que cria um corpo disciplinado que deve mover-se de acordo com os comandos de um guião. A configuração da palavra que funde a dança com a escrita dá nome a uma prática cujas forças programáticas, técnicas, discursivas, económicas, ideológicas e simbólicas se mantêm activas presentemente. O sujeito que dança submete-se ao sujeito que escreve e nesta assimilação, pouco óbvia, o corpo moderno revelou-se a si próprio como sub-espécie de uma prévia entidade linguística. O esforço coreográfico consistiria em criar uma disciplina do corpo que crie um ser virtuoso (Lepecki, 2006, p.7).

Na dança, um bailarino aprende uma série de técnicas transmitidas para criar uma malha de visibilidade — um plano de significantes codificados que implicam, para além da coreografia propriamente dita, o papel que a música e a narrativa, explícita ou não, joga no todo. No entanto, a coreografia e a dança são dois campos distintos; a primeira é a linguagem do corpo disciplinado, a segunda a de um outro tipo de projecto que algumas vezes os próprios corpos disciplinados conseguem criar²⁶. Na dança existe a

²⁵ Curiosamente, em 1706 John Weaver publica *An Exact and Just Translation from the French of Monsieur Feuillet*, onde traduz o título original de Feuillet *Chorégraphie* como *orchesography* indicando a actualidade da versão mais antiga que a do século XVIII (Lepecki, 2006, p.132).

²⁶ A presença da dança como um movimento que escapa à escrita perturba o projecto da regulação e registo da dança, como o dos processos de anotação em que existe uma simetria entre dança e inscrição.

coreografia e existe o corpo em movimento; o que a dança vai descobrir no campo da *performance*, e não encontra no esquema da coreografia, é exactamente a questão do corpo. Mas de que corpo se trata aqui, de onde vem ele e como pode ser pensado?

O conceito psicobiológico *imagem do corpo* (originalmente *körperschema*), do neurologista, psicanalista e filósofo austríaco Paul Schilder (1968, p.30), implica que este está onde quer que esteja qualquer parte do nosso corpo. Por sua vez, a partir do que o corpo solta, estão implícitas uma espacialização e uma temporalidade. Ao identificar um campo de invisibilidades, Schilder antecipa, de certa maneira, aquilo que Deleuze e Guattari denominarão *desterritorialização*; na medida em que o corpo virá a territorializar-se noutras zonas e regiões, ele espraia-se espacial e temporalmente. Este conceito viria acentuar o seu carácter relacional, em que a *imagem do corpo* de alguém não coincide simplesmente com a sua presença visível. Em vez disso, a *imagem do corpo* estende-se aos lugares a que qualquer sua partícula tenha chegado através do espaço-tempo e dos outros:

Il suffit que quelque chose ait à un moment donné fait partie du corps pour qu'il ne perde plus jamais complètement cette qualité. (...) On peut dire qu'ainsi l'image du corps se prolonge dans le monde. (...) Les sons que je produis ne sont pas complètement indépendants de moi, ils continuent à faire partie de moi et, là encore, mon image du corps se prolonge dans le monde (Schilder, 1968, p.126).

Onde quer que alguém tenha deixado uma sua partícula (fezes, sangue, urina, suor, lágrimas, sémen) é onde os limites da *imagem do corpo* de alguém se encontram; onde quer que alguém tenha deixado uma impressão do seu corpo (incluindo impressões linguísticas, afectivas e sensoriais) é onde os limites da *imagem do corpo* de alguém se acham (Schilder, 1968, p.206). Segundo Lepecki, esta noção implica, por sua vez, um corpo que está sempre para além das suas fronteiras imediatas — sempre atrasado em relação à sua chegada e sempre à frente da sua partida, um corpo que nunca está no contexto do seu aparecimento (Lepecki, 2006, p.51).

A noção de corpo acima descrita aponta para o modo de individuação proposto por Deleuze e Guattari — a *ecceidade*, um modo de individuação e singularização transitório, diferente de o de uma pessoa, sujeito, coisa ou substância. O que forma o

Para Lepecki essa presença, cuja temporalidade escapa ao controlo, ameaçada pela invisibilidade e ausência, poderá trazer a visão aos seus limites instaurando um novo regime de percepção e, conseqüentemente, anunciar uma nova ontologia para a presença do corpo na dança (em relação à qual a inscrição falha). O movimento passa então a ter características da presença que são, segundo Lepecki, a invisibilidade, a alusão, o preenchimento de espaços brancos, as regiões nebulosas (2004, p.128).

lugar do sujeito é um indefinido — "um", esse que cria a individuação sem subjectivação nem substanciação e faz dela uma zona de indiscernabilidade. Nessa perspectiva encontramos a noção de *corpo-sem-órgãos* referente a uma subjectividade aberta que não pode ser contida num nome ou carácter.

Regressamos à uma questão: *que pode um corpo fazer?* Para Deleuze o corpo da fenomenologia não era capaz de suportar as intensidades, i.e., a organização dos sistemas do corpo são como limites à intensificação de diversos níveis de sensação (é por isso que o corpo se desmorona no caso do psicótico ou do histérico). Se o organismo está investido de forças afectivas, tendo os órgãos como receptáculos de afectos, então, seria necessário remodelar as possibilidades afectivas de um corpo: a criação de órgãos indeterminados, temporais e transitórios emissores de forças. A noção de um *corpo-sem-órgãos* (CsO), proposta por Deleuze (1980), excede o organismo, surge para dar expressão a séries de diversos níveis de sensações e implica uma revectorialização do corpo e uma outra constelação espacio-temporal: o CsO perturba e emerge através do espaço-tempo linear²⁷.

Deleuze escreve:

Un CsO est fait de telle manière qu'il ne peut être occupé, peuplé que par des intensités. Seules les intensités passent et circulent. Encore le CsO n'est-il pas une scène, un lieu, ni même un support où se passerait quelque chose. Rien à voir avec un fantasme, rien à interpréter. Le CsO fait passer des intensités, il les produit et les distribue dans un "spatium" lui-même intensif, inétendu. Il n'est pas espace ni dans l'espace, il est matière qui occupera l'espace à tel ou tel degré — au degré qui correspond aux intensités produites. Il est la matière intense et non formée, non stratifiée, la matrice intensive, l'intensité =0, mais il n'y a rien de négatif dans ce zéro-là, il n'y a pas d'intensités négatives ni contraires. Matière égale énergie. Production du réel comme grandeur intensive à partir du zéro (1980, p.190).

Para fazer um CsO é preciso, num diálogo meticuloso com os extractos, conectar (desejos), conjugar (fluxos), continuar (intensidades) — todo um "programa" contra os programas significantes e subjectivos (Deleuze, 1980, p.199). O CsO é um plano de circulação de fluxos de desejo, de agenciamento; fluxos livres de desejo sem os órgãos

²⁷ Em Deleuze o tempo do acontecimento denomina-se *Aiôn* (em grego, era ou idade). Este, opondo-se ao tempo cronológico (linear), é um tempo onde o presente se divide no passado que já estava preparado e num futuro que o presente anuncia. Nos processos de intensificação do CsO, se não houvesse restrições aos seus movimentos impostas pelo organismo, haveria uma implosão ou explosão, uma desestruturação total, a doença ou a morte.

do organismo a travar essa circulação. Apesar da seriação das operações ou mecanismos para a construção de um CsO não ter sido explicitada por Deleuze, é descrita, pelo autor, a necessidade em transformar o corpo numa superfície lisa de circulação de uma onda sensitiva de amplitude variável como, por ex., no caso do masoquista descrito no seu texto (1980, p.193).

No CsO não há identidade, só movimento. Este é intensivo e diferencia-se continuamente de si mesmo. Segundo Manning, quando nos direccionamos para alguém (*reaching toward*), criamos um CsO povoado pelas intensidades que passam e circulam: *It is spacing time and timing space through intensities that come to pass, that reach me momentarily, that decompose in the reaching, that sense without making sense, that make sense sensing* (2007, p.138).

O CsO implica a multiplicidade do corpo num extracto de congregação de intensidades, em detrimento do corpo como unidade ou singularidade uniforme. Nesta revectorialização a subjectividade esbate-se em prol de um corpo em devir²⁸. Este corpo encontra-se em relação a um nível micro e multi-celular; na relação com o 'outro', intercorporalmente, conecta-se através de intensidades criando novas configurações, produzindo novos corpos.

Então, num plano das forças virtuais²⁹ (plano de imanência), e perante um corpo onde a sua visibilidade não coincide com a sua presença completa, como se pode compreender a percepção do movimento dançado?

²⁸ O devir implica uma ideia do inumano do humano e passa-se ao nível da modulação de intensidades, ou seja, é uma modulação múltipla das sensações ou intensidades numa zona de indeterminação (devir imperceptível). No entanto, entendendo o corpo, não fenomenologicamente, mas como relação de movimento e partículas (podendo ser afectado), a sensação de que fala Deleuze não é uma sensação que atravessa o organismo, é uma sensação que intensifica o insensível do sensível, ou seja, a condição da intensidade do sensível.

²⁹ Cada um de nós tem corpos e uma multiplicidade de elementos virtuais que emite a cada instante, os quais têm por vocação interna actualizarem-se. Emitimos uma série de partículas afectivas e tudo isso é da ordem do virtual e faz parte da multiplicidade dos corpos virtuais que temos — o virtual é composto por diferenças. Na perspectiva de Deleuze o virtual consiste em partículas que um objecto emite e que aparecem e desaparecem. O virtual é inconsciente, não é o que nós temos ou que uma coisa tem em latência porque o que está em latência ainda é indeterminado. O virtual não é indeterminado e amorfo, mas sim real e não possível, porque é uma emissão de partículas que não são conscientes por irem a uma velocidade mais rápida do que aquela que o pensamento pode ter. Fala-se em partículas porque Deleuze fala ao nível do microscópico, trata-se do insensível. A ordem do virtual é a ordem do transcendental, não do empírico. São partículas porque o pensamento desacelerou tratando-se de elementos pré-individuais (não são forças de identificação que implicam entidades macroscópicas como um corpo, um sujeito). As partículas são microscópicas e insensíveis, quer dizer nós não as vemos e não sentimos com os nossos sentidos e, no entanto, sentimos-las. Deste modo um objecto é composto por duas fases, uma virtual e uma actual. O virtual opõe-se ao actual, mas é real. A fase que nos é dada, ou seja, a que atinge os nossos sentidos é a actual. O virtual tem a vocação interna de ser actualizado — a expressão é uma actualização. É nela que existe a categoria do visível e do presente, através da emissão de partículas efémeras ou elementos virtuais que aparecem e desaparecem num certo espaço de tempo. Sobre a noção de

Sobre esta matéria Susanne Langer escreve sobre a noção de *imagem-dinâmica*:

A dança é o surgimento de uma presença ("an appearance"); se quiserem, uma aparição. Rompe daquilo que os bailarinos fazem, mas é qualquer coisa mais. Ao olharmos uma dança, não vemos o que está fisicamente à nossa frente — pessoas que dão voltas a correr ou contorcendo os corpos — aquilo que vemos é o desdobramento de forças que interagem, e graças às quais a dança parece elevar-se, ser transportada, atraída, concluir-se ou diluir-se, quer se trate de um solo ou de um grupo, rodopiando como o fim de uma dança dos "derviches"-bailarinos, ou decorrendo lenta, centrada, e única no seu movimento. Um corpo humano pôs o jogo inteiro dos seus poderes diante de nós. Mas estes poderes, estas forças que parecem em acção na dança, não são as forças físicas dos músculos dos bailarinos, as quais são de facto a causa de tais movimentos. As forças que julgamos perceber da maneira mais directa e convincente são criadas para a nossa percepção; e não existem senão para ela... O que existe unicamente para a percepção, e não desempenha qualquer papel comum e passivo na natureza, como os objectos fazem, é uma entidade virtual. Não é irreal; onde quer que sejamos confrontados com ela, percebemo-la realmente, não sonhamos ou imaginamos que a percebemos (in Gil, 2001, p.50).

Nos conceitos de *imagem do corpo*, *corpo-sem-órgãos* e *imagem-dinâmica* encontramos um corpo que se estende para além dos seus próprios limites e, ao mesmo tempo, um corpo virtual que dança para além do corpo da carne e dos músculos (corpo empírico). Segundo Gil, *o corpo da carne dançando actualiza o virtual, incarna-o e desmaterializa-o ao mesmo tempo* (2001, p.27). Neste processo os movimentos corporais ínfimos do bailarino, produzidos pela consciência, só são ditos físicos através dos seus efeitos macroscópicos, sendo que ao macroscópico corresponde o corpo e os seus órgãos e ao microscópico, a consciência e as imagens. Aquilo que vemos na figura dançada, para além das forças e formas físicas, é um elemento imaterial e imponderável — *um infinitamente pequeno que se actualiza em imagem actuante e participante* do mesmo movimento em que o corpo age, sendo ele próprio força e energia (Gil, 2001, p.28).

movimentos virtuais, Deleuze escreve: *Ils sont dits virtuels en tant que leur émission et absorption, leur création et destruction se font en un temps plus petit que le minimum de temps continu pensable, et que cette brièveté les maintient dès lors sous un principe d'incertitude ou d'indétermination* (Deleuze in Gil, 2000, s.p.).

Já na investigação de Lisa Nelson entram em jogo a percepção, a imagem, a acção e o desejo. Numa exploração da conexão entre percepção e acção, através do desejo, o bailarino posiciona-se num determinado ambiente e cria o sentido do momento; na construção da experiência de um momento ele é levado a acompanhar a permanente alteração dos *perceptos*³⁰ num constante diálogo com os sentidos. Estes suportam e colaboram na elaboração de uma imagem total, a imagem que o bailarino tem de si (*imagem do corpo*) e a que se torna sensação para o seu público (*imagem-dinâmica*) — como série de cristalizações fluidas e sucessivas no tempo. Deste modo, o sentido vem de uma constelação de experiências e a produção de imagens conecta as pessoas com os seus próprios sentidos de uma forma mais consciente. Nelson diz: *The sensation is the image. It's what dancing is to me.* Na conexão entre as sensações e os movimentos, são as sensações do corpo físico que se tornam imagens, tanto para o bailarino como para o seu público; a eventualidade de ver alguém a mover-se e de ver a sensação a manifestar-se no corpo que a transmite é aquilo que Lisa Nelson procura que a dança seja (1995, p.5).

Assim, se o que sentimos enquanto espectadores, para além do meramente visível, está sempre presente, então — independente dos movimentos, ainda que só existindo através deles — a dança desenrola-se para cada um numa superfície permanente de presença onde o movimento da atenção na consciência segue — diferentemente, e diversamente em cada nova experiência — a oscilação do corpo do outro. Isto, contudo, apenas se passa se o corpo do bailarino for onde a sua consciência, e a atenção do espectador, tem o seu lugar privilegiado.

Estes dados são relevantes e de aplicação na leitura do filme de Dumas. É verdade que se pode dizer que existe um estilo e uma linguagem específica, que existe o coreógrafo e os bailarinos que executam uma coreografia e que existe o constante movimento dos corpos. Contudo, a coreografia que vemos não foi codificada; os bailarinos não se movem de acordo com os comandos da escrita ou de qualquer outro tipo de guião, dado que o processo deste coreógrafo, entre outros aspectos, exige dos bailarinos uma consciência particular das sensações do seu corpo. De resto, os

³⁰ Segundo Deleuze *perceptos e afectos*, tal como as sensações, são seres que valem por si próprios e excedem todo o vivido. O autor entende que *o objectivo da arte, com os meios do material, é o de arrancar o percepto às percepções de objecto e aos estados de um sujeito de percepção, o de arrancar o afecto às afecções como passagens de um estado a outro... Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensação* (1992, p.147). Estamos assim perante uma zona de indeterminação e indiscernibilidade, onde o *percepto*, ser autónomo e microscópico, excede a experiência vivida do bailarino.

movimentos e os gestos a que assistimos são adquiridos através da proximidade corpórea, recíproca, entre coreógrafo e bailarinos³¹.

³¹ A noções de uma consciência particular do corpo e de transmissibilidade são aprofundadas na segunda parte cap. 2 e terceira parte cap.1. O anexo 2.4. expõe uma abordagem à técnica (*Ideokinesis*) utilizada também por bailarinos, que os posiciona em permanente diálogo com o seu corpo.

A experiência estética na dança e no filme "ABCDEFGH" (1994)

Em "ABCDEFGH" (1994) situamo-nos num território estético em que se esbatem fronteiras entre processo e produto, coreógrafo e bailarino, *performer* e observador, linguagens artísticas (neste caso, a dança e o cinema) e contextos de apresentação³². Como observadores somos convidados a vagabundear de uma manifestação para outra, sem que um fio contínuo nos ligue a um campo permanente de referências. No entanto existem diferenças entre a estética na dança e neste objecto, que é um filme, não um documento (ou registo), realizado pelo coreógrafo-bailarino Russell Dumas a partir de uma das *performances* que criou.

Cronologicamente, existe na história da dança um movimento de aproximação do corpo a si mesmo e ao corpo do outro — basta rever a passagem do vôo de Nijinsky, à respiração de Isadora Duncan, à força pélvica de Martha Graham e à entrega do corpo à gravidade e ao corpo do outro em Steve Paxton. A dança moderna marca o regresso ao peso, à queda e aos pés nus³³. Aliado ao interesse pela cinesiologia, *ideokinesis* e técnicas de *release*, vemos agora os bailarinos a "habitarem" o seu corpo, a 'escutarem-se' a si, ao outro e ao espaço, a desenhar geografias internas enquanto dançam, mesmo quando se trata de coreografias pré-determinadas (sem revelarem os códigos do ballet, nem dançarem para serem vistos à distância). O território da dança tornou-se mais íntimo, os corpos dos bailarinos assemelham-se mais aos corpos mundanos e o lugar onde apresentam *performances* (palco ou *site-specific*) convida o espectador a uma atenção mais activa, desperta e participativa do que anteriormente.

Na seguinte afirmação, Gardner reporta a palavra "estética" à sua origem: *Modern dance requires the development of — one might even say a return to the "aesthetic" (in the Greek sense) perception of another's gesture i.e. not in distanced contemplation but in being affectively and sensuously involved with the other*³⁴ (2004, cap.5, p.48). Gardner está a referir-se à emergência da disciplina da estética, tal como é proposta por

³² O dueto foi apresentado como *performance* de dança no Merce Cunningham Studio, em Nova Iorque (s.d) e o filme exposto num ciclo de vídeo-dança, no Centre Georges Pompidou, em Paris (s.d.) (e ambos, separadamente ou não, noutros locais).

³³ Depois dos ideais clássico e romântico de elevação para o espiritual, o volátil, seria normal haver um regresso para a tendência complementar, descer para o denso, o concreto. Deste movimento reorganiza-se uma outra substancialização, um volátil do nosso tempo. É disto que trata aqui.

³⁴ Gardner refere-se sobretudo à relação entre coreógrafo e bailarino, onde ambos desenvolvem o seu potencial numa negociação dinâmica (inter)corpórea e estética. No entanto, esta mudança na relação coreógrafo-bailarino de categorias autónomas e instrumentais para a noção de intercorporalidade faz, também, sentido na relação entre bailarino e espectador (como veremos).

Terry Eagleton na primeira citação deste capítulo. O território que interessa a ambos é o todo da vida sensível, o modo como o mundo se abate sobre o corpo nas suas superfícies sensoriais.

A dança tem a ver com sensação corpórea vinda de um imaginário específico e determinado assim como da história contida nos corpos que agem. É por isso necessário compreender "percepção estética" como uma percepção corpórea de si ou de alguém vinda de um diálogo desperto, mais ou menos activo, com o corpo do outro.

Numa *performance* de dança surgem sensações, pensamentos, estados do corpo e de consciência, entre os corpos dos bailarinos e dos espectadores. A experiência estética na dança consiste na partilha de um acontecimento artístico, sinestésica e cinestésicamente. Segundo Louppe, o sucesso de uma obra de dança contemporânea assenta precisamente na intensidade desse diálogo entre bailarino e espectador, que é um encontro de corpos no espaço e no tempo, onde preocupações e desejos não cessam de confluir (2004, p. 12).

Ao afirmar que *o movimento da atenção na consciência (espectador) segue a oscilação do corpo do outro (bailarino)*, estava implícito que a experiência estética na dança consiste numa confluência de ambas as consciências, em que o movimento do bailarino é o motor; partilhando o tempo-espaço da *performance*, encontram-se num processo de composição da sua experiência, durante o qual ambos criam sentido.

Em "ABCDEFGH" (1994) a situação é radicalmente diferente: o observador³⁵ não se encontra perante a *performance*, mas sim diante um outro tipo de projecto — um filme. Neste acede-se a um acontecimento cada vez que o visualizamos. Recorrendo à linguagem e aos meios do cinema, a *performance* tornou-se matéria de trabalho, sendo que só a recebemos através do olhar e das escolhas estéticas do outro (tanto a nível da filmagem como da sua manipulação posterior).

No entanto, na observação deste filme é possível captar as suas formas (como imagem visual) ou aceitar ser afectado pelas suas modulações de condensação e dilatação, uma vez que o 'espaço filmico' está preenchido de diversas densidades em transformação: o peso e a leveza dos corpos; o espaço vazio entre eles; a quietude que suspende o fluxo de movimentos, a sua fragmentação e descontinuidade; a imagem fixa dos fotogramas, que se transforma no movimento que o filme retoma; a aproximação do

³⁵ Na passagem da estética da dança para a estética deste filme, optou-se por substituir a palavra "espectador" por "observador", devido ao facto de o observador, na visualização do filme, não partilhar a mesma espaço-temporalidade do acontecimento da dança.

olhar às superfícies e texturas (da pele, das roupas e do solo), confundindo-se umas com as outras, revelando ou escondendo partes dos corpos, seus gestos e lugares de contacto, onde os bailarinos se aproximam, afastam, confiam o seu peso ou se suspendem. Apesar da complexidade coreográfica do trabalho destes bailarinos transparece um carácter quotidiano nos movimentos (andar, saltar, correr, sentar, deitar), sublinhado pelas calças de fato de treino e a t-shirt que usam e pela cumplicidade e sensualidade com que os corpos comunicam entre si.

Os bailarinos habitam os seus corpos, em detrimento da mera execução das formas, e movem-se sem se dirigirem para a câmara de filmagem, mas cientes da sua presença, tal como é visível quando olham para a câmara se o movimento desta e o seu o proporcionarem. Por sua vez, o filme mostra movimentos de proximidade e intimidade entre o corpo da câmara e os dos bailarinos. A câmara, tal como afirma Gardner, a propósito de *1,2,3* (outro filme de Russell Dumas), *procura com as suas mãos, tentando seguir as trajectórias polimorfos da dança no escuro* (s.d., p.2). A câmara segue e percorre os corpos em movimento e o espaço à volta deles convidando a uma *imaginação háptica*³⁶ (Gardner, s.d., p.2). A dança que vemos não se expande espacialmente, porém assistimos às mudanças de espaço no próprio 'espaço do corpo' e no espaço gravitacional que a câmara sugere. O corpo é aqui apresentado na sua dinâmica, na exploração da sua tridimensionalidade e na sua capacidade de produzir espirais. A câmara circunda os corpos em diversas direcções fazendo uso dos possíveis ângulos, causando com isso uma certa tensão no observador se este tenta fixar o bailarino a um movimento, a um plano, a uma imagem única. Este processo de realização e montagem, e a sua relação com a coreografia trabalhada, permite que a experiência estética do filme envolva outras formas de percepção e imaginação.

Em relação à estética da dança, o filme "ABCDEFGH" (1994) difere da estética convencional, tanto do ballet clássico como da dança contemporânea (mais institucionalizada), voltada para a espectacularidade, exterioridade, expansividade e visibilidade nos movimentos dos bailarinos, no manuseamento da câmara e efeitos de edição.

Neste filme, a intimidade encontrada na dança destes bailarinos, na especificidade dos gestos, na forma como a câmara entra no dueto e o capta e nas imagens que nos chegam, revelam a tendência do filme para, por um lado, se fechar sobre si próprio e,

³⁶ Háptico, do grego *haptain*, tocar, respeitante ao toque ou a percepções tácteis.

por outro, encontrar a sua abertura na proximidade intercorpórea (entre bailarinos e câmara) e na sucessiva diferenciação dos movimentos e dos planos.

O filme segue uma preocupação da dança moderna, tal como menciona Gardner, que consiste em criar um espaço háptico e inclusivo do outro onde pormenores subtis de um corpo em movimento podem ser visíveis e experienciados por outros (Gardner, 2004, cap. 5, p.16). Para que isso aconteça, para que o observador se deixe envolver por este filme, terá de ter uma certa disposição e familiaridade com a estética da dança e do cinema contemporâneos, ou seja, entre o filme e o observador tem de haver uma certa sintonia para que através da sua própria percepção possa deslocar-se, re-dispor-se e/ou transformar-se. Por isso, o filme requer um observador informado, "treinado" e sensível a este género de abordagem, quer na dança quer no cinema.

Admitindo que o observador corresponde ao ideal descrito, uma outra questão se coloca: pode o filme, enquanto representação do corpo, fazer com que este se estenda, espacio-temporalmente, através da película e projecção, para o corpo do observador, tal como o conceito de *imagem do corpo* sugere?

Esta questão é aqui relevante, encontrando-se em diálogo com a questão central — *que pode um corpo fazer?* Ambas serão recorrentes, no desenvolvimento da análise deste filme. Para já adianta-se: quando seguimos a oscilação e a suspensão dos corpos dos bailarinos — que chega até nós através do olhar do realizador, operador de câmara e editor — os seus movimentos situam-nos nos domínios da experimentação, de trocas e ressonâncias, zonas de circulação do sujeito, do descentramento e do aleatório. Apesar de numa espacio-temporalidade diferente do contexto de uma *performance*, estamos no domínio da transformação do sensível.

A realização de um filme como "ABCDEFGH" (1994), feito a partir de uma coreografia, com o objectivo de descobrir outras formas de explorar e apresentar "o movimento dos corpos", poderá ter algum valor para o coreógrafo e para o bailarino.

Para o coreógrafo, em geral, a passagem da visão periférica para a visão através da objectiva reporta-o para uma observação/experiência do detalhe e dos fragmentos do corpo-movimento e situa-o no espaço à volta dos corpos. A desconstrução, manipulação e recomposição das imagens podem fazê-lo compreender a sequencialidade e continuidade inerente à dança de uma forma diferente, abrindo-lhe a possibilidade de introduzir cortes, pausas, movimentos recorrentes, frases coreográficas executadas de trás para a frente.

Enquanto para o coreógrafo o valor do filme incide sobre os aspectos formais da dança (e do cinema), para o bailarino, este filme poderá ampliar a percepção do movimento (o seu e o do outro) na medida em que, colocando-o no lugar de observador, é confrontado com a interrupção e a suspensão do fluxo da dança proporcionados pela observação da passagem de um movimento para outro e a atenção dada a pormenores corporais e coreográficos, por exemplo, a transferência de peso ou como os pés e as mãos tocam o solo³⁷.

Recorrendo ao conceito de *imagem do corpo*, para uma melhor compreensão do valor do filme para o bailarino, para além de este se poder projectar para fora do corpo pode também introduzir os outros no seu corpo (Schilder, 1968, p.249). A influência do contacto com o mundo exterior e com o 'outro' passa por mecanismos de integração, identificação, apropriação e projecção, podendo as imagens de corpos diferentes estar em comunicação parcial ou total (Schilder, 1968, p.157).

A carga expressiva do gesto dos bailarinos (segunda parte, cap.1), revelada pelo filme, pode provocar no observador (bailarino ou não) sensações, afectá-lo, influenciar e dirigir a sua atenção sobre esta ou aquela parte do seu corpo ou o dos bailarinos filmados. O mecanismo da imagem do corpo justifica a possibilidade de nos projectarmos e, porque nos identificamos, incorporarmos elementos do outro em nós. Se é verdade que, em última análise, isto se passa com todos os corpos que nos rodeiam, e na dança em particular, neste filme o observador é convidado a olhar para dois corpos em relação, onde a carga expressiva do gesto emerge do seu movimento. Para além disso não existem neste filme outros elementos (exteriores à dança) capazes de induzir o observador a referenciar ou encontrar significações precisas para o movimento, a suspensão do seu fluxo e para os fragmentos dos corpos. Os bailarinos

³⁷ Foi mencionado acima o trabalho experiencial de Lisa Nelson. Ela interrompeu cedo o seu percurso como bailarina e começou a filmar dança, nomeadamente as sessões de contacto-improvisação orientadas por Steve Paxton. A percepção de como o seu corpo se organizava para o observar os movimentos levaram-na a uma investigação aprofundada sobre a percepção do movimento e ao seu regresso à *performance*. Num *workshop* feito sob a sua orientação, era evidente a transposição da linguagem cinematográfica para a exploração do movimento — *play, pause, rewind, fast forward, slow motion, stop*, assim como, a passagem da quietude para o movimento ou dos olhos fechados para os olhos abertos. Este trabalho assenta principalmente na "tactilidade" do olhar (na sinestesia), na cinestesia e na capacidade de decisão durante a composição em tempo real. Aquilo que experienciei neste contexto, onde o fazer e a observação se fundiam, foi uma hipersensibilidade à mais ínfima transformação do meu corpo, dos outros e do espaço e, ao mesmo tempo, uma certeza nas escolhas e, conseqüentemente, nas acções. Para além disso, aprofundei a capacidade de percepção do tempo, mais especificamente, do instante e da duração de cada imagem construída ao longo da composição. Nos seus laboratórios é notável como a presença dos bailarinos é conseguida através de um minucioso trabalho de, simultaneamente, desconstrução, execução, observação e percepção do movimento. Apesar de durante este *workshop* se lidar com a linguagem e potencialidades do cinema de uma forma experimental, é para esta observação da interrupção do fluxo do movimento que o filme "ABCDEFGH" (1994) poderá ter alguma influência no trabalho do bailarino.

direccionam a queda dos seus corpos, em desequilíbrio e estado de *observação-atenta* (segunda parte, cap.2). A câmara percorre esse movimento, também, gravitacionalmente, e em proximidade. Na visualização do filme, resta ao observador aderir, ou não, às imagens; entrar em relação; afectar-se criando um espaço topológico, onde a imaginação, na sua função de esquema (terceira parte, cap.4), o pode levar a incorporar o corpo ou partes do corpo do outro.

Os bailarinos lêem o movimento com uma particularidade diferente de um observador não-treinado; o seu trabalho inclui uma pesquisa contínua do que pode ser incorporado. Por outro lado, o bailarino sabe da esfera de sensibilidade particular da imagem do corpo: esta não existe por si, faz parte do mundo e, também, de uma vida psíquica, da expressão de um si. Na imagem do corpo existe, permanentemente, um fluxo e refluxo em que cada cristalização é imediatamente seguida de um estado plástico, a partir do qual novos esforços são possíveis consoante a posição afectiva do indivíduo.

O filme suspende o fluxo da dança, inscreve na dança uma plasticidade que só pode ser criada pelo recurso ao meio cinematográfico; ele leva a olhar o dueto de várias frentes mostrando-nos a totalidade dos corpos ou fragmentos destes. O filme incita a um permanente reposicionamento do olhar; porque nos mostra não os corpos nem a dança, mas impressões deixadas por esses corpos e pela sua dança. Deste modo, pode conduzir um bailarino que o observa a novas sensações, percepções, atitudes psíquicas para com o seu próprio corpo ou partes dele, as quais podem vir à consciência ou permanecer inconscientes, levando-o a uma nova referência na (re)estruturação da sua imagem do corpo. Como a imagem do corpo se situa entre o real e o imaginado, tal como a natureza híbrida do conceito indica, o filme pode, através desse mecanismo, despertar no observador-bailarino uma outra dimensão do seu corpo em movimento ou, até, intervir nesse mesmo movimento, reconfigurando-o.

Síntese

Começamos por entender que o corpo se encontra para além dos limites da sua pele, sendo que a dança acontece num espaço que excede o corpo próprio (no sentido que lhe dá a fenomenologia) e a experiência vivida dos bailarinos.

Somos, assim, levados a considerar uma revectorialização do corpo numa outra constelação espácio-temporal — o corpo como reservatório de forças afectivas, meio de circulação de fluxos de desejo e intensidades, terreno (plástico e expansível) de experimentação. Através de processos de individuação, de um corpo em devir, emerge no espaço-tempo linear uma zona de indiscernibilidade onde forças virtuais levam à criação de novas configurações, novos corpos.

O filme "ABCDEFGH" (1994) consiste na representação de um dueto dançado: a câmara aproxima-se e afasta-se, circunda, os corpos percorrendo as trajectórias e revelando pormenores subtis desse dueto. A sequência de imagens suspende o fluxo e a continuidade da dança mostrando fragmentos dos corpos e seu movimento numa temporalidade potencializadora da percepção do intervalo e de instantes sucessivos, em detrimento do fluxo dos corpos no tempo. O desequilíbrio e a proximidade dos bailarinos podem ter levado o autor Russell Dumas a explorar o espaço gravitacional e inclusivo que caracteriza o filme. Por sua vez, este último, apropria-se, transforma e reinventa o espaço do corpo e da dança criando um outro território a ser percebido.

A dança deste filme não incide sobre referências contextuais exteriores a ela e os bailarinos, numa relação intercorpórea, surgem imersos na execução dos movimentos. Contrariando o projecto da modernidade, que funde a dança com a escrita mantendo presente certas ideologias e forças programáticas, o trabalho destes bailarinos depende de um constante diálogo com os sentidos que conecta sensações e movimentos; a partir de onde é constituída uma 'imagem dinâmica' passível de ser percebida pelo espectador (da dança) como uma superfície de presenças, caso o movimento da sua atenção na consciência acompanhar a oscilação do corpo dos bailarinos.

Quanto à experiência estética do filme, as impressões nele reveladas dos corpos em movimento (através de fragmentos, cortes e intervalos) incitam um permanente reposicionamento do olhar. No entanto a intensidade da relação filme-observador depende de uma certa sensibilidade e disponibilidade por parte desse. Se assim fôr, o observador, através de uma reconfiguração perceptiva e ao ser afectado pelas imagens, poderá situar-se numa zona de ressonância, destabilização e transformação do sensível.

SEGUNDA PARTE: DO CORPO EM "ABCDEFGH" (1994)

1. GESTO E EXPRESSÃO

*The continuing of expression across experience means that
it is too big to fit the contours of an individual human body.*

(Massumi, 2002)

A especificidade do trabalho dos bailarinos do dueto representado no filme centra-se num "estável desequilíbrio", onde *the feet understand*, através do contacto com o solo, as mais ínfimas percepções vindas da oscilação dos corpos e, conseqüentemente, da transferência de peso. Na execução dos movimentos o corpo destes bailarinos abre-se, através da intensificação das sensações, às virtualidades e actualidades que o compõem.

A coreografia contém a sua lógica própria, despojando formas de conteúdos significantes e fazendo coincidir movimento e sentido.

O presente capítulo pretende responder à seguinte questão: no dueto representado no filme "ABCDEFGH" (1994) como contribui a especificidade da abordagem ao corpo e à coreografia para a carga expressiva do gesto?

No entanto é preciso, primeiro, compreender algumas possíveis dimensões do gesto e da expressão.

Gesto e movimento

1.

A forma como o indivíduo se relaciona com a gravidade e, conseqüentemente, com a carga expressiva, também configurada pela cultura, é a razão pela qual podemos diferenciar 'gesto' de 'movimento'.

Segundo Heinrich von Kleist, no seu *Teatro da Marionetas* (1993), é precisamente a ausência de peso aparente e de afetividade da marioneta que atrai o bailarino de ballet. Crítico dos maneirismos da época, ele via nas marionetas as parábolas perfeitas dos membros, que se moviam mecanicamente e como pêndulos em relação ao eixo vertical; a continuidade conseguida do movimento, por não haver a necessidade de ir ao chão recuperar o fluxo e a não interferência de impulsos expressivos do marionetista ou de qualquer outro gênero de afecto. A marioneta encontra-se num jogo de obediência e resistência à gravidade, uma vez que está presa por fios, sendo a força do manipulador que a suspende. Para este bailarino *a afecção aparece no momento onde a alma se encontra, noutra ponto que não a do centro de gravidade do movimento* (Kleist, 1993, p.14).

No bailarino, o centro de gravidade não corresponde ao centro do movimento porque está sujeito a hesitações afectivas. No entanto, é no lugar desse deslocamento, entre o centro de gravidade e o centro do movimento — provocado pela resistência interna ao desequilíbrio e pela imperfeição cinestésica gerada pela interferência dos afectos —, que o bailarino encontra a tensão ou a carga expressiva do gesto.

Diferentemente da marioneta, o bailarino mantém a sua ligação à terra porque não pode negar a gravidade. É a partir de uma negociação entre o peso do seu corpo e a gravidade que o bailarino a desafia sem a vencer; sendo o desequilíbrio daí resultante, direccionado pelo bailarino durante a execução da coreografia, o que vai determinando o espaço-tempo do seu movimento — do desequilíbrio surge a dança. Segundo Gil, *trata-se de tirar o peso ao corpo conservando ao mesmo tempo a sua ligação à terra...transformar o peso em energia* (2001, p.20). O bailarino transfere o peso e balança partes do corpo, sobretudo a parte superior da coluna vertebral com a parte inferior, compensando as curvas da coluna entre a cabeça e o sacro, tal como é visível nos bailarinos em "ABCDEFGH" (1994).

A organização gravitacional de um indivíduo, a qual permite o equilíbrio, depende de parâmetros filogenéticos, culturais e individuais (Godard in Dempster, 2003, p.58).

Qualquer mudança no ambiente vai alterar a organização gravitacional do indivíduo ou do grupo, tal como a *imagem do corpo*³⁸. As mitologias corporais que prevalecem num grupo social, em diferentes épocas, também transformam o sistema postural, assim como a atitude corporal de indivíduos se torna o *medium* ritualizado dessas mitologias. O ambiente onde se vive tem uma influência determinante no comportamento gestual, na medida em que conforma as representações de que se tem experiência. No entanto, é a organização particular de cada um com o seu peso que nos faz reconhecer, p. ex., alguém a subir uns degraus.

No bailarino, a mestria da organização gravitacional inclui uma atenção consciente de várias dimensões do movimento — nomeadamente o *pré-movimento*, que só pode ser afectado através do imaginário, porque a resistência do tónus no sistema gravitacional dá-se antes da acção ser projectada e desenvolvida no espaço.

Segundo Godard, o conceito de *pré-movimento* consiste na atitude que temos em relação ao peso ou gravidade que, simplesmente porque nos encontramos de pé, existe mesmo antes de nos movermos e vai produzir a carga expressiva do movimento que vamos fazer (*in* Dempster, 2003, p.58). Para este autor, o *pré-movimento* determina o estado de tensão do corpo e define a qualidade, a cor específica de cada gesto (*in* Dempster, 2003, p.58).

A nossa postura é sustentada por todo um sistema de músculos gravitacionais, cuja acção na maior parte das vezes exige a atenção consciente e a vontade. Porém, são esses mesmos músculos que nos permitem manter o equilíbrio e ficar de pé sem ter de pensar nisso e registam as alterações no nosso estado afectivo e emocional. Qualquer modificação na nossa postura vai intersectar o nosso estado emocional, assim como, reciprocamente, qualquer carga afectiva vai alterar, mesmo que imperceptivelmente, a nossa postura (*in* Dempster, 2003, p.58). Os músculos gravitacionais, por susterem o equilíbrio, antecipam qualquer gesto, isto é, há uma quebra do equilíbrio que provoca a sensação de peso da parte específica do corpo onde o gesto se produz³⁹; o equilíbrio é um estado não fixo mas dinâmico, negociação permanente com a gravidade.

³⁸ Schilder afirma: *a nossa relação com a terra, com o peso, é um factor dominante nos mecanismos do movimento e na percepção da imagem do corpo* (1986, p.192). Ver aspecto relacional da noção de *imagem do corpo* (Anexo 4).

³⁹ No workshop *Material for the Spine*, orientado por Steve Paxton, em que participei, estávamos a praticar a *small dance* (descrita posteriormente neste capítulo) quando o ouvimos dizer: — *Imaginem mas não o façam, imaginem que estão prestes a dar um passo para a frente com o vosso pé esquerdo. Imaginem que estão prestes a dar um passo para a frente com o vosso pé direito. Esquerdo. Direito. Esquerdo. Permaneçam de pé (Standing)*. O efeito foi claro para mim: o peso mudava de um lado para o outro do corpo como se estivesse realmente a andar. O corpo estava pronto para executar a acção de

A noção de *pré-movimento* implica que o movimento está dependente do esquema postural do corpo (imagem do corpo) e, por isso, da inter-relação entre as suas diferentes fontes perceptivas, a saber, auditivas, ópticas, tácteis e cinestésicas. É o corpo total que se prepara para um movimento, havendo sempre uma estreita ligação entre o aspecto perceptivo da nossa vida psíquica e as nossas actividades motoras.

Interessa-nos reter o seguinte: é o pré-movimento, *invisível e imperceptível até ao próprio sujeito, que activa ambos os níveis mecânicos e afectivos da organização do sujeito* (Godard in Demspster, 2003, p.58). Este fluxo de organização gravitacional, que acontece antes do ataque da acção visível, vai modificar profundamente a qualidade do gesto, sendo por isso que reconhecemos a diferença entre dois bailarinos a dançarem a mesma coreografia.

2.

A perspectiva acima estudada pode ser reportada à noção de *diagrama* — exposta por Deleuze (2002) a propósito do pintor Francis Bacon —, no sentido em que termina o acto preparatório e inicia o acto da pintura. Segundo Deleuze o diagrama é o conjunto operatório de linhas e de zonas, de traços e de manchas a-significantes e não representativas, que traçam as possibilidades do acontecimento, mas não constituem um acontecimento pictoral (2002, p.93). Na sua fase de preparação para a pintura, Bacon risca, rasga, pinta, desenha deixando na tela uma espécie de diagrama, que anula a figuração para fazer emergir uma figura que, por sua vez, é uma presença determinada. É nesta fase de preparação que o pintor procura constituir o vazio, ou seja, não ter um conteúdo empírico ou uma imagem que contaminariam a possibilidade de criar. Deste modo, temos um primeiro elemento, não uma tela vazia (o branco ou uma ausência de cor), mas sim um equivalente de presença dada pelo caos como precursor da criação⁴⁰.

andar mas não o fez, a transformação que se deu no corpo era interiormente perceptível e real (através de movimentos microscópicos, sensações de peso); para o exterior apenas poderia tornar-se visível uma pequena oscilação no meu corpo.

⁴⁰ Há na experiência artística uma necessidade de criação de caos através da intensificação de elementos sensoriais, correspondente a um "salto" para o abismo ou para a criação de mundos, sendo que a extrema abstracção da sensação é o primeiro salto para fora do caos. Dá-se uma desestratificação do sujeito como unidade psico-física organizada até à produção de caos, através da intensificação dos elementos sensoriais, e uma transformação da matéria em matéria expressiva. A criação do caos é uma questão fundamental daquilo que se chama processo criativo e experiência estética, é a condição de criação de uma linguagem própria ou obra singular, pois há como que uma vocação interna à própria criação estética que visa a criação de uma linguagem. Um artista procura os meios, os mecanismos para a criação dessa linguagem. O caos significa quebra ou dissolução dos extractos e, por outro lado, a criação de condições para a formação de um plano ou terreno de intensidades heterogéneas — é a isso que Deleuze chama a função do *diagrama* em Bacon. Quem faz o diagrama é um agente, um pintor, no caso.

É essencial que o diagrama fique localizado no espaço e no tempo para que permaneça operatório e controlado, ele é limitado na tela ao contrário da noção das pinturas *all over* de Pollock, por exemplo (2002, p.103). O diagrama é comparado por Deleuze a uma zona do deserto do Sahara e a uma pele de rinoceronte, onde a unidade da medida é substituída por unidades figurativas de unidades micrométricas e, assim, constituindo a possibilidade de uma enorme liberdade e acaso onde infinitas conexões podem ser estabelecidas⁴¹ (2002, p.94).

Para pensar o espaço a que se refere o diagrama, relacionando-o com o domínio da estética, é possível remontá-lo à noção de esquema em Kant (2001). Existe uma especificidade desse espaço que não pode ser pensada por aplicação directa do conceito, porque um conceito é definido com características diferentes de uma multiplicidade sensível. É necessário, então, traçar um movimento, ou seja, um esquema.

Em Kant o esquematismo é definido, na Crítica da Razão Pura (2001), através do seguinte: 1) a imaginação esquematiza sem conceitos; e 2) esquematizar significa apresentar uma imagem.

A imaginação apresenta a imagem sensível de um conceito na medida em que este se encontra fora do espaço e do tempo, sendo que o que é dado pelas impressões sensíveis de um objecto tem um contexto no espaço e no tempo. Ao tratar-se de um esquematismo sem conceito, de todo o movimento de uma faculdade, é preciso que na imaginação haja uma junção entre o entendimento e a sensibilidade, para que se dê a união do universo sensível numa imagem. Essa junção entre o entendimento e a sensibilidade é produzida pelo esquema, que é a visualização do conceito.

Compreendermos que, antes do rasgo da acção visível, existe no corpo uma fase perceptiva de condensação de virtualidades, traduzida por uma imagem sensível. Tal como a tela de Bacon, o corpo também não é um espaço vazio a partir do qual se realiza cada acção, logo, ao diagrama de Bacon (ou ao esquema de Kant) corresponde,

⁴¹ Na procura de um espaço infinito apto a ir por múltiplos caminhos sem impor algo é possível recorrer à ideia de Bacon sobre *sugerir*, que consistia na função do diagrama (Deleuze, 2002, p.95). A sugestão "sugere" porque não é semelhante, análoga ou idêntica. A sugestão vinda de uma diferença induz um movimento e esse movimento encerra um vazio cuja dimensão é o infinito (o Sahara, de Deleuze). Tal como acontece na variação rítmica e na modulação entre a sensação e a consciência, existe na sugestão uma margem de indescernibilidade. Em relação à observação do movimento dançado, Gil encontra na ideia de *sugestão* a ligação entre a forma do gesto-signo e a forma do sentido; tomando a palavra *sugerir* no duplo sentido *recordar* (de maneira directa) e *reenviar* (de modo inexplicável): há "*sugestão*" *inconsciente* (2001, p.129). O autor adianta: *Para o espectador, as formas visíveis do corpo suscitam uma outra "visão", a das forças e dos movimentos virtuais: as formas visíveis sugerem as formas virtuais, prolongando-as e actualizando-as parcialmente* (Gil, 2001, p.129).

simultaneamente, um *vago sentimento de existência*⁴² e o caos das sensações do corpo que emergem a cada situação.

Na dança, o *pré-movimento* pode deixar de ser imperceptível e invisível para o bailarino através da consciência do corpo que intensifica elementos sensoriais operando uma mudança de escala — o corpo encontra-se atento a pequenas percepções vindas do seu movimento interno e pode ter acesso à sua organização tónica e gravitacional, ou seja, ao *pré-movimento*. A consciência do corpo invade e impregna o corpo desse estado de 'atenção' a impressões e oscilações, passíveis de se tornarem imagens sensíveis através da imaginação. Nessa observação das sensações, o bailarino constrói diagramas de onde vão emergir as figuras. Neste processo a 'atenção' do bailarino pode transformar a matéria, ou seja, as impressões e pequenas percepções, em matéria expressiva. Tal como na limitação do diagrama, tudo isto é realizado no corpo empírico, mas pode desdobrá-lo numa multiplicidade de corpos virtuais. A tomada de consciência (*awareness*) à dimensão do *pré-movimento*, por parte do bailarino, pode fazer coincidir as condições de possibilidade de um acontecimento com o próprio acontecimento; transformando o corpo num território de intensidades heterogêneas e abrindo um espaço para aquilo que possa ser indeterminado, indiscernível e a-significante no gesto expresso (a quem o percebe).

3.

Na articulação dos conceitos expostos, podemos, então, distinguir 'movimento', compreendido como o fenómeno relacionado com o deslocamento de diferentes segmentos do corpo e 'gesto' que se escreve a si mesmo no espaço entre esse movimento e o historial tónico e gravitacional do sujeito, i.e., o *pré-movimento* nas suas dimensões afectivas e projectivas (Godard *in* Demspter, 2003, p.59). É aqui que reside a especificidade da expressividade do movimento humano, a mesma que falta à marioneta de Kleist (1993) por se encontrar suspensa pelo topo do seu corpo, sem ter de lidar com o seu próprio peso e obedecendo, estritamente, a uma lei mecânica.

Quando falámos da organização gravitacional vimos que a reconstituição do equilíbrio e da verticalidade antecipa o gesto. Segundo Godard, isto significa que

⁴² Descrição utilizada por Michel Bernard a propósito da noção de esquema corporal (*schéma*), como já foi referido, *o modelo perceptivo do corpo como configuração espacial ou a figuração topográfica do corpo que cada um possui de si* (1995, p. 20).

qualquer gesto nasce de uma função gravitacional enraizada na *função tónica*⁴³, ou seja, é o estado tónico do momento que vai produzir a qualidade do gesto. Por sua vez, esse estado tónico encontra-se conectado com a constituição peculiar da história particular que torna cada um gravitacionalmente independente⁴⁴ (*in* Dempster, 1996, p.42). Em relação à percepção do corpo do outro podemos considerar que quando o olhamos, este está inscrito por uma rede que emerge da função tónica que, por sua vez, está inscrita nos músculos gravitacionais.

Na história do desenvolvimento de cada um, denominam-se *gestos fundadores*⁴⁵ (*founding gestures*) as acções, ou gestos primários da criança, como atirar, apontar, empurrar, ir em direcção a, parar (Godard *in* Dempster, 1996, p.43). Ao compararmos os gestos fundadores com a ideia fenomenológica de sermos constituídos, não através de uma estrutura corpórea, mas através de eventos que se inscrevem em nós no diálogo com o mundo, deduzimos que são os gestos que nos constituem. Indo para além do movimento e da acumulação de capacidades funcionais, é a isto que Godard denomina *esfera do gesto* (*gestosphere*). Deste modo, esse autor pensa o corpo, não como funcionalidade, mas como um universo de gestos (*in* Dempster, 1996, p.43). É este universo que (in)forma a anatomia e os sistemas do corpo (e não o contrário), criando a carga expressiva de cada um. Segundo Godard, o que organiza o gesto é a função dos músculos de tonicidade que transportam o traço e a memória de toda a ontologia da minha 'relação com o objecto' — mas também, de um ponto de vista fisiológico, de toda a história de coordenação do corpo (*in* Dempster, 1996, p.45).

No entanto não se trata de uma situação fixa, ou seja, se modificarmos o estado do corpo ao nível da sua função tónica, modificamos completamente o gesto. É neste

⁴³ O conceito de *função tónica* é de Henri Wallon, adoptado por Godard, que implica a tonicidade-expressiva (*tonic-expressive*) e a tonicidade-afectiva (*tonic-affective*) (*in* Dempster, 1996, p.41).

⁴⁴ Referimo-nos aqui ao processo de desenvolvimento da criança que corresponde à sua autonomização em relação ao contacto com a mãe, i.e., a separação do objecto de amor a qual torna a criança autónoma. Ao nível da constituição da musculatura gravitacional, essa autonomização da criança, abre *uma direcção espacial, uma atenção direccionada* que vai constituir um eixo gravitacional *colorido directamente pelo diálogo estabelecido com o objecto de amor* (*in* Godard, 1996, p.42) — a função tónica precede todos os gestos. No entanto é importante entender que este gesto direccionado a um objecto exterior constitui o mesmo processo (de relação com o objecto) que estabelecemos numa relação com o nosso próprio corpo, a sua interioridade e, até mesmo, numa conexão íntima e infinitesimal com o organismo (tal como foi referido sobre a percepção do corpo (próprio) em relação à constituição da *imagem do corpo* (Anexo 4). A percepção do próprio corpo implica um espaço particular a cada indivíduo.

⁴⁵ Segundo Godard os *gestos fundadores* desenvolvem-se mais ou menos em concordância com a pessoa em relação com o exterior. Cada um de nós desenvolve uma forma de estar no mundo com uma esfera de gestos possíveis, tal como no conceito de imagem do corpo, em que o esquema corporal é constituído através da propriocepção (desenvolvimento do interior), mas sendo através do regresso *exteroceptivo* (*exteroceptive self*, de Lacan), a relação com o meio, que a unificação do corpo ocorre e se produzem os gestos (*in* Dempster, 1996, p.41).

último aspecto que reside o treino do bailarino: ele encontra a individualidade nesse diálogo entre a sua esfera do gesto e a nova *imagem do corpo* que vai adquirindo através do treino de determinada técnica e da imagem dos corpos dos outros⁴⁶. Segundo Godard o estado em que nos encontramos é contagiante (*in* Demspeter, 1996, p.46). A transmissão de um determinado gesto, entre um bailarino e um coreógrafo, é uma transferência não restrita à forma do gesto, mas, também à organização gravitacional e à função tónica a ele inerente, que provoca uma modificação no estado do corpo. Na dança há partilha de 'territórios internos' através das ressonâncias criadas entre os estados dos corpos onde assentam os espaços infinitos do gesto.

⁴⁶ Russell Dumas tem uma forma particular de transmitir o seu trabalho durante o treino dos seus bailarinos. No que tive oportunidade de experimentar, no início, os movimentos que nos incute surgem como estranhos e até impossíveis de serem executados, como se não estivessem em consonância com a forma como estamos habituados a movermo-nos. Mais tarde, através da observação do coreógrafo a executá-los e da repetição desses movimentos, começamos a conseguir executá-los e a reconhecer as sensações que provocam. Ultrapassada esta fase, o trabalho consiste, para cada um, em reconstituir o percurso das sensações até que se tornem um hábito para a execução de determinados movimentos.

A carga expressiva do gesto

Estudámos a possibilidade da matéria expressiva do gesto emergir do extracto molecular, das pequenas percepções, de um corpo. Se assim fôr, posicionamo-nos no movimento dos corpos, virtual e actual, em excesso dos seus contornos visíveis — o corpo em devir. Que acontece, então, no corpo? Como podemos considerar o 'excesso' no movimento actual de um corpo? Como contribui esse excesso para a carga expressiva de um gesto?

Manning diz:

As a movement of reaching toward, a gesture evokes an instance in which nothing is absolutely maintained. A gesture explores the medium — be it the movement, the touch, the word — as a means not of transforming potentiality into actuality, but as a way of eclipsing actuality by placing the emphasis on the movement itself, on the exchange (2007, p.8).

O movimento da expressão no corpo passa-se a um nível não consciente, ou seja, entre as suas determinações seriais existem rasgos de indeterminação. As micro-percepções são 'perceptíveis' porque algo seu, sem conteúdo, é emitido⁴⁷ (e não 'comunicado'): *an aggregate effect of their busy populating of the body* (Massumi, 2002, p.xxx). Intersticiais com as macro-percepções, as micro-percepções oferecem sentido à virtualidade do corpo, a qual pode não estar condenada às significações da linguagem. Se assim for, pela passagem da expressão num corpo, o potencial dessa expressão pode não ser capturado numa forma de conteúdo ou expressão; singular, esse potencial manifesta-se na duração de um acontecimento — neste caso, e através das suas micro-percepções, o corpo torna-se um 'acontecimento expressivo'.

Nas observações de Massumi, no texto *Like a Thought* (2002), sobre Gilles Deleuze, encontramos um fundamento para afirmações acima expostas⁴⁸, sobretudo naquilo que respeita à dinâmica das *partículas de expressão mutacionais em potência*. O movimento da expressão é uma *subjectivação*, um agenciamento sem agente, *uma subjectividade sem sujeito*, porque o sujeito de uma expressão singular continua sob formação, ou ainda por vir, e o seu potencial não chega a ser capturado. Sobre esta

⁴⁷ É a partir do facto de ser transmissão, e não comunicação, que Deleuze e Guattari introduzem o conceito de transdução como modo de operação do devir: *a self-propagating movement seeding serial self-organizations, each differing in nature from the last but connected by a shared generative impulse* (Massumi, 2002, p.xxx).

⁴⁸ Na generalidade, nos parágrafos que se seguem, expomos as ideias de Massumi (2002) em torno de Deleuze e Guattari.

matéria Manning escreve: *to become is to move toward something that is not yet. To exist in the not-yet is to individuate incorporally or virtually* (2007, p.xviii).

A produção de subjectividade é, também, a auto-produção do *momentum* da expressão. É pelo acontecimento que se compreende a autonomia da expressão: não há sujeito nem antes nem a seguir ao acontecimento, antes desse último só existe potencial num *continuum* de intensidade, i.e., um campo de partículas carregadas. Como consequência da sua intensidade, o despoletar das cargas do campo dessas partículas é um movimento imanente ao campo de potencial, envolvendo esse campo por inteiro. Esse movimento é não-local e pertence directamente à relação dinâmica entre a miríade de partículas carregadas — o (relâmpago⁴⁹ do) acontecimento expressa essa relação dinâmica. É por isso que Massumi escreve: *expression is always fundamentally of a "relation", not a subject* (2002, p.xxiv).

A afirmação de Gilles Deleuze: *The world does not exist outside of its expressions* (in Massumi, 2002, p.xiv), contém uma crítica aos propósitos comunicacionais onde a expressão está ancorada a um *conteúdo* visto como existência objectiva anterior e exterior à forma da sua expressão. No entanto as expressões não são simples representações ou descrições de conteúdos correspondentes. Tal correspondência anula o potencial da expressão ao procurar uma estabilidade da forma da expressão através da *designação* ao estado particular das coisas (com o qual se encontra em conformidade), da *manifestação* do correlato subjectivo da designação (nas crenças e desejos de um "eu", em comunidade voluntária com outros com quem partilha pensamentos e experiências), e da *significação* presente na capacidade de generalização da designação (a aplicabilidade geral das proposições ideológicas).

A crítica de Deleuze aos modelos representacionais relaciona as objectivações da linguagem com a problemática do poder, insistindo na relação entre linguagem (assim como, sistemas de signos não-falados⁵⁰) e forças extra-linguísticas que operam através dessa linguagem e quebram a simetria entre expressão e as coisas 'como elas são'⁵¹. O 'objecto' actual da expressão, aquilo que se torna significado, manifestado e designado,

⁴⁹ O relâmpago não se assemelha, representa ou reproduz o campo de partículas carregado, não se conforma ou corresponde a ele — culmina-o, num jogo ou *performance* da sua intensidade. Massumi recorre à conjugação verbal *há-de vir a ser*, reportando à futuridade recursiva, para dizer que só com o culminar é que o campo teria sido, efectivamente, aquilo que ele era: as condições para o relâmpago. O campo de potencial teria sido determinado (2002, p.xxiv).

⁵⁰ Aquilo que a configuração de objectos no campo social e os seus padrões de acessibilidade dizem "indirectamente" ao sujeito sobre a posição que ocupa (Massumi, 2002, p.xvii).

⁵¹ Tal como anteriormente mencionados os modelos representacionais ou comunicacionais fazem da expressão um reflexo do estado das coisas.

emerge do potencial expressivo através de um processo de captura desse potencial. Essa emergência como ser-determinado atravessa uma zona de indeterminação porque nela intervém um elemento de acaso em passagem. Ao transformarem numa assimetria a correspondência conteúdo-expressão, o que se diz e o que é dito, esses autores focam-se no que *há-de vir a ser* instigando mudança.

Perante a correspondência conteúdo-expressão, a qual implica a fusão (ou cópia) entre produto e processo, produção e reprodução, Deleuze e Guattari apresentam a concepção de *forma(ção)*: existe mais do que uma forma; os conteúdos e as expressões não partilham uma forma; existem formas de conteúdo e formas de expressão, cada uma com a sua substância e materialidade. Por não haver a forma das formas, entre conteúdo e forma, resta, assim, o processo *of their passing into each other*, i.e., uma imanência, a imanência da sua mútua desterritorialização. Deste modo, à distinção formal conteúdo-expressão é adicionado um esbatimento de fronteiras, i.e., entre si existem estados intermédios capazes de os fundirem em *matérias de expressão* mutacionais (*matters of expression*). Segundo Massumi, Deleuze e Guattari chamam *matérias da expressão* ou *funções de articulação* (*articulatory functions*) a um estado intermédio de *partículas de expressão mutacionais em potência* (*mutational potential particles of expression*) ou *signos a-significativos* (*asignifying signs*) (2002, p.xx).

O *a-significativo*, em excesso de significação numa lógica de serialidade e potencial, escapa a proposições significativas e faz da ocorrência um acontecimento, i.e., a singularidade de cada acontecimento. Os *momentums* produzidos pela expressão são orquestrados por aquilo que Deleuze e Guattari denominam *máquina abstracta* (*abstract machines*) ou o agenciamento expressivo (*expressive agency*). A máquina abstracta conduz signos a-significativos a formas funcionais de expressão ou conteúdo. Abstractos, reais, em transporte, os signos a-significativos são a matéria dinâmica da expressão, não têm existência, somente potencial, e tornam-se *substâncias* quando se re-articulam para uma forma ou outra.

Existe uma primazia e uma autonomia da expressão que pode ser anulada na passagem às suas auto-objectivações: *there is a self-movement of expressive qualities that momentarily crystallizes into actual objects and associates subject positions: expressive qualities are auto-objective* (2002, p.xxi). A expressão, para continuar e devido à elevada carga do seu potencial, prolonga-se ao adoptar funções determinadas de um corpo que a hospeda e as instituições que o governam. Neste movimento de auto-objectivação, nas determinações o potencial da expressão pode ser capturado ou, então,

sobreposto à operação actual do sistema da linguagem produzindo-se *expressão atípica*⁵². Esta é produzido por factores de *emergência, mutação, mudança, afecto, forças compostas, formas não compostas* (2002, p.xviii). A *expressão atípica*, ao extrair-se da sua anulação, potencializa um novo tipo e invade as articulações já estabelecidas. Algumas práticas da expressão conseguem actualizar o *momentum* da expressão enquanto tal, sem que tenha sido anulada. Enquanto outras, devido à identificação da sua ocorrência, podem ser agrupadas e consideradas como uma nova forma de conteúdo para o sistema proposicional de formas de expressão.

O gesto é uma expressão *atípica* e, na sua dimensão performativa, opera nas suas sistematizações não-verbais, ou seja, entre expressão verbal e não-verbal, o gesto encontra-se em experimentação com os limites de uma certa forma de expressão e com a natureza da articulação conteúdo-expressão.

O movimento contínuo da expressão, através da experiência, é demasiado grande para caber num corpo individual. A expressão encarna serialmente, espalha forças de existência e dissemina vida: *it comes to be determined, and exceeds its determinations to become* (2002, p.xxxii). O corpo que a hospedou recebeu um *quantum* de vivacidade para o seu próprio desenvolvimento. É então que o movimento da expressão recomeça, os produtos determinados da expressão passam para um estado intermediário, onde se re-potencializam.

Entre potencial e determinado encontra-se aquilo que *há-de vir a ser*, o devir do corpo-sem-órgãos. No entanto todas estas mutações integram-se num corpo humano, mas excepcional, o inumano do humano, — um corpo *pós-humano*. Massumi adianta: *non-human expression, including captures effected by other organisms, and even non-organic formations, are a recurring concern of Deleuze and Guattari (...) many of these non-human formations are in fact integrated in the human body* (2002, p.xxix).

Consoante a dinâmica do potencial da expressão em infinitas combinações de forma-conteúdo, o que *um corpo pode fazer* depende da expressão que a intensidade do seu movimento alcança, em excesso de si mesmo, sobrepondo-se às significações da linguagem, onde o gesto, como expressão atípica, actualiza o *momentum* da expressão.

⁵² Em Deleuze a *expressão atípica*, segue a desterritorialização da linguagem: *"agrammatically" brings out the tensile dimension of language by stretching its elements beyond the limit of their known forms and conventional functions* (Massumi, 2002, p.xxii).

Primeira leitura

Ler o filme "ABCDEFGH" (1994) significa aqui descrever e reflectir sobre diferentes especificidades que o constituem, através das abordagens teóricas estudadas em cada capítulo como possíveis lentes de análise. Abordamos aqui, como noutros capítulos, a questão central: *Que pode um corpo fazer?*

Começamos por aquilo que melhor caracteriza o objecto em estudo: um estável desequilíbrio. A partir daí é exposta uma reflexão sobre o sentido do movimento e a expressividade do gesto.

No dueto representado no filme, o movimento começa com uma pequena inclinação da cabeça para trás, que percorre toda a coluna, faz o peso do tronco distribuído pelas pernas ser desviado do centro do tornozelo (o centro do encaixe da perna no pé onde estaria assegurado o alinhamento dinâmico do corpo em relação ao seu eixo vertical) e destabiliza o equilíbrio. O efeito deste processo consiste num permanente 'estável desequilíbrio' gerador de tensões e instabilidades microscópicas. Para os bailarinos deste dueto, o eixo vertical do corpo é o centro de um desequilíbrio onde o corpo surge integrado como um todo numa organicidade fluída. O movimento produzido traz os membros que nesse 'arrastamento' são re-direccionados e re-articulados permitindo a continuidade do fluxo que o desequilíbrio instaura, ou seja, a relação com a gravidade (a *esfera do gesto*, em Godard) quando o corpo está em queda. O trabalho da coluna vertebral é crucial para essa transformação do equilíbrio, o qual, por sua vez, é assegurado pelas sensações vindas do contacto dos pés no solo onde são negociadas as mais ínfimas transferências de peso. É por isso que Alphonso Lingis escreve sobre este mesmo dueto:

The feet understand. They orient the axis of torso, they drive the upraised hands. They understand the predator instincts of the hands (...) The feet especially feel rocks and other toes. The joints of the toes, the ankle, the knee, the thigh are organs to feel space. Rhythms begin in them and keep them on trails and on open roads. Feet that keep moving always find spaces free of paths or destinations. They stand on terra firma, rise into the sky, fold in the water (in Dumas, 1995, p.11).

Neste contexto a expressão "*under/stand*", relaciona literalmente "compreender" e "ficar de pé sob", aceitando a inteligibilidade das sensações e reportando à consciência do corpo (estudada no próximo capítulo) através da qual, mantendo-se desperta desde as oscilações menos perceptíveis até aos movimentos dos corpos a deslocarem-se no

espaço, o equilíbrio dinâmico se torna o foco de atenção destes bailarinos e o movimento gerador da sua dança. Segundo Gil, a consciência pode viajar no interior do corpo com o fim de construir um mapa desse espaço interno: *topografia dos trajectos e dos lugares de energia* (2001, p.132). Os pés destes bailarinos são partes do corpo que constituem *órgãos para sentir espaço*, feito este de *espaços livres de caminhos ou destinos, estradas abertas*. Isto num *equilíbrio móvel não estático*, o qual ao levar os bailarinos para além das suas fronteiras comuns de estabilização, é relacionável com a noção deleuziana de *equilíbrio meta-estável* (Gil, 2001, p.36). Tal designação corresponde aqui, a um nível da microscopia, aos múltiplos movimentos vindos da oscilação do corpo, relacionados com as múltiplas direcções que os corpos poderiam seguir enquanto outras se actualizam. Trata-se de movimentos de transição, definidos por Gil como: *encontrando-se na vida comum sob forma microscópica, constituindo uns e outros pequenas percepções, a dança aumenta a sua escala porque faz deles o seu objecto* (2001, p.119).

Segundo Gil, a noção de um *equilíbrio meta-estável* em Cunningham reporta à deformação e assimetria dos movimentos conseguida através de variações não orgânicas (2001, p. 36) (anexo 2.1.). No dueto em estudo é radicalmente diferente, tal como exposto acima, apesar de em ambos o centro do equilíbrio ser uma força autónoma movente em vez de um eixo vertical estático. A diferença entre as duas abordagens centra-se no facto de a plasticidade conseguida vir, em Cunningham, da autonomia das partes do corpo e conseqüente desfazer da sua organicidade (desmultiplicação das articulações) e, em Dumas, da desmultiplicação de movimentos em outros movimentos menos perceptíveis (pequenas percepções) vindos da oscilação do corpo, mantendo-se a organicidade e a ligação das suas partes.

Compreendemos, assim, o corpo destes bailarinos aberto às virtualidades emergentes durante a execução dos movimentos. O corpo não é mais um "fenómeno", percebido na sua dimensão visível e concreta, evoluindo na linearidade de um espaço-tempo objectivo. A noção de *corpo paradoxal*, segundo Gil, implica:

...um corpo metafenómeno, visível e virtual ao mesmo tempo, feixe de forças e transformador de espaço e de tempo, emissor de signos e transsemiótico, comportando um interior ao mesmo tempo orgânico e pronto a dissolver-se ao subir à superfície. Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo através da linguagem e do contacto sensível,

e no recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e da não-inscrição (2001, p.68).

No filme, a coreografia, sequência de movimentos deliberados, não se encontra subjugada a narrativas, sentimentos ou música traduzíveis em gestos determinantes — as formas surgem despojadas de conteúdos significantes. O sentido encontra-se no *fazendo*⁵³ dos bailarinos ou, como menciona Gil (2001), *o sentido do movimento é o próprio movimento do sentido*.

A organicidade, velocidade, modulação, fluxo de energia e qualidade da presença — aqui intensificados pela relação 'estável/desequilíbrio-consciência do corpo' — são não determinantes, em passagem, impossíveis de se fixarem e sobrepõem-se às formas e às figuras, contribuindo para a expressão do gesto. Neste dueto é preponderante o movimento dos corpos, ou seja, cada movimento orienta o próximo e o próprio acto de dançar.

Segundo Gil, a circulação de energia implica uma *continuidade de fundo*, que sustenta os múltiplos extractos de tempo e de espaço que a coreografia comporta garantindo-se, assim, o seu *nexo*: a lógica própria da composição de todos os movimentos dançados, os seus próprios elementos desencadeadores e a sua orientação (2001, p.87).

Pretendemos através das noções expostas compreender como neste dueto não há referente real determinado ou significações precisas, e, assim, tal como o movimento é o sentido, o expresso é a expressão.

Através de escolhas deliberadas a nível da coreografia e da sua *performance*, passíveis de serem compreendidas à luz das noções de *equilíbrio meta-estável*, *corpo paradoxal* e *nexo coreográfico*, neste dueto o gesto não traduz determinações vindas da correspondência conteúdo-expressão, por sua vez assente na relação designação-manifestação-significação. Desinvestir o gesto dessa correspondência potencia a abertura do corpo às suas virtualidades e à dinâmica do potencial da expressão. Isto pode levar a leituras onde expressões atípicas e a-significativas conseguem ser valorizadas em detrimento de leituras restrictivas e reductoras relacionadas com o seu

⁵³ A expressão *fazendo* é aqui reportada a Merce Cunningham: *Quand je danse, cela signifie: ça, c'est ce que je suis en train de faire. Une chose qui est juste cette chose-là* (in, Gil, 2000, s.p.). Sobre a convalescência ou adequação total do movimento ao sentido em Cunningham, tal como descrito por Gil (2000), ver anexo 2.1.

enquadramento (leituras, p.ex., segundo possíveis narrativas relativas a um homem e uma mulher que dançam juntos).

Seguindo as perspectivas de Godard (*esfera do gesto e pré-movimento*) e Massumi (*potencial da expressão*), o gesto dos bailarinos, co-existente com as virtualidades e actualidades dos movimentos, não desenha figuras no espaço objectivo⁵⁴. A carga expressiva do gesto deve-se aqui à velocidade e ao desdobramento decorrentes no espaço-tempo relacional dos corpos. Seguindo esta perspectiva, o gesto destes bailarinos desenvolve-se — num primeiro plano, à superfície — nos movimentos visíveis do corpo próprio e — num outro plano que sustenta o primeiro e de velocidade superior a esse — o *movimento subterrâneo* que atravessa o interior e a superfície do corpo, correspondente à *estranha esquiva do gesto aos seus próprios limites* (Gil, 2001, p.109). Os movimentos subterrâneos na sua extrema velocidade são virtuais. Em vez do desenho de figuras no espaço objectivo, aquilo que os corpos destes bailarinos exprimem e o modo como o fazem cria em seu redor uma topologia sensível, energética. Nela os movimentos actuais dos corpos desdobram-se em movimentos virtuais e, segundo Gil, é o plano do movimento virtual *que garante a coerência e a consistência dos seus gestos, o nexos das suas evoluções e deslocamentos* (2001, p.142). Estes movimentos virtuais esboçam os múltiplos gestos actuais.

Existe um outro tipo de desdobramento passível de reportar aqui à afectividade. Corpos afectam corpos. Os gestos são desdobrados pelos afectos de vitalidade⁵⁵, não precisando estes de explicação, eles *contêm em si o seu sentido e o seu dispositivo de descodificação* (Gil, 2001, p.105). Os afectos de vitalidade fazem parte do plano da microscopia dos bailarinos, são pequenas condensações de vida (*acessos*), intraduzíveis e abstractas, que permitem a apreensão dos afectos macroscópicos.

A dança revelada neste filme é na sua totalidade sustentada pela sensibilidade e sensualidade dos corpos em movimento — os corpos rolam, tocam-se, dobram-se, suportam-se, inclinam-se, puxam-se, agarram-se, desprendem-se, aproximam-se,

⁵⁴ Tal como refere Gil sobre a noção de *gesto dançado: não tem contorno, tem apenas um em-redor, esquiva-se dos seus próprios limites, escapa a si próprio* (2001, p.108).

⁵⁵ A noção de *afectos de vitalidade*, de Daniel Stern, implica movimentos *microscópicos e contínuos* que exprimem *uma potência e uma força que transportam com elas imediatamente o seu sentido* e traduzem *uma experiência afectiva muito mais abstracta que a dos actos que acompanham os afectos categoriais* (in Gil, 2001, p.107): *Chamo afecto de vitalidade de um "acesso" à qualidade do que é sentido por ocasião de todas as essas espécies de transformações* (Daniel Stern in Gil, 2001, p.105). O autor refere-se a coisas que *podem dar a impressão de um "acesso": uma inundação de luz, uma sucessão acelerada de pensamentos, uma emoção incomensurável...* (Daniel Stern in Gil, 2001, p.105).

encostam-se, friccionam-se, afastam-se, atiram-se; só podemos situar a 'expressão' no corpo⁵⁶, no corpo em excesso de si mesmo.

Na observação do filme o foco da nossa atenção incide não naquilo que estes corpos possam ser, mas naquilo em que eles se podem transformar, qualitativa e expressivamente, na ocorrência de acontecimentos (quando os corpos excedem o conhecimento que podemos ter deles). Manning escreve: *...bodies become surprising expressions of the event, expressions alive with asignification and sensuality that tear configurations of meaning and foster the emergence of new forms of metamorphosis* (2007, p.119).

No dueto filmado vimos como o tipo de equilíbrio tensional ou meta-estável fragmenta o movimento em múltiplas sequências microscópicas não determinadas, o sentido do movimento é o próprio movimento e cada gesto (macroscópico) contém fragmentos de outros gestos. A afirmação: *a mão permanece uma mão com todas as suas virtualidades do movimento* é representativa da abolição do gesto como signo e da procura de um gesto saturado de sentido, incorporado e incarnado (Gil, 2000, s.p.). Deve-se isso à posição que o gesto ocupa nas suas *micro-unidades gestuais indefinidas* — o gesto é único e singular.

No filme, as imagens, em movimento ou fotograma, devido a uma série de mecanismos deliberados, tendem a expressar gestos a-significativos forjando outras configurações, para além do movimento actual dos corpos; sendo que essas escapam a determinações. É a expressão dessa constante transformação qualitativa dos corpos que caracteriza o gesto dançado dos bailarinos.

⁵⁶ Massumi escreve: *Expression lead us to the body, to touch, to skin not as the envelope of the body but as its interweaving of inside and outside, its endodermic, mesodermic, and ectodermic potentialities. Expression plays on myriad surfaces, linguistic, corporeal, incorporeal* (in Manning, 2007, p.111).

Síntese

Na dança, a qualidade expressiva do gesto depende do fluxo de organização gravitacional do bailarino, o qual antecede o rasgo visível da sua acção. Esta fase perceptível pelo bailarino sofre a interferência dos afectos, a inscrição de toda uma relação estabelecida com o mundo e a sensação de desequilíbrio a partir da qual o peso é transformado em energia. Estes aspectos constituem a tonicidade de cada bailarino.

Devido à multiplicidade do caos das sensações do corpo (emergentes a cada situação), onde infinitas conexões podem ser estabelecidas, há condensação de virtualidades passíveis de serem traduzidas numa imagem sensível — o traçar de um movimento (sugestivo), as condições de possibilidade (diagrama) para o surgir de uma figura. No entanto, se o ênfase estiver no movimento dos corpos, na emissão de partículas, nas micro-percepções, as virtualidades do corpo sobrepõem-se à actualidade dos seus movimentos.

Na primazia e autonomia da expressão, esta pode ser determinada quando o seu potencial é capturado (feito refém) ou, então, pode dar-se uma actualização do *momentum* da expressão e a formação de uma 'expressão atípica', a qual, ao invadir articulações já estabelecidas de conteúdo-expressão, ou significações da linguagem, potencializa um novo tipo de gesto.

No filme, *the feet understand* o suporte do solo para a oscilação permanente do corpo, através das ínfimas sensações provocadas pela transferência do peso. Num 'equilíbrio meta-estável' os movimentos actuais do corpo desmultiplicam-se em outros movimentos menos perceptíveis — dos corpos emergem feixes de forças potencializadores de uma transformação do espaço e do tempo, assim como, de uma 'virtualidade empírica'. A coreografia tem um 'nexo' próprio, onde é dada prevalência ao movimento e à qualidade da presença dos bailarinos na execução dos movimentos. A coreografia dançada pelos bailarinos consiste na matéria-prima do filme.

A carga expressiva do gesto no filme é, assim, (in)formada pela velocidade e desdobramento dos corpos, pelo sentido do movimento e por a forma como o dueto foi "moldado" pela intervenção cinematográfica, seja por desdobramento em séries de movimento e presença ou por fixar imagens em determinadas durações — factores potencializadores da actualização do *momentum* da expressão, atipicamente. Estes factores procedem a uma certa abertura da superfície, dos corpos e da sua imagem no filme, a um 'movimento subterrâneo', em extrema velocidade e virtual.

2. CONSCIÊNCIA DO CORPO: QUIETUDE, DESPERTAR E OBSERVAÇÃO

*In that nowhere, in that unlocatable place both in space and especially in time,
"there" a force initiates its quiet work.*

(Lepecki, 2000)

All this to explore the ability of the consciousness...

(Paxton, 1993)

É preciso, então, regressar ao repouso, ao recolhimento do corpo sobre si, devolver-lhe o silêncio da 'espera' e da 'escuta', para se re-potencializar; e a expressão, cuja intensidade é sempre mais do que aquilo que pode ser absorvido, continuar o seu fluxo.

Stillness, o estado do corpo em *quietude* (ou repouso não absoluto), tem sido uma das presenças inquietantes na história da dança do séc. XX, fazendo ou não parte dela; para alguns na quietude só havia dança. Kleist, em 1810, antecipou esse estado do corpo, novamente...a marioneta.

O bailarino suspendeu a corrente do seu movimento e, ao fazê-lo, suspendeu também uma certa subjectividade (mais, a integridade de uma imagem do corpo reconhecível). A quietude, tendo vindo a ser incorporada na dança, criou um lugar, mas não sabemos exactamente onde.

O bailarino, em quietude, é confrontado com a miríade de ínfimos movimentos do corpo em oscilação e, simultaneamente, com a possibilidade de sentir esses pequenos movimentos, de sentir que os sente, de os observar, de os 'escutar', de os ampliar.

Como se torna a quietude corpórea na dança do filme "ABCDEFGH" (1994) e como se apresenta, a quietude, nele?

O movimento da quietude

1.

Em 1810, Kleist escreveu:

Comme les elfes, les poupées n'ont besoin du sol que pour le frôler et réanimer l'envolée de leurs membres par cet arrêt momentané; nous-mêmes en avons besoin pour y "reposer" un instant et nous remettre des efforts de la danse: instant qui n'est manifestement pas de la danse, et donc il n'y a rien d'autre à faire que de l'écartier autant qu'en peut (1993, p.15).

No texto *Still: On the Vibratile Microscopy of Dance*, André Lepecki, lembra a leitura feita por Jacques Rivière à coreografia de Vaslav Nijinsky (para a música de Igor Stravinsky): *Le sacre du printemps* (1913): *In the body in repose, there are a thousand hidden directions, an entire system of lines that incline it toward dance* (2000, p.340). Este coreógrafo, ao considerar a quietude como parte da dança, reconfigurou a noção de movimento e repouso. Antes dele a quietude era considerada uma ameaça para a dança, algo a reprimir, tal como na história da marioneta. No ballet romântico as 'pausas', ou posturas fixas, faziam parte do vocabulário coreográfico, mas não pertenciam ao movimento e aos gestos considerados dança; essas pausas continham a imperfeição humana em relação à forma comprometida com o ideal de dança como voo e rompiam a sua fluência mágica⁵⁷ (Lepecki, 2000, p.340). Nijinsky foi responsável pelo acto mais revolucionário da dança moderna, posicionando-se fora das ideologias da tradição do ballet romântico: *stillness envisioned no longer as a threat, but as the very source of dance* (Lepecki, 2000, p.340). O corpo em quietude passou a ser a dança em potencial e a expressividade do corpo na dança passou a derivar da tensão entre a figura em quietude e a imagem em movimento. O corpo para Rivière está preenchido de possibilidades escondidas de inclinação do corpo para a dança.

Na perspectiva acima descrita a quietude é geradora da dança (a dança em potencial), mas ainda não considerada propriamente a dança. Algo semelhante se passa

⁵⁷ O imperativo — para ser dança o corpo tem de se mover num fluxo contínuo —, apesar de activas contrapropostas artísticas, tem resistido à mudança. Muitos espectadores de dança continuam a caracterizá-la como movimento contínuo, exteriorizado e espectacular dos corpos, compreendendo movimento como algo subjugado à música, narrativa e gestos institucionais.

com Isadora Duncan no contexto da dança moderna: a quietude posicionava-a num estado auscultante impulsionador do movimento⁵⁸.

Nos início dos anos sessenta, Steve Paxton, no desenvolvimento da técnica do contacto-improvisação, através da exploração da quietude alcançou uma transformação perceptual e, ao incorporá-la como dança, revelou-a como elemento técnico e composicional.

A *small dance* ou *standing*, exercício criado por Steve Paxton⁵⁹, é um exemplo da quietude do corpo. A *small dance* consiste em ficar de pé e observar os pequenos movimentos ou acções reflexas provocadas pelo equilíbrio tensional do corpo constituído de movimentos quase imperceptíveis, microscópicos. Paxton descreve:

Well, first of all, it's a fairly easy perception: all you have to do is stand up and then relax — and at a certain point you realise that you have relaxed everything that you can relax but you are still standing and in that standing is quite a lot of minute movement (...) the skeleton holding you upright even though you're mentally relaxing (...) Call it the "small dance" (...) It was a name chosen largely because it's quite descriptive of the situation and because while you are doing the stand and feeling the "small dance" you're aware that you're not "doing" it, so in a way, you're watching yourself perform; watching your body perform its function. And your mind is not figuring anything out and searching for any answers or being used as an active instrument but is being used as a lens to focus on certain perceptions (in Lepecki, 2000, p.344).

Quando referimos a noção de um equilíbrio dinâmico vimos que não existe uma posição estática do corpo, *uma imobilidade ou um repouso absolutos*, ele está sempre em movimento — dos órgãos, da modulação de tonicidade, do pensamento, do equilíbrio (Gil, 2001, p.93). Segundo Gil, *estar de pé implica uma infinidade de posições milimétricas, invisíveis a olho nu, que giram em torno de uma espécie de eixo ou de posição nunca realizada*⁶⁰ (2001, p.93).

⁵⁸ Isadora Duncan escreve no seu diário: *Four hours I would stand quite still; my two hands folded between my breasts, covering the solar plexus (...) I was seeking and finally discovered the central spring of all movement (in Lepecki, 2000, p.342).*

⁵⁹ Para um breve esclarecimento sobre a pesquisa de Steve Paxton ver final do anexo 2.3.

⁶⁰ Segundo Gil, *o equilíbrio próprio do gesto dançado* (estável desequilíbrio ou *equilíbrio meta-estável*) *fragmenta o movimento em múltiplas sequências microscópicas* (2001, p. 94). É por isso que se pode fazer equivaler a *sobre-articulação* (quando a *quase-articulação* é transformada e traduzida em micro-articulações agidas pela passagem da energia e os movimentos surgem cada vez mais fragmentados) a uma *sobrefragmentação* (um movimento do braço decompõe-se numa infinidade de movimentos microscópicos). Podemos concluir o seguinte: situando-nos ao nível do sentido e não do signo, o gesto

No exercício de Paxton a quietude corresponde a camadas de movimentos minúsculos e não a um estado fixo. Lepecki relembra a revolução de John Cage⁶¹ na música, nomeadamente com a peça *4'33"*. A relevância desta não consistiu no facto de introduzir o silêncio na composição, mas na afirmação radical do silêncio como composição, o silêncio como música (2000, p.344). Quando o piano permaneceu em silêncio, a audiência foi levada a perceber o silêncio preenchido de pequenos sons. Segundo Lepecki, isto implicou o facto de na verdade não haver silêncio, mas percepções sensoriais que podem ser intensificadas por meio da microscopia (2000, p.344).

A *small dance* permite cultivar o hábito da observação e acompanhar o movimento da consciência ao longo do corpo. Paxton esclarece: *Within this exercise there are encounters with parts of the body which tick along or breathe along as we watch. It clearly seems to be one sub-system, consciousness, examining others* (Paxton, 1993, p.61). Para Paxton, a *consciência-observador* (*consciousness-as-observer*), ou esta *consciência-atenta* (*consciousness-awareness*) da realidade física presente, tem em conta os outros sub-sistemas como separados de si⁶² (1993, p.61). Deste modo, a consciência pode viajar dentro do corpo, similarmente ao foco do olhar no mundo exterior ou à visão periférica — trata-se de um estado de observação do corpo como um todo a partir dos sentidos. É segundo esta mesma visão do corpo que Schilder (1968) fala de um *olho mental*⁶³, como um órgão psíquico, que faz o percurso do corpo (Anexo 4.). A consciência tem de acompanhar os movimentos corporais, a tempo real e ficar desperta (alerta) — a consciência é uma testemunha.

Em todos os actos de *consciência-atenta*, função fisiológica ou somática, mobilizamos o todo do nosso sistema sensorio-motor ao longo de uma trajectória direccionando-nos para algo no mundo exterior ou interior do corpo. A esta capacidade de focar a atenção numa direcção desejada, Hanna denominou *estar voltado para* (*facing*) (1993, p.71). Esta capacidade de direccionar a consciência-atenta desenvolve-

dançado multiplica-se microscopicamente, sendo nessa sobrefragmentação que o gesto *tende a incarnar o sentido* (Gil, 2001, p.95).

⁶¹ Para um esclarecimento a nível histórico, incluindo preocupações artísticas, ver anexo 2.3. sobre a influência de John Cage no trabalho do Judson Dance Theater, grupo orientado por Robert Dunn (músico), onde Steve Paxton começou a desenvolver uma pesquisa pessoal.

⁶² A noção de "a relação com o objecto" caracteriza a forma como, por vezes, nos relacionamos com o nosso próprio corpo, ou partes dele, tal como nos relacionamos com um objecto exterior.

⁶³ *Dans l'essai de représentation de soi-même selon la seconde consigne, très souvent un oeil mental vient se poster face au sujet et regard tout le corps; cet oeil mental interne n'est pas nécessairement situé hors du corps. Il peut être dedans. Il est comme organe psychique, qui fait le tour du corps et, de l'intérieur, en voit l'extérieur* (Schilder, 1968, s.p.).

se sobretudo devido ao seu próprio foco unidireccional. Hanna acrescenta: *A single, individual soma whose system is wholly mobilized to face in one direction has nothing left in its system to face elsewhere...To face in a new direction requires reorganizing and remobilizing the entire system as a unit* (1993, p.71). Esta capacidade de mobilizar o sistema sensoriomotor, isolando um movimento particular do nosso corpo, torna possível, segundo o autor, integrar esse novo movimento descoberto no processo geral do nosso sistema nervoso central, fazendo de nós mais eficientes e adaptáveis⁶⁴ (Hanna, 1993, p.72). A acção de direccionar a nossa atenção para uma parte do corpo afecta essa parte: *your awareness highlights what is actually happening* (Hanna, 1993, p.159).

Em estudos da psicologia da percepção, o termo *propriocepção introspectiva* (*introspective proprioception*) descreve os momentos quando desviamos activamente parte da nossa atenção perceptual de objectos visuais e auditivos para uma parte do corpo (p.ex., um braço); esta capacidade não é uma exploração cognitiva (embora possa suster uma cognição), mas sim uma 'experiência atenta', *a perceiving* (Lepecki, 2000, p.346). No caso da *small dance*, segundo Lepecki, o estar de pé implica não só uma parte do corpo, mas o corpo todo torna-se alvo da propriocepção introspectiva; isto leva à intensidade da percepção e, conseqüentemente, ao aumento da consciência-atenta da microscopia (2000, p.346)

Ao fazer um paralelismo entre os termos *olho mental* (Schilder) *estar voltado para* (Hanna) e *propriocepção introspectiva* (psicologia da percepção), naquilo que respeita à prática do bailarino podemos deduzir o seguinte: a importância de uma consciência-atenta do corpo reside no facto de esta poder alterar-se de acordo com aquilo que o bailarino experiencia; a consciência alarga o seu conceito para ir ao encontro da nova experiência, ampliando os seus limites e, conseqüentemente, os limites do corpo e do mapa dos seus movimentos. O problema da desorientação ligado a situações de vertigem, por exemplo, é resolvido quando a consciência permanece desperta durante todo o movimento⁶⁵.

⁶⁴ É através desta função do corpo que as terapias psicossomáticas conseguem resolver distorções na estrutura corporal, as quais correspondem sempre a distorções da representação que temos de nós-mesmos, então, *the requirement is a change in the living human system's awareness of its own function*, Isso acontece quando nos tornarmos conscientes de nós próprios no decorrer da experiência de certos movimentos (Hanna, 1993, p.83). O mesmo se passa nas técnicas de alinhamento ou *ideokinesis* praticadas por bailarinos (anexo 2.4.)

⁶⁵ No workshop *Material for the Spine* orientado por Steve Paxton, foi geral a dificuldade com que os participantes se deparam para conseguirem executar o movimento da *aikido roll* (uma forma oriental de enrolamento para a frente, ou queda controlada, em que o corpo rola como uma peça única desde o início até ao final do movimento). A dificuldade sentida devia-se ao medo da queda para a frente, ou seja, a inversão do plano de verticalidade habitual, no início da *aikido roll*, e ao facto de não conseguirmos

Ainda em relação à *small dance*, Paxton afirma e questiona: *The small movements of standing "still", which form the basis of this sort of investigation, are true; they are really there. But are they images or sensations?* Como resposta Paxton sugere que as sensações são aquilo que sentimos estar a acontecer em determinado momento e elas podem tornar-se imagens quando percebemos que as estamos a observar (1993, p.66). Estamos, portanto, perante uma investigação de pequenos movimentos e percepções, de que a consciência é testemunha (se para aí for direccionada), sentindo os pequenos movimentos e objectivando as percepções em imagens.

A análise de Paxton relaciona-se com a tomada de consciência do *pré-movimento* — o que a consciência faz é re-apresentar, a partir de onde o desenho passa a ter uma figura. Neste processo, devido à observação, quietude e movimento encontram-se em permanente articulação, reinvolvendo-se mutuamente (Excerto 3.4.2.1.).

2.

Ficou ainda por explicar como se opera a percepção dos movimentos imperceptíveis, matéria exposta, seguidamente, a partir das considerações de José Gil, no texto *Abrir o corpo* (2004), sobre a *consciência do corpo (awareness)* e as pequenas percepções.

manter o corpo compacto (como uma peça única) durante todo o rolamento, o que provocava o colapso do corpo no chão e o conseqüente desmoronamento da forma do corpo nesse movimento. Depois de muitas repetições (que considerámos um método oriental de aprendizagem) e conceptualizações e desconstruções (método ocidental de aprendizagem) da *aikido roll*, Paxton concluiu que a dificuldade seria resolvida à medida que fôssemos levando a consciência a lugares de desorientação e desequilíbrio sem irmos buscar os reflexos que nos impediam de executar esse movimento. A partir dessa altura iniciámos uma série de exercícios relacionados com o sistema vestibular (ouvido interno); passámos por náuseas, vertigens, desorientações e fomos ampliando, sobretudo, a capacidade de deixar a cabeça cair em direcção ao chão, rolar o corpo (invertendo planos), manter o movimento compacto (com as partes do corpo ligadas entre si) e acompanhar com a *consciência-observador*. Foram, assim trabalhadas novas sensações e 'despertada' a consciência de certas formas de usar o corpo, necessárias à *aikido roll*, mas sem envolver o corpo nesse rolamento, tal como diz Paxton: *this changed the position of the consciousness relative to the exercise* (1993, p.65). O praticante passa então a reconhecer a diferença entre duas acções agora reconhecidas, uma a habitual e a outra a nova compreendida através do modelo sensorial. O rolamento irá ser conseguido à medida que a consciência fôr colmatando os desfazamentos mantendo-se desperta continuamente. Similarmente, quando dancei o dueto *In the Room* (2004), juntamente com o bailarino Jonathan Sinatra — coreografado por Russell Dumas com partes do dueto que vimos em "ABCDEFGH" (1994) —, quando voltava a pousar os pés no chão depois de um movimento passei por processos de desorientação que me faziam esquecer qual o movimento que vinha a seguir ou onde eu estava, como quebras de consciência que me levavam a necessitar de alguns segundos para me reorientar antes do próximo movimento. Foi preciso passar muitas vezes por lugares que desconhecia, sobretudo com a cabeça para baixo e suspensa, até ampliar os limites da consciência dos movimentos do corpo de forma a não sentir nem expressar a desorientação. Deste modo, podemos concluir, tal como diz Paxton: *It is the job of the dance student to first bring the unconscious movement of their body into the realm of consciousness* (in Lepkoff, 2001, p. 37).

Começamos por considerar duas transformações: 1) a mudança de escala da consciência clara, que passa para o seu primeiro plano a *consciência do corpo*⁶⁶ e 2) a *mutação do corpo que se torna uma espécie de órgão de captação das mais ínfimas vibrações do mundo* (Gil, 2004, s.p.). A noção de consciência do corpo esbate o que foi anteriormente exposto sobre a observação do corpo como objecto percebido, embora esta última seja importante para compreendermos a dimensão da *consciência-como-testemunha* que percorre o corpo e como, através dessa atenção, certos movimentos menos perceptíveis podem ser ampliados. A consciência do corpo é radicalmente diferente pois consiste numa impregnação da consciência pelo corpo: *a consciência aparece como um "meio" ou "atmosfera" susceptível de ser invadida, captada, ocupada, por texturas finíssimas que a obscurecem e que vêm dos movimentos do corpo* (2004, s.p.). Devido a uma tessitura comum que os atravessa, corpo e consciência passam a ser duas manifestações de uma outra instância, a saber, um movimento virtual em que actualizam, ao mesmo tempo, os movimentos do corpo e os movimentos do pensamento. É no processo de actualização do movimento virtual em movimento do corpo no espaço e em movimento de pensamento, que ocorre a impregnação da consciência pelo corpo (2004, s.p.).

Consideremos, então, duas operações: a impregnação do corpo pela consciência, *corpo de consciência*, quando a consciência devém corpo de consciência e *os movimentos da consciência sabem do seu espaço tão imediatamente como o corpo sabe dos seus gestos*; e a impregnação da consciência pelo corpo, *consciência do corpo*, quando o corpo se torna consciência sendo *capaz de captar os mais ínfimos, invisíveis e inconscientes movimentos de outros corpos*, ou seja, movimentos de forças e de pequenas percepções (2004, s.p.). Os movimentos corporais intervêm nos movimentos da consciência, não há consciência sem consciência do corpo.

Vejamos, por um lado, a consciência do corpo torna-se evidente quando se aumenta a escala dos seus objectos, por outro, ela deixa de ter objectos, antes deixa-se invadir cada vez mais pelos movimentos ínfimos vindos do corpo que a ela se *colam*. A *consciência do corpo* devém, então, *corpo de consciência* (2004, s.p.).

⁶⁶ A *consciência do corpo* é aqui entendida, segundo Gil, como regime subjacente a todo o estado de consciência, ela *não nasce de uma operação que modifica o regime normal da consciência vigil* (2004, s.p.). Esta matéria não pode ser entendida à luz nem da concepção cartesiana, onde corpo e consciência são dois elementos opostos, nem à luz das concepções fenomenológicas do corpo como *unidade psico-física* e da consciência como intencionalidade e reflexividade que visa o sentido do objecto na percepção (Husserl e Merleau-Ponty).

Paxton escreve: *It is the job of the dance student to first bring the unconscious movement of their body into the realm of consciousness* (in Lepkoff, 2001, p.37). O autor refere-se à tendência para certos movimentos do corpo, por serem demasiado rápidos, não serem captáveis pela consciência (intencional); isto provoca 'buracos' na consciência denominados, também, nas aulas de contacto-improvisação por *gaps*. Quando isto acontece, o movimento falha, p. ex, ao não se conseguir fazer a forma pretendida ou ao cair, surgindo sensações de desfazamento, perda de contacto com o próprio corpo e alterações na continuidade do movimento (é sentido um sobressalto). Para tal não acontecer, os mais ínfimos movimentos do corpo, através da mudança de escala, têm de estar 'ao de cima' na consciência numa continuidade ininterrupta — *corrente de consciência sempre preenchida por percepções, imagens, impressões, sensações, pensamentos, volições* (Gil, 2004, s.p.). A percepção de movimentos imperceptíveis é explicável pela captação das pequenas percepções.

3.

Explorámos, até agora, a *quietude*, do ponto de vista da experiência do bailarino através da forma como Steve Paxton a afirmou como dança pelo estado de observação atenta de movimentos microscópicos. No entanto ficou ainda por compreender como pode essa experiência sensorial e perceptual do bailarino comprometer também o espectador numa intensificação perceptual.

A importância do acto de Steve Paxton, segundo Lepecki, residiu na forma como rearranjou o campo perceptual do sujeito ao nível da microscopia, onde a quietude revela as suas muitas camadas de intensidades vibráteis (2000, p.346). Com esse acto, Paxton afasta a dança daquilo que foi denominado *nova cinestesia* (*new kinaesthetic*) no sentido de a direccionar para *novo sensorial* (*new sensorial*) (Lepecki, 2000, p.346).

A *nova cinestesia* diz respeito ao movimento da dança moderna cujos pressupostos visavam a possibilidade de reinvenção do corpo e a experiência do *self*, numa exploração do movimento "natural" do corpo no seu diálogo fluído com a gravidade e nos seus movimentos em direcção ao solo, criando a dança como fluxo contínuo e infundável do movimento. Esta abordagem encontra-se alinhada com a 'subjectividade moderna'.

Na obra *Exhausting Dance — Performance and politics of movement*, André Lepecki, expõe um paralelismo entre esta tendência da dança moderna para uma mostra espectacular de movimento e o projecto cinestésico da modernidade tal como descrito

pelo filósofo alemão Peter Sloterdijk⁶⁷: *ontologically, modernity is a pure being-toward-movement* (2006, p.3). O corpo em quietude não fazia parte desse projecto da modernidade, i.e., a produção e a mostra de um movimento sem fim, manifestado aos níveis da subjectividade, da corporalidade e da imagem do corpo (e com o qual a dança moderna se encontrava em consonância). Em detrimento desse projecto da modernidade, a transformação perceptual proposta por Steve Paxton trouxe à dança a dimensão da microscopia das oscilações, sensações e pequenas percepções do corpo do bailarino. Em movimento (deslocação no espaço) ou não, a quietude transformou radicalmente a qualidade da presença do bailarino.

Lepecki escreve:

Moreover, introspective proprioception resulting from the small dance profoundly merges what modernity always tried to dissociate — the subject and its body. As the subject stands still, listening, sensing, smelling its own bodily vibrations, adjustments, tremors streaming through, across, within the space between core subjectivity and the surface of the body, there is nothing more than the revelation of an infinite, unlocatable space for microexploration of the multiple potential for otherwise unsensed subjectivities and corporealities one harbours. The "small dance" happens in that nowhere; the dancer must explore the unlocatable 'there' between subjectivity and body-image (2000, p.346).

Através da consciência-atenta o bailarino desvia o gesto de condicionantes representacionais com significados instituídos e transforma a preponderância de um movimento contínuo em quietude ou em movimento(-quietude)⁶⁸. O gesto do bailarino não expressa algo previamente determinado, antes expressa a sua atenção às modulações microscópicas da sensação ao acompanhar o movimento(-quietude) do corpo. Apesar de, tal como vimos, o potencial da expressão poder ser capturado por uma determinação ou forma, o trabalho de intensificação perceptual do bailarino

⁶⁷ *One must introduce in the diagnostic of our times, a kinetic and kinesthetic dimension because, without such dimension, all discourse about modernity will completely bypass that which in modernity is most real* (Peter Sloterdijk in Lepecki, 2006, p.1).

⁶⁸ O estado do corpo, em estudo, a quietude, manifesta-se na dança tanto ao ficar de pé (ou noutra posição) como em movimento. A quietude, aqui, não significa estar parado, antes é uma qualidade vinda de um estado atento e oscultante do corpo. A dança do filme "ABCDEFGH" (1994) é um exemplo representativo em como se pode trabalhar o fluxo contínuo de movimento, mas transformá-lo qualitativamente, devido a essa consciência-atenta. Em termos de *performance* o resultado é significativamente diferente daquele assente nos pressupostos discutidos sobre o projecto da modernidade e sua subjectividade.

implica uma abertura do corpo, vinda da sua receptividade e 'escuta' às oscilações e modulações.

Nos momentos em que desvanece o conflito entre corporalidade, subjectividade e imagem do corpo e o bailarino consegue centrar-se naquele estado atento, o seu corpo pode, expressamente, abrir ao potencial a ele inerente. Se assim for, 'potencial' aqui não significa, a dança em potencial (tal como referido por Rivière), mas o coincidir das condições de possibilidade do movimento com o próprio movimento, i.e., a coexistência entre movimentos virtuais e movimentos actuais, onde o primeiro, através da consciência-atenta do bailarino, preenche o segundo de uma multiplicidade de outros movimentos que *hãode vir a ser*.

A qualidade manifestada pelo bailarino em quietude e a intensificação perceptual que isso pode provocar no espectador, pode ser entendida através de vários prismas. O primeiro consiste precisamente nessa abordagem à quietude como gesto, contendo este as virtualidades vindas da observação das sensações e presentes na actualidade do movimento. Através da quietude o corpo, com um movimento mais ou menos amplo, é privilegiada a presença do bailarino em detrimento do virtuosismo do seu movimento contínuo e infindável: aquilo que *o bailarino faz* (a execução dos movimentos) passa a ser sustentado por *como o faz e*, com isso, *como fazem estes bailarinos de cada vez*. Terceiro, ao esclarecermos, a noção apresentada por Lepecki *quietude vibrátil* (*vibratile stillness*), introduzida pelo conceito *corpo vibrátil* de Suely Rolnik como *deep auscultation of the sonic density of the world as it resonates within and throughout the subject*, compreendemos como a auscultação, em consonância com a noção de observação atenta, é essencial para a reconfiguração criativa da relação do sujeito com o mundo, a sua própria subjectividade e a sua imagem do corpo (2000, p.356).

No processo acima descrito a percepção das microscópicas oscilações do corpo inverte uma certa relação com a temporalidade, relacionada agora com os próprios ritmos do corpo. O lugar que a quietude cria não é localizável, não está sujeito à linearidade do tempo, não é possível de fixar. Esse lugar corresponde a mudanças qualitativas dos corpos através de estados de atenção aos movimentos internos, oscilações, pequenas percepções.

Os aspectos acima referidos, como efeitos da quietude, tornam-se preponderantes e criam uma certa presença na dança com a qual o espectador é confrontado. Essa presença provoca uma destabilização da relação subjectividade-corpo-imagem do corpo, experienciada e partilhada numa congregação de indivíduos e num determinado

contexto, a qual ao ser percebida pelo espectador pode levá-lo à sua própria destabilização e, conseqüente, reconfiguração.

Segunda leitura

Na procura de um entendimento sobre o que é e como se torna a quietude corpórea na dança do filme "ABCDEFGH" (1994) e como se apresenta a quietude nele, começamos por constatar o facto de nem a coreografia nem o fluxo contínuo da dança (suspenso, por vezes, pela manipulação cinematográfica) representam uma ameaça ao campo de forças suscitado pela quietude.

Os bailarinos encontram quietude no movimento. Estes (quietude e movimento) não se contrapõem um ao outro, o primeiro não é a potência do segundo nem o seu impulso generativo — a quietude é movimento e o movimento é quietude. A coreografia aqui exige o silêncio dos bailarinos que a executam, por depender da forma como eles lidam com o corpo em desequilíbrio e em relação um com o outro. A auscultação é inerente ao movimento dos seus corpos, estando presente, p.ex: 1) no momento mesmo antes de um bailarino executar o próximo passo já o outro o iniciou, antecipando o movimento dos dois; 2) na duração de cada movimento, p.ex, quando a cabeça cai para trás e se inicia uma espiral na coluna, que traz a perna para cima e descola o pé do solo, o corpo cai para trás e o outro apanha-o. A coreografia dá a estes bailarinos o caminho. Este ainda não foi construído, a sua formação depende de como os bailarinos o experimentam através das sensações, sinestésias e cinestésias. De cada vez que o percorrem, eles têm de o mapear: medir as suas dimensões no espaço, sentir os pés no chão e a transferência do peso de cada vez diferentemente, tocar o outro reconhecendo os seus lugares escorregadios aos quais as suas mãos têm de estender, agarrar, empurrar, puxar, largar, traçar. Através da quietude os bailarinos encontram a ressonância com as vezes anteriores, o diálogo com a gravidade e o desequilíbrio e a sincronicidade um com o outro, i.e., eles encontram o jogo que esta coreografia instaura para além do fluxo do movimento.

A quietude está no movimento, é movimento ela própria, sendo incorporada pelos bailarinos através da permanente 'escuta' e 'observação' de uma 'microscopia vibrátil' de sensações e percepções. O sentido da visão encontra-se na totalidade dos corpos destes bailarinos, não pertence só aos olhos, está presente na pele, na sensibilidade do corpo, eles vêm de/com as costas (como animais sobrevivem). Igualmente, existe quietude nos momentos em que um corpo repousa sobre outro, ambos no solo, em relação, eles estão lá e aí torna-se um lugar (e não um momento de passagem ou preparação do movimento seguinte).

A observação atenta dos bailarinos durante a execução do movimento, o testemunhar das sensações e o perceber que as estão a observar, pode levar a que essas se tornem imagens. A coreografia é, então, invadida por outros movimentos, à escala das pequenas percepções.

A intervenção cinematográfica pode cortar o movimento, pará-lo em fotogramas, mas isso não funciona como um processo de desvanecimento e captura das suas presenças, antes sustém-nas por momentos num ainda outro tempo, trá-las à superfície, retém-nas, fá-las circular quando manipula a sequencialidade da dança ou apreende um corpo no ar.

Aquilo que vemos no filme são corpos povoados de presenças, vindas dos esforços da escuta e abertura dos bailarinos ao encontrarem a quietude no movimento. Movimento e observação co-existem, mas não numa relação causal, i.e., co-existem nas multiplicidades em *formação* através de 'mil direcções virtuais', algumas actualizam-se.

Na obra *Lógica do Sentido*, Gilles Deleuze (2003) reporta a *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll (1865), lembrando o seguinte acontecimento tal como foi descrito por este último autor:

O mais estranho ("oddest":o mais desemparelhado) era que cada vez que Alice fixava com os olhos uma prateleira qualquer para fazer a conta exacta do que nela havia, esta prateleira mostrava-se sempre absolutamente vazia, enquanto que as outras ao redor estavam repletíssimas. "Como as coisas desvanecem aqui", disse ela finalmente num tom queixoso, depois de ter passado cerca de um minuto perseguindo inutilmente uma grande coisa brilhante que se assemelhava, ora a uma boneca, ora a uma caixa e que se achava sempre sobre a prateleira acima daquela que ela olhava..."Vou segui-la até à prateleira mais alta. Suponho que ela hesitará em atravessar o tecto!" Mesmo este plano, porém, malogrou: a coisa passou através do tecto, tão tranquilamente quanto possível, como se disto tivesse longo hábito (in Deleuze, 2003, pp.44).

No movimento deste dueto algo está sempre a ir em fluxo contínuo (na dança) ou suspenso e manipulado (no filme), algo próximo da noção de *nova cinestesia*, mas, simultaneamente, através da quietude como uma microscopia atenta da percepção, a presença dos bailarinos é privilegiada. Neste filme, como representação do dueto, o movimento dos bailarinos imprime velocidade e não só nos seus corpos, mas, também, nos signos às vezes determinados outras a-significativos. Neste filme o movimento

dificulta a fixação de algo porque acelera tanto as possíveis associações como as dissociações, como o baralhar das cartas ou a prateleira vazia de Alice.

O filme, que revela o dueto numa espacio-temporalidade diferente da dança, pode situar o observador num lugar intervalar ou intersticial, onde o olhar desliza entre o corpo dos bailarinos, o traçar da coreografia, a aproximação da objectiva, as superfícies da pele, roupa, solo, luz e sombra para a instabilidade da respiração, as oscilações do equilíbrio, os tremores do toque, as expansões do tempo, as dissonâncias do gesto, as vibrações dos corpos em movimento num território não localizável.

Síntese

Na dança, a quietude deixou de ser uma ameaça ou a dança em potencial. Como estado atento do corpo, em repouso ou movimento, a quietude foi incorporada pelos bailarinos criando, a partir deles, uma presença e um lugar não localizável. Estes últimos devem-se a uma 'consciência-atenta', testemunha dos mais ínfimos movimentos do corpo. No bailarino, ao longo da sua experiência atenta, dá-se uma intensificação perceptual: se a consciência permanecer desperta, aqueles ínfimos movimentos ampliam-se, a própria consciência alarga, assim como, os limites do corpo e seu movimento. Numa investigação de micro-movimentos, quando o bailarino percebe que está a observar as sensações (o que sente estar a acontecer em determinado momento), essas tornam-se imagens. A actualização do movimento virtual em movimento do corpo no espaço, dá-se quando a consciência é impregnada pelo corpo ('consciência do corpo') e invadida por pequenas percepções.

A quietude revela intensidades vibráteis, as quais fazem coincidir condições de possibilidade do movimento com o próprio movimento e movimentos virtuais com movimentos actuais, provocando uma disrupção na relação subjectividade-corporalidade-imagem do corpo e, conseqüentemente, a invenção de novas subjectividades e corporalidades. É com este campo de dissociações e presenças múltiplas, diferenciais e indeterminadas que o espectador é confrontado podendo, também, ser levado a uma desestabilização da sua própria relação subjectividade-corporalidade-imagem do corpo e, conseqüente, reconstrução.

Na dança do filme, as exigências da coreografia conduzem os bailarinos à quietude e ao silêncio da 'auscultação' a movimentos internos e microscópicos. É a intensidade dessa auscultação que torna a quietude corpórea, cria nos bailarinos uma certa presença e situa-os num lugar volátil de ressonância e sincronicidade um com o outro, ambos em desequilíbrio. Neles a quietude sustenta e densifica o movimento e os momentos em que os corpos se encontram em repouso no solo.

No filme a qualidade da presença dos bailarinos, vinda da quietude, é privilegiada — o filme capta-a, revela-a. Por outro lado, a quietude, que no dueto assegura a continuidade e a fluidez da dança, é apresentada no filme de forma difusa e intervalar, devido à imposição de uma espacialidade no tempo diferente daquela dos corpos na dança.

TERCEIRA PARTE: DO ESPAÇO EM "ABCDEFGH" (1994)

1. O ESPAÇO INTERSUBJECTIVO ENTRE COREÓGRAFO E BAILARINOS

Modern dance, however, instituted a mode of dance production that was 'artisanal' in the sense of functioning through a direct transmission of knowledge between artist and dancer/apprentice.

(Gardner, 2004)

Their relationship signifies a dynamic interchange between desiring subjects which cannot be reduced to an instrumental relation or a 'democratic' or 'civic' contract.

(Gardner, 2004)

A prática artística de Russell Dumas desenvolve-se num contexto de transmissão onde a relação estabelecida entre coreógrafo e bailarinos é intercorpórea e intersubjectiva.

Na dança, o género de relação acima referido surgiu com os movimentos da dança moderna americana, tendo continuidade na dança pós-moderna americana e em algumas práticas artísticas contemporâneas, nomeadamente a que sustentou a do filme "ABCDEFGH" (1994)⁶⁹

No presente capítulo, pretende-se que a abordagem feita à transmissão na dança moderna, contrapondo com o programa instaurado pelo ballet clássico, nos permita chegar a uma outra perspectiva sobre a prática coreográfica e a um corpo relacional.

⁶⁹ Desde 2003 que tenho vindo a participar como bailarina em projectos de investigação e criação coreográfica sob a direcção de Russell Dumas na sua residência artística em Larret, França. Nestes períodos de trabalho a prática mistura-se com a vivência colectiva e as tarefas domésticas do dia-a-dia, esbatendo-se fronteiras entre esfera privada e pública. Neste contexto (que não é constituído por aulas) a experiência da dança inclui a transmissão de informação sobre o corpo e a dança e a visualização de vídeos. Existem, também, alturas em que Russell Dumas nos pede para o observarmos a executar o movimento sem o fazer de imediato. Noutros momentos, o toque e a proximidade dos corpos abrem outras possibilidades de transmissão da sua prática artística menos assentes numa instrumentalização do corpo e mais numa relação de troca. Nesta relação particular entre coreógrafo e bailarino é comum os corpos rolaem um sobre o outro, suportarem o seu peso, massajarem-se, serem manipulados, torcidos, alongados, suspensos e outras acções onde o bailarino recebe informação e a incorpora através da tactilidade. Aí, os princípios técnicos e estéticos vão sendo inculcados através de planos tácteis, sensíveis, perceptíveis e imaginários — e não só conscientes e/ou racionalizáveis como os que serão expostos a respeito do "treino" e da "disciplina" na tradição do ballet clássico (o que não significa que não haja outros modos de conceber o método, a disciplina e o rigor profissional).

Ballet clássico e os valores disciplinados do capitalismo industrial

Na história do ballet é visível que um desenvolvimento significativo acontece quando a autoridade reside num coreógrafo principal. Nas companhias de ballet clássicas e contemporâneas o vocabulário é uma linguagem continuamente refigurada, raramente alterada e alargada, não sendo essencial que os coreógrafos dançam. De facto, uma vez que o ballet é definido na sua relação com outras áreas artísticas (cenográficas, musicais, dramáticas) é necessário que o coreógrafo assuma o papel de coordenador de todos estes elementos.

A evolução do ballet acompanha a emergência histórica da economia social disciplinada da modernidade — assim como, a noção de treino e disciplina no ballet clássico remonta à teoria de Foucault sobre o poder e o conhecimento com os seus aspectos produtivos e repressivos⁷⁰. O ballet dependente de um treino disciplinado de bailarinos numa relação de produção binária e hierarquizada (tal como o que foi instituído por Louis XIV), na qual o *social* exclui o *peçoal*. Sobre esta matéria Lepecki adianta: *Choreography demands a yielding to commanding voices of masters (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"* (2006, p.9).

No ballet clássico o processo de transmissão funciona em instituições de ensino a partir de uma lei despersonalizada, a qual molda o corpo do bailarino consoante o regime que impõe, até que este consiga reproduzir o sistema de passos, posturas e gestos previamente determinados, aderindo a uma incorporação de códigos coreográficos e, conseqüentemente, a uma subjectividade normativa — o ballet é, simultaneamente, um corpo de conhecimento centralizado e uma forma social. No ballet, o coreógrafo não tem nenhum papel na transmissão desta linguagem ao bailarino, antes espera que o bailarino já a tenha adquirido para que numa relação de distanciamento o coreógrafo apresente a coreografia assegurando a sua

⁷⁰ Segundo Foucault, no corpo e suas forças são marcados os sinais da história, tornando os primeiros num *medium* significante, na história o corpo é alvo de regimes disciplinários que o moldam e o fazem falar (Gardner, 2004, cap.3, p.9). Não vai ser possível nesta pesquisa aprofundar as implicações da teoria de Foucault, sobretudo em *Vigiar e Punir* (1998), no entanto é pertinente lembrar que desde o séc. XVIII a imposição da lei e da justiça já não passa pela acção de um sujeito sobre o outro (na praça pública) — o processo tornou-se disperso e distribuído por intermediários a partir dos quais a disciplina passa, também, a consistir numa forma internalizada e individualizada com que cada um se relaciona com o seu próprio corpo.

representacionalidade e o seu sucesso reprodutivo, inserido no universo do ballet clássico.

O coreógrafo-bailarino Russell Dumas escreve sobre a ligação entre o ballet e a ideia de uma governamentalidade disciplinária do corpo como um lugar de valores cívicos:

The control over the body which is apparent in particular areas of dance, for example the Royal Academy of Dance system of examination and accreditation in classical ballet, is one aspect of what is a much more pervasive surveillance and control over the body in our society (in Gardner, 2004, cap.1, p.34).

Num regime de treino, a submissão dos bailarinos de ballet clássico a uma força, programa ou estrutura de comando, sob o signo de lei, vai determinar a sua subjectividade, uma vez que a lei é uma cadência, um ritmo que circula através dos corpos (Lepecki, 2006, p.25). A resposta à exigência coreográfica não é conseguida por uma submissão passiva ou cega, antes esta procede à activação de uma vontade e de um poder, tal como foi mencionado anteriormente a respeito da origem da palavra coreografia (Primeira parte).

No entanto, no ballet clássico, a subjectividade está relacionada com visibilidade. Segundo Lepecki, a subjectividade moderna implica um sistema de presença subjugado à visibilidade (e, conseqüentemente, a um sistema de representação), melancolia e disciplina, onde o sujeito é centrado no *self*, contido nos limites do seu corpo que é percebido como propriedade privada, portador de uma biografia, guardador de segredos privados e fantasmas únicos, responsável perante o estado, estritamente binomial em termos de género e domado no que respeita à canalização do desejo (2006, p.60).

Numa perspectiva teórica, os pressupostos filosóficos do ballet, incutidos nos discursos sobre a dança, são dominados pela racionalidade ocidental e, conseqüentemente, determinantes nos modos de circulação e recepção da dança, onde certos valores respeitantes à transmissão e à estética vigente suprimem relações de intersubjectividade e intercorporalidade.

Pretende-se nos próximos parágrafos sugerir um imaginário alternativo à produção da dança, presente na dança moderna.

Dança moderna e o *indivíduo-com-o outro*

Na dança moderna a transmissão é feita de uma outra forma: a "lei despersonalizada" presente no ballet é substituída pelo próprio corpo do coreógrafo e o seu desempenho como bailarino, assim como, pela criação de estilos, vocabulários e técnicas. A criação coreográfica depende de uma relação de intercorporalidade e intersubjectividade entre coreógrafos e bailarinos.

O processo criativo que distingue a dança moderna é o facto do coreógrafo estar envolvido com a evolução pessoal do seu corpo, havendo uma continuidade entre a evolução do coreógrafo, do bailarino e da dança criada. Na dança moderna os coreógrafos definem-se a eles mesmos, não pertencem a companhias especificamente criadas para a 'representação' do seu estilo nem recebem comissões ocasionais em companhias de repertório variado.

Para Dumas, *modern dance has always been the territory of individual choreographic artists who have formed companies around themselves to amplify their choreographic visions (in Writings on Dance, 1990, p.33)*. Os bailarinos definem-se como *performers* ao lidarem com as exigências estéticas do coreógrafo com quem trabalham e, por outro lado, o trabalho do coreógrafo evolui no diálogo criativo com os bailarinos que escolheu.

Seguindo a perspectiva de Gardner sobre a relação entre coreógrafo e bailarino, na dança moderna os conceitos de *intercorporalidade* e *intersubjectividade* sugerem que a individualidade é uma função da relação, não menosprezando a potencialidade e a diferença de cada um. A autora adianta que através da ideia de *intersubjectividade*, subjectividade individual, desejo e agenciamento são reformulados como função da interdependência com, e não da exclusão de, outros (2004, cap.1, p.6). Para Gardner *intersubjectividade* refere-se ao que acontece entre indivíduos e com o *indivíduo-com-outros*, em detrimento da oposição entre "*self*" e "outro", tal como na transmissão no ballet clássico onde (a imagem do) outro é o espelho para o *self* (2004, cap.1, p.6).

Igualmente elucidativa sobre a noção de indivíduo, a noção de experiência transpessoal, vinda das teorias orientais da personalidade, significa — *a tendência de cada pessoa a relacionar-se mais intimamente com algo maior do que o "self" individual* (Fadiman e Frager, 1979, p.283). Esta noção difere do crescimento em termos do fortalecimento do *self* de teóricos ocidentais ligado ao desenvolvimento da autonomia, auto-determinação e auto-actualização. Enquanto nesta última tendência

vemos a pessoa a lutar pela centralização no seu mundo a partir do governo autónomo do *self* e controlando os objectos e eventos desse mundo (crescimento pessoal e desenvolvimento integral do *self*), na experiência transpessoal a tendência consiste em expandir as fronteiras do *self* num relacionamento entre o *self* individual e o todo mais amplo (Fadiman e Frager, 1979, p.283).

Na dança moderna, mais especificamente na relação intersubjectiva dos seus modos de produção, os bailarinos são agentes e os coreógrafos são, também, bailarinos. Apesar de existir diferença entre o significado de "bailarino" e de "coreógrafo" não é a mesma que no ballet clássico. Gardner propõe a noção de *artesanal* para caracterizar as estruturas sociais constituídas na dança moderna. Este conceito implica o esbatimento entre a esfera pública (o treino de bailarinos) e a esfera privada (a criatividade do coreógrafo), o indivíduo e a sociedade, o cívico e o pessoal, a mente e o corpo (ou, criação/concepção e reprodução/execução) e, conseqüentemente, o esbatimento da divisão social de trabalho (Gardner, 2004, cap.1, p.32). Na perspectiva da modernidade capitalista, modos de produção e transmissão de conhecimento num contexto artesanal esbatem as fronteiras que fundamentam a regulação disciplinária.

Na dança moderna, desde o início, o professor era também o coreógrafo e ele(a) era o ideal ou o objecto de desejo do bailarino e vice-versa — são relações de identificação e não de oposição (Gardner, 2004, cap.2, p.25). Os bailarinos da dança moderna procuram os coreógrafos com quem gostariam de trabalhar e identificam a sua própria forma de dançar com a desse coreógrafo. Era através do ensino que o coreógrafo abria a sua prática a outros bailarinos criando um contexto de experiências físicas e interpessoais, o qual viria a sustentar a decisão de ambos de trabalharem informalmente, porém de uma forma intensiva e de comprometimento (mesmo que o bailarino viesse a mudar as suas escolhas estéticas e/ou começasse a fazer as suas próprias criações).

As relações que governam a estrutura social, em questão, são informais, afectivas, interdependentes e mútuas: relações físicas estruturadas pela aceitação da diferença ao nível da experiência e conhecimento de cada um (Gardner, cap.1. p.17). Igualmente, essas relações são não profissionais quando comparadas à produção na cena industrial, a qual segue princípios da divisão do trabalho, onde grupos diferentes procuram melhorar o seu estatuto e condições em competição com outros. É a este género de relação não instrumental e não binária entre coreógrafo e bailarino na dança moderna, na qual as fronteiras corpóreas entre ambos são indistintas, que Gardner denomina

artesanal e que permite a diferença da dança moderna, a sua morfologia social e corpórea, em relação ao ballet e aos modos dominantes de produção cultural⁷¹ (2004, cap.1, p.24).

O modo *artesanal* de organização de práticas artísticas permite aos protagonistas da dança moderna: a sua independência financeira (apesar do constrangimento causado por falta de recursos), manterem a sua presença pessoal e corpórea com o grupo, terem condições para a criação de uma especificidade coreográfica única e terem o controlo autoral sobre o seu trabalho.

No género de relação personalizada entre coreógrafo e bailarino, em contextos onde a vida e o trabalho comunicam entre si, o agente da relação é o corpo. Para Gardner, na prática da dança moderna a (inter)corporalidade é simultaneamente o objecto e o agente de um questionamento na dança (2004, cap.5, p.1).

Naquilo que respeita às relações de produção (coreógrafo-bailarino) a dança moderna envolve um tipo diferente de sociabilidade, sobre a qual Gardner escreve: *The development of modern dance involved the fashioning of something that had not been done before: the creation, mainly by women, of a social infrastructure to support a new conception and practice of dance.* (2004, cap.4, p.2)

A constituição de grupos tem sido um elemento crucial na dança moderna ao longo do século XX, providenciando a bailarinos um acesso íntimo a coreógrafos e à sua linguagem incorporada. De facto, tem sido o tipo de estrutura social estabelecida nos grupos de dança moderna que permite o desenvolvimento do trabalho de novos coreógrafos⁷² (Gardner, cap.1, p.28). Na dança moderna os coreógrafos têm as suas próprias companhias onde conduzem as suas pesquisas coreográficas, sendo que a evolução do coreógrafo está ligada ao desenvolvimento dos bailarinos, assim como, a evolução do trabalho dos bailarinos está dependente da coreografia.

⁷¹ Quando a dança moderna se institucionaliza em técnicas específicas transmitidas em escolas ou se apresenta reportório de Martha Graham, por exemplo, dá-se um regresso a regimes convencionais.

⁷² A dança moderna tem sido associada ao individualismo, isto é, à criatividade individual ligada a um conceito liberal, humanista e heróico (de personalidades femininas). Isto deveu-se, entre outros aspectos, ao facto das coreógrafas-bailarinas terem iniciado carreiras como solistas. No entanto é preciso lembrar que a constituição de grupos (assentes num género de aula) foi determinante para o desenvolvimento da criatividade das coreógrafas e, conseqüentemente, à emergência de novos estilos — a auto-definição artística dependeu da proximidade física entre coreógrafo e bailarinos (Gardner, 2004, cap.1., p.47). A dança moderna exigia uma visão social e a incorporação de contextos específicos de práticas sociais (as pequenas escolas-companhias, a vivência partilhada nos *lofts*). Por outro lado, segundo Gardner, a ênfase no individualismo foi central para a percepção da dança moderna ao permitir estabelecer a diferença do academismo do ballet e levar a sério (no início do séc. XX) as bailarinas-coreógrafas como artistas, autoras e criadoras (2004, cap.1, p.27).

Breve apontamento sobre a influência do oriente

Apesar de não ser aprofundada, nesta pesquisa, o tema do zen⁷³ nas expressões artísticas como uma das influências do filme "ABCDEFGH", é feito aqui um pequeno apontamento. Esta influência acontece, sobretudo, ao nível da transmissibilidade (directa de espírito) na relação mestre-discípulo e do treino, onde existe uma concentração de todas as forças físicas e anímicas destinadas à realização de um acto único (artístico), como o tiro ao arco, por exemplo.

Numa qualidade meditativa o discípulo, através da respiração, aprende o relaxamento, alinhamento, o princípio da não resistência e o desprendimento de si até não haver mais distância entre a percepção e o acto de um movimento; tal como aconteceu no processo de aprendizagem do tiro ao arco, de Herrigel (1997), quando o mestre às escuras acertou no alvo com a primeira seta, perfurando-a com a segunda. Quando a mestria é alcançada já não é preciso uma observação consciente.

Ao longo de anos de meditação e confrontação consigo mesmo, a capacidade técnica torna-se espiritual e o praticante transforma-se. O budismo zen sugere caminhos que, através de um 'afundar' em si mesmo sistematicamente exercitado, deverão conduzir à interiorização ou à integração daquilo que, sem fundo e sem forma, é inominável (Herrigel 1997, p.51).

Entre o integrar-se no acontecer, superando-se, e o desdobramento extraordinário do fazer que nasce do vazio, a influência do zen nas expressões artística conduz a que o artista dê conta da existência das coisas na sua passagem. Para ele nada se retém ou se agarra apesar de se aperceber da transformação contínua da matéria. O efémero mundo dos fenómenos transitórios é aceite como um fluxo onde todas as formas são vistas em dissolução e o Vazio que se espalha penetra e torna-se tudo (pois não existe nenhuma outra região para além do Vazio). Os fenómenos não se dão independentemente, mas

⁷³ No budismo Zen, o vazio que se estende em todas as direcções está numa e na mesma substância que a Mente, e como a Mente é fundamentalmente indiferenciável, o mesmo se deve dar com tudo o resto. Para a Mente não existe identidade e diferença. Diz-se que os que seguem esta visão se encontram num processo de *acordar a mente*, ou despertar. O estado procurado é um estado no qual não se levantam conceitos, em que se acorda para o vazio dos fenómenos. Segundo Huang Po, a Mente, que é a substância de todas as coisas, é co-extensiva com o Vazio e preenche o mundo inteiro dos fenómenos (Blofeld, 1958, p.79). Só através da cessação do levantamento de conceitos e do pensamento em termos de existência e não-existência, outro e self, activo e passivo, etc. é que se descobre que a Mente é intrinsecamente o Buda, o Buda é intrinsecamente a Mente, e que a Mente se assemelha ao Vazio (tradução encontrada para a palavra inglesa *Void* que significa neste contexto *o corpo absoluto de um buda*) (Blofeld, 1958, p. 67).

assentam no nosso ambiente mental. O processo de transmissão desta abordagem assenta pouco em palavras, pois é quando surgem como objectos que estas pedem vários tipos de conhecimento individual. Para os budistas as palavras, tal como toda a realidade, pertencem ao reino do fluxo e da ilusão.

No presente capítulo está a ser estudado o modo de transmissão da dança que levou à realização do filme "ABCDFEG" (1994). A experiência e a compreensão táctil dos bailarinos, assim como, a proximidade do coreógrafo (o facto de ser ele também bailarino e de se envolver no processo de aprendizagem dos bailarinos) encontra ressonâncias com a transmissibilidade da arte no oriente (num contexto social e artístico ocidental): é a produção de uma força expressiva pelo coreógrafo ao executar os movimentos e ao revelar a sua mestria que os bailarinos observam atentamente, sendo convidados a participar no 'espírito da mestria' seguindo os passos do mestre. Os bailarinos aprendem por tentativa e erro até superarem as suas próprias resistências, esforços e limitações e se integrarem no acontecer de cada momento. Uma vez ultrapassada esta fase os bailarinos, 'desprendidos', já não precisam de atravessar todos os processos de tomada de consciência dos mais ínfimos movimentos do corpo (tal como descreveremos no próximo capítulo) porque eles transformaram-se corporeamente (na arte e na vida). Paxton diz: *nous pourrions avancer qu'en entrant dans un théâtre, nous abandonnons nos sens tels que nous les connaissons, pour les retrouver tels qu'ils sont* (in *Nouvelles de Danse*, 2001,p.203).

Terceira leitura

Na prática artística de Russell Dumas, o conhecimento da dança envolve a criação e manutenção de ligações sociais e a abertura de caminhos corpóreos de transmissão.

Em "ABCDEFGH" (1994) os bailarinos experimentam no seu corpo a especificidade da dança do coreógrafo-bailarino Russell Dumas, os seus corpos estão abertos ao corpo do outro, i.e., aos afectos e efeitos do outro. Coreógrafo e bailarinos comunicam corporeamente, através da afectividade, sensualidade e imaginário.

A noção de transmissão, presente no filme, assenta numa relação de intercorporalidade e intersubjectividade, na qual a incorporação da dança não pode ser pensada em termos de polaridade dentro e fora, nem em termos de indivíduos autónomos⁷⁴ — eles estão interdependentes e interconectados; o que viveram juntos num modo *artesanal* de produção de dança informou os seus corpos, afectou e moldou o estilo que apresentam e fez com que cada um deles encontrasse a sua individualidade e diferença na forma como a dançam (tal como é visível na diferença entre estes dois bailarinos). Por sua vez, a criação coreográfica dependeu desta relação corpórea.

No entanto, não podemos anular o facto do dueto filmado ser coreografado: os bailarinos aprenderam os movimentos num processo de mimese. Porém, esse processo não se aproxima do ballet clássico, onde os bailarinos *imitam* o coreógrafo afirmando a criatividade deste último em sacrifício da sua própria individualidade. Igualmente, difere da noção mais contemporânea de *hired body*, proposta por Susan Foster, em que o bailarino treina uma mistura de estilos ecléticos ou em regimes de educação física de modo a preparar-se para encontrar trabalho num mercado de dança aberto (*in* Gardner, 2004, cap.2, p. 25). A competência dos bailarinos *hired body* revela, ao mesmo tempo, a perda de identidade e de diferença que caracteriza as práticas iniciais da dança moderna assentes na relação entre coreógrafos e bailarinos.

A prática de Russell Dumas difere radicalmente dos exemplos acima expostos, tal como o próprio autor descreve:

⁷⁴ O conceito de autonomia dos bailarinos é relacionado com questões de ética e responde ao mesmo tipo de pensamento da ideia de "profissionalismo" que conduz a uma redução do contacto corpo a corpo (Gardner, 2001, p.65). Na maior parte dos casos em que se assiste a espectáculos de dança que mostram contacto é fácil perceber que pouco ou nada afecta o corpo dos bailarinos. Ao contrário, os bailarinos do filme analisado não são autónomos (no sentido exposto acima a propósito da subjectividade e da teoria oriental da personalidade) porque isso implicaria uma separação radical, em que eles teriam pouca experiência do corpo do outro, da sua proximidade, do impacto do peso e da sua densidade.

The most effective training for a dancer is the production of work and...in the endeavour to get that work out the dancers are exposed to rigorous processes. I have a vested interest in making sure they understand what my intentions are. If they don't understand they can't articulate the work, their bodies won't have the resonance that I am interested in. And yet they can't have my experiences, so it's a matter of communicating my understanding and encouraging them to find experience akin to this in their own lives. Often when experience is codified into a dance technique the sense of its being a lived experience is diminished. The process of codification reduces the richness of experience. It becomes a series of muscular sets which speak primarily of a certain kind of achievement and mastery. Other resonances, other meanings are excluded (in Gardner, 2004, cap.3, p.35).

Neste contexto de negociação complexa de diferenças corpóreas *copiar* o outro foi um processo importante para os bailarinos uma vez que os levou a encontrar a sua individualidade e diferença. Existe a imitação, mas também existem variações, falhas, diferenças, imprevisibilidades, incompreensões no processo de investimento de um corpo no outro.

A prática artística em questão é orientada para o desenvolvimento da sensibilidade e de uma consciência da natureza das suas percepções enquanto bailarinos. Estas percepções não se limitam a um esquema de objectos da dança, exercícios ou movimentos. É possível relacionar a transmissão e a exploração de percepções desta prática com um processo de tradução, em detrimento do treino — a técnica de dança tem a ver com a aprendizagem de *como se mover* durante uma negociação de diferenças, em vez da imitação de estilos de movimento ou a incorporação de um vocabulário de movimento (Gardner, 2004, cap.4, p.18).⁷⁵ Desde a prática à performance estes bailarinos encontram-se num terreno de experimentação, também, dos códigos e convenções da especificidade coreográfica e do tipo de relação intersubjectiva e intercorporal⁷⁶ — eles são agentes que fazem escolhas enquanto

⁷⁵ Para Gardner, o modo de produção artesanal (anteriormente exposto) leva a pensar 'transmissão', de um conhecimento corpóreo ou técnica, como 'tradução' em detrimento da noção de treino. No ballet o treino perpetua a relação binária de divisão do trabalho entre bailarino e coreógrafo como forma de manter o controlo público centralizado e determinante da produção da dança. Por outro lado, na dança moderna, o *treino* não é só orientado para a criação de *produtos*, pois também consiste no diálogo sensual e imaginativo entre o coreógrafo e o bailarino que ocorre numa relação particular de alguma intimidade (cap.1, p.34). Eventualmente o bailarino vai, por sua vez, transmitir o conhecimento adquirido, representando o trabalho de um artista.

⁷⁶ Não se pretende dizer que na dança moderna não há códigos e convenções como no ballet clássico, porém o que caracteriza a dança moderna é o desenvolvimento de vocabulário como parte do processo

estabelecem uma relação perceptiva com os movimentos copiados, de modo a encontrarem a sua assinatura e personalidade, assim como, uma relação visível com o estilo do coreógrafo com quem trabalham (Gardner, 2004, cap.6, p.18).

Para Dumas as relações entre coreógrafo e bailarino são relações de deslocamento (*displacement*), pois o bailarino não chega já *treinado* no sentido técnico, ou apto a reproduzir os passos. O facto de o bailarino não se mover da mesma forma que o coreógrafo, torna claro que a prática assenta sobre a diferença e a especificidade numa situação instável onde o conhecimento só pode ser adquirido em relações complexas de obrigação mútua e, ao mesmo tempo, de uma autoridade específica (Gardner, 2001, p.66). Neste processo não há perda do *self*, mas este transforma-se.

Porque os corpos destes bailarinos são informados, inscritos na relação entre coreógrafo e bailarino, não existindo oposição entre dançar (capacidade técnica do bailarino) e coreografia (imaginação do coreógrafo), o conceito de *imagem do corpo* é, também aqui, pertinente devido à forma como compreende o corpo, não como instrumento e objecto, mas como agente relacional, com a sua própria linguagem de sentir/percepcionar. Neste caso, a imagem do corpo é construída através de experiências de situações afectivas com outros e nutre a produção de subjectividade.

Segundo Gardner, através da imagem do corpo a subjectividade é irredutivelmente corpórea, logo a facticidade dos corpos percepcionados (do *self* e outros) não pode ser distinta da imaginação⁷⁷ e da afectividade (2004, cap.2, p.25). Deste modo podemos conceber que os corpos se compreendem, a si e uns aos outros, não factualmente (aquilo que podemos chamar anatomicamente), mas imaginativamente (morfologicamente), em detrimento de uma transferência de informação entre corpos simples, objectiva e racional (cap.1, p.43)⁷⁸.

coreográfico: a transmissão do movimento aos bailarinos e de volta para o coreógrafo (não a reprodução do movimento que o coreógrafo concebeu previamente) (Gardner, 2004, cap.2, p.33).

⁷⁷ Referir *imaginário* à luz do conceito de *body-image* significa pensar o *imaginário* ao nível do corpo e das suas (*self-*)imagens interconectadas.

⁷⁸ Segundo Gardner, o conceito de *imagem do corpo* contém a indissolubilidade do *factual* e do *imaginário* — a facticidade dos corpos experienciados e percepcionados (do *self* e outros) não se pode distinguir da imaginação e da afectividade, pois a *anatomia* vivida é imaginária e não científica (2002, cap.2, p.25).

Síntese

No ballet clássico, a transmissão da dança é feita através de um treino disciplinado e controlado numa relação hierárquica entre coreógrafo e bailarino. Neste sistema, a produção de subjectividade encontra-se dominada pela racionalidade ocidental e relacionada com visibilidade; sendo o corpo percebido como propriedade privada e subjugado, por vontade própria do sujeito, a uma "lei".

Em oposição ao ballet clássico, a transmissão na dança moderna assenta em relações sociais direccionadas para a individualização, porém esta surge na sua função de relação. Segundo Gardner, na dança moderna o potencial imaginativo e emancipatório de diferenças individuais surge em relações sociais específicas, estruturadas e intersubjectivas (cap.1, p.40). O conceito de *intersubjectividade*, cuja compreensão é crucial para a relação de transmissão entre coreógrafo e bailarino na dança moderna, encontra-se interdependente com individualidade, sendo que o "outro" existe no seu direito e na sua diferença. Segundo Gardner, o conceito de *artesanal*, permite afastar a dança moderna do paradigma da disciplina onde o treino faz com que diferentes indivíduos preencham funções sociais específicas perante a exclusão de outros (2004, cap.1, p. 32).

A transmissão da dança moderna assenta, assim, numa linguagem corpórea e afectiva, as relações que caracterizam os grupos suportam a especificidade e a particularidade de visões coreográficas individuais e asseguram a transmissão da sua corporalidade.

No dueto do filmado, os bailarinos aprenderam a especificidade coreográfica de Russell Dumas através de um processo de transmissão onde o papel do *outro* implica uma negociação corpórea de diferenças. A tradução da estética deste coreógrafo exigiu destes bailarinos uma capacidade de observação atenta na percepção do corpo do outro (eles apuram a percepção do corpo do outro) e nas resistências físicas e ambiguidades dos seus próprios corpos, assim como, uma receptividade no modo de agir. Os bailarinos são também agentes no processo de criação coreográfica.

O conceito de *imagem do corpo* permite ver o corpo de alguém aberto ao corpo do outro em termos de transferência de condutas. Os bailarinos do dueto filmado projectaram-se e incorporaram o *schéma* do outro numa relação de corpo a corpo táctil, sensual, afectiva, personalizada, instável e imaginária.

2. O ESPAÇO SENSÍVEL DO DUETO NA DANÇA

She asks of my hands the diagram of the operations her hands seek to perform...

(Lingis, 1994)

*When we reach forward to touch, we reach toward that which is in-formation
or trans-formation.*

*This reaching toward is an engendering that qualitatively alters the relation between being
and becoming, alerting us to the potential variables that combine to give us a clue as to
"what a body can do"*

(Manning, 2007)

O dueto em "ABCDEFGH" (1994) evolui do carácter expansivo do tacto, sentido capaz de abrir os corpos a toda uma complexidade de percepções, mais especificamente de pequenas percepções. No trabalho destes bailarinos a pele vê e os olhos escutam, os sentidos aderem à sua capacidade intrínseca da tactilidade. Toda a superfície dos corpos entra em jogo. Ambos os bailarinos tocam e são tocados pelo outro, que permanece sempre o 'outro' na sua impenetrabilidade e diferença. Eles tocam a superfície, a pele ou a película de um limite.

No entanto, corpos afectam corpos e o toque negocia a comunicação intercorpórea e intersubjectiva entre os bailarinos, a qual é sempre plural devido à carga expressiva do gesto. No espaço-tempo engendrado por dois corpos encontra-se, por um lado, a impossibilidade de uma não separação e, por outro, o surgimento, naquele momento, de um novo espaço de conexão. Através do toque sentimos os limites da superfície e contornos do corpo, mas também sentimos a expansão desses limites, potenciadora de novas configurações.

Sobre o filme "ABCDEFGH" (1994), neste capítulo, interessa-nos reflectir sobre o 'sentir' do corpos em movimento e suas matrizes relacionais geradoras de um espaço-tempo.

Toque: movimento, sensação e desejo

1.

A expressão *descascar uma maçã* refere-se a um exercício da investigação, em movimento e percepção, de Lisa Nelson⁷⁹, o qual consiste em revelar a sensibilidade da pele do corpo no contacto com o solo. Através de uma contínua transferência de peso, a pele, que no início surge como mera superfície dos pontos de apoio do corpo, passa a ficar cada vez mais sensível tornando mais transparentes as diferenciações na modulação do peso, tonicidade dos músculos, forma dos ossos e contacto com o solo seja por fricção, resistência ou deslize. Ao longo do exercício a sensibilidade da pele é revelada sistematicamente por toda a superfície do corpo, incluindo cabeça e rosto. A sensação do toque é aqui intensificada e a exploração proposta é desenvolvida à medida que se vai esbatendo a preeminência da forma do movimento, assim como, dos olhos na hierarquia dos sentidos.

Ao descascar a pele, 'exfoliá-la', entra-se no detalhe diferencial da sensação. Devido ao sistema háptico do corpo, na pele sente-se o ambiente interno e externo como uma banda de moébius — interior e exterior dobram-se permanentemente um no outro.

Durante o contacto de dois corpos sente-se, na e através da pele, o calor do outro, a sua fronteira e receptividade, o seu movimento em direcção a nós e as potencialidades desse encontro. A pele torna-se lugar de contiguidade de superfícies, p.ex., do interior dos pulmões à superfície da pele da mão onde dois corpos se tocam.

Como superfície de exposição da sensibilidade de alguém, na pele *expressions form and dissolve, engulfed in the evidence impressionability and vulnerability* (Lingis, 1996, p.103). É lá que se encontram os vácuos de silêncio, as rugas e as feridas.

O movimento em direcção ao outro pede-lhe o contacto e o suporte para as acções ainda por materializar, mas como se opera o contacto de dois corpos?

2.

Somos confrontados com a diferença e separabilidade do outro, porém, devido à permeabilidade, intensidade e contágio dos corpos, assistimos ao seu prolongamento e expansão em direcção ao outro. Vejamos a seguinte afirmação de Lingis:

⁷⁹ A investigação de Lisa Nelson foi referida na primeira parte.

Inasmuch as the other singles me out and addresses, he or she stands apart from me and stands apart too from the series in which I situated him when observing and identifying him or her. He or she is you, unidentified, unclassified, unformed, addressed with a pronoun that is not a stand-in for a name (...) I feel the other — other than me, other, other than the others — as a force that holds me and to which I am subject. In being singled out by the other, I respond not as an another one, but in my own name, as I (...) The other appeals and requires me with a look, a gesture, a pressure of the hand, a shiver on the skin (1996, p.100).

À ocorrência de um acontecimento quando alguém se dirige a outro, Lingis denomina: *um acontecimento intermitente e à superfície (an intermittent and surface event)* (Lingis, 1996, p.100). Segundo o autor, esse acontecimento refere-se a *efeitos à superfície (surface effects)*, os quais não revelam a solidez nem a composição interior de uma profundidade, mas *hollow out wants and lacks, vulnerability and susceptibility* (1996, p.101). A expressão do corpo aqui pertence a uma ordem diferente daquela convencionalizada pela linguagem. O outro pede-nos *what I myself have seen, touched, felt, and the resources of my lucidity, my tact and tenderness, my mobility and repose* (Lingis, 1996, p.101).

No encontro de dois corpos, devido à expressão, o gesto faz aparecer um diagrama 'à superfície' do corpo, dobrando as convenções de quem o percebe. Este diagrama excede os corpos, forma-os, deforma-os e (in)forma-os. 'Sentimos' alguém que se dirige a nós ao 'sentirmo-nos' também voltados para esse outro: algo se 'afunda', afectivamente, num e noutro em relação. O diagrama que se desenha 'intermitentemente' e à superfície de cada um, da figura de cada um, é traçado à medida que vão sendo consumidas as significações e os projectos pré-determinados de ambos, assim como, volatizada a sua postura sólida de sujeitos isolados. No entanto os gestos não expressam a ausência dessas significações: como 'expressões atípicas' os gestos passam por 'desterritorializações', constituindo forças que escapam a determinações.

A 'extensão' de um corpo ao outro vai em direcção ao que ambos *podem fazer* nesse contacto, mantendo a sua separabilidade, mas também, a sua permeabilidade. Lingis escreve:

The other who reaches out to me reaches out for the skills and resources of my hands. But he does not ask that I take over his tasks for him. She asks of my hands the diagram of the operations her hands are trying to perform and requires the assistance of my forces lest hers be wanting. But the other asks first for terrestrial support (...) If,

while extending my skills to her tasks I do not offer this support, the other will prefer to work out the ways and the operations on her own by trial and error (1996, p.103).

No outro procuramos o suporte ('terrestre') para *fazer certas operações* exigidas, por vezes violentamente⁸⁰, pelo movimento mútuo e relacional de um corpo em direcção ao outro, em direcção, também, ao que *há-de vir a ser*; essas operações excedem o que os corpos "são" e sabem fazer por surgirem do corpo em devir.

O *em-redor* dos corpos em relação gera um outro corpo (in)formado pelo 'acontecimento intermitente à superfície' desses corpos, assim como, pela exactidão e decisão⁸¹ do seu movimento em direcção ao outro. O movimento dos corpos em relação, através das suas (in)formações e (trans)formações, cria um espaço de intensidades heterogéneas.

3.

Quando foi abordada a consciência do corpo, segundo Gil, não chegou a ser exposto o seu segundo regime — a mutação do corpo tornando-se capaz de captar pequenas percepções do corpo de outros — respeitante à impregnação do corpo pela consciência ou *corpo-consciência* (2004, s.p.).

A característica do *corpo-consciência*⁸² é a hiperexcitabilidade, a cujas modificações modais da excitação sensorial subjaz uma dupla transformação do corpo: *torna-se capaz de captar as "sensações insensíveis" ou pequenas percepções dos outros corpos e pode entrar imediatamente em contacto-osmose com os outros corpos* (Gil, 2004, s.p.). A última transformação diz respeito à relação consciente-inconsciente: o corpo abre-se aos outros corpos, conectando-se com os movimentos do seu inconsciente. A este último tipo de transferência, por osmose ou contacto, Gil denomina *comunicação de inconscientes* (2004, s.p.). Analisemos como se opera a transmissão das pequenas percepções e das forças de um a outro inconsciente.

⁸⁰ Segundo Manning a violência surge quando o corpo, através da sua sensualidade, desafia a imposição da estabilidade, da sua própria interioridade, assim como, do espaço e tempo: *there is no story of movement that does not do a certain violence to the space it traverses* (2007, p.66). Manning escreve: *violence is the constant reminder of the body's potential for metamorphosis, of its movements of desire and its multiplicitous sensations* (2007, p.66)

⁸¹ Manning reporta-se à expressão de Derrida, *tomar uma decisão (taking a decision)*: o processo de tomar decisões envolve assumir o risco que a nossa decisão pode alterar a orientação de um acontecimento (2007, p. xvii).

⁸² Segundo Gil, o *corpo-consciência* está presente no corpo empírico, mas adormecido pelas funções macrosensoriais deste último (2004, s.p.).

A comunicação de inconscientes faz-se essencialmente através dos afectos. Gil escreve:

...a percepção do mundo opera-se essencialmente por meios afectivos, no sentido em que a cognição se faz sobretudo através dos afectos e do seu contágio (...) o afecto aumenta a escala das percepções, abarcando simultaneamente um campo infinito de espaço e de tempo (2004, s.p.).

Há comunicação de inconscientes quando alguém se deixa investir afectivamente por outro captando relações diferenciais e singularidades que *ao condensarem-se determinam um limiar de consciência em relação com o nosso corpo, como um limiar de diferenciação, a partir do qual as pequenas percepções se actualizam* (Deleuze in Gil, 2004, s.p.). As pequenas percepções são indeterminadas e não localizadas; inconscientes porque, ínfimas, situam-se aquém do limiar da consciência e são intervalares porque acontecem no intervalo entre a percepção macroscópica e a percepção actual. A sua forma não descreve uma figura, *o intervalo só é percebido enquanto forma das forças que emana do conjunto de pequenas percepções — o contorno do silêncio ou de ausência* (Gil, 2004, s.p.). A cartografia (da presença) das intensidades do corpo depende da influência que provoca nos que a percebem.

No entanto a comunicação de inconscientes não se dá ao nível do corpo físico ou empírico, ela faz-se através de *corpos espectrais*:

É um corpo de afecto, mas mudo e sem visibilidade outra que a densidade e a presença do silêncio, onde circulam forças que se moldam aos contornos de ausência que dileneam o corpo espectral (...) é o corpo real cujos órgãos constituem pontos ou pólos emissores e atractores de intensidades (2004, s.p.).

Nos corpos espectrais existe uma movimentação de desejo inconsciente que é incorporada⁸³ pelos afectos, criando uma osmose dos corpos. O corpo abre-se, então, hipersensível às modulações de forças, intensidades e vibrações dos corpos dos outros.

No presente capítulo, particularmente e devido à análise do dueto do filme, interessamos a abertura de um corpo ao outro geradora de um *em-redor* dos próprios corpos tornando-se espaço (de conexão de forças) — intensivo, afectivo e relacional. Nesse espaço, denominado *zona* (Gil, 2001), o bailarino abre o corpo empírico a uma infinidade de corpos virtuais que o habitam — os corpos desarticulam-se, metamorfoseiam-se, desdobram-se. No espaço de dois corpos em movimento, abre-se

⁸³ Segundo Gil, o conceito de incorporação implica: *o afecto vai sugar completamente o espectro e moldar-se segundo as suas forças* (2004, s.p.).

um *espaço de agenciamento*⁸⁴ de fluxos de intensidades, cuja tendência é construir, consistentemente, um corpo único.

4.

Consideremos, então, o que acontece no movimento relacional de dois corpos através do toque. Lingis diz:

To sense something is to catch on to the sense of something, its direction, orientation or meaning. Sensibility is sense-perception, apprehension of sense. But to sense something is also to be sensitive to something, to be concerned by it, affected by it (...) sense-perception is in fact an apprehension of the forces of things... (1996, p.77).

A partir dessa afirmação podemos pensar o movimento da sensibilidade dos corpos como receptividade, devido à capacidade de 'sentir', sinesteticamente, a força, a orientação e as potencialidades das coisas, dos acontecimentos e dos próprios corpos. Ao sentir, o corpo responde a vários extractos, texturas, gestos de um outro, através da captação ao nível das *pequenas percepções* e dos *acontecimentos intermitentes e à superfície* (referidos acima). Segundo Manning, o carácter relacional dos sentidos amplia as capacidades a eles intrínsecas, incitando o corpo a sentir em excesso do seu organismo (inclusive da soma dos sentidos), ou seja, incitando a criação de um 'corpo-sem-órgãos' (2007, p.79).

O toque é uma sensação através da qual os corpos entram em contacto um com o outro, incorporando as suas actualidades e virtualidades. Na reciprocidade em movimento, assente numa atenção constante (*awareness*), enquanto a sensação diferencia e multiplica, os corpos entram em ressonância num intervalo para além da singularidade de ambos⁸⁵. Manning escreve: *In my turn toward an other, I engage with the very potentiality of extending my-self, of challenging my-self to feel the presence (and absence) of that other* (2007, p.7). Para esta autora o toque pertence sempre a um outro, ou seja, vem de um outro e dirige-se a ele e, por isso, o toque abre o corpo à emergência das suas potencialidades.

É através do movimento que sentimos, no presente, os corpos a 'irem em direcção' um ao outro, lá onde começamos a escutar, conceder, responder, destabilizar e deslocar.

⁸⁴ *Agenciar é tecer, serzir, atar, anexar, conectar, forjar os dispositivos apropriados à intensificação das forças; numa palavra, é dar consistência à osmose para que esta não se transforme numa zona psicótica* (Gil, 2004, s.p.).

⁸⁵ Massumi diz: *This inbetweenness is the unknowable of that toward which I reach (...) This is a composite movement, a sensory experience where heterogeneity inhabits the multiplicitous spaces of the body and modifies that body* (in Manning, 2007, p.35)

Ao moverem-se eles criam lugares temporários, os quais surgem das: *emergent qualities of our bodies in motion* (2007, p.30). Estas qualidades não são possíveis de medir ou quantificar. Enquanto o corpo permanecer 'vivo' ao toque, ele espacializa.

O toque é um movimento de desejo em direcção ao outro, uma ligação de corpos que sentem em movimento (Manning, 2007, p.35). O desejo de saber os espaços que os nossos corpos criam juntos, de sentir o toque, de partilhar o lugar do toque, de atravessar o espaço, de tocar o outro. É o desejo no seu múltiplo movimento que inventa novas fronteiras (Manning, 2007, p.33). Segundo essa autora pensar o corpo é pensar o desejo em movimento, onde a sensação é a incorporação desse desejo, o qual excede o 'significado' do corpo porque está em movimento contínuo, em processo direccionado à exploração de ainda um outro desejo — o desejo acelera o movimento (2007, p.37).

Os corpos em relação passam a não ocupar só planos separados — eles estão a engendrar⁸⁶ outras configurações, a atravessarem espaço-tempo, a re-inventarem-se e, conseqüentemente, a criar novos mundos⁸⁷. O toque projecta uma experiência que resulta numa expressão — o toque é expressão. O movimento dos corpos através do toque cria um campo de forças habitado por multiplicidades, actualidades e virtualidades, onde um novo corpo emerge a partir do qual se forma um espaço.

⁸⁶ *Engendering bodies are relational vectors that space time and time space in an effort to re-locate themselves within systems of mutation (...) engendering bodies are bodies that move, that metamorphose always in relation to their environments and to one another* (Manning, 2007, p.89).

⁸⁷ Referimo-nos aqui ao devir dos corpos que se tocam, segundo a perspectiva de Manning: *my becoming-body and becoming-world occurs at the intersection of our touch* (2007, p.11). É implícito a essa intersecção o acto *em passagem* dos corpos a atravessarem o tempo e espaço, o movimento da sua relação — *an engagement of our bodies in their indeterminacy* (2007, p.23).

Quarta leitura

No dueto, em estudo, a decisão e a exactidão dos movimentos executados pelos bailarinos sobrepõe dois planos: um corresponde ao traçar da coreografia e o outro à expressão que emerge da exposição de sensibilidade e abertura de um corpo ao outro através do toque ou da envolvimento dos corpos.

A coreografia oferece a estes bailarinos o mapa do movimento, as linhas e contornos de uma circularidade. Os movimentos executados não levam os bailarinos a nenhum lado, pelo contrário incitam à continuidade dessa circularidade que se instala e permanece. No entanto, é a própria coreografia que surge como uma espécie de trama por depender da sensação do toque e da criação de um espaço envolvente e único pelos bailarinos (mesmo quando não se tocam). Neste dueto a sensação assegura a forma, em detrimento de uma representação de formas exteriorizadas. É através das sensações que os bailarinos se relocalizam e reposicionam garantindo a fluidez do movimento coreografado. As sensações disturbam a linearidade das trajectórias e a consistência das direcções dos movimentos actuais dos corpos. Surge, então, um segundo plano correspondente ao escoamento de energia, às modulações de velocidade e às transformações qualitativas dos corpos em relação. É neste último plano que a expressão emerge em excesso dos corpos dos bailarinos.

No encontro destes bailarinos joga-se, por um lado, com a separabilidade, diferença e impenetrabilidade dos seus corpos; cada um surge na sua individualidade com uma carga expressiva específica e singular. Por outro lado, devido à reciprocidade da relação, onde uma atenção permanente (*awarenes*) assegura a fluidez e precisão dos movimentos, os bailarinos transgridem o espaço e o tempo, um e o outro. Através da sensação, que incorpora o movimento do desejo, os seus corpos desdobram-se nos espaços que ocupam, eles encontram-se em processo, em devir.

Os corpos destes bailarinos não confluem para uma possível unidade, ou identidade semelhante, antes condensam todos os seus movimentos na relação, onde se instala um movimento contínuo de multiplicidade e diferença que povoa a singularidade dos bailarinos e os seus movimentos.

À superfície surgem, intermitentemente, as virtualidades dos corpos articuladas consoante as cambiantes gestuais do movimento de irem em direcção ao outro — o diagrama para as suas próprias acções.

Eles disponibilizam e abrem o corpo a uma comunicação de inconscientes, através da qual é a captação de pequenas percepções que os orienta. O estável-desequilíbrio (mencionado anteriormente) prolonga-se aqui para uma meta-estabilidade do espaço sensível do dueto por este ser povoado de virtualidades.

Os bailarinos antevêm o próximo movimento através do toque, medindo no espaço dimensões. No diálogo, receptivo e atento, estes bailarinos mantêm viva uma teia de ligações que os conecta por aproximação ou afastamento — o toque chega ao tangível e ao intangível. No outro eles encontram o suporte (terrestre) para os seus movimentos.

Ao abrirem o corpo ao outro eles aceitam a possibilidade de criação de um espaço-tempo engendrado pelo seu encontro. O limite da superfície expande-se ao espaço do corpo. Trata-se de um prolongamento ou extensão dos corpos em movimento, em direcção ao outro, em excesso deles mesmo, afectivamente, formando um em-redor dos corpos. Da relação entre os dois bailarinos forma-se um novo corpo, um terceiro corpo, forma-se, então, o espaço sensível do dueto.

Síntese

Quando dois corpos se tocam, pele e carne entram em contacto. A pele é uma superfície sensível de contiguidades (interior-exterior) e um lugar de exposição de susceptibilidades. Através de uma negociação permanente de 'acontecimentos intermitentes e à superfície', os corpos são confrontados, simultaneamente, com a sua separação e com as suas intensidades, contágios, prolongamentos e espacializações.

Os corpos sentem e a sensação incorpora o desejo que nunca é linear. O espaço recíproco, intervalar e sensível do encontro tem uma consistência e uma espaciotemporalidade própria. É estabelecida, entre os corpos, uma 'comunicação de inconscientes', feita através dos afectos: o corpo abre-se, sendo capaz de captar pequenas percepções e de entrar em 'contacto-osmose' com o outro. Para além da sua materialidade interpretável e das suas estruturas de contornos fechados, os corpos sofrem transformações e passam a mover-se num espaço intensivo, sensível e de afecto, onde circulam fluxos de energia em excesso de si.

No dueto, a evidência do contorno das figuras dos corpos separa-os como singularidades. No entanto, a coreografia contém uma trama sensível ao depender da própria sensibilidade e susceptibilidade dos bailarinos; da sua capacidade de entrar numa relação onde o toque evoca sensações diferenciais e pequenas percepções; e da sua exactidão e decisão potencializadoras da alteração do acontecimento da dança. Para estes bailarinos a dança depende da intersecção do toque, do movimento do desejo e da, conseqüente, afecção da forma e do espaço que os corpos ocupam. Durante a execução dos movimentos, o toque dirige-se ao extracto de indeterminação dos seus corpos em devir, aí onde a expressão reside. Os corpos destes bailarinos atravessam o espaço e criam um novo mundo, único.

3. O ESPAÇO DO FILME

In every Now, being begins; round every Here rolls the sphere There.
(Lingis, 1995)

Neste capítulo pretende-se traçar uma linha oblíqua no estudo até aqui realizado e compreender como as particularidades — em primeiro lugar, a do trabalho do bailarino; em segundo, a da interacção dos bailarinos e dos bailarinos com o coreógrafo; e finalmente, a da relação entre o dueto desempenhado e a realização do filme, ou seja, a intervenção do operador de câmara, editor e director — (in)formam o filme. E, a partir dessa análise como descrever o *corpo do filme*?

Quinta leitura

Foi mencionado o facto de a coreografia ser um mapa, i.e., um caminho percorrido pelos bailarinos enquanto outros elementos se apresentam e substancializam, tais como, organicidade, velocidade, modulação, fluxo de energia e qualidade da presença. Consequentemente, na relação dos corpos em movimento, devido à sua transformação qualitativa e à dinâmica do potencial da expressão, são gerados espaços-tempo.

O filme "ABCDEFGH" (1994) é uma representação objectiva do dueto dançado, realizada a partir da forma *háptica* e *gravitacional* como a câmara se aproxima dos corpos, da escolha dos planos e da sequencialidade das imagens, sendo esta última não correspondente à continuidade do fluxo da dança a não ser quando coincidem através da revelação de fragmentos da coreografia com a totalidade dos corpos. Nas relações estabelecidas para a realização deste filme, modulações de velocidade sobrepõem dois planos: um à superfície e o outro a esta subjacente, i.e., *subterrâneo*. Nesta perspectiva podemos pensar o filme como um mapa de dois planos passível de ser percebido por cada observador e cada vez diferentemente.

Os corpos fazem aquilo que expressam em movimento, processo e relação intersubjectiva e intercorporal. A realização do filme consistiu numa série de relações fractais onde subjectividade-corporalidade-imagem do corpo nem sempre coincidiram para os bailarinos, coreógrafo e intervenientes na operação de câmara e posterior

manipulação de imagem. Quando a relação acima mencionada não coincide, há destabilização e dissonância. Aquilo que os corpos 'são' é esbatido pelo seu devir, ou seja, um lugar não objectivo nem subjectivo onde actual e virtual coincidem, deixando passar intersticialmente o que *há-de vir a ser* — da expansão dos corpos emergem outros corpos que os povoam. A intensidade destas relações constituiu e, por isso, in(formou) o *corpo do filme*, 'carregando-o' expressivamente⁸⁸.

No *aqui*, de agora, existe um *ali*. Este último lugar, não localizável, corresponde às transformações qualitativas dos corpos, suas metamorfoses, geradoras de dissonâncias entre aquilo que esperamos ver (reconhecendo subjectividades e corporalidades) e aquilo que vemos e não podemos fixar. Lingis escreve:

The things are not only structures with closed contours they lend themselves to manipulation and whose consistency constrains us. They lure and threaten us, support and obstruct us, sustain and debilitate us, direct us and calm us. They enrapture us with their sensuous substances and also with their luminous surfaces and their phosphorescent facades, their halos, their radiance and their resonances (1996, p.105).

Na susceptibilidade entre objectividade e 'subterraneidade', contornos e substâncias, como descrever o *corpo do filme*?

No filme dois corpos dançam juntos, através do contacto que estabelecem entre si. Os bailarinos executam os movimentos num estado meditativo, eles apresentam a dança *fazendo-o*.

Os bailarinos operam num território intensivo de afectos e transferências: a sua assertividade e receptividade faz deles cúmplices, numa sincronicidade e mútua reciprocidade, onde ambos se abrem ao outro contagiando-se, captando pequenas percepções, e entrando em osmose. Eles sabem onde e quando cair, dobrar, encostar, encaixar, rolar. Relacionalmente, os bailarinos encontram-se em permanente reinvenção de si mesmo. Ao contraírem a forma um do outro, transsubstanciando o seu próprio estado material, eles dançam (n)a síntese de um terceiro corpo.

Nas imagens, simultaneamente ao nexos coreográfico existe a possibilidade de formação de corpos, subjectividades, sensibilidades, movimentos outros. Ao 'ser' é sobreposta a sua presença, oscilante.

O rosto dos bailarinos como superfície onde expressões se formam e dissolvem vai para além dos seus contornos, é um rosto de alteridade que transporta o não

⁸⁸ A carga expressiva que o filme condensa vai depender, também, do investimento do observador como veremos no próximo capítulo.

representável — os gestos escapam a qualquer tentativa de os fixar. Os bailarinos estão atentos, concentrados, focados na sua relação, acção e na presença da câmara. Os olhos vêem o corpo do outro, medem as distâncias entre si e as dimensões do espaço para a execução do movimento. Através da 'escuta dos olhos' e da 'visão da pele' são traçados os diagramas do movimento.

As mãos não recolhem informação, não comunicam uma mensagem, não dirigem, não manipulam, não examinam ou investigam — agem em direcção ao outro e abrem-se a possibilidades. O toque espalha-se pela superfície dos corpos, em excesso à sua funcionalidade e aos contornos da pele. As mãos desenhavam linhas dos corpos, traçando-os táctil, sensual e sensitivamente. Elas giram, torcem, abrem e fecham-se, puxam e empurram os corpos, fazem espirais que os envolvem e arrastam. Um corpo pendura-se preso pelas mãos ou, então, deixa-se afundar nas mãos do outro encontrando o impulso para o próximo movimento. Nesta dança não existe um objectivo final de sobrevivência e as mãos não são instrumentos, mas agem como predadores. Porém, não há possessões, só movimento.

Os bailarinos dançam a imersão do peso, leveza, densidade, respiração e calor dos corpos. Através da agilidade do seu alinhamento, o estável desequilíbrio (plano vertical), eles dançam também o suporte que encontram no solo (plano horizontal), onde os corpos redireccionam as operações da queda ou rendem-se ao repouso. Para além de suporte o solo, tal como a densidade do ar, é também um terreno de inscrição das formas dos corpos e dos seus movimentos.

Os bailarinos desistem da estabilidade da verticalidade para se situarem num outro plano oscilante ou encorajador do abandono dos corpos ao solo. Eles dançam entre os dois planos vertical e horizontal, interseccionando-os consoante as modulações das transferências de peso e as inversões do tronco para cima ou para baixo. As formas deslizam desta negociação dos planos, surgindo sempre em passagem num equilíbrio *meta-estável*. Estes corpos relembram o facto de a queda ser iminente à verticalidade.

O pélvis é uma zona maleável na qual as pernas flectem e expandem, criando espaços dentro do corpo (nas articulações), desmultiplicando possíveis ângulos, direcções e orientações do movimento. Tal como nas artes marciais o pélvis é o reservatório da força para o movimento, por manter a gravidade baixa no corpo, a compacticidade do corpo, o enraizamento e a ligação à terra.

As pernas acompanham e sustentam a acção do torso, instaurando modulações de ritmo, imprimindo diferentes velocidades, tomando direcções. O peso dos corpos é

negociado pelas sensações dos pés traduzidas nas acções de andar, correr, saltar, amortecer, inclinar, articular, deslizar, prender, largar.

O movimento contrai e expande-se, dobra e desdobra-se, suspende-se em estados ou instantes de repouso e, ao engendrar relações dos corpos, afirma-se em formação. O movimento circular vindo das múltiplas espirais dos corpos, levado pelo desejo, 'descarrega' o potencial da expressão — a dança.

O filme na sua temporalidade intervalar e intermitente mostra-nos detalhes dos corpos, superfícies inter-conectadas e inter-cortadas — capta os movimentos actuais e virtuais do dueto, o espaço intersticial da expressão onde gestos se eclipsam, e espacializa deixando diferentes 'acessos' para a percepção do seu observador.

"ABCDEFGH" (1994) revela fluências temporais, zonas de presença, dinâmicas potenciais, reconfigurações dos corpos, outras topologias do espaço. O dueto ao engendrar, permanentemente, fluxos energéticos produz em excesso de si mesmo, reflecte-se e a si retorna, como o banho de Ariane.

Síntese

O *corpo do filme* "ABCDEFGH" (1994) consiste numa congregação entre a representação objectiva e a multiplicidade de presenças discretas que escapam a si mesmas, ao próprio filme e ao observador — um mapa de dois planos, um à superfície e outro *subterrâneo*.

Na complexidade de relações estabelecidas para a realização do filme foram produzidas subjectividades capazes de alterarem os corpos e o espaço que ocupam, devido à forma como os afectos e o imaginário destabilizam a relação subjectividade-corporalidade-imagem do corpo, conduzindo à reinvenção dos corpos. No filme, estes factores são determinantes para sua expressão, porque foi essa complexidade que moldou o objecto final.

Na relação entre o dueto desempenhado e a realização do filme, o *continuum* da circularidade do movimento dos bailarinos é interrompido e retomado, intermitentemente; os corpos que dançam são desdobrados, espacializados, inscritos numa outra temporalidade — o corpo do filme.

4. O ESPAÇO TOPOLÓGICO DO OBSERVADOR

To see the other is to see her place as a place I could occupy and the things about her as harboring possibilities that are open to my skills and initiatives.

(Lingis, 1994)

Foi, anteriormente, mencionado (Primeira parte) a possibilidade da experiência estética do filme analisado envolver outras formas de percepção e imaginação onde pormenores subtis de um corpo podem afectar o observador, se houver nele uma certa sintonia com as imagens do filme; referíamos-nos aí a uma noção de transformação do sensível. Mais adiante é feita a seguinte pergunta: pode o filme, enquanto representação do corpo, fazer com que este estenda, espacio-temporalmente, através da película e projecção, para o corpo do observador, tal como o conceito de *imagem do corpo* sugere? Estas problemáticas são aprofundadas no presente capítulo.

Espaço de imagem

No texto *Imaginar a Imaginação*, sobre as fases da percepção estética, Gil, escreve a respeito do objecto artístico: *...desmembrar ou desorganizar o corpo que sustenta a forma percebida* (1999, p.63). Na descrição dessas fases, a imaginação⁸⁹ é apresentada com uma função de esquema entre as metamorfoses do *espaço do corpo*⁹⁰ e a percepção de formas de forças na obra de arte.

Ao recorrer a conceitos analisados anteriormente (entre os quais se encontram *intersubjectividade, imagem do corpo, esquema*) e ao mapear as fases da percepção estética, tal como Gil (1999) as propõe, procuramos explicitar o espaço topológico entre o espaço do filme "ABCDEFGH" (1994) e o novo espaço do sujeito-observador.

Considerando uma obra de arte, a percepção estética tem o seu início no acto de olhar para um objecto, ou seja, na objectividade das suas *formas triviais* (Gil, 1999, p.53). Numa segunda fase, a oscilação do olhar do observador para estruturas espaciais não imediatamente visíveis nas formas triviais do objecto, as quais *aparecem por contraste e, ao mesmo tempo, por aderência* passa esse mesmo olhar para um outro espaço⁹¹ — topológico, porque não objectivo nem subjectivo (Gil, 1999, p.54). Essas estruturas são *relações espaciais, temporais e materiais* contidas no próprio objecto pelo trabalho do autor (seja ele pintor, coreógrafo ou realizador) (Gil, 1999, p.53). Na oscilação do olhar do observador, quando ele descobre essas relações, há um deslocamento da bidimensionalidade das formas de, por exemplo, um quadro. Isto não significa que, perante a superficialidade do objecto, *vejamos ou entremos num espaço tridimensional* (Gil, 1999, p.53).

⁸⁹ A noção de imaginação, tal como Gil (1999) propõe, inscreve-se na tradição de Bergson e Husserl, entre outros, *que pensa a imaginação como um complemento da percepção do presente* (Nabais, 1999, p.69). Essa concepção da imaginação afasta-se da fenomenologia de Sartre e Bachelard, relacionada com *espaços de produção de imagens de um sujeito isolado* (Gil, 1999, p.58). Na visão de Gil encontra-se implícita, na imaginação, a consciência do presente e a actualização de imagens de determinado objecto num espaço do corpo topológico (coextensivo do espaço interior e exterior), ou seja, a imaginação opera a metamorfose do corpo perceptivo. Podemos relacionar esta dinâmica das formas abstractas da espacialização do corpo com as noções de desterritorialização e corpo-sem-órgãos (Deleuze), que pensam o corpo, espaço-temporalmente, para além das suas fronteiras imediatas.

⁹⁰ O conceito de *espaço do corpo*, segundo Gil (2001) implica a multiplicação de imagens virtuais no corpo e tem como propriedades prolongar os limites do corpo próprio para além dos seus contornos visíveis e de ser um espaço intensificado, de texturas diversas, em comparação com o tacto habitual da pele. O que distingue o *espaço do corpo* do espaço objectivo é a dimensão de uma profundidade topológica que se mistura com esse espaço objectivo. Gil define *espaço do corpo* como *meio espacial que cria a profundidade dos lugares* (2001, p.65).

⁹¹ Esta noção de espaço corresponde a de *espaço do corpo* como prolongamento do nosso corpo, tal como foi descrito anteriormente (Gil, 2001).

Segundo Gil, à segunda fase da percepção estética correspondem duas conexões: a primeira, entre estruturas espaciais e formas triviais e, a segunda, entre forma das forças e formas pregnantes. Esta fase refere-se já ao novo espaço do sujeito-observador, o prolongamento do seu corpo e a primeira metamorfose, no qual é induzido algo que surge de uma relação intersubjectiva entre ele e o espaço do objecto, ou seja, qualquer coisa que é dele e do objecto. Ainda em relação à segunda fase, mas respeitante à segunda conexão, Gil escreve: *A oscilação vai permitir que se inscrevam nele (olhar) precisamente imagens de espaços, vendo-os como se fossem objectivos* (Gil, 1999, p.54). Deste modo, é na terceira fase, que são induzidas no novo espaço do sujeito, a partir das formas pregnantes do objecto, figuras intensivas, fluxos intensivos de forças: a *forma das forças*. Esta fase é assim denominada *percepção de forças*, a fase final da percepção estética (Gil, 1999, p.54).

De modo a explicar o que possa significar a percepção da forma de uma força, Gil adianta: *As forças aparecem porque houve uma espécie de deslocação da relação entre formas triviais e espaços encobertos, o que abriu uma brecha na própria percepção do quadro* (Gil, 1999, p.55). Na percepção estética, o observador passa de uma percepção cognitiva de formas triviais para a percepção de forças (como vimos estruturas espaciais que aderem às formas triviais ou, melhor, *transfiguração das formas triviais pelas forças que desenham uma forma*) deslocando o próprio lugar objectivo de observador (Gil, 1999, p.55). Trata-se de pequenas ou mínimas percepções, antes invisíveis, que passam a vibrar, a movimentarem-se. Nesse movimento de pequenas percepções, que acontece numa comunicação particular entre o observador e a obra de arte, necessária à percepção estética, não é possível encontrar uma constância na percepção, levando por isso ao aparecimento de forças (Gil, 1999, p.55).

No corpo-espaço, topológico, a adesão do observador à figura é feita por um agente do movimento da imaginação, o *ponto-corpo*: *porque é um ponto que é um corpo e que pode deixar de o ser, pode aderir a uma superfície, a uma cor, pode reduzir-se, pode quebrar-se em mil fragmentos* (1999, p.56). Considerando o carácter plástico e relacional do conceito de *imagem do corpo*, propõe-se ser a experiência da nossa própria imagem do corpo uma possível condição para criação do *ponto-corpo*. Isto porque a imagem do corpo é, para Schilder, transitória e volúvel, dilata-se e contrai-se, abandona alguns dos seus elementos no mundo exterior e incorpora-se de outros (1968, p. 219) e a respeito do *ponto-corpo*, Gil fala de *ondas induzidas por essas estruturas mátericas e espaciais, podendo até tornar-se corpo próprio, a imagem de um corpo, podendo*

tornar-se tudo, até imaterial (1999, p.55). A experiência da nossa imagem do corpo depende de movimentos de proximidade e distancia espacial e afectiva num espaço de relação com o outro, sujeito ou objecto.

É através da imaginação (não imagem mental), cuja matéria prima é o corpo, que o *ponto-corpo* percorre *sentindo a textura* (da areia, no exemplo de Gil) *enquanto imagem*⁹² (1999, p.57). Na primeira fase da percepção estética o movimento da imaginação tem como funções: 1) o *desmembramento das formas triviais* de uma percepção cognitiva e 2) *a aderência das estruturas espaciais a essas formas* (Gil, 1999, p.61).

Os mecanismos de movimento e percepção de *imagem do corpo* permitem uma melhor compreensão do sentir da imaginação e, por outro lado, do corpo a assegurar a aderência do pensamento. Mais especificamente, o facto de o *espaço de imagem* ser onde o *ponto-corpo* evolui, referindo-se *imagem às formas de forças* inscritas no olhar do observador e produzidas por a sua imaginação, deve-se, entre outros aspectos, à plasticidade do mecanismo de auto-(des)construção de *imagem do corpo*. Num lugar fora do espaço objectivo e da esfera da consciência perceptiva, porém aí iniciado, encontramos-nos no domínio de um corpo expandido, ocupado por um outro que ele próprio produziu, o sujeito enquanto mónada. A ele corresponde o *espaço de imagem*, o espaço do *fora*, ou seja, de movimentos da imaginação que provocam as imagens de determinada obra (Gil, 1999, p.58).

Foi mencionada anteriormente a impossibilidade de, numa relação com o outro, esquivarmo-nos completamente a projecções, apropriações, desejos, pulsões, sabendo, ao mesmo tempo, que o outro ocupa um espaço da consciência ou do inconsciente do sujeito. Segundo Gil, o espaço de imagem é *a conexão que se estabelece assim, entre o espaço do quadro e o novo espaço do sujeito* (1999, p.59). É nesta terceira fase, devido à deslocação do próprio lugar objectivo do observador, que podemos falar de zonas de circulação do sujeito como território do descentramento e do aleatório (Primeira parte). A relação com o outro ocupa, através do desejo, o espaço de imagem; mas, esta relação, é aqui entendida através das *multiplicidades que nos povoam e que induzem tantos devires outros* (Gil, 1999, p.60). O outro, já não é sujeito nem corpo, é uma multiplicidade; daí podermos falar, no plural, isto é, numa relação intersubjectiva de

⁹² Ao longo da dissertação quando se fala em "*imagem*" não se está a referir à especificidade do conceito de *imagem do corpo*, antes entende-se que este último é uma predisposição do corpo para chegar ao primeiro.

múltiplas singularidades onde circulam figuras intensivas, fluxos intensivos de forças que *constituem os movimentos próprios do espaço de imagem* (Gil, 1999, p.60).

Só situando-nos numa zona de indeterminação e indiscernibilidade, tal como a que foi referida anteriormente a propósito dos afectos e perceptos, mais longe do que *das afeições vividas e das percepções experienciadas*, é que podemos construir *formas que retenham forças* (Gil, 1999, p.63). Segundo este autor, ao elevar a sensação a uma potência máxima (*saturar a sensação*) chegamos a manipular pela imaginação, a desmembrar a forma trivial, isto é, a desorganizar o *corpo que sustenta a forma percebida* (1999, p.63). Existe um duplo desdobramento onde, primeiro se confundem as estruturas espaciais com o espaço da sensação que nasce do observador e, segundo, se dá uma relação de osmose entre o espaço da sensação e o espaço da obra; um desdobramento que corresponde à transformação de ambos espaço-corpo e espaço da obra. Aí nesse espaço de conexão reside o espaço da imagem, fluxo de afecto que conduz o observador *ponto-corpo* através das formas e dos espaços. Este espaço implica uma topologia própria *que vai do espaço do quadro ao espaço interior e reciprocamente* (Gil, 1999, p.65).

Quanto à sensação estética, é ela que se expande e prolonga no espaço imaginário, Gil menciona um desdobramento de determinações, ou sensação infinita; o qual conduz à descoberta do novo. Gil adianta: *Ela (sensação) própria se fractaliza e, na sensação estética, há como que uma sensação que infinitamente se descasca, para se reencontrar a mesma, descobrindo ao mesmo tempo um sem número de determinações novas* (1999, p.66) ⁹³. Entramos na consciência da imagem produzida pelo corpo através das sensações, esta imagem é tanto visual como sensorial e abre o corpo a uma multiplicidade de possíveis.

Manning escreve: *Our skins are peeling away, leaving new surfaces for experimentation* (2007, 120). Ao fazer a ponte para o filme "ABCDEFGH" (1994) começamos por passar da elasticidade dos tecidos ou fascias, dos sentidos, da pele dos bailarinos em contacto com o solo e o corpo do outro, para a fragmentação das superfícies e texturas, reveladas por determinadas escolhas estéticas possíveis com o *medium* cinematográfico, deixando *novas superfícies de experimentação* e, finalmente,

⁹³ Recordemos o exercício de Lisa Nelson, *peeling an apple*, mencionado anteriormente (Terceira parte, cap.2), quando o fiz, no contexto do seu workshop *Tuning Scores*, tive a impressão de uma hipersensibilidade e abertura dos sentidos — a visão do corpo. Por outro lado, ao observar os outros participantes assisti ao facto de quase todos os seus movimentos terem uma qualidade performativa (o que é raro acontecer numa situação de workshop). A sensação diferencia-se infinitamente.

para o encaixamento de *espaços de imagem* através da imaginação (na sua função de esquema) do observador, onde movimentos virtuais se actualizam pela fractalização da sensação, indefinida e infinita.

Sexta leitura

Não podemos determinar como é o observador afectado pelo filme e a representação do corpo que este nos mostra. Apesar da indissolubilidade entre o visível e o cinestésico, não sabemos se a informação visual gera no observador uma experiência corpórea e se as transformações, densidades e intensidades do espaço do corpo dos bailarinos visto através da filtragem, ou lente, que o filme constitui encontram a sua ressonância no corpo do observador. No entanto sabemos que aquilo que vemos produz o que sentimos e, por sua vez, o estado corpóreo em que nos encontramos informa a interpretação daquilo que vemos, i.e, filtra a informação. Então, interessa perceber o que se vê neste filme, mas sobretudo quem vê o quê.

Criticando Godard no que respeita à *empatia cinestésica* ou ao *contágio gravitacional* entre o bailarino e o espectador (isto referente a uma *performance* de dança), onde este último é *transportado* pela dança perdendo a certeza do seu peso, não podemos deixar de concordar com uma outra afirmação do autor: *a complexidade das heranças, aprendizagens e reflexos que determinam a particularidade do movimento de cada indivíduo, igualmente determina a sua forma de perceber o movimento dos outros* (in Demspter, 2003, p.61). Deste modo, concluí-se que em "ABCDEFGH" (1994) a experiência do observador vai depender, também, da sua própria corporalidade, ou mais especificamente, de aspectos como *imagem do corpo, pré-movimento, espaço do corpo*, estes, por sua vez, dependentes da sua história e contínua recriação do corpo e imaginário.

A percepção estética o filme "ABCDEFGH" (1994) exige do observador um certo tempo de 'escuta', a criação da possibilidade de alterar a sua percepção, de ver para além do que via na primeira fase do olhar, ou seja, a passagem de um espaço cognitivo para um espaço intersubjectivo de sensibilidades e afecções.

O filme mostra movimentos, texturas, superfícies, o cinzento, a pele, a permanente dissolução do embate entre dois corpos e joga entre o corpo "vivido" dos bailarinos e a sua plasticidade, sendo esta ampliada pelo próprio meio cinematográfico; isto sem recurso a significações exteriores aos *media* da dança e do cinema. Distantes de representações, estes aspectos propenciam a experiência estética a nível da percepção de formas e movimentos.

A percepção do observador opera o acesso às virtualidades do filme actualizando-as num espaço que já não é nem o espaço do objecto-filme nem o espaço do corpo-

observador, mas *espaços de imagem* e de proliferação de imagens. Estas surgem das formas e dos movimentos do filme e são produzidas pela imaginação do observador. Nesses espaços de imagens a representação do corpo projectada afecta o observador: durante a percepção estética do filme "ABCDEFGH" (1994) o corpo do observador pode, através da imaginação, e proporcional ao seu investimento, ser prolongado, deslocado do seu espaço objectivo e metamorfosear-se.

Em relação à questão inicial sobre a espacialização do filme "ABCDEFGH" (1994), podemos agora concluir o seguinte: através da película e projecção, o corpo (a representação dele no filme) estende, tal como o conceito de *imagem do corpo* sugere, se houver um investimento do observador a partir do qual, primeiro, as estruturas espaciais encobertas nas formas triviais se confundem com o espaço da sensação que nasce no observador e, segundo, o espaço da sensação e o espaço do filme conectam-se por correspondência ou osmose. O corpo que o filme mostra estende porque o observador, através de um agente do movimento da imaginação (*ponto-corpo*), provoca o '*dismembramento*' da trivialidade das formas e opera uma desestruturação no espaço de imagem, topológico.

Síntese

Foram descritas as fases da percepção estética, segundo a perspectiva de Gil (1999), onde é exposta a conexão entre o espaço da obra e o novo espaço do sujeito-observador. Nessa conexão, uma osmose entre o espaço da obra e o espaço de sensação do observador leva à transformação de ambos, formando-se um 'espaço de imagem' constituído por formas das forças inscritas no olhar e produzidas pela imaginação do observador.

O corpo-espaço topológico do observador, vindo de um prolongamento do seu corpo e de um deslocamento do seu lugar objectivo, corresponde à sua adesão à figura feita por um agente do movimento da imaginação: o *ponto-corpo*, através do qual o observador percorre as formas e os espaços. A não constância da observação leva a um surgimento de forças: a *forma das forças*. O espaço topológico do observador é um lugar de *circulação de figuras intensivas* e de *fluxos intensivos de forças*.

O filme "ABCDEFGH" (1994) tem potencialidades de suscitar a formação de um espaço topológico do observador, devido à série de particularidades, relações e mecanismos que interferem na articulação de subjectividade-corporalidade-imagem do corpo, descritos ao longo desta pesquisa. No entanto, a intensidade da percepção estética do observador vai depender da sua própria corporalidade, subjectividade, da representação e relação que tem consigo mesmo e da forma como se deixa, ou não, ser afectado. O espaço entre o filme e o observador é subjectivo e, também, um espaço onde o corpo (do observador), investindo no filme, abre-se ao outro, aos afectos e perceptos, às conexões, às osmoses e à criação de imagens.

5. O ESPAÇO DOS CORPOS

Elle [Athikté] est toute entière dans ses yeux fermés, et toute seule avec son âme, au sein de l'intime attention...Elle se sent en elle-même devenir quelque événement.

Mais, à présent, ne croirait-on pas qu'elle se tisse de ses pieds un tapis indéfinissable de sensations?...Elle croise, elle décroise, elle trame la terre avec la durée...

(Valéry, 2005)

Retrospectivamente...

The feet under stand

1.

A questão central: *que pode um corpo fazer?* O tema: *o corpo e a criação de imagens.*

O desequilíbrio e o toque de dois corpos que dançam é a matéria prima do filme "ABCDEFGH" (1994), de Russell Dumas, a mesma que levou à formação do *corpo na dança*, do *corpo no filme* e do *corpo do filme*.

É a singularidade 'moldada' por uma construção, consistente, de um plano feito de relações intercorpóreas e intersubjectivas que 'carregaram' expressivamente o objecto/acontecimento "ABCDEFGH" (1994), que nos leva a pensá-lo como um projecto de corporalidade autónomo.

Primeiro, foi preciso pensar o corpo como movimento, relação, devir; considerar a abertura do corpo ao outro e a possibilidade, também, de olhar e reflectir sobre a sua mutabilidade e expansão (em detrimento de qualquer acto de apropriação ou fixação). Devido ao corpo não poder ser estritamente actual, por não ser estritamente actual no seu movimento, considerámos a sua virtualidade (um 'virtual empírico'). O corpóreo inclui as virtualidades e as metamorfoses do corpo. Tentámos aceder ao corpo pelas multiplicidades de camadas, texturas, superfícies e pelas matrizes relacionais engendradas pelos corpos e geradoras de espaços-tempo. Paralelamente, descrevemos o corpo ao sublinhar alguns dos seus movimentos, através de uma topografia onde foram captados os relevos e as superfícies largas do corpo-mapa, mas também os caminhos

menos perceptíveis, lugares de conexão e diferenciação, ambiguidades dos trajectos, desvios, imagens pairantes, durações.

Procurámos uma abordagem ao corpo para além do seu isolamento, estabilidade e imutabilidade; assim como, para além dos pressupostos comunicacionais de circulação de informação e troca de equivalentes onde indivíduos se inter-relacionam, através das suas percepções e acções, por aquilo que "eles são". Nesta última abordagem a *inter-relação entre corpos* é feita pelo que eles representam em consonância com um determinado sistema de significações — *o que o corpo é*. No entanto, se pensarmos no *que pode fazer um corpo*, a 'representação' é sobreposta pelo 'sentir' *dos corpos em relação* e a expressão dos seus gestos torna-se possível através desse 'sentir'. Deste modo, dos sistemas de propriedade, subjectivação e dominação escapam singularidades, novas configurações.

2.

O *corpo da dança* assenta na passagem de um estável desequilíbrio para um equilíbrio 'meta-estável' e no toque.

O movimento gerador da dança destes bailarinos é uma oscilação, que provoca uma destabilização do seu equilíbrio comum e um desdobramento dos corpos em movimentos microscópicos, múltiplos e diferenciais. É o contacto dos pés no solo que vai negociar as mais ínfimas transferências de peso — *the feet understand*. Durante a deslocação dos corpos no espaço e através da intensificação das sensações provocadas por um estável desequilíbrio, os pés colaboram na transformação qualitativa dos corpos em espaço povoado de virtualidades.

Os movimentos de transição, acima descritos, constituindo pequenas percepções, formam um equilíbrio *meta-estável* onde no movimento visível dos corpos e nas múltiplas direcções que poderiam seguir coincidem actual e virtual, movimento e repouso, denso e volátil.

A coreografia, esvaziada de conteúdos significantes (vindos da dependência da dança a elementos cénicos, musicais e narrativos) consiste numa trama instável que exige a sensibilidade dos corpos tanto no processo de transmissão como na execução dos movimentos.

Numa relação próxima, sensual e afectiva, coreógrafo e bailarinos compreendem os seus corpos em movimento de uma forma imaginativa, através de negociação de diferenças, percepção do próprio corpo, incorporação de traços ou do *schéma* do outro;

encontrando, assim, nessas transferências a sua individualidade. A coreografia tem um nexó próprio e os bailarinos apresentam o movimento *fazendo-o*, aí reside o sentido.

Na execução dos movimentos a quietude envolve os bailarinos num estado de auscultação desperta da multiplicidade e diferença de pequenas percepções (a visão do corpo), através das sensações — a consciência do corpo. Neste processo as sensações tornam-se imagens como cristalizações fluidas criando uma superfície permanente de presença onde a dança se desenrola. A incorporação da quietude na dança incita a re-configurações perceptuais para ambos bailarinos e observadores. As vibrações dos corpos num território não localizável desafiam a consonância subjectividade-corporalidade-imagem do corpo, levando à criação de outras subjectividades.

Enquanto o corpo permanecer 'vivo' ao toque, ele espacializa. Na execução da coreografia o toque consiste numa relação complexa de velocidades, aceleração e desaceleração na movimentação de partículas. Os corpos dos bailarinos sentem em movimento, eles comunicam no extracto da captação de pequenas percepções, antecipam o movimento do outro e nele encontram o suporte para as suas acções. O dueto depende da sensualidade, da sensibilidade e da afectividade dos corpos. O toque excede a significabilidade da linguagem e a materialidade do sentido, devido aos 'acontecimentos à superfície' que criam vácuos de susceptibilidade e vulnerabilidade. No movimento de ir em direcção ao outro as sensações incorporam o desejo, o virtual é, ao mesmo tempo, incarnado e desmaterializado e os sentidos alteram os corpos qualitativamente — através do toque os bailarinos atravessam o espaço e o tempo e reinventam-se.

Situámos o dueto num território de transformação do sensível, de experimentação das potencialidades dos corpos, de topologias sensíveis de fluxos de energia e variação de estados físicos.

Sobre o *corpo no filme*, no dueto filmado vimos dois corpos dançarem o espaço atrás e em torno de si, desafiando a frontalidade proscénia da dança e deslocando os bailarinos da estabilidade e do isolamento dos corpos. Um gesto dos bailarinos — a queda da cabeça para trás, forma toda uma teia de acontecimentos: a vertigem da queda dos corpos para trás; o *timing* do seu movimento; a sua confiança no vazio, nas potencialidades dos seus corpos, no suporte do solo e do outro; o recurso às espirais e à circularidade do movimento; a criação de um espaço dos corpos háptico e gravitacional.

Na relação entre o dueto desempenhado e a realização do filme, o percorrer da objectiva em re-dor do dueto dançado faz-nos antever a organicidade dos corpos em

contacto e a fluidez e continuidade dos movimentos num espaço-tempo intensivo, mas linear. No entanto, na manipulação de imagens, *o corpo no filme* encontra-se fragmentado, cortado, sendo a sequencialidade dos seus movimentos suspensa e retomada de novo numa outra espécie de circularidade, onde existem várias sequências não lineares e de diferentes durações, assim como, numa outra contiguidade de superfícies. O corpo, no filme, é retido em imagens de fotogramas — rostos, partes do corpo e encaixes de zonas isoladas — e, por vezes, devolvido ao seu movimento cíclico e circular.

Numa infinidade de sensações os bailarinos encontram o suporte do solo-terra, inscrevem nele as matérias e matrizes intensivas e energéticas de movimentos de desterritorialização-reterritorialização dos corpos(-*sem-órgãos*) em excesso deles mesmo, em devir; formando um novo corpo, um novo mundo e ensaiando a possibilidade de uma *nouvelle terre*.

A consistência da co-existência das linguagens artísticas, dança e cinema, correspondente ao cruzamento entre a carga expressiva do gesto no dueto e a sua captação, é assegurada pelo movimento virtual como origem de movimentos seriais divergentes. A câmara capta por vezes o movimento em multiplicidade, a dança e o seu assombro. O filme, ao fragmentar as imagens do dueto, desencadeia séries sucessivas e diferenciais de outros movimentos, alterando a expressão do gesto porque, ao imprimir uma outra sequencialidade espaço-temporal, contiguidade de superfícies e modulação de velocidade, o desdobra noutras configurações (que divergem do dueto inicial). As escolhas estéticas feitas na realização cinematográfica, seguindo a estética instaurada pelo dueto coreografado, incluem um desinvestimento do gesto da correspondência conteúdo-expressão, potenciando a abertura das imagens captadas às suas virtualidades e à actualização do *momentum* da expressão, fazendo emergir signos a-significativos e expressões atípicas. A expressão resultante do processo (descrito neste parágrafo) forma *o corpo do filme*, potenciando a relação filme-observador como um acontecimento privilegiado.

3.

Assumimos a impossibilidade de determinar o que 'sente' o observador, prevemos a existência de um observador 'ideal', fizémos a distinção entre ele e o espectador da *performance* de dança, aceitámos a possibilidade de incorporação do corpo do outro (dueto dançado) e da sua representação (filme) e estudámos como a particularidade do

trabalho dos bailarinos e as relações (fractais) estabelecidas na criação e realização do filme 'carregaram' esse objecto-acontecimento, expressiva e atipicamente, através de um movimento de abertura às virtualidades. Na confluência desses factores reflectimos sobre a especificidade da relação que o observador pode estabelecer com o filme "ABCDEFGH" (1994).

Os corpos fazem aquilo que expressam a quem os percebe: a expressão acontece no espaço intervalar de corpos que se afectam. O filme pode evocar no observador, consoante a intensidade da sua percepção, afectos. Os gestos expressivos eclipsam-se e o observador percebe a imagem ao entrar numa zona de indeterminação e indiscernibilidade própria do espaço de conexão entre si e o filme.

Num movimento intervalar, intersticial, o observador pode entrar num processo de 'espacialização' correspondente a uma deslocação do seu lugar de estabilidade para um lugar de percepção de *formas das forças e fluxos de intensidades*, vindo de uma outra deslocação, aquela da relação entre *formas triviais e espaços encobertos*. Num acontecimento particular da relação filme-observador, o lugar objectivo desse último é deslocado através da captação de pequenas percepções contidas no filme. É através da imaginação (de um agente da imaginação, *o ponto-corpo*) que essa 'espacialização' do observador conduz ao desmembramento das *formas triviais* e à aderência *de estruturas espaciais* a essas formas. Através da sensação (estética) o corpo exfolia em várias direcções. Entramos, assim, no *espaço de imagem*, espaço de conexão entre filme e observador, para além da objectividade e materialidade de ambos, espaço de múltiplas singularidades e de fluxos de afectos — o espaço topológico do observador.

O filme "ABCDEFGH" (1994) consiste num território de experimentação das potencialidades dos corpos — através do seu movimento, mais ou menos perceptível, eles encarnam a 'relação' permitindo o livre jogo dos seus gestos no interstício dos seus movimentos actuais e virtuais.

Iniciada na ambiguidade do toque e das sensações, consoante a intensidade da relação dos corpos (bailarinos, coreógrafo, intervenientes na realização do filme e observador) e subjacente às formas e às figuras, encontra-se uma topologia sensível, um lugar não localizável, não objectivo nem subjectivo, de ocorrência de acontecimentos vinda de afectos e perceptos, da circulação de fluxos e forças e da extensão dos corpos que engendram espaços-tempo — sensibilidades outras.

ANEXOS

1. "ABCDEFGH" (1994) DE RUSSELL DUMAS: CONTEXTO DE CRIAÇÃO

Na dança contemporânea, em geral, "ABCDEFGH" (1994), do coreógrafo e bailarino Russell Dumas, constitui uma alternativa. Interessa começar por compreender o contexto histórico, social e cultural a partir do qual a sua abordagem à dança foi edificada.

Gardner recorre à afirmação da jornalista Susan Shineberg ao citar a uma opinião de bailarinos sobre uma companhia "não-indígena" australiana na sua visita à Alemanha: *Australians, like Americans and South Africans, were born to dance. They've got this sort of open outdoorsy thing, nice bodies, strong physiques* (2004, s.p.). Os bailarinos australianos são muitas vezes referidos pelo seu atletismo muscular e pelo seu uso de espaço (eles ocupam o espaço de uma forma expansiva)⁹⁴. Na Austrália o espaço é um recurso ilimitado e disponível — paisagem ampla e plana. Segundo Gardner, o trabalho de Russell Dumas constitui uma poética e uma política alternativa à dança na Austrália por se opor à dança muscular e à ocupação do espaço descritas (2004, s.p.).

Parafrazeando Yvonne Rainer, a propósito de uma coreografia sua, para se falar sobre o trabalho de Russell Dumas dever-se-á compreender as *transformações das ideias sobre o homem e o seu meio circundante que afectaram todas as artes* (Yvonne Rainer in Gil, 2001, p.186). Neste capítulo pretende-se contextualizar o filme "ABCDEFGH" (1994) a partir de uma descrição da realidade da dança na Austrália.

A herança do ballet clássico

Para analisar uma obra australiana contemporânea é necessário ter em conta a colonização e o isolamento, assim como o impacto regional, geográfico e histórico pela perspectiva da dança. Lembrando a colonização da Austrália por parte da Inglaterra,

⁹⁴ Ainda sobre esta ideia, o Instituto Perth para a Arte Contemporânea denomina o seu festival de dança contemporânea *Dancers are Space-Eaters*, sugerindo o apetite destes bailarinos pelo espaço. William Forsythe descreveu os bailarinos de Ballet australiano como *a buncha cowgirls on pointe* — uma visão colonial (Gardner, 2004). Por outro lado, poderia comparar-se o atletismo dos bailarinos clássicos australianos ao dos bailarinos clássicos russos, cuja musculatura e estrutura difere dos corpos mais delicados dos europeus.

Gardner concluiu que o conceito colonial Europeu de espaço cénico, que ainda denuncia os valores do ballet clássico, centra-se no espectáculo onde ambos bailarinos e espectadores tomam os seus lugares familiares e se fixam, privilegiando uma política do sedentarismo e da propriedade (2004, s.p.). As formas europeias das artes cénicas são espaços proscénios frontais, sendo essa cartografia a mais relevante afirmação do ballet clássico como "dança europeia branca" dominante — a política directa e frontal da *Opera House* a partir da qual a técnica evoluiu. No entanto, apesar de diferentes culturas conceberem o movimento de formas diferentes, é necessário reconhecer que esta obra continua a responder a alguns cânones de "dança europeia branca" que assentam numa prática do movimento. Os bailarinos australianos que procuram qualidade e outros géneros de dança têm que ir para outros países, tal como fez Russell Dumas quando foi para Nova Iorque⁹⁵.

Na dança, na Austrália, predominou o ensino do ballet clássico pelos ingleses. No entanto a experiência do ballet por parte dos australianos não os marcou como o esperado, porque uma colónia nunca adere à pátria-mãe integralmente mesmo na transmissão da arte. Não é possível inscrever nos corpos um passado imposto, autoritário e deslocado da mesma forma que esse passado se inscreve nos corpos do lugar onde se forma, ou seja, nos próprios corpos que o fazem e a partir do qual projectam um futuro. A seguinte afirmação de Dumas mostra a experiência desse passado artístico imposto e a dúvida que coloca:

...the ballet affirms our status as colony; heritage arts reinforce these historical connections. In part the importance and value of a heritage lies in its ability to project a future. But the Australian experience of the lineage and heritage of ballet is a dislocated and disconnected one and we have yet to ask what future this legacy does and can project (Dumas in Writings on Dance, 1990, p.29).

A aprendizagem do ballet clássico como uma linguagem "estrangeira" e todas as linhas de questionamento que daí derivaram conduziram a pesquisa e a criação coreográfica deste autor.

⁹⁵ Na Austrália a cultura materna vem de Inglaterra e Europa em geral, mas há também raízes orientais, pela proximidade geográfica da Ásia (os vizinhos mais próximos são os indonésios). Mais recentemente a dança de Bali, na Indonésia, tem sido uma influência marcante no trabalho de Russell Dumas. Em grande parte as formas de dança asiática são circulares. Em Bali as repetições referem-se muitas vezes ao círculo e à espiral como representação de uma não linearidade, de não revelar tudo o que há para se ver. A outra cultura que tem influenciado o seu trabalho é o Japão, particularmente, na arte, em geral, e no teatro Nô.

A colonização deve ser compreendida como uma actividade incorporada e continuada através dos media, educação, desporto e práticas, entre as quais se encontra o ballet clássico. Segundo Dumas, a institucionalização do ballet (1962) e das suas escolas (1964) na Austrália consolidou a dominância da estética Europeia, especificamente inglesa, que o ballet tinha estabelecido neste país durante os cinquenta anos anteriores (s.d., p.7). Desde os subúrbios até a cidades rurais por todo o país o ensino do ballet, no seu desejo pela autoridade e estilo autenticamente inglês, codificava o pensamento de crianças. A Royal Academy of Dancing, a British Ballet Organization e Cecchetti foram os sistemas ingleses nos quais os examinadores australianos responderam aos seus superiores ingleses (Dumas *in Writings on Dance*, 1990, p.28).

Dumas considera que a técnica de ballet clássico precisamente por afectar através do corpo de crianças, é um dos legados da colonização europeia mais persuasivos e persistente (s.d., p.7). Evocando uma 'dança europeia branca com classe', o ballet inscreve no corpo uma constituição futura politicamente conservadora. Por outro lado, a herança de uma arte foi essencial para a colónia da Austrália uma vez que constituiu as ligações com o seu passado europeu. A tradição do ballet clássico instituiu-se nesta colónia não só pelo ensino mas, também, pelas visitas de companhias e a institucionalização de grupos, tais como, Borovansky, Kirsova e mais tarde o Australian Ballet; e várias companhias estatais. A visão inglesa do ballet foi introduzida por uma série de directores ingleses com mérito, é o caso de Van Praagh, Woolliams, Gielgud, Taylor (Dumas *in Writings on Dance*, 1990, p.29).

Apesar dos bailarinos australianos terem tido desde crianças a inscrição dos valores da dança inglesa, existe neles uma falta de autoridade mesmo quando treinados por os mestres das tradições do ballet. A predominância da visão inglesa do ballet provocou a falta de acesso à rica e variada herança desta arte e o isolamento e deslocamento em relação às culturas que a produziram. Para Dumas, na Austrália foram criadas gerações de bailarinos clássicos *semi-literados* — o seu acento nunca surge como muito natural ou verdadeiro, e pressente-se uma certa insegurança ou falta de autoridade devida à distância e não familiaridade com a cultura a ser retratada (*in Writings on Dance*, 1990, p.29). Ao bailarino australiano faltam-lhe fios de memória que o conectem com os seus antecessores e formem parte do seu tecido cultural. Para Dumas este bailarino não tem o entendimento do presente moldado pelo passado, porque não tem o acesso directo e a conexão com a cultura e a herança do ballet clássico. Por isso não consegue incorporar

essa herança com autoridade nem fazer reflectir os entendimentos culturais embebidos nessa técnica (*in Writings on Dance*, 1990, p.28).

Como mencionado anteriormente os bailarinos australianos à semelhança de outros bailarinos de ex-colónias distinguem-se por o seu *vigor físico*, mas estilisticamente não respondem aos cânones convencionais. Teria feito mais sentido a ligação dos bailarinos clássicos australianos à tradição russa, uma vez que se pode detectar algumas semelhanças na forte fisicalidade dos movimentos e na constituição física de ambos, que se distanciam da delicadeza e fragilidade que transparece dos corpos dos bailarinos clássicos ingleses.

O ballet australiano, cuja tradição inglesa foi de alguma forma apreendida isoladamente da restante cultura europeia e na ausência da continuidade do seu passado, consegue no seu limite ser uma *reflexão colonial da cultura materna* (*in Writings on Dance*, 1990, p.29).

A herança da dança moderna

Se, apesar das suas infra-estruturas, o ballet forjou na Austrália corpos pouco baléticos, o que aconteceu em relação à herança da dança moderna? Segundo Dumas:

Its past has been almost invisible here and what physical traces there are function as "vocabulary expansion", reduced to the status of elective or supplementary studies for dance students...both in colleges and in companies..."modern dance" is relegated to being just another item on the technical agenda for the training of contemporary ballet dancers (*in Writings on Dance*, 1990, p.29-30).

A herança da dança moderna não foi recebida na Austrália e as percepções australianas da dança não foram informadas por as sensibilidades da dança moderna.

A noção da dança moderna poder ser ensinada ou aprendida através do estudo de artistas particulares, tais como Martha Graham e Merce Cunningham, sem ter acesso aos seus trabalhos é agravada pelo facto de não haver também uma sensibilidade pós-moderna que sirva de referência à integração dessas técnicas. A visão australiana do ballet do século dezanove encontra-se intacta, como analisa Dumas: não houve a ruptura com os valores ingleses nem a nação australiana teve o seu início num acto de renúncia como os Estados Unidos da América. Os factores acima referidos têm impedido o desenvolvimento da dança contemporânea nesse país, como se os últimos

cinquenta anos de transformações na dança não tivessem acontecido (*in Writings on Dance*, 1990, p.30).

A percepção australiana do que possa constituir a dança foi dominada por a visão inglesa do ballet, o que se reflectiu também nos programas estatais de apoio à dança. Assim, os bailarinos jovens australianos foram influenciados pelo sistema de exames do ballet reforçando o estatuto colonial da Austrália. Igualmente a importação e a presença contínua de especialistas e directores ingleses, já mencionados acima, assegurou a dominância da visão inglesa nas estruturas de financiamento e nos seus sistemas de desenvolvimento da dança.

Segundo Dumas, estruturas e companhias estabeleceram-se sem uma análise e compreensão do panorama e desenvolvimento da dança aí e noutros lugares (*in Writings on Dance*, 1990, p.30). Nos anos oitenta, a dança moderna foi reconhecida como uma área cujo desenvolvimento era necessário, principalmente porque a retórica dos Estados Unidos a identificou como uma forma artística emergente.

Na Austrália, à semelhança da Europa, nos anos sessenta e setenta, o termo *dança moderna* descrevia todos os géneros que não fossem considerados nem *ballet* nem *étnicos*; mesmo que essa categorização incluísse tap, jazz, danças de salão e acrobáticas. Muitas companhias com formação em ballet clássico assumiram que o que faziam era dança moderna, foi o caso do Netherlands Dance-Theatre e Ballet Rambert. Segundo Dumas, o Ballet Rambert foi utilizado como protótipo para o desenvolvimento da dança moderna na Austrália; e o Australian Dance Theatre sob a direcção de Jaap Flier e Elizabeth Dalman era vista como a companhia australiana de dança moderna, o que fazia com que todas as outras companhias fossem de ballet clássico (*in Writings on Dance*, 1990, p.30).

Foi a partir de meados dos anos setenta que a perspectiva, mencionada acima, foi alterada e a *dança moderna* passou a ser percebida através da sua relação com as técnicas de Martha Graham, principalmente, e as técnicas de outros indivíduos como Cunningham, Horton e Nikolais. Mas Dumas critica a percepção geral que a dança moderna podia ser adquirida pela aprendizagem das técnicas de Graham ou Cunningham da mesma forma que se adquiriram a técnica do ballet clássico. A dança moderna nos Estados Unidos, e numa escala menor na Europa, foi moldada pelos relevantes eventos sociais, culturais e políticos que estavam a ter lugar na altura. Estes factores causaram pouca ou nenhuma impressão na Austrália (Dumas *in Writings on Dance*, 1990, p.30).

Na Austrália, tal como em outros países, a dança e a sua história acaba por não ser suficientemente analisada, documentada e criticada, a escrita da dança tem sido sempre um domínio de pouco investimento e desenvolvimento. Dumas lembra a pertinência da pergunta feita por Elizabeth Dempster: *Is Australian dance unremarked upon because it is unremarkable?* (in *Writings on Dance*, 1990, p.30). A prática da dança australiana caracterizou-se pelo isolamento da herança viva da dança e pela ignorância do seu contexto histórico, o que conduzia à incapacidade de fazer uma analogia local, uma vez que a linguagem pressupõe uma experiência comum. A falta dessa linguagem comum empobrece o discurso sobre a dança em termos de significação e reduz o criticismo a meras descrições e interpretações pessoais (Dumas in *Writings on Dance*, 1990, p.32). Este contexto situacional tem sérias repercussões no desenvolvimento de uma prática local, o que tem acontecido na Austrália.

Poderá dizer-se que o filme "ABCDEFGH" (1994) contextualiza-se na dança moderna e pós-moderna americana, tendo estas evoluído a partir, e em reacção, ao ballet clássico, embora os fundamentos da dança contemporânea nomeados por Françoise Dupuy (mencionados na introdução desta pesquisa) se encontrem vincados na obra reflectindo, também, a sua contemporaneidade. A característica principal da corrente da dança pós-moderna é o facto de conceber a dança como uma arte independente de outras artes, cuja linguagem é o movimento. John Martin, nas suas leituras na New School em Nova Iorque em 1933, propôs que só a partir de Martha Graham e Doris Humphrey, nos Estados Unidos, e Mary Wigman e Rudolf von Laban, na Europa, é que a dança moderna encontrou a substância da dança — o movimento, tornando-se pela primeira vez uma arte independente (in Lepecki, 2006, p.4)⁹⁶. A dança tornou-se autónoma em relação às outras artes e em relação a uma "lei" da dança como acontecia no ballet clássico, ou seja, a dança passou a depender da autonomia estética de artistas individuais.

Esta obra poderá ser contemporânea no sentido em que é exposta presentemente e reflecte a cultura dos dias de hoje. No entanto não pertence aos universos artísticos mais europeus relacionados com a dança-teatro, interdisciplinaridade, ou multimédia.

⁹⁶ Para John Martin, as explorações coreográficas do ballet Romântico e Clássico estavam dramaturgicamente demasiado ligadas à narrativa e coreograficamente investiam em poses rígidas. Quanto a Isadora Duncan, a sua dança era demasiadamente dependente da música. Em nenhuma destas correntes se tinha compreendido que a dança deveria assentar no movimento, exclusivamente (in Lepecki, 2006, p.4)

Estruturas de financiamento na Austrália

Segundo Dumas, o Consulado Australiano no início da sua actividade na área da dança optou por apoiar a formação de companhias, de modo a assegurar o financiamento e o desenvolvimento da dança, que se encontrava em competição com as outras áreas artísticas. Apesar desta escolha ter garantido uma planificação a longo prazo, não permitia o financiamento de artistas singulares (*in Writings on Dance*, 1990, p.32). Esta situação foi problemática, pois apesar de ter assegurado o futuro das estruturas criadas, a Austrália fez pouco por o desenvolvimento criativo da dança. Não foi reconhecida a importância do coreógrafo no desenvolvimento da arte, nem as condições para a emergência de coreógrafos e as estruturas necessárias para apoiarem o seu desenvolvimento artístico.

A opinião de Dumas nesta matéria é apresentada na seguinte frase:

The perceived necessity for setting up mixed repertory companies [companies that do the work of more than one choreographer] as a strategy to ensure that dance got its share of arts funding is understandable. What is not justifiable is to persist in this rationalisation when it is apparent that these mixed repertory companies have failed artistically. Not even one new significant choreographic artist has emerged. The few choreographers we have who are currently heading companies in Australia were all aesthetically defined elsewhere (in Writings on Dance, 1990, p.32).

Na década de noventa esta falha foi reconhecida e foi dada prioridade a artistas individuais, mas não havia coreógrafos capazes de terem financiamento substancial. O facto do Consulado Australiano não ter privilegiado coreógrafos no início da sua existência dificultou o desenvolvimento criativo da dança.

O contexto da dança na Austrália tem sido, segundo Dumas, um sistema altamente centralizado no financiamento da arte. Esta observação teve em conta os seguintes factores: a cooperação e a racionalização dos recursos entre o Estado e as agências de financiamento do Governo Federal eliminou a diversidade; esta situação tem sido ampliada pelo facto de não haver estruturas ou fundações privadas de financiamento às quais os artistas independentes pudessem recorrer, e, têm sido realizados alguns festivais, mas mesmo estes são controlados por um pequeno número de burocratas (*in*

Writings on Dance, 1990, p.34). Numa comunidade artística relativamente pequena é visível como um sistema assim impossibilita o apoio a uma prática da diversidade.

Uma certa marginalidade

O coreógrafo-bailarino Russell Dumas tem contribuído para a cultura internacional da dança de uma forma sustentável e original. O seu trabalho tem sido financiado na Austrália, até há poucos anos atrás. No entanto a sua prática não é regida pelo sistema da "indústria da arte", onde ideias como "profissionalismo" levantam qualidades valorativas de uma modernidade racional, industrializada, individualizada e disciplinada com divisões de trabalho e uma concepção normativa do corpo; ou "método", ideia relacionada com racionalidade científica e objectividade com uma preocupação em ver as coisas na sua predicabilidade e comportamento segundo a lei (Gardner, 2001, p.64). Toda a sua obra tem sido realizada em espaços marginais à produção cultural onde o marketing é o meio a partir do qual se compreende a noção de valor.

Quando se trabalha em espaços não convencionais as condições de espaço e tecnologia escasseiam. Para se ter meios financeiros tem que se cooperar com os espaços, os temas, os contextos culturais, os programadores e curadores, os festivais. Russell Dumas tem oferecido resistência a fazer dança sob as condições institucionais, industrializadas e sedentárias de companhias de dança. Por outro lado, segundo Gardner, as formas, modos e espaços da prática e criação em dança organizados racionalmente, não reconhecem ou valorizam a sensualidade intercorporal intrínseca ao seu trabalho (2004, s.p.).

Esta análise sobre o estado da prática corrente na Austrália mostra o contexto cultural em que a obra de Russell Dumas tem sido criada, e, apresenta, parcialmente, a sua visão do terreno onde se move. Na Austrália o ballet falha a nível da autenticidade do estilo que é compensada pela virilidade do estilo próprio de uma nova e vigorosa colónia, descrito por a *spunky muscularity* (in *Writings on Dance*, 1990, p.34). O ballet continua a ser a dança e a sua realidade e a dança moderna uma prática imatura. Os termos que diferenciam os movimentos artísticos desta prática, por exemplo a dança pós-moderna americana, referem-se somente à dança moderna; mantendo conceptualmente os mesmos princípios que o ballet clássico. O trabalho reflecte o que é

essencialmente uma prática colonial empobrecida que segue as formas induzidas pelos seus colonizadores.

Para Dumas esta situação pode alterar-se a partir do momento que os artistas se dediquem a uma prática contemporânea, assegurando com essa prática o desenvolvimento da dança (*in Writings on Dance*, 1990, p.34). Mas isto não pode acontecer sem o apoio das estruturas de financiamento a coreógrafos individuais e sem uma perspectiva histórica, por parte dessas estruturas, assente numa análise compreensiva e coerente do estado desta arte (e não em política e análises de custo e acessibilidade) e capaz de implementar a estratégia para o desenvolvimento da dança que até hoje não foi iniciada. Uma política estratégica e de desenvolvimento deste género poderia informar e desafiar a própria prática artística, em detrimento do apoio ao *status quo* e o encorajamento de mais produção do mesmo. Simultaneamente, seria necessário implementar no futuro australiano algo diferente do seu passado colonizado.

A presente situação da comunidade artística e das suas estruturas de financiamento reflecte um sintoma e a expressão da condição da dança australiana, a qual Dumas se refere como — *deslocada, isolada, seduzida e abandonada* (*in Writings on Dance*, 1990, p.34). O deslocamento e o isolamento próprio de uma colónia induz os australianos a uma atitude defensiva e à propensão para acreditar nos pequenos mitos nacionalistas que os *media* lhes confiam.

Quanto à sedução e ao abandono poderá dizer-se que assim como a condição das mulheres é esteticamente definida por a tradição Judaico-Cristã na sua relação com o homem (mulher, mãe, irmã, prostituta), também a dança tem sido definida na sua relação com outras artes mais dignas (música, drama, artes visuais), as quais são dominadas pela masculinidade. Na nossa tradição a percepção do corpo e a sensibilidade estão relacionadas com a mulher. Deste modo, ambos corpo e mulher são desvalorizados nas sociedades modernas que continuam a ser essencialmente homofóbicas. O *medium* da dança é o corpo e este é um *medium* desvalorizado. Para Russell esta situação também se reflecte na Austrália, a posição da mulher revela a prática artística e sobretudo a percepção da dança: *that is, that dance is, or should be, youthful, muscular, sexy, glamorous etc, in other words, the whore* (*in Writings on Dance*, 1990, p.35).

Nas sociedades falocêntricas a prática artística surge como sinónimo do trabalho da mulher. Dumas, no seu texto *Dislocated, isolated, seduced and abandoned*, denuncia a construção de complexos multi-artísticos, localizados inapropriadamente e pouco

efectivos para o desenvolvimento da arte, para além da ausência de uma análise sustentada da dança (*in Writings on Dance*, 1990, p.35). O papel da arte na política reflecte-se no papel e importância da arte numa cultura, muitas vezes aliada ao desporto, ambiente, turismo e território, a arte encontra-se abandonada.

É no contexto acima descrito que o coreógrafo Russell Dumas tem vindo a desenvolver o seu trabalho. O seu interesse incide sobre o espectro da dança moderna e da dança pós-moderna americana. Apesar de ter praticado as técnicas de Graham e de Cunningham foi nos ensinamentos de *ideokinesis*, que incidem sobre a eficiência do movimento e foram procurados por os fundadores da dança pós-moderna americana, que encontrou as formas circulares do movimento e começou a desafiar a hierarquia clássica dos sentidos. Esta prática do corpo assume a cinestesia, mas incide sobre a sinestesia (sobreposição de sensações). É visível a preocupação cinestésica e da sinestesia no filme "ABCDEFGH" (1994). A prática deste trabalho conduz o bailarino a um estado de percepção do seu movimento que o faz acompanhar as sensações e o movimento interno, criar espaço nas articulações e habitar o corpo interiormente. A dança passa a acontecer a partir do interior do corpo em detrimento das formas exteriorizadas que se relacionam com a frontalidade do espaço arquitectónico do palco, tal como no ballet clássico e na dança moderna.

Apesar de os corpos dos bailarinos serem contemporâneos ao seu tempo, na mudança do termo *moderno* para *contemporâneo*, em nome da profissionalização e da institucionalização, perderam-se valores distintos da dança moderna relativos aos modos de produção (a relação entre coreógrafos e bailarinos e as estruturas de organização) e de circulação. Segundo Gardner, ao longo do século XX a dança moderna foi desenvolvida por bailarinos sob um modo de produção que estabelecia uma relação corpórea entre coreógrafos e bailarinos, em pequenos grupos, com relativa intimidade, informalidade e comprometimento entre si e com a prática artística a que estavam relacionados (2004, cap.5, p.2). É com esta base *artesanal* (termo utilizado por Gardner para descrever o modo de produção e organização social da dança moderna) que o trabalho de Russell Dumas surge, sendo referido também por coreógrafos-bailarinos como Steve Paxton e Sara Rudner como característica da dança moderna. Deste modo, não se justifica definir o trabalho de Russell Dumas segundo a perspectiva que o termo *dança contemporânea* implica. Consequentemente, a presente pesquisa centra-se na herança da dança moderna sendo analisados alguns dos seus pressupostos no que respeita à transmissão, corporalidade, movimento e forma como a

dança implica uma receptividade ao corpo do "outro" e, ao mesmo tempo, a criação de diferença — pressupostos herdados do *spectrum* da dança moderna.

Quando o virtuosismo já não é mais mera execução de formas convencionais, repetidas e reconhecíveis, deixa de fazer sentido ver a dança à distância. As formas da técnica do ballet clássico eram exageradas porque esta foi feita para se ver à distância. É então que ambos, espectador e bailarino, se aproximam criando no contexto da *performance* contemporânea um espaço comum, mais íntimo, onde o espectador pode, ou não, acompanhar o envolvimento do bailarino na execução das formas.

A abordagem à dança e à observação da dança, acima mencionada, está presente na forma como as imagens do filme "ABCDEFGH" (1994) foram captadas — a câmara percorre o corpo dos bailarinos em movimentos circulares. A dificuldade deste trabalho assenta na resistência do bailarino e do operador de câmara à perda de controlo: ambos precisam de confiar no deambular do desequilíbrio e encontrar aí a estabilidade.

2. MOVIMENTOS DA DANÇA MODERNA E PÓS-MODERNA AMERICANA NAS DÉCADAS DE 50, 60 E 70

2.1. O ABSTRACCIONISMO EM MERCE CUNNINGHAM E O SENTIDO DO MOVIMENTO

*Trinta raios de uma roda convergem num eixo;
O que não está lá torna a roda útil.
O barro é moldado para formar um recipiente;
O que não está lá torna o recipiente útil.
Portas e janelas são feitas para formar um quarto;
O que não está lá torna o quarto útil.
Por isso, tira vantagem do que lá está,
Fazendo uso do que não está.*
(Tao Te Ching)

— *Marianne, la seule façon de le faire, c'est le faire*⁹⁷.
(Cunningham, 1988)

Foi na passagem da dança moderna à dança pós-moderna americana que o movimento foi decomposto em multiplicidades, o protagonista desta abordagem foi Merce Cunningham. Este coreógrafo e bailarino poderá situar-se na fronteira entre esses dois movimentos artísticos, uma vez que instaurou e preparou as possibilidades exploradas pelos seus seguidores. Cunningham fez uma crítica radical às linguagens coreográficas tradicionais do Ballet Clássico e de Martha Graham e, ao rejeitar referentes externos ao próprio movimento (motivações emocionais ou representacionais), afirmou a dança como o domínio onde o movimento se auto-referencia. No entanto, o coreógrafo manteve os corpos e o espaço fechados e institucionalizados no domínio da arte.

O contraste com o expressionismo na dança das estéticas antecedentes incidia no facto de, aparentemente, um gesto não se ligar a outro gesto como na dança narrativa de Martha Graham ou no expressionismo da alemã Mary Wigman. Em Cunningham a

⁹⁷ Marianne Preger (Cunningham, 1988, p.50)

desconexão dos movimentos do bailarino perde uma organicidade que remonta à renascença. Outras coreógrafas da dança moderna americana foram Loie Fuller, Doris Humphrey e Isadora Duncan.

As características da obra de Cunningham resumem-se à rejeição de convenções expressivas, ao descentramento do espaço cénico, à independência da música e dos movimentos (vinda da sua colaboração com John Cage) e à introdução do acaso e do método chinês do I-Ching na composição coreográfica. Ao tornar possível o movimento por si, ou seja, sem referências exteriores, Cunningham rejeitou a mimese utilizada na dança até então: mimese de figuras, de espaço (imitação de espaços exteriores) e de interioridade na medida em que o movimento traduzia as emoções de um sujeito ou grupo (Gil, 2001, p.32). Este coreógrafo tem vindo igualmente a trabalhar a dança em vídeo e filme e, mais recentemente, tem explorado o âmbito da dança e novas tecnologias.

Os aspectos referidos acima contribuíram para a abertura do espaço. Para além da frontalidade e da visibilidade do ballet clássico, que mantinha uma forma linear do espaço, que mais poderiam os corpos fazer? O ballet clássico estava em concordância com a imagem da perspectiva do palco da Renascença, isto é, a forma linear do espaço audiência-bailarinos. Esta imagem foi mantida também pela dança moderna americana, a qual, seguidora do expressionismo da dança alemã e dependente da emocionalidade dos seus pioneiros americanos,

... quebrou o espaço em vários pedaços, ou muitas vezes, simplesmente em colinas estáticas dividindo a cena, sem qualquer relação de facto com o espaço mais vasto da área cénica, obtendo simplesmente formas que, pela sua ligação no tempo, davam uma figura (Cunningham in Gil, 2001, p.32).

Merce Cunningham introduziu a noção de descentramento do espaço cénico, utilizando toda a área do mesmo sem dar predominância ao centro do palco. Igualmente introduziu a noção de que a frente pode estar em qualquer um dos lados do palco, ou seja, o bailarino pode executar frases coreográficas tendo como referência qualquer parte do palco — trás, lateral ou diagonal (passando essa parte a ser considerada a sua frente). Apesar do espectador ser confrontado com uma frase de movimento através de diferentes pontos de vista (lado, diagonal, trás) sem sair do seu lugar na plateia, ainda existe nesta abordagem a relação do movimento com o espaço arquitectónico da sala de teatro, ou seja, o bailarino ainda executa a frase em relação a uma frente.

A dança pós-moderna americana aliou a noção da perda da frontalidade, provocada pela relação bailarinos-audiência nas salas de teatro, à influência das artes marciais (onde o movimento incide nos ciclos de energia em torno do corpo) e às novas técnicas de *release* e alinhamento. Desta confluência o corpo deixou de ser balético, o que implicava o espaço proscénio relacionado com um espelho onde o bailarino se olha e objectiva a sua imagem frontalmente, e o movimento tornou-se mais circular e menos rectilíneo. O bailarino surge ao espectador centrado sobre si num contacto mais próximo com o seu próprio corpo.

A reacção à frontalidade implicada na forma linear de concepção do espaço do ballet clássico e da dança moderna começou por ser questionada por Cunningham que determinava qual seria a frente de cada frase de movimento e pelos seus seguidores que romperam com a tradição autonomizando a dança do espaço da sala. Esta última abordagem alterou de facto a qualidade dos movimentos e instaurou novas linguagens da dança, porém mantendo a convenção do espaço das salas de teatro (a audiência continua a olhar para o espectáculo que decorre à sua frente)⁹⁸.

Segundo Gil há três princípios comuns ao ballet e à dança moderna *um princípio de expressão*, em que a organicidade do corpo está ligada à expressão dos sentimentos; *um princípio de sublimidade, que afirma o primado do céu e do inteligível sobre o sensível*, condicionando a orientação dos gestos para cima e, *um princípio de organização*, onde o corpo do bailarino ou do grupo de bailarinos formam um todo orgânico cujos movimentos convergem para um fim (Gil, 2001, p.33). A preocupação destas formas artísticas era, ainda, a representação do exterior, ou seja, eram apresentadas situações e comportamentos reconhecíveis descritos em construções narrativas.

A reacção de Cunningham a estes princípios é sintetizada por Gil em dois aspectos: *a introdução do acaso na coreografia e a decomposição de sequências "orgânicas" dos movimentos, desmultiplicando as articulações tradicionais* (2001, p.34). Ao questionar a narratividade e a expressão de emoções do ballet e da dança moderna, cujo resultado

⁹⁸ Sobre esta noção de frontalidade descreve-se uma experiência de Russell Dumas: uma das obras de Russell Dumas intitulava-se *A tree from any direction*. Esta trazia consigo a experiência da visualização de uma árvore sagrada no Japão que era alvo de atracção turística. Chegava a formar-se à sua frente uma longa fila de espera com visitantes de várias nacionalidades, com as suas máquinas fotográficas na mão para tirarem a sua imagem daquela árvore, naquela direcção específica e em que as pessoas a reconheciam dos postais. O coreógrafo indignado com a persistência dos visitantes, tirou fotografias à árvore a partir de todas as outras direcções possíveis, escrevendo *A tree from any direction is beautiful*. A obra criada a partir desta experiência não tinha preocupações sobre qual seria a frente do espaço ou o ângulo do corpo que se revela na coreografia. O bailarino pode facilmente voltar-se para qualquer lado em referência ao seu eixo e não ao espaço exterior, apresentando o corpo em diferentes direcções.

consiste na execução de formas no espaço que não são mais do que o produto da vontade centralizada de um sujeito que decidiu expressar os seus sentimentos através de uma determinada forma, Cunningham adopta o acaso como método coreográfico. Apesar de Cunningham ter criado uma técnica com um vocabulário específico, tal como no ballet clássico e na dança moderna, a adopção do método do acaso, segundo Gil, faz com que nas suas coreografias não expressionistas a própria noção de sujeito tenda a desaparecer (2001, p.34). Esta afirmação pode ser repensada, pois o que estava em causa nas narrativas do ballet e da dança moderna não era a expressão das emoções, mas a sua representação. Se assim for, o sujeito poderá ser mais *corpo-sujeito* na abordagem de Cunningham do que na do ballet e da dança moderna, onde o sujeito desaparecia nas personagens e nas histórias que representava. Porém, em Cunningham o bailarino começa a surgir como indivíduo, embora ainda submerso na execução das formas coreográficas. Esta aproximação ao bailarino como indivíduo foi intensificada pela geração posterior a Cunningham (mesmo que no início a intenção fosse a contrária) — os coreógrafos da altura procuravam intensificar a execução de movimentos e tarefas trabalhando a dissolução do sujeito.

A abstracção presente na obra de Cunningham surgiu como uma arte sem mistificação, onde todos os parâmetros são dados sem subterfúgios através de um investimento real do bailarino na complexidade de um acontecimento imprevisível a ele mesmo.

Cunningham introduziu a diferença entre a representação e a apresentação, ele apresentava os movimentos dos corpos. Apesar do corpo ser um lugar de histórias a intenção de fazer uma dança abstracta faz surgir múltiplas possibilidades de leitura, o que uma dança cuja intenção é representar uma narrativa ou uma emoção particular não consegue produzir. O abstraccionismo da dança intensifica a integridade do corpo e, ao fazê-lo, a identidade da pessoa pode ser suspensa, volatilizada.

Para os protagonistas da dança pós-moderna americana posteriores a Cunningham, o interesse e a tendência para a abstracção, assim como o seu potencial para o desenvolvimento de diferentes vocabulários do movimento, foi o gerador de um trabalho crítico que se tem desenvolvido desde o final do século XX e em grande parte do século XXI. Começando no trabalho do Judson Dance Theater, a preocupação com o movimento em si mesmo marcou a ruptura na relação da dança com estruturas narrativas, musicais e institucionais do ballet e da dança moderna.

Uma das características do movimento artístico do Judson Dance Theater consiste no distanciamento da noção de inseparabilidade entre a pessoa que se move e o movimento. Na frase...*so ideally one is not even oneself; one is a "neutral doer"*, Yvonne Rainer, ao escrever sobre a sua obra artística *The Mind is a Muscle*, sublinha o carácter de *objecto* da fisicalidade da dança deixando ideologicamente a subjectividade do bailarino fora da performance e, conseqüentemente, sem ser assunto para a objectivação do espectador (Rainer, 1999, p.7). Neste sentido poderá compreender-se a noção acima descrita sobre a tendência para o desaparecimento do sujeito.

Estava, então, presente um posicionamento artístico em que a acção do bailarino no palco era mais importante que a exibição do seu carácter e atitude, sendo essa acção enfatizada através da submissão da personalidade e da ocupação do bailarino numa tarefa específica. Mas como pode alguém andar sem investir esse movimento com o seu carácter? Segundo Peggy Phelan uma das razões que fez com que as pessoas que andavam nas performances de Steve Paxton (bailarino e coreógrafo na Judson Dance Theater e membro da Grand Union) captassem a atenção dos espectadores foi o facto de o andar ser tão simples e impressionantemente expressivo do *self* (in Rainer, 1999, p.7).

Apesar do posicionamento de alguns artistas, se a dança é simultaneamente uma apresentação e uma representação do corpo, então, a dança consiste numa forma em que artista e obra artística, o bailarino e a dança surgem como inseparáveis. Mesmo assim a possibilidade da submissão do carácter do bailarino esbateu a atitude heróica da dança clássica e moderna.

No que respeita à noção de abstracção pode-se concluir que nas práticas de dança ocidentais do ballet clássico e da dança moderna as exigências da narrativa tendiam a suprimir a individualidade do bailarino fazendo-o ressuscitar através da expressividade teatral da personagem que representava, apesar de nesta teatralização se tornar difícil para o espectador acreditar na veracidade do evento. A ruptura entre movimento e expressão de sentimentos introduzida por Merce Cunningham foi adoptada pela geração posterior defensores do 'movimento pelo movimento' num ideal de abstracção. Mais tarde, foi assumido que o corpo tendo sempre uma história particular encontra-se inevitavelmente relacionado com elementos narrativos. Na dança pós-moderna americana a possibilidade de um movimento abstracto introduzida por Cunningham acabou por tornar visível a particularidade do bailarino na sua forma de dançar, a sua individualidade porque, nesta perspectiva, o corpo nunca é abstracto.

Quanto ao espectador, a obra confronta-o com uma operação perceptiva do território da experiência estética. A obra dirige-se a si como indivíduo e não como elemento de uma massa colectiva que as narrativas modernistas faziam crer ao reportarem o espectador a determinados contextos histórico-sociais. Enquanto o corpo em movimento do bailarino é ao mesmo tempo o sujeito, o objecto e a ferramenta da sua própria sabedoria, a dança passa a apelar à sensação e à percepção de cada um sem passar por um discurso explicativo. Na percepção de um corpo em movimento, que consiste numa experiência da percepção da duração e do espaço, fecham-se espaços imaginários e aparecem presenças.

A dança foi situada num território de trocas e ressonâncias, através da via da despersonalização (como Cunningham ao incitar o envolvimento do bailarino no seu gesto de modo a privilegiar a obra de arte ela mesma em detrimento da matéria de *si*). A mimese clássica foi negada através do despertar de zonas de circulação do sujeito (bailarino), intensificando o diálogo entre bailarino e espectador; fazendo da experiência estética da dança um território de experimentação.

A introdução do acaso na coreografia originou uma segunda consequência: a autonomia da música em relação à dança. No ballet clássico e na dança moderna a música funcionava como uma moldura onde os movimentos se encaixavam, estabelecendo uma relação de uníssono entre música e dança que orientava os bailarinos em todas as transformações de espaço, de ritmo e de articulação com o movimento de outros bailarinos. Na obra de Cunningham, onde é o acaso que governa as transformações das sequências dançadas, a autonomia da música em relação à dança era levada ao extremo dos bailarinos só conhecerem a partitura musical no dia da estreia quando subiam ao palco. Para Gil esta escolha torna a música e a dança em duas séries divergentes entre as quais não é estabelecida nenhuma relação, interceptando-se somente em alguns pontos estruturais (Gil, 2001, p.34).

Uma terceira consequência da introdução do acaso na dança consiste na forma como Cunningham quebrou o quadro tradicional das possibilidades do corpo, criando uma abertura a outras possibilidades de movimento ainda não exploradas e estabeleceu outros modelos de coordenação de movimentos. Cunningham quis quebrar os padrões de coordenações pessoais físicas do corpo — os modelos tradicionais da ballet clássico ou da escola de Doris Humphrey, que pressupunham uma imagem orgânica do corpo como uma totalidade finalizada (Gil, 2001, p.34).

Um outro procedimento de Cunningham relacionado com o aspecto acima mencionado consiste no desfazer da organicidade do corpo. A autonomia das partes do corpo inerente à multiplicação das articulações dos movimentos, uma vez que as sequências não são mais coordenadas organicamente umas com as outras, veio deslocar a relação do todo com as partes (Gil, 2001, p.35).

No entanto o isolamento das partes do corpo implicou um problema de equilíbrio do corpo e o sustento de uma parte em relação à outra. Cunningham explica que o corpo já não se move tendo como ponto de referência um eixo vertical, onde o torso é o centro de equilíbrio e as pernas e os braços se equilibram em cada um dos seus lados em diversas formas e movendo-se em oposição uns aos outros. O torso passa a ser a estrutura que se move delegando à coluna a força motivadora na transformação do equilíbrio. O problema técnico que esta concepção do movimento implica consiste em perceber até onde a transformação do equilíbrio pode ir em qualquer direcção e numa combinação qualquer de tempo e, depois, mover-se instantaneamente noutra direcção e combinação de tempo, sem ter de quebrar o fluxo do movimento devido a uma súbita e actual transferência de peso ou quebra no tempo (Gil, 2001, p.36).

É a esse sentido de equilíbrio que pode ser aplicada a noção deleuziana de um equilíbrio *metaestável*, pressupondo tensão e movimento e, sobretudo, a decomposição do todo do corpo nas suas partes. Gil adianta: *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* (2001, p.36). Porém, a deformação e a assimetria dos movimentos, conseguida através de variações não-orgânicas, funciona como se múltiplos corpos coexistissem num só corpo (Gil, 2001, p.36).

O centro de equilíbrio, o torso ou a coluna, tornou-se uma força autónoma movente em vez de um eixo vertical estático, fazendo com que os movimentos já não tenham de se relacionar com uma parte fixa do corpo, mas com uma parte que é em si mesma móvel, sendo, então, possível desarticular os movimentos uns dos outros. O mesmo se passa com as pernas e os braços que já não precisam de ser alinhados com uma só parte do corpo numa única posição dessa parte para se obter o sentido de equilíbrio, inúmeras partes estão disponíveis. Segundo Gil qualquer parte do corpo pode entrar em composição com vários eixos móveis e plásticos (2001, p.36).

Enquanto os movimentos dos braços e das pernas antecipam futuros pontos de equilíbrio o corpo equilibra-se em cada momento presente. A música e a dança passam

a ser séries divergentes que se intersectam. No mesmo corpo passam a desenvolver-se séries de movimentos desconexos que decompõem o movimento em multiplicidades.

É possível resumir os elementos que levaram Gil a estabelecer uma relação entre a coreografia de Cunningham e a teoria das séries deleuziana, a partir de uma lógica das multiplicidades: a autonomia da dança em relação à música, sobre a qual Cunningham afirma *It is essentially a non-relationship* (in Gil, 2001, p.34); a concepção da autonomia das partes do corpo em relação ao corpo visto como um todo orgânico e a possibilidade de desarticular os movimentos uns dos outros. Aprofundando esta comparação Gil acrescenta que a desmultiplicação das articulações permite instaurar simultaneamente séries divergentes de movimento: *as dos gestos desconectados de outros gestos no mesmo corpo; a que forma cada corpo de um bailarino por referência a um outro corpo; a da música e dos gestos dançados, individuais ou de grupo* (2001, p.36).

Uma vez que Cunningham recusava motivações do movimento exteriores ao próprio movimento, como é que o movimento gerava movimento e qual é o sentido do movimento?

Ao esvaziar as formas de conteúdo expressivo e de significante, recusando todo o referente (sentimentos e emoções), Cunningham inventou uma nova linguagem sem referente, que resultou, não da negação das linguagens tradicionais da dança, mas da negação da relação dessas linguagens com o seu referente (Gil, 2001, p.37) e como não há movimentos negativos, esta operação situou-se num plano estético e não cinestésico⁹⁹. A negação do referente das linguagens tradicionais operava num certo quadro (*...inventava no quadro da dança moderna*), o qual Cunningham criticava destruindo os modelos de coordenação física adquiridos, até que uma nova linguagem impôs ela própria um quadro estético (Gil, 2001, p.38).

Cunningham teve de criar uma unidade nova de movimento (*metalinguística*) capaz de se transformar em unidade de uma linguagem nova de onde partem outras combinações dessa nova linguagem, sem outro referente para além de si própria. Segundo Gil esta *unidade de movimento dançado inexpressivo* (no sentido do expressionismo criticado) deve possuir as seguintes características: condensa nela todo o sentido, pois formou-se no processo de anulação dos referentes, doadores de sentido

⁹⁹ Segundo Gil se tudo se passa ao nível prático do gesto dançado, não há movimentos que signifiquem a negação de outros movimentos. Deste modo, acrescenta: *Não há "movimentos negativos", se assim podemos dizer — tudo é afirmativo, positivo, na plenitude da sua presença de movimento dançado* (2001, p.37).

das linguagens negadas; constitui uma unidade de movimento dançado que extrai de si próprio a sua energia¹⁰⁰; e, a energia da nova unidade provém do processo de desmontagem dos modelos incorporados, ou seja, ao mesmo tempo que decompõe articulando e elimina os movimentos expressivos e miméticos, a energia reservada para a representação é canalizada para o movimento puro (Gil, 2001, p.40).

A criação da unidade de uma nova linguagem implica que essa unidade encontre o sentido nela própria. Para tal, a decomposição crítica e a desconstrução feita a partir da destruição das linguagens antigas por si só não poderia constituir essa unidade. Cunningham, através do esvaziamento do espaço da cena e do espaço dos corpos, levou a que *todas as espécies de acontecimentos pudessem ter lugar* (Gil, 2001, p.41).

O espaço do corpo em Cunningham é esvaziado da experiência das emoções e das representações desencadeadoras de movimento (como no ballet clássico e na dança moderna) e a atenção dos seus bailarinos está direccionada para a concentração no movimento. É a consciência do corpo (*awareness*) que governa a consciência no trabalho de Cunningham e não a consciência que governa a consciência do corpo quando a primeira se fixa nas emoções ou nas imagens de uma narrativa; sendo que o espaço do corpo é sempre um espaço emocional.

Ao esvaziar o espaço do corpo dos afectos e das imagens é esvaziado também o espaço da cena, os corpos dos bailarinos surgem assim *num espaço do corpo restrito, "individual" e individualista que não se dilata nem alastra sobre os corpos dos parceiros* (Gil, 2001, p. 41).

Quando se esvazia o espaço do corpo e o espaço da cena de representações, perdendo-se o que motiva e desencadeia o movimento, este afirma-se. A gramática (ou movimento) sobre a qual Cunningham dizia — *The grammar is the meaning* (como resposta aqueles que o atacavam dizendo que a sua obra não fazia sentido), torna-se um elemento constitutivo do movimento, torna-se sentido (*in* Gil, 2001, p.42). Se não há referente real, isto é, não há expresso, nem mundo (narrativa ou sentimento) por detrás da expressão, então, o expresso é a expressão: o expresso exprime e só o expresso através da expressão. Num formalismo vazio não há nada a exprimir senão puros jogos da forma.

¹⁰⁰ Sobre a energia do movimento Cunningham fez a seguinte afirmação: *...alimenta-se do próprio movimento e do facto de se pensar, ainda quando se está imóvel, que na realidade se está já em movimento* (*in* Gil, 2001, p.40).

Na afirmação *a gramática é o sentido*, Cunningham não nega que há um expresso. Na dança clássica e expressionista o movimento do corpo dos bailarinos servia as posturas e a composição, ou seja, a gramática subordinava-se às posturas do ballet clássico ou da dança moderna, onde a fluidez do movimento deveria culminar numa composição de posturas que dava uma narrativa. Neste caso o sentido era dado numa narrativa traduzida em gestos. Em Cunningham prevalece o movimento sobre a figura: o que parava para revelar uma figura aqui pára para modular o movimento ou fazer um novo fluxo. O seu processo de criação assenta na forma, para o qual Cunningham aboliu a narrativa e deslocou a adequação da música aos gestos, mas não aboliu a expressão porque a expressão é a gramática e esta, por sua vez, o sentido. O corpo em movimento é sempre expressivo.

A abstracção em Cunningham consiste precisamente naquilo que foi acima descrito, resumindo, não há diferença substancial ontológica entre o sentido e a acção porque o sentido de um movimento é igual ao movimento do sentido, um movimento que constrói o sentido é dado pelo sentido direcção do próprio movimento — há uma convalescença, uma adequação total do movimento ao sentido. Um movimento dançado da gramática faz sentido porque o sentido é tecido pelo mesmo movimento, o que significa: a gramática é o sentido. Cunningham dança a gramática.

Este tipo de arte coreográfica, pictural e musical não deveria ser interpretada, trata-se de compreender sem interpretar os seus símbolos tal como na arte moderna das artes visuais. Na obra de Cunningham é na desconexão aparente, na ausência de narratividade que nasce um sentido, porque estamos num plano de imanência — o sujeito criador participa ele próprio do plano de imanência ao construir um corpo intensivo (o *corpo-sem-órgãos*, tal como propõe Deleuze).

Em Cunningham o movimento tem de ser dançado, preenchido, tem de possuir uma lógica própria, os seus elementos desencadeadores, a sua orientação. Neste processo a unidade nova de movimento tomou o lugar dos elementos emocionais e representativos eliminados.

O esvaziamento consiste na exclusão das emoções e das imagens para fora da esfera dos movimentos, fazendo com que a concentração incida só sobre os movimentos (Gil, 2001, p.43). Por *esvaziar um movimento*, Gil entende, também, a criação de *vácuos de tempo no interior do movimento*, ou seja, entre os movimentos corporais, permitindo a multiplicação das articulações e dos gestos, que vai, por sua vez, dar origem a séries

divergentes de movimento¹⁰¹ (Gil, 2001, p.42). Do mesmo modo, só nos vácuos de tempo criados poderiam surgir diferentes e múltiplos acontecimentos. Este processo de esvaziamento do movimento era obtido através de um procedimento semelhante ao da meditação *zen*: a concentração do bailarino começa por estar na respiração, na sua regulação independentemente dos ritmos cardíacos (e outros) e esta já não acelera com medo ou nem se afirma com um sentimento apaziguador. Para explicar o resultado deste processo Gil diz tratar-se do desprendimento do ritmo do pensamento dos movimentos do corpo, particularmente dos da respiração (2001, p.42). O bailarino fica atento ao movimento, fá-lo permanecer no seu próprio andamento e no percorrer das suas formas, longe de deixar que o movimento seja assaltado por uma emoção ou uma imagem narrativa que possa ele ter; até que não haja mais distinção entre as acções do corpo e os movimentos do pensamento.

O pensamento do bailarino está em desposar o movimento e só o movimento, os gestos orgânicos do corpo são decompostos e os movimentos desprendidos uns dos outros, como se cada um pertencesse a um corpo diferente. Cunningham escolhe um tempo de forma arbitrária o qual é preciso preencher com uma coreografia.

As desconexões dos movimentos, destes e do pensamento, segundo Gil, preparam uma nova osmose realizada pela *consciência do corpo — tendo-se constituído como corpo de pensamento, ela comanda e dirige do interior o movimento dançado* (2001, p.43). Esta osmose significa que pensamento e acções do corpo são um só todo, que um novo tipo de movimento passa a circular no plano de imanência da dança que Cunningham formou no processo de desconstrução e construção de uma nova linguagem. Há uma imanência do corpo do bailarino ao sentido dos seus gestos, ao invés de um sentido pensado através de conceitos num plano verbal.

Já vimos que a unidade de movimento formada conserva este último na esfera artística, enquanto se transforma e se anula no processo de negação das antigas linguagens coreográficas. Assim esta unidade encontra-se vazia de movimento actual, ela compõe-se de *movimento virtual*. Esta unidade pertence a um corpo virtual que se forma à medida que os movimentos se decompõem de tal modo que o nexos das posições dos membros deixa de ser o de um corpo orgânico. Por sua vez, esse corpo

¹⁰¹ Será oportuno lembrar a afirmação de Gilles Deleuze sobre as forças de repressão que forçam excessivamente as pessoas a exprimir-se, onde menciona a necessidade de *proporcionar vácuos de solidão e de silêncio a partir dos quais pudessem [as pessoas] ter enfim qualquer coisa a dizer como condição para que se forme qualquer coisa de raro ou de rarificado que mereça um pouco ser dito* (2003, p.176).

virtual prolonga na sua virtualidade o gesto cuja continuação já não se vê no corpo empírico ou actual e, por outro lado, cada movimento empírico dobra-se numa unidade virtual da qual se suspende. O corpo do bailarino em Cunningham é composto por uma multiplicidade de corpos virtuais (Gil, 2001, p.44). Assim, a unidade de movimento virtual cria um espaço de coexistência e consistência de séries heterogéneas (Gil, 2001, p.44). É por isso que Gil afirma que *o ponto de vista virtual torna-se origem de um novo tipo de movimento actual, de uma nova linguagem coreográfica*.

No entanto o desdobramento do movimento em virtual e actual, ao mesmo tempo, implica uma negação (ao desembaraçar-se de movimentos clássicos) e uma auto-referenciação fazendo com que a unidade virtual funda as operações *metalinguísticas* necessárias a uma negação não-verbal e a uma manutenção do movimento, neste processo da sua decomposição-negação, nas esfera artística da dança (Gil, 2001, p.44).

O plano virtual do movimento é o plano de imanência. O movimento virtual (cujo surgimento se deu ao serem retiradas do corpo motivações emocionais, representativas e expressivas) garante, também, a consistência da coexistência de múltiplas linguagens artísticas (música, artes visuais) porque ele é a origem de movimentos seriais divergentes (sons, imagens, objectos, silêncios) que interagem sobre o plano de imanência — *circulação meta-infralinguística de todas as linguagens* (Gil, 2001, p.46). Uma vez que os movimentos do corpo dançado e os elementos das outras linguagens utilizadas são auto-referidos, desprovidos de sentido e artísticos (e não existe rarefacção de sentido quando se elimina todo o referente), a unidade virtual, fundada nos movimentos do corpo virtual, faz interagir música e escultura, assegurando a consistência do sentido num mesmo plano de todas as linguagens — no plano do movimento dançado (Gil, 2001, p.46).

Na operação concreta de negação, Cunningham constrói uma nova linguagem e encontra um novo regime energético vindo da transformação da energia que provém das destruição dos modelos interiorizados de movimento das linguagens anteriores. O bailarino passa a consagrar toda a sua atenção aos seus próprios movimentos (Gil, 2001, p.46).

Na compreensão da análise de Gil feita à obra de Merce Cunningham, é possível consolidar alguns aspectos. Primeiro *é o movimento que desencadeia o movimento; é o movimento que orienta o movimento; é o movimento que dá sentido ao movimento*. Só o gesto dançado dá o sentido, a emoção nasce do movimento e não o contrário. O sentido do movimento é o próprio movimento do sentido (Gil, 2001, p.53). Sobre isso afirma:

de qualquer maneira, todo o movimento é por si próprio expressivo (in Gil, 2001, p.53). Para Gil a operação que consiste em criar a unidade nova de movimento é idêntica à que constrói o plano de imanência da dança e é nesse plano que não há sentido fora do plano nem fora da acção do bailarino — é o gesto dançado que dá o sentido.

É o plano virtual, invisível que funda a percepção de um *continuum* de movimentos por ocasião de uma performance enquanto o corpo representa o mundo exprimindo-se a si próprio. Porque o signo e o agente de contextualização do signo são só um (o corpo), sobrepõem-se um ao outro, alguma coisa resiste à representação, ou seja, o corpo representante não coincide totalmente com o corpo representado ou figurado. Para aquém da imagem actualizada do corpo alguma coisa é da ordem dos movimentos virtuais, sendo isso irrepresentado e irrepresentável, que desencadeia a imagem expressiva — é o corpo virtual (Gil, 2001, p.44).

É o plano de imanência que desdobra a continuidade de fundo bem como todos os movimentos que têm lugar no espaço coreográfico (Gil, 2001, p.51). Segundo Gil, é a inerência do agente de construção do plano (o corpo dançante) à matéria do plano (o movimento) que faz com que a dança se dê na própria acção de dançar, o seu plano de imanência (2001, p.55).

Os movimentos actuais provêm do esvaziamento ou exclusão das unidades antigas formando movimento virtual e o esvaziamento dos movimentos corresponde aos esvaziamento do pensamento que acompanhava a coreografia da dança moderna e do ballet. Em Cunningham os movimentos do corpo invadem todo o espaço da consciência e do pensamento e o esvaziamento dos movimentos tornou-os concretos, reais (mesmo que despojados de cargas emocionais). Portanto, deixando-se impregnar pelos movimentos do corpo, a consciência do corpo abre o espaço da consciência e do pensamento ao corpo e aos seus movimentos ou, tal como disse Deleuze: *o que se move como corpo regressa como movimento do pensamento* (Gil, 2001, p.50). É , então, que se poderia falar de corpo de pensamento¹⁰².

¹⁰² Em vez de um pensamento como pensamento do corpo, Gil refere-se a corpo de pensamento com a plasticidade, fluência e consistência dos movimentos corporais (2001, p.52).

2.2. 1963, GREENWICH VILLAGE

...anything goes, at least potentially.

(Cage in Banes, 1993)

Na obra, *Greenwich Village 1963 — Avant-Garde Performance and the Effervescent Body* (1993), Sally Banes elege o ano de 1963 como o começo daquilo que chamamos hoje *os anos sessenta*. Para esta autora, este foi o ano mais produtivo do período entre 1958 e 1964, a transição entre os anos cinquenta e os sessenta. Foi nesse mesmo ano que os Estados Unidos da América assistiram, no seu contexto histórico-político: ao banimento do teste nuclear; ao discurso dos direitos cívicos e da não-violência apesar dos ataques (em Washington, D.C., em Março, Martin Luther King, Jr. expressou o movimento de luta pela igualdade dos direitos garantindo legalmente aos afro-americanos liberdade e igual oportunidade de acesso aos empregos, bens e entretenimentos que a economia do pós-guerra criara); ao sentido de uma iminente liberação iniciada pelos direitos civis que chegou também aos liberais, intelectuais e artistas; à ajuda dos Estados Unidos no derrube do governo Diem no Vietnam e nos movimentos anti-nucleares e anti-guerra no Vietnam; ao aumento dos conselheiros americanos como aconteceu na visita de John F. Kennedy ao muro de Berlim e na sua contribuição para a separação Sino-Soviética; e, ao assassinio de Kennedy que abalou a nação, mas não quebrou o seu *momentum*. Enquanto isso, separado dos estados, governos, tropas militares, ou resistência pública, um outro género de história-política estava a ter lugar em Greenwich Village (o geto histórico da boémia), Lower Manhattan, Nova Iorque que desde o final da segunda Grande Guerra Mundial se revelava o centro internacional das artes visuais e a capital nacional da cultura. Democrata, no entanto, sofisticado; vigoroso e físico; *playful*¹⁰³, mas consciente; misturando cultura erudita e popular, tradições académicas e vernaculares, diferentes géneros artísticos e *media*; o esforço deste modo de expressão estava relacionado com a arte e o seu papel na vida americana.

¹⁰³ Não foi possível encontrar uma tradução coerente da palavra inglesa *play* que caracteriza a atmosfera e a tendência para o jogo presentes nas manifestações artísticas da altura.

No desenvolvimento do tecido social e cultural, pequenas redes de artistas, por vezes rivais por outros parceiros, na sua estética de prazer e diferença, pretendiam esbater as divisões que a cultura estabelecida tinha criado entre corpo e mente, artista e audiência, sentido e matéria, cultura erudita e popular, arte e ciência, vida privada e pública, arte e vida.

Foi em Greenwich Village, em 1963, que esses artistas formaram *a base multifacetada de uma cultura alternativa* que despoletou a contra-cultura de vários géneros artísticos (nomeadamente da dança) do final dos anos sessenta, alimentou os movimentos artísticos dos anos setenta e moldou os debates sobre a pós-modernidade a partir dos anos oitenta, assim como as suas formas e instituições (Banes, 1993, p.2). Estes artistas, conscientes de mais de meio século de actividade *avant-garde* (a arte avant-garde europeia dos anos dez e vinte, o Futurismo e os Dada, e, mais cedo, os *poètes maudits* do século dezanove), escutavam as vozes dos anos cinquenta (como as de Marcel Duchamp, John Cage, Merce Cunningham, Charles Olson, Maya Deren, Norman O. Brown, Paul Goodman) e forjavam novas noções de arte, vida quotidiana, comunidade, democracia, liberdade (de regras e cânones), diversidade, acessibilidade, *playfulness*, fisicalidade, abundância, absoluto, paisagem urbana, também, discutiam sobre o papel da mulher e sobre o que era estrangeiro e, sobretudo, forjaram uma noção do corpo a qual Sally Banes denomina *corpo efervescente*¹⁰⁴ (Banes, 1993, p.192).

Na visão democrática da era Kennedy na Casa Branca, a arte, ao ser produto e catalizador da sociedade, ocupava um lugar privilegiado não só como o reflexo dessa rejuvenescida sociedade americana, mas também como um registo activo de uma consciência contemporânea. Estes artistas partilhavam uma ideia de que tudo era possível e permitido. Alguns deles desapareceram de vista, deixaram o mundo da arte, trabalharam na marginalidade cultural ou morreram novos. Enquanto outros, também impulsionados pela expansão económica americana e, conseqüentemente, a expansão das artes e do comprometimento do estado com o seu patrocínio, emergiram nos anos setenta como mestres das suas disciplinas ou ícones culturais, entre os quais se encontram: Andy Warhol, Yoko Ono, Landford Wilson, Sam Shepard, Brian de

¹⁰⁴ Sally Banes a partir de conceitos da antropóloga britânica Mary Douglas e do crítico literário russo Mikhail Bakhtin denominou a abertura à forma física de corpo efervescente: *The effervescent, grotesque body is seen as literally open to the world, blending easily with animals, objects, and other bodies. Its boundaries are permeable, its parts are surprisingly autonomous, it is everywhere open to the world. It freely indulges in excessive eating, drinking, sexual activity, and every other imaginable sort of litigious behaviour. And it is precisely by means of the image of this grotesque body of misrule that unofficial culture has poked holes in the decorum and hegemony of official culture* (1993, p.192).

Palma, Harvey Keitel, Kate Millett, Nam June Paik, Yvonne Rainer, Claes Oldenberg, Ed Sanders, Bernadette Peters, Tom O'Horgan e Marshall Mason. Esta geração de arte *avant-garde*, pós-guerra e pós-industrial, manifestou-se em vários *media* em Greenwich Village nos anos sessenta: teatro *Off-Off-Broadway*, *Happenings*, nova dança, filme (*Underground film*) e artes visuais.

Devido ao Expressionismo Abstracto um sentido de dominância americana proliferava no mundo internacional, o que criava as condições necessárias para o emergir de uma nova geração; condições essas aliadas à facilidade que os *media* provocaram na expansão da cultura americana. Outras razões contribuíram para o desenvolvimento deste movimento artístico: o aumento de programas científicos educacionais (devido à competição da guerra fria entre os Estados Unidos e a União Soviética); o estabelecimento de uma comissão nacional das artes pelo Kennedy, criando um programa federal de subsídios que resultou no National Endowment for the Arts em 1965; os projectos de apoio financeiro da Ford Foundation ao teatro em 1962, e, ao Ballet americano em 1963; a institucionalização de dança teatral académica como a George Balanchine's School of American Ballet e dos musicais como a companhia itinerante formada a partir da Metropolitan Opera para fazer chegar óperas a escolas e comunidades. Nas artes visuais desenvolveu-se a expansão de espaços museológicos como o caso da ocupação do Whitney Museum por o Museum of Modern Art, sendo o primeiro transferido para um novo lugar, e, a abertura do Museum of American Folk Arts. No cinema estreou-se o New York Film Festival no primeiro edifício do Lincoln Center, que a partir de 1963 expandia as suas actividades noutros edifícios destinados às artes performativas (como o New York State Theater aberto em 1964).

As expectativas e a confiança que as instituições de arte de *mainstream* depositaram no movimento da Greenwich Village conduziu ao crescimento da arte *avant-garde*. Num espírito de confiança, comprometimento e transgressão, foi em 1963-64 que explodiu a Pop Art, a Judson Dance Theater, os Living Theater, o Judson Poet's Theater, o grupo de performance Fluxus e Charlotte Moorman organizou o First Festival of the *Avant Garde* (Banes, 1993, p.6). Não seria congruente continuar esta listagem sem mencionar as influências na literatura existencialista da geração Beat, de Ginsberg, Kack Kerouak, William Burroughs e a obra *As portas da percepção* de Aldous Huxley, memo que o aprofundamento deste tema não seja aqui realizado.

Quando Sally Banes afirma — *their particular avant-garde project was, in part, to reinvent tradition, community, and mythology*, denuncia um sentido de história orientado para o futuro implicando um sonho utópico de se libertarem do passado (1993, p.9). Este movimento situava-se, também, num lugar por vezes contraditório entre a cultura vanguarda e popular: ao longo do seu percurso, não conseguia escapar à cultura burguesa mas transformava-a, ciente da cultura de massa da qual fazia parte. Tanto conseguia popularizar uma arte de elite (incluindo a própria noção de *avant-garde*) como o evento em que a ópera russa *Hrusalk*, de Dick Higgins, foi apresentada no Cafe au Go Go com entrada grátis, como apropriar-se do popular como material para arte de elite: *performances vaudeville*, iconografia *hollywoodesca*, *rock and roll*, *jazz* e música popular americana (Banes, 1993, p.7). Para Sally Banes a Greenwich Village — a primeira geração de artistas pós-modernos, particularmente nas suas performances ao vivo, foi um paradigma que alimentou transformações a nível social e cultural (1993, p.6). Tornou-se parte das questões políticas e culturais de massa mover a cena de acção para fora das galerias, teatros, guetos, universidades e *ateliers* para as ruas. Foi nestas transgressões que irromperam para lá das fronteiras da arte, que os *anos sessenta* tiveram o seu início. Num processo de incorporação da democracia estes artistas não pretendiam reflectir a sociedade em que viviam, mas sim transformá-la ao produzir uma nova cultura.

A exuberância carnavalesca e um estilo de arte cujas fronteiras se esbatiam, aliados a uma atitude irónica em relação à cultura, formaram a base — em estilo, conteúdo e técnica — dos dois ramos distintos de arte vanguarda: o formalismo orientado para os diferente *media* dos anos setenta e a arte reflexiva, ambivalente e irónica dos anos oitenta e noventa.

O ideal de liberdade representa um dos maiores vínculos deste movimento artístico. Numa consciência da liberdade, a arte foi utilizada para pressionar os seus limites. Um dos aspectos representativos desta escolha consistia na *realm of play*, mais especificamente na redefinição da arte como *play* relacionada com visões subversivas de relações sociais e do corpo. Entre as formas de *play* que serviram de modelos para a arte encontram-se o comportamento não reprimido das crianças, o festival, o uso de estruturas de jogo na composição (que demonstrava uma capacidade de recriar o valor da liberdade através de estruturas de códigos com regras), o desporto.

Aliado à polémica sobre os direitos civis e a liberdade de expressão desenvolveu-se a *Black Art*: as diferenças entre o corpo eterizado da cultura euro-americana e o corpo mais liberto de inibições da cultura negra respondia ao projecto vanguardista de apreciar o corpo no seu concretismo. Para além disso, alguns artistas adaptaram valores e técnicas da *Black Art*, muitas vezes associando-se a bailarinos e músicos de *jazz*. As suas performances na música e outras áreas assentavam numa consciência do corpo a partir da qual surgia a espontaneidade, a criação *impromptu*, a interacção no grupo em *performance* e a estrutura de improvisação.

Inspirado na arte Soviética e sua preocupação com a cultura de massa e a cultura folk, a arte *avant-garde* criou uma arte pós-moderna, anti-abstracta e realista, em que a presença oferecia a autenticidade que o ilusionismo da arte anterior não conseguia alcançar. Algumas liberdades formais, relacionadas com a liberdade do conteúdo e, simultaneamente, com liberdades políticas encontram-se em aspectos como a percepção do corpo, a polimorfa e perversa sexualidade, a liberdade de espectáculos de orçamento reduzido, a liberação da técnica através de uma antitécnica que quebrou as convenções estabelecidas, a diversidade de género artístico, o antielitismo na arte, a abundância de formas expressivas e a transgressão, a crítica ao sistema capitalista, a expressividade, a liberdade da técnica e moral.

Focando a introdução ao tema da Greenwich Village no corpo performativo, uma vez que os artistas dos anos sessenta investiram na corporalidade uma extraordinária confiança e poder, surge a noção de *corpo efervescente* ou corpo grotesco. Este conceito é utilizado não no sentido pejorativo significando monstro, mas num sentido derivado da identificação, no século XV, da arte pós-clássica Romanesca como uma arte que mistura o humano, o animal e a forma das plantas em imagens ornamentais¹⁰⁵. Mikhail Bakhtin expande esta definição para incluir imagens do corpo, descrevendo o corpo grotesco do seguinte modo:

...it is not a closed, completed unit; it is unfinished, outgrows itself, transgresses its own limits. The stress is laid on those parts of the body that are open to the outside world, that is, the parts through which the world enters the body or emerges from it, or

¹⁰⁵ A presença da noção de *corpo efervescente*, assim como, das preocupações descritas no parágrafo anterior, sugere a influência ou o paralelismo com o interesse da arte impressionista e surrealista pelas máscaras e estampas chinesas e japonesas, a arte bruta, a arte africana (em Picasso, por exemplo) e a arte polinésia (em Gauguin, por exemplo). No entanto faz parte de um outro estudo o aprofundamento deste paralelismo.

through which the body itself goes out to meet the world ...This is the ever unfinished, ever creating body, the link in the chain of genetic development, or more correctly speaking, two links shown at the point where they enter into each other...It is an incarnation of this world at the absolute lower stratum, as the swallowing up and generating principle, as the bodily grave and bosom as field which has been sown and in which new shoots are preparing to sprout...The emphasis (in the grotesque body) is on the apertures or the convexities, or on various ramifications and offshoots: the open mouth, the genital organs, the breasts, the phallus, the potbelly, the nose. The body discloses its essence as principle of growth... Mountains and abysses, such is the relief of the grotesque body; or speaking in architectural terms, towers and subterranean passages¹⁰⁶ (in Banes, 1993, p.283).

A noção de corpo grotesco implica a qualidade material do corpo: as regiões pélvicas, os seus fluídos, as trocas entre interior e exterior, profundidade e superfície, a sua função de procriação, e a sua união com outros corpos — resumindo a sua carnalidade (*fleshness*). Mas o projecto utópico de unicidade orgânica, também, criou a visão do *corpo consciente*, imbuindo experiência corpórea com significação metafísica. Aliás seria através dos sentidos e da experiência do corpo que a consciência se poderia elevar: o aumento da consciência somática do aqui e do agora era a *porta da percepção* que poderia conduzir ao absoluto (Banes, 1993, p.235). O enraizamento da consciência no corpo físico traduzia um plano transcendental, que não implicava ir para além da vida material, mas unir-se com esta. Os artistas desta época acreditaram que as fronteiras do corpo se dissolvem ao serem permeadas por imagens e outros corpos.

Entre as fontes desta tendência havia John Cage (1912-1992) na música e outros para quem a influência da noção de unicidade com o mundo, através da técnica concentrada de despertar (ou meditação), providenciava estratégias para a criação artística e o apuramento da consciência. A cultura do uso de drogas também provocava a expansão

¹⁰⁶*Rabelais and His World*. 1984 (1ªed. 1968), trad. Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press in Banes, 1993, p.283. Num comentário sobre o realismo grotesco adianta-se: *The bodily element is deeply positive. It is presented not in a private, egotistic form, severed from the other spheres of life, but as something universal, representing all the people. As such it is opposed to severance from the material and bodily roots of the world; it makes no pretense to renunciation of the earthy, or independence of the earth in the body...The material bodily principle is contained not in the biological individual, not in the bourgeois ego, but in the people, a people who are continually growing and renewed. This is why all that is bodily becomes grandiose, exaggerated, immeasurable.* (*Rabelais and His World*. 1984 (1ªed. 1968), trad. Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press in Banes, 1993, p.285).

da consciência através da intensificação química dos canais sensitivos. Mesmo para os não seguidores das práticas Zen, ou outras filosofias místicas, e para os não consumidores de substâncias psicotrópicas havia um comprometimento com a compreensão do corpo como canal de circulação de inteligência através da pele, músculos, nervos e órgãos. Muitas performances da altura traduziam-se pela expansão de uma meditação centrada num corpo em escalas variáveis de espaço e duração. Entre o macro e o microscópico, como o ciclo das estações e os ritmos biológicos do corpo humano, estavam saturadas de sentido a diferentes níveis.

Esta viagem da consciência pela matéria do corpo permitia desafiar os limites da percepção em diferentes áreas. Por exemplo, no cinema, Stan Brakhage explorou alcances extremos da percepção visual nos seus filmes, explicados na sua obra *Metaphors of Vision*. Na música, La Monte Young, influenciado por John Cage, Karlheinz Stockhausen, música japonesa e indiana, trabalhava gradações infinitesimais de som percebido, a textura sonora, a experiência física da duração, a simplicidade do som, a suspensão de tons, a repetição, diferentes escalas modais, o uso de zumbidos electrónicos, frequências electrónicas e voz. A repetição também caracterizava a música minimalista dos seus contemporâneos Steve Reich e Philip Glass. No teatro e na dança, Yvonne Rainer escreveu no programa de *The Mind is a Muscle: My body remains the enduring reality*, mostrando a sua preocupação sobre os corpos como instrumentos de consciência, sendo a performance o lugar de encontro entre corpo e consciência (in Banes, 1993, p.242). Nas suas performances os bailarinos faziam escolhas sobre a sequência de movimentos, recitavam textos enquanto dançavam sequências precisas, tinham diálogos improvisados ou estabelecidos previamente ao mesmo tempo que dançavam movimentos complexos. Para Sally Banes estas obras exigiam que o bailarino não fosse só um corpo dançante, mas um *thinking dancing body* (1993, p.242). Em *Some Thoughts on Improvisation*, Yvonne Rainer foi mais longe ao transmitir, enquanto dançava, um monólogo sobre o processo de improvisação relacionado com a associação livre na tomada de decisões.

A noção de corpo consciente abria um caminho para a espiritualidade, implicando uma verdade superior unitária, mas na criação artística estava presente uma ambivalência manifestada no conflito entre unidade social e cósmica (o desejo da autenticidade, espontaneidade e a expansão colectiva da consciência de uma comunidade) e diferença (a apreciação pela heterogeneidade, pluralismo,

individualidade, disjunção e fragmentação) (Banes, 1993, p.244). Desde os *happenings*, dança e filme até à música eram procurados caminhos para uma experiência autêntica. O movimento, também, era pensado como um dos caminhos para intensificar a consciência do fluir da energia e variar os estados físicos. Para libertar o movimento potencial eram utilizadas técnicas de *Kinetic Awareness*, que usavam estudos da anatomia e expressão verbal de estados emocionais e físicos (Banes, 1993, p.244). No entanto a união harmónica com o cosmos alcançada através da expansão dos sentidos do corpo desenvolvia-se em paralelo com a afirmação cageiana do caos. A partir desta teoria do caos e defendendo um ideal de igualdade, ou paridade democrática, eram utilizados métodos como o uso de materiais e situações do quotidiano; a colagem e a justaposição; o recurso ao acaso (os processos de composição aleatórios utilizados por Merce Cunningham e John Cage); *a estrutura compartimentada*¹⁰⁷. Para além destes métodos relacionados com o nivelamento das diferenças, que tinham como objectivo incluir múltiplas experiências e pontos de vista de múltiplas realidades, havia outros aspectos presentes, tais como: a rejeição da especialização e perfeição através da igualdade das escolhas, do amadorismo e da aceitação da falha; o desafio de esbater a fronteira entre público e audiência e entre as formas de arte.

Numa era antes da celebração das *raízes* e do multiculturalismo houve um *ethos* pós-moderno pancultural em que as tradições de várias culturas eram vistas como alternativas aos valores americanos do *mainstream*. O acesso a espiritualidades de outras culturas como o budismo, o taoismo e o hinduismo ofereciam temas, técnicas e

¹⁰⁷ *Estrutura compartimentada (compartmented structure)* foi o nome que Michael Kirby deu ao método da colagem dos *Happenings*. Em vez de fazer uso das estruturas do teatro tradicional — em que a acção se desenvolve através da exposição e da caracterização — a estrutura compartimentada apresenta acontecimentos que são autónomos. É baseada na arranjo e contiguidade de unidades teatrais que são completamente auto-referenciadas auto-contidas e herméticas. Nenhuma informação passa de uma unidade teatral, ou compartimento, a outra. As partes compartimentadas podem ser introduzidas na composição sequencialmente ou simultaneamente (Michael Kirby *in* Banes, 1993, p. 132). Alguns afirmavam que a autonomia das imagens e acções das estruturas compartimentadas nos *Happenings* ou na pintura reflectia um sentido de alienação e isolamento moderno. No entanto, de acordo com as leituras que Sally Banes fez das críticas e respostas dos espectadores da altura não era este o caso: mesmo quando o assunto era a ganância e brutalidade da cidade ou o anonimato da produção em massa, nestes formatos condensados as justaposições de tantos elementos diversos (na pintura) e de acções (nos *happenings*) criavam um sentido de vitalidade, abundância, e variedade num momento culturalmente expansivo e efervescente em que o mundo e a arte pareciam capazes de se mover em qualquer direcção. A afirmação de Sally Banes — *anything could appear next to or after anything else, no hierarchical logic of perspective plot, or character development, dictated artistic roles* — demonstra um sentido de abertura e oportunidade que metaforicamente se relacionava com democraticidade e as múltiplas possibilidades de uma visão, concreta, do mundo pós-moderno (1993, p.132). Susan Sontag ainda apontou, nas suas análises dos *Happenings*, que o uso surrealista da justaposição como estratégia formal não estava só relacionado com as descontinuidades da vida urbana moderna, mas também com a técnica freudiana da associação livre com o propósito de activar o inconsciente na arqueologia entre cidade e consciência, onde tudo tem significado (*in* Banes, 1993, p.153).

imagens para a arte. O absoluto parecia ter que ser recolocado, não só em orientações psico-espirituais como a *gestalt*, mas no corpo e nos sentidos. Sally Banes propõe o fascínio pós-guerra pela antropologia moderna como a causa de os artistas se direccionarem para o ritual, a magia e o mito (1993, p.248).¹⁰⁸ Essa viragem para o ritual representou uma forma de encontrar estruturas de performance que se distanciavam dos formatos seculares da alta cultura ocidental, e, que permitissem tecer comunidades; mesmo que o ritual na arte *avant-garde* dependesse das invenções de cada um na extensa (e não tradicional) liberdade de escolha entre um leque de tradições.

Como foi mencionado antes, a *avant-garde* dos anos sessenta não estava preocupada em destruir o passado ou o *mainstream*. De facto a sua relatividade, igualdade e visão da colagem em termos de filiações espirituais permitia até um lugar para o cristianismo. Na obra *Life Against Death*, o autor, Norman O. Brown, refere os diferentes ramos da visão de libertação do indivíduo sobre a repressão dos sentidos: um misticismo corpóreo dionisíaco que procura a ressurreição e a perfeição do corpo; o corpo psicanalítico, polimorfo e perverso da infância; o corpo subtil, espiritual, translúcido e até andrógino do misticismo cristão; e o corpo "diamante" do misticismo oriental (*in* Banes, 1993, p.254).

Em *Irrational Man* (1963 (1ª ed. 1958)), William Barrett, ao escrever sobre o existencialismo europeu focando em quatro filósofos — Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger e Sartre, localiza o interesse pelo pensamento existencialista da América do pós-guerra nas ansiedades da formação moderna social e política. Mas nesta análise, sintetiza o cruzamento entre a filosofia individualista do existencialismo e a irradiação do indivíduo no pensamento oriental (Banes, 1993, p.254). Este aspecto, aparentemente contraditório, era representativo da ambivalência da era. Ao contrário do multiculturalismo dos anos oitenta e noventa, em que diferentes culturas são celebradas juntamente, mas vistas como unidades díspares, o ecletismo dos anos sessenta incorporava uma abordagem liberal à ideologia e prática cultural, em que culturas incorporavam aspectos de outras culturas. Para eles o absoluto significava não uma verdade única, mas refigurada em unidade como diversidade e em diversidade como unidade; reconhecendo, não uma verdade ou uma cultura, mas múltiplas verdades e múltiplas culturas. Para Sally Banes o desejo de heterogeneidade não resultou em

¹⁰⁸ No entanto esta observação de Banes parece anular o interesse na história da dança pela magia, o ritual e o mito que vinha desde Vaslav Nijinsky e Isadora Duncan.

homogeneização nem em banalidade. De facto a cultura em que estavam determinados a produzir transformou a cultura do *mainstream*: tirou-lhe a coroa, citou-a, inverteu-a e empurrou-a para direcções inesperadas (1993, p.255).

A sociedade americana no início dos anos sessenta, na procura de uma identidade cultural que pudesse acompanhar o seu fluxo económico e político, criou um campo aberto de possibilidades. Os artistas deste tempo produziram um corpo rico de trabalho como uma diversidade sem precedentes ao mesmo tempo que avançou com uma mistura de ideias experimentais que se dizimaram nos finais da mesma década e anos setenta. Mas se pensavam mudar uma imagem dos Estados Unidos, também a espelharam exaltando a abundância e a liberdade de escolha ao mesmo tempo que rejeitavam a falta de autenticidade da sociedade capitalista e de consumo.

2.3. JUDSON DANCE THEATER

Não ao espectáculo, 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 afectadas, não à sedução do espectador graças aos estrategemas do bailarino, não à excentricidade, não ao facto de alguém se mover ou se fazer mover.

(Yvonne Rainer¹⁰⁹)

Perhaps even more important than the individual dances given at Judson concerts was the attitude that anything might be called a dance and looked at as a dance; the work of a visual artist, a filmmaker, a musician might be considered a dance, just as activities done by a dancer, although not recognizable as theatrical dance, might be reexamined and "made strange", because they were framed as art.

(Banes, 1993)

No verão de 1962, um grupo de coreógrafos decidiram apresentar um concerto de trabalhos que tinham sido desenvolvidos para a aula de coreografia de Robert Dunn, leccionada entre 1960 e 1962 no estúdio do Merce Cunningham no prédio do Living Theater¹¹⁰. Nem todos estes coreógrafos tinham formação em dança, as suas peças incluíam artistas plásticos e músicos. O próprio Dunn tinha estudado teoria da música com John Cage, o compositor avang-garde e colaborador de Cunningham (Banes, 1993, p.xi). O Judson Dance Theater existiu entre 1962 e 1964.

O grupo encontrou um lugar para expor o seu trabalho, num formato profissional de concertos, na Judson Memorial Church, uma congregação protestante liberal sediada no final do sul da Washington Square em Greenwich Village¹¹¹.

¹⁰⁹ In Banes, 1987, p. 43 (trad. Miguel Serras Pereira em *Movimento Total O Corpo e a Dança*, José Gil, 2001).

¹¹⁰ Robert Dunn iniciou a sua aula a convite de John Cage. Dunn tinha estudado com Cage na aula de *Composition of Experimental Music* na New School for Social Research entre 1956 e 1960, tal como outros compositores e escritores que mais tarde se tornaram associados a *Happenings* e *Events* (Jackson MacLow, Dick Higgins, Toshi Ichiyangi, Al Hansen, George Brecht, Allan Kaprow). Dunn não era nem bailarino nem coreógrafo — depois dos seus estudos de composição e teoria no New England Conservatory e de dança no Boston Conservatory of Music, foi pianista nas aulas, ensaios e performances de Merce Cunningham, Martha Graham e outros coreógrafos de dança moderna. Tinha um conhecimento sobre a dança contemporânea e outras formas artísticas. Mais tarde, quando deixou as aulas de dança, praticou Tai Chi Chuan e Yoga (Banes, 1993, p.2).

¹¹¹ A Judson Church era conhecida pelo desenvolvimento de reformas políticas activas, direitos civis e actividades artísticas. Iguamente, era o local onde se encontravam *Happenings*, o Judson Poets' Theater,

O primeiro concerto — A Concert of Dance #1, apresentado a 6 de Julho de 1962 foi, segundo Banes, o início de um processo histórico que transformou a história da dança (1993, p.xi). A dança pós-moderna americana, o primeiro movimento avant-garde desde a dança moderna dos anos trinta e quarenta, partiu desse primeiro concerto. O evento foi aberto ao público com entrada livre, durou várias horas e o programa consistia em vinte e três peças de dança de catorze coreógrafos. Nas suas obras e discussões semanais, os coreógrafos deste movimento questionavam a estética da dança: rejeitavam a codificação do ballet e da dança moderna, questionavam o formato tradicional de apresentação através da exploração da natureza da performance em dança e descobriram um método cooperativo de produzir os seus trabalhos (Banes, 1993, p.xi).

Historicamente vivia-se um momento de reacção ao expressionismo abstracto que defendia a expressão pela arte como território específico e a consequente separação das disciplinas artísticas. O Judson Dance Theater¹¹² foi um centro popular de experimentação que atraiu a audiência de artistas e intelectuais da Greenwich Dance Village afectando uma comunidade mais alargada. Simultaneamente, representou uma alternativa aos concertos da zona alta nova iorquina pela sua liberdade de experimentação e acessibilidade.

As condições socioculturais da altura proporcionaram a formação deste movimento artístico (tal como vimos no capítulo anterior). Estamos a falar de uma geração de artistas americanos que nasceu mesmo antes da II G.G.M., viveu a adolescência durante a guerra na Coreia e a idade adulta jovem durante os testes de armas nucleares (Banes, 1993, p.62). A atitude pragmática do pós-guerra reflectia-se nas várias artes, desde os Happenings que faziam uso de espaços e ambientes, ao New Realism ou à Pop Art que exhibia figuras e objectos e fazia referência a matérias e estilos industriais. Na mesma

projeções de cinema e a Judson Gallery, onde exposições de Pop Art e arte política eram apresentadas. Com um espaço amplo para se dançar e com facilidades de performance e ensaios isentas de pagamento, a Judson Church cedo se tornou o centro da dança avant-garde na cidade.

¹¹² Na sua obra *Democracy's Body, Judson Dance Theater, 1962-1964*, a dificuldade em definir o Judson Dance Theater em termos de cronologia e artistas envolvidos conduziu Banes a restringir este movimento aos coreógrafos associados ao grupo cooperativo e workshop, às suas coreografias e quatro concertos onde foram apresentadas coreografias de quatro indivíduos do grupo: *Terrain* de Yvonne Rainer, *Afternoon* de Steve Paxton, *"Motorcycle"* de Judith Dunn e *Fantastic Gardens* de Elaine Summer. Outros artistas coreografaram pontualmente para os concertos do Judson Dance Theater, como é o caso de James Waring que apesar de ter tido membros do grupo na sua companhia e ter sido um dos coreógrafos dos anos cinquenta cujos ensinamentos e coreografia influenciaram e fizeram emergir o Judson Dance Theater, nunca foi considerado membro do grupo. O mesmo acontece com outros mentores do movimento, tais como Aileen Passloff, Beverly Schmidt e Katherine Litz. Os concertos continuaram a ser organizados, com a mesma designação, mesmo depois do grupo não ser mais uma entidade, o Concert of Dance #16 foi o último dado pelo grupo original (1993, p.xvii).

altura a economia encontrava-se num período de expansão e a nova administração Kennedy revelava um interesse pela juventude, a arte e a cultura. Apesar de serem escassos os apoios financeiros a bailarinos e coreógrafos individuais havia um espírito de participação e um interesse em usar materiais de baixo custo. Foi, por esta altura, em Greenwich, que se reviveu o espírito da "boémia". Segundo Banes, essa zona era um centro de intensa actividade teatral, literária e artística e as ideias espalhavam-se livremente e passavam de uma área para a outra (1993, p.xv)

Depois da segunda metade do século vinte o fascínio filosófico por o budismo zen, o existencialismo e a fenomenologia proporcionavam um interesse pela existência no seu lado mais concreto, as acções do quotidiano, as questões de identidade (ambas individual e colectiva). Nas artes a afirmação fenomenológica *To the Things* ecoava nos manifestos artísticos em variadas áreas. Na poesia, música, teatro e dança acentuava-se mais a performance do que o aspecto literário das suas formas, aspirando ao imediato, à *presença* e à experiência concreta.

Na Village vivia-se um ambiente de diversidade e comunidade visível no trabalho desenvolvido nos limites de convenções artísticas, na análise dos processos de criação e na exame das identidades dessas artes. Este processo juntava artistas e intelectuais nas suas diferenças, mas, ao mesmo tempo, formava uma nova identidade no seio dessa comunidade (Banes, 1993, p. xvi).

O Judson Dance Theater recebeu influência do trabalho dos protagonistas da avant-garde dos anos cinquenta, a saber, Merce Cunningham, James Waring, Ann Halprin, Paul Taylor, Aileen Passloff, Beverly Schmidt e Merle Marsicano¹¹³, o que

¹¹³ James Waring foi um coreógrafo e artista nascido em São Francisco e com formação em ballet clássico e exerceu um influência crucial no grupo Judson através das suas aulas de técnica e composição, no final dos anos cinquenta, onde ensinava técnicas de colagem, música, teatro e arte. Igualmente proporcionou experiência de *performance* em dança ao trabalhar com bailarinos do Judson nas suas peças. A cooperativa de coreógrafos Dance Associates, organizada em 1951, contava com a participação de Waring, Paul Taylor, David Vaughan, Aileen Passloff, entre outros. Socialmente Waring criou um elo entre o mundo da dança e um grupo de poetas, que incluía Diane di Prima, Alan Marlowe e outros, que estavam também ligados ao Living Theater (Banes, 1993, p.xvii). Um grupo de bailarinos do Judson estudou com Ann Halprin em São Francisco. Halprin transmitia um outro tipo de liberdade na dança: a liberdade de seguir a intuição e impulso na improvisação. Relacionado com esta liberdade estava presente um desejo de aproximação da natureza (os estudantes trabalhavam na rua e nas montanhas de Marin County). Halprin, também, encorajou uma abordagem analítica à anatomia e à cinestesia que consistia na compreensão e análise das transformações físicas que os bailarinos experienciavam ao longo das improvisações. O trabalho de voz era, igualmente, um dos âmbitos do seu trabalho. Em suma, Halprin trabalhava técnicas que induziam o corpo a um "estado de dança" em que o corpo está focado e receptivo a impulsos que produzem a fluidez do movimento (Banes, 1993, p.11). Libertou a dança das estruturas de apresentação, regras e técnicas convencionais. Aileen Passloff foi outra personagem que influenciou o Judson. Apesar da sua formação em ballet clássico, o seu corpo não era típico dessa técnica o que a levou

providenciou um precedente para quebrar a "academia" da dança moderna que tinha sido, também, a avant-garde da sua altura. Por outro lado, a "academia" providenciou os métodos, as técnicas e as definições que antes tinham sido avant-garde, mas agora eram premissas da arte a serem emprestadas, criticadas e subvertidas (Banes, 1993, p.xv).

A colaboração Cunningham-Cage foi uma influência determinante no Judson Dance Theater. Alguns dos bailarinos da companhia de Cunningham participaram no Judson. Por um lado, respeitavam o que Cunningham alcançou como coreógrafo e, por outro, reagiam contra o que foi muitas vezes sentido como uma hierarquia de autoridade e limpavam o espaço de modulações de foro psicológico. Segundo Banes, os bailarinos aprenderam de Cage os ensinamentos do budismo Zen, a passagem da música para o teatro, os escritos de Antonin Artaud, os métodos do acaso e a valorização das acções do quotidiano (1993, p.xvi).

Foi John Cage que convidou Robert Dunn a leccionar a aula de coreografia no estúdio de Merce Cunningham, no Outono de 1960, com o intuito de transpor para a dança as práticas e as ideias de composição musical de John Cage. Assim, Dunn passou a oferecer as suas aulas a um número de jovens bailarinos que tinham vontade de continuar a experimentar dança a um nível profissional, formando um *medium* para as suas ideias e as dos bailarinos.

Dunn conhecia as aulas de composição dadas por Louis Horst (o director musical de Martha Graham) que exigia uma aderência rígida a formas musicais e as de Doris Humphrey que coreografava segundo as tensões e resoluções teatrais. Enquanto o primeiro usava formas musicais pré-clássicas e música moderna, como a de Béla Bartok, Zoltan Kodaly, Alexandre Scriabin; Arnold Schönberg e Aaron Copland, Dunn ensinava aos seus alunos as estruturas musicais de compositores mais contemporâneos como Cage, La Monte Young e os da avant-garde europeia Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez. Segundo Banes estas estruturas indeterminadas e do acaso eram transmitidas aos alunos não como formas musicais, mas como estruturas de tempo que derivavam e eram aplicáveis a todas as artes ou futuras artes que podem tomar lugar no tempo (Dunn *in* Banes, 1993, p.3). Um outro factor que influenciava este olhar de Dunn

a coreografar o seu próprio estilo na dança. Tornou-se importante pelas suas colaborações com artistas visuais e compositores avant-garde, mas, também, pela sua independência, tal como Alwin Nikolais e Merle Marsicano (Banes, 1993, p.xvii).

era o uso do barulho e do silêncio na música e a passagem para a teatralidade na música de John Cage.

Em suma, enquanto que a qualidade expressiva dos movimentos numa proposta de composição de Louis Horst se assemelhava à emoção sugerida pelo acompanhamento musical, a abordagem de Robert Dunn consistia em separar a dança da estrutura musical de modo a articular sensações de alienação. Mesmo que ambos pudessem recorrer a uma mesma composição de Sartre, por exemplo, enquanto a primeira abordagem se relacionava com conceitos de beleza, monotonia e uma estética racionalista, a segunda era típica das colaborações de Cunningham com Cage e outros compositores, a qual assentava sobre métodos de acaso.

O interesse pela questão do tempo e a sua percepção relaciona-se com o fascínio dos anos sessenta pela meditação Zen e a influência do budismo e do taoísmo, o qual, segundo Banes, alternava sensações do tempo (sob a influência de drogas) com a fenomenologia. Este interesse veio, também, da extensão da pintura e da escultura (*non-time arts*) para formas que usavam o tempo como acontecia nos *Happenings* e *Events* que promoviam uma experiência do imediato, da impermanência e da duração (1993, p.21).

As estruturas composicionais utilizadas no workshop derivavam de várias fontes de acção contemporânea: dança, música, pintura, escultura, *Happenings*, literatura. No início Dunn seguia o modelo das aulas de Cage e os seus princípios composicionais, mas à medida que o trabalho progredia foi introduzindo o que chamava de *assignments* ou *chance scores*, estratégias de composição como, por exemplo - *Make a five minute dance in half an hour* e *Make a dance about nothing special* (Banes, 1993, p.4). Estas estratégias coreográficas consistiam na indeterminação, em regras a especificar situações, improvisações, determinações espontâneas e outros meios. Os estudantes trabalhavam a partir de métodos, materiais e estruturas e as discussões eram focadas em como chegar até às escolhas e como o coreógrafo procedia levando a cabo as suas intenções.

O método de análise utilizado nas discussões também era inspirado pela ideia de Cage sobre as formas musicais: *Structure in music is its divisibility into successive parts from phrases to long sections. Form is content, the continuity. Method is the means of controlling the continuity from note to note. The material of music is sound and silence. Integrating these is composing* (Cage in Banes, 1993, p.5). Steve Paxton recorda: *When*

you listen to a piece of music, you listen to intervals, sections and structures. You aren't involved with personality and states of presence. So Dunn got us into that (in Banes, 1993, p.10). Segundo Elaine Summers, uma das poucas regras da aula consistia no facto da solução para a proposta (*assignment*) ter de ser apresentada como uma dança completa e acabada (in Banes, 1993, p.23).

As propostas proporcionavam o encontro com novas possibilidades de movimento e com uma nova abordagem ao corpo, devido ao uso dos métodos do acaso. Um possível exemplo está relacionado com o uso de um mecanismo do acaso para a escolha de partes do corpo. A discussão que seguiu esta proposta centrava-se na dificuldade em se quebrar com padrões de movimento que se vão acumulando, os clichés particulares ou os clichés da dança em geral (Banes, 1993, p.24). O método de ensino não autoritário de Robert Dunn, em detrimento da autoridade e da hierarquia que ambos Martha Graham e Merce Cunningham faziam sentir na relação com os seus alunos e bailarinos, também contribuía para essa criação de um novo corpo e novas linguagens de movimento. Sobre este aspecto do método de ensino, Steve Paxton acrescenta: *He taught us ideas almost by neglecting us, by mentioning things, but tending to disappear at the same time, leaving with a smile. It was rather Zen-like, because how can you teach something that is in a constant state of mutation?* (in Banes, 1993, p.10). O projecto de Dunn consistia em ampliar constantemente os limites e os contextos perceptivos.

Os alunos do primeiro curso no Outono de 1960 foram Paulus Berenson, Marni Mahaffay, Simone (Forti) Morris, Steve Paxton e Yvonne Rainer. No segundo curso, no início de 1961, Ruth Allphon e Judith Dunn juntaram-se aos outros alunos. No terceiro curso, no Outono de 1961, Rainer e Paxton continuaram e os novos participantes foram Trisha Brown, Ruth Emerson, Alex Hay, Deborah Hay, Fred Herko, Al Kurchin, Dick Levine, Gretchen MacLane, John Herbert McDowell, Joseph Schlichter, Carol Scothorn e Elaine Summers.

Sobre o primeiro concerto a 6 de Julho de 1962, e segundo Banes, Dunn sugeriu chamar *A Concert of Dance* para invocar a tradição histórica de dança não-narrativa, que tinha reagido às apresentações literárias e teatrais de Martha Graham e à caracterização presente na dança da altura. Ele pretendia referir-se a uma determinada tradição relacionada com a dança de Isadora Duncan e a uma proximidade entre audiência e *performer* das peças de Yeats (Banes, 1993, p.38).

O primeiro concerto teve o seu início com a projecção de um filme de Bob Dunn que consistia em imagens justapostas ao acaso de situações quotidianas não relacionadas (Banes, 1993, p.41). Elaine Summers, membro do J.D.T., estava a aprender realização de cinema com Gene Friedman cujos exercícios para realizadores iniciados se assemelhavam às propostas de Dunn como, por exemplo: *Take a three-minute reel of film and do a complete story nonverbally with it. And no cutting, you have to do it in the camera* (Banes, 1993, p.41).

Os críticos presentes no primeiro concerto reconheceram-no como um evento assinalável na história da dança moderna.

No Outono de 1962 Robert Dunn não continuou a sua classe de coreografia. Yvonne Rainer sugeriu a Steve Paxton contactarem um grupo de pessoas (bailarinos, músicos e artistas plásticos) que estivessem interessadas a trabalhar por elas mesmas. Foi então que começaram a juntar-se semanalmente, primeiro no estúdio que Rainer dividia com Waring e Passloff e, mais tarde, na Judson que os convidou a exercerem aí uma actividade regular com o workshop e os concertos (Banes, 1993, p.77). Para além destes encontros havia também séries de discussões que complementavam o workshop coreográfico e levavam os bailarinos envolvidos a explorarem diferentes capacidades, por exemplo a conferência de Yvonne Rainer onde falou e demonstrou o seu método simultaneamente.

O workshop mantinha a mesma abordagem que a aula de Dunn, ou seja, cada coreógrafo apresentava trabalho, dizia qual tinha sido a sua intenção e os outros observavam objectivamente para discutirem se a intenção do coreógrafo estava presente no trabalho ou não. O coreógrafo ouvia as críticas e continuava a trabalhar a partir do que lhe tinha sido dito. O workshop era organizado cooperativamente onde o orientador de cada sessão era escolhido de forma rotativa.

Foi apresentado o *Concert #2*, a 29 e 30 de Janeiro de 1963, com o material que foi gerado no workshop. Robert Dunn e Robert Rauschenberg foram consultores.

Estes concertos seguiram a série iniciada com o concerto de 6 de Julho de 1962, que continuou em Woodstock, em Agosto do mesmo ano. Os concertos tinham como objectivo apresentar o trabalho de bailarinos, compositores e não-bailarinos que trabalhavam com ideias relacionadas com dança. Assumia-se, então, a presença de um

grupo permanente com um trabalho continuado e a participação de não-bailarinos (Banes, 1993, p.82).

Segundo Banes, os concertos #3 e #4 foram um passo histórico no Judson devido a várias razões: representaram a consolidação e expansão do grupo e a sua identificação com a Judson Church; os músicos, compositores e os artistas plásticos desempenharam um papel representativo como colaboradores nas performances; as danças do programa mostraram não só a variedade de estilos coreográficos e técnicos, mas também a consideração que tinham pelas raízes e ramos da dança moderna, o seu passado e o seu futuro; a relação da música com a dança foi explorada e resolvida numa variedade de formas; a relação da dança com a linguagem, tanto nos títulos como na próprias *performance* foi examinada; a natureza dos figurinos, desde a nudez aos muito elaborados fatos, também foi escrutinada; como na Pop Art, os coreógrafos do Judson tinham um fascínio pela vida do dia a dia, levando acções e objectos quotidianos para as suas danças; as estruturas coreográficas partiram de métodos tradicionais que se focavam na qualidade do movimento, mas chamando a atenção para pequenos detalhes coreográficos — as estratégias coreográficas tinham em vista o movimento, em detrimento de uma imagem, história, atmosfera ou frase (Banes, 1993, p.106). Através de técnicas formais de distanciamento, em muitas formas estas danças eram expressivas ao parecerem ser sobre alienação, rebelião e vulnerabilidade humana .

Depois do *Concert #4, Terrain* de Yvonne Rainer foi a primeira coreografia a solo a ser produzida pelo workshop como uma noite de dança separada. Na primavera de 1963, a 9 de Maio, fez-se o *Concert of Dance #5* no America on Wheels (uma pista de skating) em Washington, D.C., como parte de uma exposição de Pop Art da Washington Gallery of Modern Art. Este evento, que representou uma expansão em termos do uso do espaço, novas audiências, actuação fora de Nova Iorque, a ligação de esse núcleo com a comunidade das artes visuais (nomeadamente a relação com a Pop Art), assinalou a consolidação de um núcleo no grupo e foi uma revelação para os bailarinos e espectadores sobre a natureza do movimento dançado e a identidade da dança. Por outro lado, a exclusão de alguns bailarinos que tinham participado em concertos anteriores iniciou a dispersão do JDT.

Entre 23 e 25 Junho o JDT organiza os próximos concertos - *Concert #6, #7 e #8*, na Judson Church, novamente estruturados por Robert Dunn. Nestes concertos continuava a proliferar a sede pela experiência da percepção total e pela expansão infinita da

consciência, o que levava alguns coreógrafos à aprendizagem de disciplinas como o Tai Chi Chuan e a meditação Zen, ou a experimentarem drogas que expandiam a consciência (Banes, 1993, p.138). No mesmo âmbito, outros membros do grupo começaram a aprofundar o que se denominava *kinetic awareness*. Outros interesses surgiram tais como considerar todas as partes do corpo isentas de cargas sexuais ou hierárquicas e a experiência física de dois corpos em contacto ou colisão.

Sobretudo, estes concertos continuavam a explorar as qualidades do espaço da performance e as potencialidades da dança. Enquanto que uns exploravam uma fisicalidade "crua" nas danças, outros exploravam a natureza concentrada da actividade em lentidão e outros usavam movimento energético e violento estruturado de diferentes maneiras, incluindo métodos do acaso, improvisação e de cópia de poses (Banes, 1993, p.163).

Por outro lado os concertos #9 até #12, que foram realizados no Gramercy Arts Theater durante o verão de 1963, tiveram constrangimentos devido ao tamanho do palco, mas o grupo ampliou a sua audiência chegando a incluir o mundo do cinema independente. Esta série de concertos revelou a crise em relação ao que se tinha consolidado na série anterior, principalmente devido à não participação de alguns dos membros mais influentes do grupo como Rainer, Paxton e Dunn (Banes, 1993, p.164)

Os concertos de dança desde o #13 até #16, dados até ao final de Abril de 1964, representaram a temporada final do JDT como workshop e agente de produção cooperativa. O grupo tinha, então, passado por um período colectivo, um período de solos (a título de exemplo, os três solos *Afternoon* de Steve Paxton, *Motorcycle* de Judith Dunn e *Fantastic Gardens* de Elaine Summers) e um período onde os concertos já não eram produzidos colectivamente, mas planeados por indivíduos ou grupos mais pequenos que requeriam o uso do espaço directamente à Judson Church.

No verão de 1964 Robert Dunn abriu novamente um curso de coreografia no estúdio de Judith Dunn, em Chinatown. Apesar de alguns dos participantes antigos terem regressado e outros se juntarem (como Meredith Monk, Lucinda Childs, Phoebe Neville, Sally Gross e Robert Morris), o JDT tinha terminado. Segundo Banes, o grupo já tinha servido o seu propósito e era altura de se seguir para outras vias; indivíduos estavam a emergir do grupo, para quem as suas necessidades já não podiam ser satisfeitas nos concertos colectivos; a entrada de novos membros fizeram o conteúdo do workshop redundante para o grupo original; nessa comunidade utópica estavam a surgir

conflitos sobre concertos dados fora de Nova Iorque e sobre a própria identidade do grupo (1993, p.209). De qualquer forma as artes estavam a expandir-se para fora de lugares e grupos específicos, e a expansão da dança como uma arte tão conseguida no trabalho desenvolvido no workshop e concertos do JDT também proliferava. Seguidamente serão analisados alguns pressupostos da estética implantada e o exemplo do trabalho de alguns coreógrafos que iniciaram o seu processo e percurso artístico no JDT.

A estética do Judson revela sobretudo uma grande diversidade manifestada nos vários estilos coreográficos criados nesse grupo e na emergência dos mais produtivos e influentes coreógrafos da dança americana. No seu workshop foram explorados processos democráticos e colectivos relacionados com métodos sustentados pelo ideal de liberdade (como improvisação, determinação espontânea, acaso e aleatoriedade) e, por outro lado, o workshop conduziu a uma consciência refinada do processo de escolha criativa.

Foram exploradas novas questões sobre a relação da música com a dança. As metodologias de trabalho tinham o nome de *Chance Compositions* e eram oriundas do trabalho desenvolvido por John Cage e Merce Cunningham. Nas suas obras, John Cage pretendia criar estruturas temporais através de métodos específicos de composição.

A confluência das técnicas do acaso com a filosofia mística, ambos nos Dada e na arte avant-garde nova iorquina dos anos cinquenta e sessenta, servia propósitos diferentes, e até opostos, mesmo que usassem as mesmas técnicas, a saber, acaso, colagem, automatismo, associação livre, escolhas, meditação, repetição, o uso de objectos, a resolução de tarefas. Para aqueles do JDT como Steve Paxton e Robert Dunn, que seguiam algumas ideias do Zen e de sistemas místicos, as técnicas serviam para libertar o ser da tirania do *self*, para o situar livremente numa corrente mais ampla do cosmos, ou do inconsciente, ou Deus. Para outros, como Yvonne Rainer, estas técnicas eram uma forma de fazer a arte sair do domínio do encantamento, do mítico, do nominal (Banes, 1993, p.63).

De uma maneira geral, foi dada primazia aos problemas formais da composição em detrimento das questões da técnica e sua perfeição. Este factor deve-se à escolha estética e política de uma participação total de todos os membros do workshop (com ou sem formação e experiência em dança) e de uma aparência espontânea e pouco apurada nas suas obras (Banes, 1993, p.xiii).

Um outro aspecto importante consiste na relação entre os programas da dança ocidental e as artes plásticas. Segundo Coutinho antes do JDT, a dança já se tinha cruzado com outras práticas artísticas com a participação de Mary Wigman em várias performances do grupo dadaísta *Cabaret Voltaire*, em 1916, e, mais tarde, com a colaboração de Martha Graham com Noguchi e o relacionamento de Isadora Duncan com o imaginário dos corpos gregos (2004, p.3). Os dadaístas, que ao comporem as suas obras celebravam o uso das técnicas do acaso (também na música), colaboraram com os estudantes de dança da escola Laban em Ascona, incluindo Sophie Taeuber, Mary Wigman, Susanne Perrottet, Maja Kruscek and Käthe Wulff (Banes, 1993, 61). Para os dadaístas o método do acaso eram uma porta para o inconsciente que Freud tinha descoberto em 1900 e ajudava-os a perceber a totalidade da experiência.

Antes do surgimento do JDT o trabalho desenvolvido no Black Mountain College, universidade que através de uma experiência transdisciplinar introduzido por Josef Albers, artista alemão e professor da então extinta Bauhaus, exerceu uma influência estruturante no modo como se iriam explorar as artes. Os jovens coreógrafos do JDT não tinham frequentado a escola, mas herdaram essa experiência com a sua proximidade com Merce Cunningham e Robert Rauschenberg, antigos alunos da Black Mountain College (Coutinho, 2004, p.4). No JDT dança, artes plásticas e música contaminavam-se mutuamente. Para além das apresentações na Judson Church os membros do JDT organizavam performances em *lofts* (o *loft* de Yoko Ono, por exemplo), onde conseguiam proporcionar um ambiente mais próximo de uma galeria de arte do que do palco. Nesta relação entre competências de territórios diferentes — artes performativas e artes visuais — criaram-se novas possibilidades de abordar tanto o objecto da dança como o objecto das artes visuais (Coutinho, 2004, p.5).

Entre as características da estética do JDT encontram-se: qualquer movimento ser válido como parte da dança, a continuidade do som e do movimento estendeu-se para o silêncio e a quietude (*stillness*) (Banes, 1993, p.8); não se procurava o clímax; valorizavam-se movimentos quotidianos; havia uma liberdade de exercitar uma amplitude de escolhas; fazia-se uso da repetição e da justaposição como estruturas de tarefas (*scores*) para gerar e ensinar a dança (Banes, 1993, p.17); era possível apresentar duas danças diferentes simultaneamente (Banes, 1993, p.38); fazia-se uso da voz, manipulavam-se objectos, colocavam-se os *performers* ao mesmo nível da audiência (a

presença do espectador era uma preocupação interna às obras) e dava-se importância à performatividade na experiência e na produção artística.

A dança abstracta da nova e pluralística geração de coreógrafos do JDT instalou novos valores de democracia, humanismo, descentralização e liberdade. Os concertos eram dotados de um espírito democrático em que as regras, ambas coreográficas e sociais eram desafiadas; de uma recusa a responder aos requisitos de "comunicação" e "significado" que eram tidos como os propósitos do teatro avant-garde; de um questionamento radical, através de análises sérias ou de sátiras, ao que constituía os materiais e as tradições da dança (Banes, 1993, p.40).

O JDT criou não uma nova representação do corpo, mas um outro corpo, assim como, outras linguagens de movimento, da presença do bailarino em cena e outros métodos de composição e criação coreográfica. A performance da dança aproximava-se da performance do corpo, sendo que este produz discursos. O corpo podia surgir como o corpo das crianças durante um jogo. A concentração nas suas tarefas revelava os *performers* absorvidos nas suas acções com um olhar de comprometimento e concentração que reagia ao olhar excessivamente expressivo da dança moderna de Martha Graham (Banes, 1993, p.48). Este estado do corpo já vinha de Merce Cunningham, sobre o qual Deborah Hay mencionou que ao vê-lo aprendia algo sobre *performance: When he is dancing he looks like he is listening with his entire body* (in Banes, 1993, p.50).

O JDT recebeu influência do Zen, para estes coreógrafos, de uma forma geral, o bailarino pode ser também o observador que se distanciou, ou seja, através de neutralidade emocional, repetição de acções simples e concentração em coisas do quotidiano, o bailarino pode transcender o apego pessoal. Seria pertinente referir aqui, aliando à preocupação de o espectador fazer parte da obra, o carácter testemunhal da experiência de um objecto que é transitório por natureza e que aceita essa transitoriedade.

Depois do *Concert #3* e *#4*, Jill Johnston na sua crítica no *Village Voice* mencionou a anarquia variada do JDT, a não limitação das possibilidades da forma e do movimento e a integridade do *performer*, bailarino ou não-bailarino. O movimento não-dançado foi tido como material para a dança, levantando a questão estética de o material que entra numa dança não ser o critério que a distingue como obra de arte (Banes, 1993, p.105).

Trata-se da dança reconhecida como um género particular de movimento ou, também, como uma forma de juntar diferentes géneros de movimento (Banes, 1993, p.110).

Outro aspecto explorado, principalmente por Yvonne Rainer e David Gordon, consistia em dançar movimentos estranhos (*awkward*), mas, segundo Banes, eles não foram os primeiros coreógrafos a explorarem distorção e dissonância nas suas coreografias. Os bailarinos modernos dos anos 30 já tinham sido criticados por usarem a estranheza nas suas coreografias, ao que respondiam serem qualidades necessárias para representar os tempos modernos. Porém, a estranheza de Rainer e Gordon não era simbolicamente expressiva. Eles compreendiam este aspecto como sendo parte do movimento e da exploração das possibilidades do corpo, talvez menos familiar na arte do que na vida (Banes, 1993, p.55). A abordagem à arte do JDT contribuiu para a noção de corporalidade no conhecimento, experiência e produção do mundo (Coutinho, 2004, p.5).

O JDT instaurou uma vertente que tinha a ver com a exploração da dança aliando as preocupações e responsabilidades do coreógrafo às do *performer*. Jill Johnston, anuncia o papel criativo dos bailarinos ao porem a coreografia em acção — *No two performances will ever be alike, and the situation puts the dancers as well as the choreographer in the role of creators. The given material is so lively and various that a rich, natural complexity is inevitable* (in Banes, 1993, p.52). Por outro lado, podia haver situações em que os bailarinos não sabiam o que ia acontecer durante a performance, tal como o que Cage e Cunningham desenvolveram e o que as estruturas de improvisação da música *jazz* proporcionavam. Nestas situações os bailarinos tinham que encontrar uma conexão sensível e subtil entre si.

A avant-garde da dança americana dividia-se em géneros e preocupações diferentes, sendo a mais provocadora a separação entre os expressionistas que procuravam aliar a expressão à técnica em ideais românticos da arte e os que procuravam trazer o pretenciosismo da "alta arte" da dança moderna para uma escala humana. Entre as categorias contrastantes que surgiram no corpo do trabalho do JDT, também se distinguia a dança teatral da não-teatral.

Houve, também, um esbatimento nas fronteiras entre os diferentes géneros artísticos não só entre a dança e as artes plásticas, mas também com a poesia, o teatro, a música, a fotografia e o cinema. Os artistas juntavam-se para trabalhar, criar, discutir, organizar eventos, escrever e fazer publicações (como o jornal *The Floating Bear*).

O JDT incorporou técnicas coreográficas e um sentido de humanidade em espaços intimistas, o que se reflectiu na comunidade da dança, no mundo da arte e no mundo social mais alargado que os bailarinos habitavam (Banes, 1993, p.70).

Em retrospectiva, vários estilos coreográficos importantes cresceram a partir da cultura do Judson Dance Theater. O trabalho dialéctico de Yvonne Rainer misturava movimento comum e quotidiano, ou grotesco, com técnicas de dança tradicionais, levava até ao limite as operações e a coordenação do corpo e testava extremos de liberdade e controlo no processo coreográfico. Interessava-lhe a repetição, o contacto social, as posições fora do comum e a fragmentação do movimento, o uso da voz relacionado com as afirmações artísticas e formais do Dada e com a introdução de barulhos, desafiando o carácter mudo do bailarino da dança moderna (Banes, 1993, p.13). Rainer interessava-se pela qualidade impessoal inerente ao método do acaso e que criava justaposições imprevisíveis, mas, segundo Banes, o que emergia das suas danças era um estilo de movimento distinto cheio de excentricidade e fragmentação conseguido, também, pelo método do acaso (1993, p.13). Para Rainer qualquer movimento pode estar disponível para uma escolha coreográfica e qualquer corpo ou pessoa podia ser observado. A propósito de uma análise feita à sua peça *Trio A*, Rainer traça os parâmetros que, segundo Gil, propõem o *corpo real* e a *dança "actual"*, também sob influência do minimalismo, em detrimento da realidade da dança clássica e moderna¹¹⁴ (2001, p.195):

¹¹⁴ O quadro seguinte consiste em: *A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A* (in Rainer, 1999, p. 30).

"Objectos

Danças

eliminar ou
minimizar

1. O papel da mão
2. As relações hierárquicas entre as partes
3. A textura
4. A figura de referência
5. O ilusionismo
6. A complexidade e o pormenor
7. A monumentalidade

1. A elaboração das frases do artista
2. O desenvolvimento e o clímax
3. A variação: ritmo, forma, dinâmica
4. O carácter
5. O desempenho
6. A variedade: as frases e o campo espacial
7. A proeza virtuosística e o corpo na sua plena expansão

substituir
por

1. fabrico de fábrica
2. formas unitárias, módulos
3. superfície ininterrupta
4. formas não-referenciais
5. literalidade
6. simplicidade
7. escala humana

1. igualdade de energia e movimento "de fundo"
2. igualdade das partes, repetição
3. repetição ou acontecimentos discretos
4. desempenho neuro
5. uma tarefa, uma actividade do tipo tarefa
6. acção singular, acontecimento ou tom
7. escala humana"

Steve Paxton trabalhava sobre a fusão entre natureza e cultura, a partir da qual desenvolvia uma análise da acção do andar e explorava a percepção do tempo: *I can remember Steve presenting pieces that so extended time I couldn't believe it* (Trisha Brown in Banes, 1993, p.21). Ele chamou "dança marcada" (*marked dance*) a movimentos técnicos dançados sem a alta energia dispendida normalmente em performances de dança. Paxton utilizava diferentes estilos de dança apresentando-os a diferentes velocidades, revelando a sua preocupação analítica com processos do movimento humano momento a momento, como a fotografia que capta um momento do movimento ou a câmara lenta do cinema que permite ver o movimento *frame a frame* (Banes, 1993, p.54). As suas propostas consistiam em escolher imagens fotográficas de pessoas a andar ou a fazer desportos e de animação, aprendê-las e em arranjar um método aleatório de criar sequências dos movimentos conseguidos. Outra proposta era levar os *performers* a comer ou beber em cena.

Os métodos que Paxton usava para seleccionar o movimento eram uma tentativa de se afastar do culto da imitação pessoal que se vivia na dança moderna (transmissão directa de movimentos entre aluno e professor que terminava numa companhia de dança hierarquicamente estruturada) (Banes, 1993, p.58). De facto, Paxton foi possivelmente o bailarino que mais escavou e abriu caminho para o domínio da percepção do movimento do corpo, do espaço e do tempo. Era como se tivesse um fascínio por o que se encontrava fora dos parâmetros de uma certa regularidade na vida e na prática do bailarino; ele escreveu:

I realized that I spent two of four hours a day in class and then there were rehearsals. But the rest of the day my body was still doing something that I was not in control of and didn't understand. and the walking was the first example of trying to get to that material — what the pedestrian technique is. What walking is. (in Banes, 1993, p.59).

O uso de objectos e a criação de coreografias a partir de tarefas por parte de Robert Morris, conduzia a atenção de ambos *performers* e audiência para obras dentro de outras obras criando contextos históricos para o trabalho inserido em cada trabalho. Lucinda Childs aparecia num estilo despreocupado em que primeiro manuseou objectos e, mais tarde, apresentou estruturas de movimento. Trisha Brown trabalhava sobre improvisações e tinha movimentos esvoaçantes (Banes, 1993, p.xviii).

Foi este lado analítico do Judson que propôs e testou teorias da dança como arte. Porém, havia outras duas vertentes do trabalho desenvolvido no Judson. A primeira assentava num estilo mais teatral, humorístico e barroco como no trabalho de David Gordon, Fred Herko e Arlene Rothlein, por exemplo. A segunda consistia na performance multimedia centrada na relação entre a projecção fílmica e o movimentos dos bailarinos, exemplificado em *Fantastic Gardens* de Elaine Summer e, mais tarde, em *Last Point* de Judith Dunn (Banes, 1993, p. xviii).

2.4. IDEOKINESIS

I started to walk more slowly down the street, and I couldn't seem to go slowly enough. I felt that any time you change the direction of your eyes or the lift of your head, you see something completely differently. So if you took one step and you looked into everything that could be happening, every possibility of what you could perceive in that one step, or who would go by you, you could take an infinite amount of time for one step. That's what I was doing in the streets of New York. And out of that I made "Dance for Carola".

(Banes, 1993)

Alguns dos coreógrafos do Judson Dance Theater, apresentado no capítulo anterior tornaram-se interessados e envolvidos naquilo que se viria a chamar *Ideokinesis*, *Release Technique* e *Image Work*. A premissa que envolve estes processos consiste em melhorar o alinhamento, a postura e a eficiência do movimento, o que poderia ser traduzido esteticamente pela semelhança com a facilidade que os animais têm em se mover. Segundo Anne Thompson, a definição de eficiência do movimento consiste em usar o mínimo esforço para um movimento, especificando, a mínima quantidade de trabalho muscular para manter o equilíbrio da estrutura do esqueleto durante o repouso ou o movimento (*in* Dempster, Thompson e Walton, 1985, p.7). O processo de trabalho centra-se em como a concentração em imagens pode facilitar a transformação física. Através do processo de visualização tornava-se possível controlar os músculos mais internos que não seríamos capazes de activar a mover simplesmente uma perna ou um braço.

Na definição de Lulu Sweigard, *kinesis* é movimento (*motion*), aqui definido como movimento físico induzido pela estimulação de músculos e caracterizado por mudanças de posição, qualitativas e quantitativas, de partes do esqueleto; *ideo*, a ideia ou estimulador do processo é definido como um conceito desenvolvido através de um processo mental empírico (*in* Dempster, Thompson e Walton, 1985, p.3). A palavra foi originalmente usada pelo pianista Luigi Bonpensiere para explicar aspectos da sua técnica de piano.

O termo *ideokinesis* foi dado à disciplina no início dos anos setenta, tornando-se o nome mais reconhecido. Esta abordagem tem praticamente cem anos de história e é correntemente praticada por indivíduos da área da dança. Ao contrário de outras

técnicas do corpo a *ideokinesis* nunca foi codificada. No entanto alguns princípios desta abordagem são distintos, separando a sua filosofia de outras disciplinas.

A técnica *ideokinesis* envolve um foco mental sobre acções imaginadas, mesmo que a orientação dos estudantes seja fisicamente activa. A linha central desta abordagem sugere que uma concentração em imagens (*imagery*) formuladas com precisão vai melhorar a coordenação que sustenta os nossos hábitos de postura e movimento. A *ideokinesis* derivou de abordagens experienciais à anatomia e à fisiologia e consolidou-se em diferentes disciplinas que têm vindo a ser desenvolvidas pelos seus criadores.

As técnicas de *ideokinesis*, *release* e *imagework* referem-se à noção de incorporação de novos hábitos de movimento através da reintegração e realinhamento do corpo como um todo.

Em suma, o processo de consciencialização do corpo, de alinhamento e de criação de um movimento sem esforço é conseguido através do uso da imagem ou processos de visualização (a palavra inglesa *imagery* designa este género de prática corporal). A palavra *ideokinesis* traduz a imagem, a ideia ou o pensamento que serve de facilitador do movimento. Por sua vez, *release technique* implica permitir que o desejo de mover e a imagem que informa o processo ideo-cinestésico produza movimento no espaço. Para Mary Fulkerson, *imagework* está relacionado com as formas intuitivas de exploração do processo criativo de pensamento. Esta técnica exige uma consciência dos estados do corpo¹¹⁵ e das transformações que nele ocorrem; na coreografia permite que a fisicalização destes estados seja intuitiva (*in* Dempster, Thompson e Walton, 1985, p.7). O que se torna relevante nestes processos é a forma como os bailarinos se tornam aptos a enriquecer a sua imaginação corpórea e cinestésica directamente, sem recorrerem a referências externas (literal ou psicologicamente) como acontecia na maior parte das práticas da dança até esta altura¹¹⁶.

É uma liberação controlada da intuição do indivíduo que se encontra em causa nestes processos, cujos objectivos são: substituir atitudes conceptuais com capacidades perceptuais, tornar-se consciente da cinestesia interna e do sentido da propriocepção, desenvolver sensibilidade na qualidade do movimento.

¹¹⁵ Estas concepções, assim como a presente dissertação, não pertencem nem à noção da divisão cartesiana corpo e mente nem das teorias que por a contrapõem ainda a ela se relacionam, fala-se de um corpo total.

¹¹⁶ A técnica de Martha Graham já implicava o recurso às sensações, mas uma vez levada para palco regressava de novo ao espaço exterior do corpo devido ao carácter representativo das suas peças.

A origem do uso da imagem visual reporta a 35 000 anos atrás quando houve uma súbita criação de ornamentação do corpo e um recurso à imagem visual. O pensamento visual foi um desenvolvimento revolucionário na evolução humana, tornando-se a base de rituais em que os humanos se transformavam imagetivamente em outros animais e elementos com vários propósitos, entre os quais a caça e a terapia (Franklin, 1996, p.3). Foi a partir destes rituais engendrados pela imagética (*imaging*) que se desenvolveram a terapia e as artes performativas.

Não sendo possível aprofundar esta matéria aqui, é importante lembrar como é conhecida a relação entre os papéis sociais do shaman (mágico e curandeiro) e do *performer*. O uso da imagem como instrumento de cura tem as suas raízes na tradição do shamanismo — o trabalho do curandeiro é conduzido no imaginário individual e colectivo através da sua capacidade de usar esse terreno para o benefício da comunidade (Franklin, 1996, p.3).

O processo da *ideokinesis*, emergiu no início de mil e novecentos, período de extrema criatividade na dança, na educação física e na cultura do corpo. Na dança foi o tempo de Isadora Duncan, Mary Wigman, Ruth St. Denis e Ted Shawn — os pioneiros da dança moderna. Na mesma altura o sistema de *expressão* de Delsarte encontrava grande aceitação em escolas de teatro e oralidade. F. Matthias Alexander apresentava um método radical de reeducação do corpo e as teorias de movimento humano de Rudolf Laban eram aplicadas em campos diversos como terapia física, engenharia industrial, coreografia e desporto.

Os sistemas referidos estavam a ser nutridos por um clima intelectual progressivo que honrava o movimento como um fenómeno complexo, questionava a concepção cartesiana da separação da mente e do corpo e rejeitava práticas de treino físico assentes na repetição.

As primeiras descobertas dos princípios da *ideokinesis* realizados por Mabel Elsworth Todd (1880-1956) deveram-se a uma necessidade pessoal. Uma doença infantil fez com que os médicos preparassem os seus pais para uma invalidez durante toda a vida. Mesmo assim conseguiu terminar o liceu com um interesse pela ciência. Logo depois, sofreu de uma grave lesão nas costas devido a uma queda, da qual se temia que nunca recuperasse. Durante meses ela lutou contra a dor e a fragilidade que a debilitava até que encontrou uma forma de ter controlo sobre a sua recuperação. Os seus estudos de liceu em física serviram para o desenvolvimento de uma compreensão rudimentar sobre a mecânica do corpo, a qual ela aprofundou com leituras apropriadas.

Ao concentrar-se em aspectos específicos da anatomia e da cinestesiologia enquanto tentava executar movimentos simples, Todd fortaleceu o seu corpo e melhorou o seu andar gradualmente. Depois do acidente ter adiado os seus estudos universitários durante vários anos, ingressou o Emerson College of Oratory in Boston com vinte e seis anos de idade, onde estudou movimento e uso da voz. Todd percebia como os problemas de postura e coordenação básica influenciavam as dificuldades vocais dos alunos. No início da I G.G.M. Todd e alguns dos seus colegas começaram a ensinar em Boston, sendo aí que acrescentou as técnicas que tinha descoberto na sua própria reabilitação aos métodos que tinha aprendido para o uso da voz. Ela chamou ao seu método de ensino, *Postura Natural*.

O trabalho de Todd era ensinado em privado, primeiro os alunos aprendiam aspectos simples de anatomia como base para a introdução a algumas imagens do corpo ou a objectivos específicos de alinhamento ou coordenação. Nesta fase eram mostradas imagens de anatomia que ilustravam um aspecto específico sobre o equilíbrio do corpo; uma imagem poderia ser sugerida como metáfora ao conceito de alinhamento. De seguida, na *mesa de trabalho*, elemento que fazia parte da sessão, o professor usava o toque como facilitador da concentração na imagem através de informação precisa sobre a sua localização e direcção da sua acção. Ao estudante era dito para visualizar a imagem sem direccionar o corpo com respostas musculares. A imagem aprendida também era praticada enquanto o estudante executava movimentos básicos como andar, rolar e gatinhar, ou quando repousava em diversas posições. Entre as sessões o estudante era convidado a rever essas imagens (*imagery*) enquanto descansava ou durante movimentos pedestres simples. Este sistema individualizado de educação ajudava os alunos a identificarem hábitos posturais pobres, a reduzir tensão muscular e a explorar novos padrões de coordenação.

O método de Todd foi sendo procurado por pessoas que trabalhavam por turnos nas fábricas que suportavam a guerra, a quem era exigido um grande esforço físico, pacientes enviados por médicos que estavam impressionados com os resultados da sua técnica e, mais tarde, por estudantes de teatro, dança, ópera, música e desporto.

Os seus alunos mais dedicados tornaram-se professores do estúdio e, vindos de áreas como educação física e enfermagem, contribuíram para o apuramento dos seus métodos de ensino. A carreira de duas das suas alunas mais conhecidas, Lulu Sweigard e Barbara Clark, estabeleceu *ideokinesis* como um processo educacional científico e acessível. Estudantes como Sally Swift conduziram características do trabalho de Todd

a outras dimensões na educação do movimento. A discussão da primeira era na história da *ideokinesis* foca-se nos trabalhos de Todd e dos seus alunos, que podem ser considerados os pioneiros deste campo.

Todd, também, começou a escrever sobre o seu método abordando os seus princípios de postura, que descreviam a natureza de um alinhamento ideal sob o ponto de vista da mecanicidade do corpo, em contraste às concepções populares influenciadas pelo treino militar e pela moda¹¹⁷. Igualmente explicava a função dos hábitos neuro-musculares em manter uma postura pobre e como o "pensar" sobre estes objectivos de imagem (*image goals*) podiam ser usados para quebrar hábitos antigos e estabelecer um equilíbrio melhor do corpo. O processo através do qual uma concentração sustentada em imagens (do ponto de vista cinestésiofisiológico) podia provocar mudanças nos hábitos de postura e movimento manteve-se o tema central do seu trabalho.

O seu estilo de escrita não convencional justapunha factos mecânicos a um imaginário rebuscado. Na sua última obra, *The Hidden You* (1953), Todd sugeria implicações psicológicas e espirituais no seu trabalho de postura e movimento. Apesar das críticas, para Todd era razoável esperar que o processo de exploração do equilíbrio dinâmico do corpo informasse, eventualmente, todas as dimensões do ser.

A geração da dança traçou a segunda era no desenvolvimento da *ideokinesis*. Muitos dos alunos de Todd, Clark e Sweigard eram bailarinos ou estavam relacionados de alguma forma com a dança — Karen Barracuda, Andre Bernard, Irene Dowd, Joanne Emmons, Erick Hawkins, Betty Jones, Pam Matt, John Rolland, Nancy Topf, Williams. As implicações que este material tinha para a educação na dança fez com que um número destes profissionais aplicasse os seus conhecimentos em postura e eficiência do movimento no ensino da dança. Sem a intenção de introduzirem a abordagem de *ideokinesis* em si nas suas aulas, a exposição a este trabalho influenciava a sua linguagem para descrever movimento, estratégias para aperfeiçoar o alinhamento e, correntemente, as suas preferências criativas na dança.

O trabalho foi adaptado para ser introduzido em aulas de dança, desenvolveram-se cursos especiais (anatomia experiencial) para introduzirem os fundamentos anatómicos e cinesiológicos desta abordagem, eram dadas aulas privados que utilizavam as técnicas do toque de Todd, Clark e Sweigard ou essas técnicas eram simplificadas para serem usadas no contexto das aulas.

¹¹⁷ A obra publicada de Mabel E. Todd consiste: *The Balance of Forces in the Human Being. The Thinking Body: A Study of the Balancing Forces of dYnamic Man* (1937). *The Hidden You* (1953).

Os professores da geração da dança aplicaram a abordagem da *ideokinesis* às necessidades dos bailarinos. Os seus interesses diversos criaram vários métodos educacionais e contribuíram para uma transformação substancial na estética da dança pós-moderna.

A coreógrafa Elaine Summers é um dos exemplos: na sua peça *Dance for Carola*, apresentada no concerto #6, revelou o seu envolvimento coreográfico com *kinetic awareness*¹¹⁸. Segundo Banes o método de Summers relaciona a condição física do corpo com os estados emocionais e psicológicos da pessoa. Ao tentar mudar o corpo/personalidade individual, Summers assume o papel de uma *guia numa viagem de auto-descoberta*, na qual o sujeito aprende a libertar tensões e descobrir o seu potencial total de movimento. Este trabalho consiste numa aprendizagem sobre como alcançar *a estrutura do movimento interno e externo* (Banes, 1993, p.135). É uma prática estruturalista sobre a percepção do corpo em movimento (esteja em repouso ou em actividade) que altera a consciência e amplia os limites e os contextos perceptivos. Exemplificado na citação de Summers no início deste capítulo, este factor foi uma das motivações e características do trabalho desenvolvido na dança desde o JDT fazendo parte do projecto humano de aproximar a linguagem da dança dos corpos comuns.

Carolle Schneemann descreve como muitas vezes os bailarinos do JDT estavam pouco conscientes visualmente do ambiente da sua performance, adiantando - *Their eyes reached into space without touching it. They were alone. The distance between*

¹¹⁸ As filosofia de Kinetic Awareness vem de Elsa Gindler que trabalhou na Alemanha nos anos 30 e veio para os Estados Unidos na altura da II G.G.M. Elaine Summers teve contacto com o seu trabalho através de Carola Speads, cujo trabalho — *Physical Reeducation*, enfatiza a respiração e o movimento. Como bailarina e coreógrafa do JDT, nos anos 60, Summers participou na análise e incorporação de movimentos quotidianos no vocabulário da dança, e estava envolvida na intensa discussão entre coreógrafos sobre a técnica da dança. Artistas como Trisha Brown, David Gordon e Meredith Monk estudaram KA com Summers nessa altura, e mais tarde pessoas de diversas áreas têm aprendido o seu trabalho. *Kinetic Awareness* é um sistema de trabalho de corpo em que todas as partes do corpo são encorajadas a serem livres de se moverem em todas as direcções em que é possível moverem-se. Todos os sistemas são importantes: ósseo, muscular, circulatório, digestivo, nervoso, etc. O trabalho é experiencial, assenta nas próprias observações dos participantes. É estudada anatomia no sentido de despertar nos estudantes a sua visão interna do corpo. Um outro tema central deste trabalho é a compreensão da tensão como parte positiva e necessária ao movimento, no sentido em que é compreendida como a energia necessária para mover o corpo. KA é um sistema terapêutico do corpo que leva os alunos através do relaxamento a reintroduzirem o uso da tensão. As aulas, com a duração de três horas, começava com um trabalho no chão com bolas de borracha (*ball work*), passando por elementos básicos da técnica da dança e terminando a dançar. A última parte da aula consistia em apresentar o trabalho desenvolvido e observar. KA não é um estilo nem uma forma específica de movimento, é um vocabulário experiencial que se usa para abrir o indivíduo ao seu próprio estilo ou sentido de individualidade. A filosofia assenta na técnica física compreende a forma o nosso sistema neuro-esquelético-muscular é estruturalmente constituído para funcionar. Isto leva a um uso eficiente do corpo enquanto desenvolve a sua força e possibilidades dinâmicas de movimento (Becker *in* Contact Quarterly, Summer/Fall 93, p.53).

"art" and "life". *Space was anchored in their bodies, space was where they felt their spines.* Para ela, estes bailarinos pareciam estar conscientes do espaço de uma forma cinestésica, mas Schneemann estava já à procura de uma dança em que o corpo fazia parte do seu ambiente. Estes dois espaços — "interior" e "exterior", têm vindo a ser trabalhados em termos de percepção, ampliados e confundidos.

As práticas em questão influenciaram determinantemente a linguagem da dança através de coreógrafos, como Steve Paxton, que cedo perceberam as potencialidades teatrais que a concentração do bailarino na execução dos seus movimentos originava - *they are concentrating in their muscles and in their senses, and I (tried) to use that concentration as a theatrical element* (Paxton in Banes, 1993, p.167). A peça *Afternoon (a forest concert)*, de Steve Paxton, foi apresentada numa floresta e pode ser um exemplo da preocupação em confrontar os bailarinos com a sua concentração e o ambiente que os rodeia. Esta concentração originava um olhar vidrado (*glazed*) nos bailarinos que os posicionava num estado físico mais profundo do que aquele que era costume assistir em palco.

A matéria abordada neste anexo desenvolveu-se antes e durante a mesma altura das primeiras danças pós-modernas, é impossível traçar qual influenciou a outra pois diferentes géneros e abordagens ao corpo foram sendo criadas na comunicação entre as duas.

As sessões de *ideokinesis* de Barbara Clark, por exemplo, alimentavam o fascínio dos bailarinos da dança pós-moderna pelo movimento pedestre e permitia aperfeiçoarem a sua *performance*.

Os processos utilizados neste domínio respondiam às preocupações da altura, a saber, as matérias do corpo e os seus poderosos significados sociais. O corpo tornou-se o assunto da dança, em detrimento de servir como instrumento para expressar metáforas. Segundo Banes a examinação do corpo, suas funções e poderes tecia as primeiras peças da dança pós-moderna americana (Banes, 1987, p.xviii).

Os novos contribuidores deste campo, como Elizabeth Dempster, Nancy Lyons e Lynn Martin, influenciados pela geração da dança, combinam os conhecimentos deste trabalho em disciplinas somáticas e trabalham numa altura em que a abordagem da *ideokinesis* está a ser reconhecida na filosofia da dança, teoria educacional e estética.

3. DANÇA NA TELA

3.1. DANÇA E CINEMA NOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA

A dança na televisão nos Estados Unidos da América

Em meados do século vinte a dança americana evoluiu como ainda não tinha acontecido antes, e, simultaneamente a televisão começava a invadir aspectos da consciência pública. Por essa altura surgiram programas como *Your Show of Shows*, *Ed Sullivan Show* e mais tarde *Omnibus*, os quais criavam um ambiente de *vaudeville* na televisão que proporcionava a mostra de excertos de peças de dança (in Mitoma, 2002, p.3)¹¹⁹. A preferência recaía sobre a nova dança popular americana que emergia na Broadway com Agnes de Mille, Jerry Robbins, Hanya Holm e Bob Fosse, em vez de reportório da dança clássica. No entanto, uma vez por ano eram exibidas peças de Ballet Clássico como a versão do Royal Ballet da *Cinderela* de Ashton, ou o New York City Ballet em *Nutcracker* de Balanchine. No final dos anos cinquenta, a televisão revela-se como um meio de comunicação que levava artistas e ideias às casas dos americanos, mas segundo os standarts da estação a audiência era escassa sendo poucas as oportunidades de fazer e exhibir programas relacionados com as artes.

Começaram, então, a ser apoiados projectos televisivos educacionais produzidos por estações locais e não-comerciais com o apoio de universidades e organizações de arte. Estes eventos tiveram uma resposta da comunidade da dança a qual se mostrou aberta a colaborar na sua produção. Por exemplo, em 1959, em Boston, a WGBH, uma estação não-comercial e local, produziu uma série de programas educacionais os quais através do vídeo apresentavam performances relacionadas com discussões temáticas sobre da dança (entre os artistas exibidos encontram-se Antony Tudor, Alvin Nikolais, José Limón). Estas gravações foram distribuídas em cassetes de vídeo pela University of Indiana pela comunidade educacional como pelo processo da cinescopia (*film kinescopes*), muito antes de haver documentação de dança em escolas e estúdios. As filmagens realizadas ao longo deste projecto contribuíram para o desenvolvimento de técnicas para filmar a dança.

¹¹⁹Jac Venza, *Dance as Television: A Continuing Challenge in* Mitoma, Judy (ed.), 2002, "Envisioning Dance on Film and Video", Nova Iorque: Routledge.

Em 1964, Don Kellerman e Jac Venza, produtores culturais da NET Ford Foundation, realizaram programas que eram uma colaboração entre o produtor e director da televisão e o coreógrafo ou director artístico de uma companhia (mais tarde, estes programas viriam a ser comissariados por o Lincoln Center). Os primeiros programas apresentavam peças concebidas especialmente para a câmara ou reportório adaptado ao estúdio de produção. Foram assim filmados e exibidos trabalhos como a versão de John Butler de *Carmina Burana* de Carl Orff's interpretado por o Netherlands Dance Theater e o filme de Nathan Kroll, *A Dancer's World*, em colaboração com Martha Graham (onde a coreógrafa fala e não dança). Este último resultou em outras colaborações como a filmagem em estúdio de *Appalachian Spring* e outros trabalhos (in Mitoma, 2002, p.8).

Uma iniciativa do Lincoln Center de criar uma companhia de dança moderna permanente permitiu a reposição de peças de José Limón justapondo arquivos em cinema dos seus primeiros trabalhos, ainda com a colaboração do artista. Este projecto despertou a urgência em filmar os pioneiros da dança americana. Quando, ainda em 1964, a NET iniciou um levantamento do estado contemporâneo da arte americana a dança conseguiu ocupar o espaço de horário nobre em televisão nacional com programas como *USA Dance*, assinado por Jac Venza. As séries incluíram um documentário da emergência do movimento da dança moderna no Bennington College nos anos trinta, com Doris Humphrey. Outros programas incluíram peças de Anna Sokolow, Glen Tetley, Grover Dale, John Butler, Donald McKayle, Robert Joffrey e Balanchine pelo o New York City Ballet.

Por esta altura a Rockefeller Foundation iniciou workshops de vídeo experimental em São Francisco, Boston e Nova Iorque, oferecendo meios tecnológicos actualizados aos artistas interessados neste novo *medium*. Muitos dos novos coreógrafos criaram trabalhos para os laboratórios, destacando-se o programa de Twyla Tharp — *Making Television Dance*, que permitiu à autora a exploração de propostas iniciadas no laboratório de vídeo mencionado.

A NET também criou séries de verão com espectáculos ao vivo captados em festivais como o Jacob's Pillow. A cultura negra foi celebrada nas *Soul Series* nova iorquinas, programa semanal produzido e apresentado por Ellis Haizlip, ideal para a grande produção do reportório de Alvin Ailey (com peças como *Cry* e *Revelations*).

Enquanto a NET demonstrava os caminhos que um serviço televisivo não-comercial podia tomar para proporcionar programas alternativos aos Americanos, o Congresso dos Estados Unidos deliberou um programa de financiamento denominado PBS — Public Broadcasting Service, a partir do qual foi formado o Channel Thirteen/WNET and PBS. No seu início esta estação celebrou o vigésimo quinto aniversário do American Ballet Theater mostrando os diferentes estilos que dele fizeram parte. Nesta produção estiveram presentes peças de Anthony Tudor, Agnes de Mille, Alvin Ailey. A realização deste programa conduziu a uma série de adaptações a diferentes níveis que compreendiam cada vez mais as necessidades desta recente colaboração entre a dança e a televisão, tais como:

— foi arrendado um estúdio de filmagem que foi adaptado para filmagens vídeo de dança, com chão de madeira em vez de cimento;

— foi igualmente arrendada uma sala à parte sem câmaras para os exercícios de aquecimento dos bailarinos;

— as luzes no estúdio de gravação eram ligadas antecipadamente para aquecer o espaço para os bailarinos;

— adaptações da coreografia para a câmara eram planeadas e ensaiadas antes das filmagens no estúdio com os bailarinos sem figurinos e maquilhagem, para diminuir os custos de aluguer;

— serviço de *catering* com dieta especial para os bailarinos era providenciado durante toda a semana;

— sequências para a gravação eram planeadas com o coreógrafo que estava ciente das necessidades de cada bailarino;

— toda a música era gravada previamente para evitar a edição de *takes* separados da mesma sequência de dança (*in* Mitoma, 2002, p.9).

Este primeiro programa sobre companhias de ballet americanas na PBS foi um grande evento que levou o National Endowment for the Arts a considerar o financiamento de uma série de programas do género que pudesse proporcionar às companhias mais conceituadas o contacto com uma audiência potencial, de uma forma não dispendiosa.

A segunda iniciativa do Lincoln Center, de novo com financiamento da Ford Foundation, foi testar se as novas câmaras sensíveis à luz concebidas para eventos desportivos no exterior permitiam a filmagem de performances ao vivo nos teatros e com a presença do público. Este projecto conduziu às séries *Live from Lincoln Center*.

Em 1976, como parte das novas séries da PBS *Great Performances*, surgiu *Dance in America* produzido e dirigido pelos pioneiros da dança em vídeo Jac Venza (produtor executivo), Emil Ardolino (realização e edição), Merrill Brockway, Judy Kinberg (ambas com experiência de televisão) e Girish Bhargava (edição) — responsáveis por introduzir e filmar os coreógrafos e companhias mais relevantes desta era na televisão em horário nobre. Esta produção, concebida como mostra de obras tão divergentes como as de Balanchine, Graham, Taylor, Cunningham e Tharp, prolongou-se em vinte e seis sessões e oitenta e sete programas. Para causar impacto houve acordo de novas decisões, entre as quais:

— a duração ideal para cada programa era de uma hora, exceptuando os clássicos narrativos como *Swan Lake*;

— a forma de cada programa variava sendo determinada juntamente com o coreógrafo ou director artístico de cada companhia;

— no sentido de atrair audiências sem conhecimentos sobre dança, era utilizado material documental ou histórico que introduzisse e relacionasse obras;

— apesar de cada programa poder incluir excertos de dança, pelo menos uma obra completa teria que ser exibida;

— novas danças seriam comissariadas para serem filmadas quando o coreógrafo se mostrasse interessado nesta iniciativa;

— quatro ou cinco dias em estúdio de dança precederia uma semana de cinco dias de gravações num estúdio de produção, com uma câmara de baixa resolução que ajudasse a determinar as mudanças coreográficas necessárias (*in Mitoma, 2002, p.10*).

Com a expansão desta série outras surgiram como *Alive from Off Center* criado por Suzanne Weil sob direcção da PBS (que comissariou novas coreografias para a câmara na estação de St. Paul) e *Dancing* concebido e produzido por Rhoda Grauer a qual provocou um impacto significativo da dança na sociedade, na religião e na história (*in Mitoma, 2002, p.11*). À medida que o arquivo de dança alargava foram desenvolvidos

projectos de preservação das cassetes cujas fases iniciais terminaram nos meados dos anos noventa. Este projecto continua actualmente com a restauração e transferência das cassetes para suportes digitais, assim como a criação de bases de dados susceptíveis de comunicarem global e interactivamente.

Captando a dança em filme

No momento em que a câmara de imagem em movimento foi inventada iniciou-se o percurso da captação de dança em filme. Os primeiros realizadores acreditavam que para criar imagens em movimento tinham que fotografar objectos em movimento como locomotivas, ou, cavalos de corrida. Foi aí que centenas de bailarinos se tornaram o conteúdo dos primeiros curtos filmes mudos (*in* Mitoma, 2002, p.12)¹²⁰. Depois o som foi introduzido, e os musicais nasceram: os realizadores apontavam as câmaras para a dança como se esta estivesse num palco e os bailarinos dançavam sapateado, viravam, saltavam num plano de uma câmara distante e passiva. Estes filmes restringiam-se a um grande plano onde os bailarinos muitas vezes saíam para fora do enquadramento de modo a sair de cena.

Mas com a intervenção dos coreógrafos, os realizadores cedo começaram a experimentar a câmara como *monstro-de-um-olho* que se aproxima dos bailarinos, utilizando uma variedade de *shots* e ângulos — a câmara tinha que dançar (*in* Mitoma, 2002, p.12). A câmara e as lentes focavam-se em grandes planos dos rostos dos bailarinos. A câmara chegou a viajar sobre a cabeça dos bailarinos, circulou-os e até foi por baixo dos seus pés de sapateado. Por esta altura um sentido de movimento e imediaticidade foi incluído no filme da dança comercial.

No seu livro *Afterimages* (1997), Arlene Croce afirma:

Dance in film is a subject that as taken on a semblance of controversy owing to the insistence of some writers that conflict between dance and film exists...[People] dancing in the movies are demonstrating one kind of human activity the camera can capture as

¹²⁰Larry Billman, *Music Video as Short Form Dance Film in* Mitoma, Judy (ed.), 2002, "Envisioning Dance on Film and Video", Nova Iorque: Routledge.

well as any other. Movies can also invent dances that cannot be done anywhere except on film (in Mitoma, 2002, p.12).

Martin Scorsese, ao filmar *Bad* de Michael Jackson coreografado por Michael Peters, discutiu:

The dance steps themselves were worked out to combine with the camera movement so that the camera itself is dancing and the dolly grips were as important as some of the dancers. I wanted to make something classical the way the great choreographers moved in the late forties, early fifties and the films that I saw growing up...Some of the dance music videos disturb me because it's really lots of quick cuts and flashes and I don't really see the dance...But we are clashing two forms. Maybe the video itself is the dance. You know, the piece of film itself and the impression that it gives to the mind when you're flashing by on those channels...maybe it speaks another language to a younger generation. Who knows? (in Mitoma, 2002, p.18).

Os pioneiros do cinema, no final do séc. XIX, perceberam que a dança era uma matéria ideal para demonstrar a magia das suas invenções. Foi o caso de Thomas Edison que, em 1894, filmou a coreógrafa e bailarina Ruth St. Denis a dançar com uma saia num espaço exterior. Profissionais da dança, como Isadora Duncan, rejeitavam ser filmados porque para eles o filme impedia o encontro directo e interpessoal da *performance*. Nesta altura os meios cinematográficos ainda eram muito dispendiosos, havia pouco conhecimento sobre edição e pós-produção por parte dos bailarinos, e, os realizadores estavam mais interessados no manuseamento da tecnologia do que propriamente na dança.

Esta situação alterou-se nos anos 60, acompanhando o avanço tecnológico e a acessibilidade aos meios do vídeo e do cinema. A geração desta época procurou ter controlo sobre a câmara para poder conceber e produzir documentos de vídeo dos seus trabalhos. Segundo Judy Mitoma, coreografar para a câmara surge como uma extensão das capacidades dos bailarinos — sensibilidade à forma visual, movimento, espaço, tempo, luz e a vontade de comunicar (2002, p.xxxi). As dificuldades na realização de *tournées* e na reposição de peças, fez com que a tecnologia fosse vista como meio para uma mais ampla participação na transmissão global das obras. Presentemente, com o contínuo avanço da tecnologia, as abordagens à dança e ao cinema são várias.

3.2. VÍDEO-DANÇA¹²¹

A dança para ser filmada veio a ser denominada vídeo-dança, ou "dança para câmara". Tradicionalmente, esse último termo, em geral, é um tipo de produção que existe em colaboração entre um coreógrafo e um cineasta, para qual foi criada uma série de movimentos e frases que se transportam para uma locação para serem filmadas (em alguns casos, com mais propriedade de câmara que em outros), onde a exploração no processo de edição é quase mínima, intervindo na temporalidade, repetindo e cortando planos, mas tentando manter o original da peça coreográfica e das frases de movimento.

Nessa perspectiva em que se pretende manter a coreografia, de uma maneira geral, mantém-se um certo sentido de continuidade temática ou narrativa, através da série de movimentos corporais que se referem ao que é representado em cada peça. Porém, se por um lado, o teatro como acontecimento alimenta a continuidade temática ou narrativa, por outro lado, deslocado deste ponto de vista, o cinema viria a influenciar o vídeo-dança pelo seu carácter de reprodutibilidade. No entanto, em ambos os casos, o vídeo, através dos diferentes planos e movimentos da câmara, permite deslocar a óptica do espectador, concedendo-lhe diferentes pontos de vista, determinados em todos os casos por uma posição da câmara - a do corpo/câmara do operador.

Durante o processo de criação, pode haver mais ou menos colaboração entre o coreógrafo e o artista audio-visual e, mais ou menos, diálogo entre ambas as disciplinas. Consoante a troca de informação, a participação e o conhecimento que um artista tem sobre a disciplina do outro é comum surgir um ponto de conflito - quem é o autor? Alguns autores como os ingleses DV8 resolvem este problema assumindo-se como "colectivo".

Se as peças seguem a lógica do cinema, em detrimento de um interesse temático ou discursivo, tomam como discurso os próprios recursos técnicos e estéticos dos meios utilizados. Essas peças focam-se, principalmente, em explorar o diálogo entre a dança e a tecnologia, propondo um universo novo que não existe em outro lugar que não seja o espaço de criação, dado por três momentos espaço-temporais: corpo, câmara e montagem. No entanto, estas peças deslocam-se da execução da dança para serem

¹²¹ Neste capítulo, na generalidade, expomos as ideias de MP Brisa (s.d.), do seu texto *Vídeo-dança a caminho*.

reapropriadas pelo meio tecnológico, onde o processo de pós-produção viria a ter uma grande importância, uma vez que seria o lugar onde se constrói a obra.

Ao estabelecer o tempo e o espaço do corpo em movimento versus as ferramentas dos programas de edição e da câmara, que operam sobre os mesmos conceitos, a produção coreográfica original vê-se subordinada à montagem criando uma outra obra artística. Enquanto a criação coreográfica original segue o acontecimento, o movimento, a câmara e o corpo, a criação videográfica vai articular-se num processo electrónico, na linha de tempo que corta, fragmenta, cola e manipula a imagem do movimento do corpo vivo para transformá-lo num novo objecto.

Em geral, no meio do vídeo-dança é prioritário a investigação e a experimentação, mais do que a sua importância formal. Os projectos são realizados por artistas independentes que autogestionam os seus próprios projectos, coerentemente com o meio que utilizam (normalmente, não são produções que abarcam grandes custos de produção).

Numa outra esfera existem produções nesta linha que têm um discurso que se apropria deste formato como um espaço crítico, tratando de problemáticas ou instaurando relações que têm a ver com a dança, mas que não necessariamente se dance ou se proponha uma coreografia como resultado. As leituras destes trabalhos tornam-se mais complexas, uma vez que tratam de problemáticas ou relacionam conceitos que cruzam o campo dança, propondo narrativas descontínuas e intertextuais. Nestes casos os meios e os limites da disciplina são utilizados em prol de um discurso a partir do qual é realizada uma obra rica em termos estéticos e formais. Estas obras aproximam-se do campo das artes visuais e suas produções de vídeo-arte e vídeo-*performance*, não havendo restrições quanto à inclusão de outros meios que potencializem o sentido do trabalho, tais como fotografia e/ou textos. Usualmente, estas propostas são realizadas por artistas que seguem a corrente do conceptualismo. Como referência de produção da década de setenta temos a obra de Nam June Paik (*Global Groove*) e as vídeo-*performance* de Vito Acconci.

Em suma, o diálogo entre o vídeo e a dança tem sido explorado de diferentes formas e com diferentes objectivos. As obras produzidas podem servir como documento da dança, cujo registo consegue democratizar esta prática artística devido à sua acessibilidade, contrariando a condição da dança como acontecimento, a saber, o seu carácter efémero e irreprodutível.

Numa outra perspectiva, o vídeo-dança através dos seus meios permite dizer algo de novo que a dança por ela própria não consegue. É, ainda, possível explorar o meio do vídeo-dança no sentido de apresentar uma outra perspectiva sobre o corpo e o movimento.

3.3. FILME/VÍDEO-DANÇA EXPERIMENTAL

O filme "ABCDEFGH" (1994) encontra o seu contexto artístico no movimento do filme-dança *avant-garde* americano ou filme/vídeo/dança experimental. No sentido de descrever algumas escolhas estéticas iniciadas por este movimento artístico; sem cair em estudos de comparação, optou-se por apresentar uma breve análise dos filmes de quatro precursores: "Triumph of the Will" (1934) e "Olympia" (1938), de Leni Riefenstahl; "A Study in Choreography for Camera" (1945), Maya Deren e "Nine Variations on a Dance Theme" (1966), Hilary Harris. Encontram-se, em anexo (1.4.), excertos destes filme.

Leni Riefenstahl (1902-2003): do colectivo ao indivíduo

Anterior ao filme *avant-garde* americano, o trabalho da realizadora alemã Leni Riefenstahl, também bailarina e atriz, tornou-se uma referência pelos avanços nas técnicas e desenvolvimento de uma nova estética em cinema, especialmente em relação a corpos nus.

As inovações que introduziu no cinema, a nível dos movimentos da câmara e do trabalho de laboratório, por certo, influenciaram, por um lado, a dança em si e, por outro, os processo de a filmar. Riefenstahl mostrou todo um tipo de movimentos que se podem fazer com a câmara, assim como, no modo como o operador se move em relação ao objecto que é o corpo e o seu movimento. Riefenstahl foi pioneira ao filmar corpos que não dançavam tal como Deren e Harris filmaram mais tarde corpos que dançavam.

Apesar dos filmes de propaganda de Riefenstahl a conotarem como portadora de uma estética nazi, com argumentos sobre o culto do corpo belo, atleta, guerreiro e heróico (dos soldados nazis alemães, dos atletas dos jogos olímpicos e, mais tarde, do povo africano Nuba), as técnicas e a estética que apresentou são referidas como sendo de extrema importância. O seu trabalho é reconhecido pela intensidade dramática que conseguia na imagem e na montagem, sobretudo através da forma como circundava os corpos na captação de imagens com a câmara próximo, à volta, à frente, de cima ou de baixo, inventando mecanismos para tornar isso possível, contrariando a condição da câmara fixa.

As imagens do filme *Olympia* (1938) mostram atletas filmados contra o céu durante as suas provas, cujo movimento era, por vezes, lentificado; ou introduzidas sequências

de trás para a frente; ou os corpos eram filmados de muito próximo, dentro de água nas provas de natação.

Igualmente, a forma como Riefenstahl entrava com a câmara pelas fileiras dos soldados durante os discursos de Hitler, no filme *Triumph of the Will* (1934), isolava o indivíduo e os seus gestos do mover constante das massas, captando momentos isolados ou fragmentos de expressões dos soldados ou, então, percorria a mão e o braço do soldado que desenhava uma linha até revelar o rosto de Hitler enquanto se cumprimentavam. Riefenstahl aproxima de tal maneira a câmara dos olhos dos soldados que a faz entrar no olhar deles, mostrando algo que os nossos olhos não veriam se ela não nos mostrasse.

Maya Deren (1917-1961) e Hillary Harris (s.d.): o corpo, a dança (moderna) e o cinema

No texto *The Kinesthetics of Avant-Garde Dance Film: Deren and Harris*, Amy Greenfield considera Maya Deren (1917-1961) a fundadora do filme *avant-garde* americano (in Mitoma, 2002, p.21). Maya Deren, foi realizadora e teórica do cinema *avant-garde* americano dos anos quarenta e cinquenta, a sua prática artística incluía coreografia, dança, poesia e fotografia. Através do seu trabalho a dança americana tornou-se matéria central deste movimento.

O filme *A Study in Choreography for Camera* (1945), de Maya Deren, centra-se num solo de um bailarino de dança moderna. Este filme transforma a dança em cinema através de técnicas específicas que revelam a estrutura da dança moderna numa forma possível somente em ecrã, utilizando a continuidade do movimento da dança para ultrapassar a fragmentação do corpo no tempo e no espaço¹²².

Ao descrever o filme Maya Deren afirma: *...the movement of the dancer creates a geography in the film, that never was...A male dancer in black tights, his chest bare, twists slowly among birch trees, as the camera passes him like an invisible traveler, and "finds" him again and again.* Através da manipulação cinematográfica do

¹²² A técnica utilizada neste filme foi criada por George Méliès (primeiro mágico e depois realizador de cinema) na viragem do século vinte e consiste em parar a câmara e mover o sujeito, para que este surja instantaneamente noutra lugar. Os sujeitos de Méliès eram geralmente bailarinos de Folies Bergères, o que levou Maya Deren a seguir esta tradição. Porém combinou este truque à inovação de Buster Keaton em cortar a continuidade de movimento num momento exacto para que a sua personagem andasse atravessando tempo e espaço. Segundo Greenfield o trabalho de Deren demonstra que o desenvolvimento da filme-dança não foi um fenómeno isolado, mas contém aspectos da história do cinema, usando-os de forma única e fazendo a sua própria história (in Mitoma, 2002, p.23).

movimento da dança vê-se uma composição visual controlada pelo enquadramento, a partir da qual se alcança uma experiência sobre a dinâmica do movimento.

Um outro filme representativo e precursor no filme-dança *avant-garde* (americano) é *Nine Variations on a Dance Theme* (1966) de Hilary Harris¹²³. Para Greenfield, este filme sofreu influência do filme de Maya Deren acima mencionado, mas a diferença entre ambos é sintomática da diferença entre as abordagens cinematográficas dos anos quarenta e dos anos sessenta (*in* Mitoma, 2002, p.23). O trabalho de Hilary Harris consistia na comunicação da cinestesia do filme em movimento, recorrendo a navios, formas abstractas e à dança moderna. No filme mencionado a bailarina Betty de Jong encontra-se deitada de lado no meio de um amplo *loft*. Quando começa a mover-se contrai-se e faz uma espiral que a leva à vertical, continua a espiral até levantar os braços e a perna esquerda, faz uma pausa, baixa os braços e a perna e começa a espiral de novo regressando ao solo na mesma posição em que começou. Nenhum dos movimentos é separado e toda a frase é construída a uma velocidade em *loop* constante. Ao longo da execução da frase a câmara circula em torno de Jong seguindo o seu movimento.

Segundo Greenfield, este circular da câmara é ao mesmo tempo um desenvolvimento da primeira cena do filme de Maya Deren, acima referido, e uma inovação que aniquila qualquer referência de frente, trás, direita e esquerda. É visível que a frase foi criada para ser o centro de um conceito omnidireccional do espaço da dança no ecrã (*in* Mitoma 2002, p.23.)

Cada vez que a frase é repetida a câmara integra uma nova dinâmica da dança no ecrã. Harris faz a câmara circular em torno do corpo, próxima e num ângulo baixo, de forma que não é possível distinguir o que está a fazer a câmara rodar: a bailarina e a sala parecem circular uma com a outra. A câmara passa a viajar não em torno mas muito próxima do corpo, fluindo a favor e contra o movimento; deixando o corpo ser visto em *close-up* em vez de ser cortado arbitrariamente pelo plano do filme. Ambos câmara e bailarina movem-se ao longo do enquadramento. O ecrã torna-se um campo dinâmico que permite o observador captar detalhes do movimento sem perder a orientação de onde o bailarino veio e para onde vai. A série de cortes em sobreposição com ritmos específicos são outro aspecto deste trabalho. Harris também inclina a câmara para fora do seu eixo central, mantendo a fluidez do *close-up* volta-a com a

¹²³ Hilary Harris fez parte da comunidade do filme experimental e documental dos anos sessenta.

bailarina quando ela rola até ter as costas no solo. Vê-se o chão de baixo para cima, sendo que nesse movimento o espaço da dança no ecrã não tem frente, trás, esquerda, direita, baixo e cima fixos. Greenfield considera que o espaço de dança no ecrã, no filme Harris, é experienciado como vertiginoso (*in* Mitoma 2002, p.23.).

Outro aspecto consiste num *close-up* extremo onde a edição corta rápida e directamente do pé para a mão, para o joelho, criando *um corpo cinematográfico* de fragmentos que movem relacionados com um todo que não é visível (Greenfield *in* Mitoma 2002, p.23.).

Da primeira variação à oitava, Harris segue a frase de movimento literalmente desde o início até ao fim. Na nona variação quebra a continuidade temporal. O tempo move para a frente e para trás. O realizador faz uma nova frase através da edição.

Em ambos os filmes mencionados, a fragmentação conseguida pelas técnicas de cinema transforma a percepção ou a imagem que temos do corpo e a continuidade do seu movimento. Os filmes contrastam no facto de *A Study...*, de Maya Deren, ter sido filmado em planos separados de acordo com um projecto pré-concebido e depois editado para criar uma continuidade coreográfica. Enquanto que em *Nine Variations...*, de Hilary Harris, havia uma frase de movimento marcada que foi dançada em tempo real, num lugar, continuamente, desde o início até ao fim. Harris filmou essa frase várias vezes, sem repetir os movimentos de câmara, fazendo com que essa frase de dança fosse a matéria em torno da qual se centram intensas convoluções cinematográficas ao circular, entrar, partir, reconstruir e transformar a frase real (Greenfield *in* Mitoma 2002, p.25). Era o objectivo de Harris estabelecer uma identificação cinestésica entre a câmara simbiótica e a bailarina. Ao mesmo tempo, ele pretendia estruturar o filme de forma a que o observador pudesse percepção o processo de realização e de edição alcançando uma experiência cinestésica a partir da dança apresentada numa nova forma cinematográfica.

O trabalho de câmara de Harris foi posterior à câmara fixa e veio influenciar toda uma estética do filme/vídeo/dança experimental. Deren apesar de recorrer a um uso da câmara mais tradicional, escreveu sobre os movimentos incalculáveis e incategorizáveis possíveis com a câmara na mão em relação directa com o corpo.

4. ANOTAÇÕES SOBRE O CONCEITO DE *IMAGEM DO CORPO* (PAUL SCHILDER, 1968)

Il y a une perpétuelle évolution d'une entité cristallisée, relativement fermée, à des états de dissolution et à un courant d'expériences moins stabilisé, pour ensuite revenir à une forme plus ferme et à une entité autre: structuration continuelle d'une forme qui est immédiatement dissoute pour être aussitôt reconstruite autrement.

(Schilder, 1968)

Dans l'essai de représentation de soi-même selon la seconde consigne, très souvent un oeil mental vient se poster face au sujet et regard tout le corps; cet oeil mental interne n'est pas nécessairement situé hors du corps. Il peut être dedans. Il est comme organe psychique, qui fait le tour du corps et, de l'intérieur, en voit l'extérieur.

(Schilder, 1968)

Ao considerarmos a experiência do indivíduo com o seu próprio corpo, a noção de *imagem do corpo* implica a parte do nosso corpo que nos aparece a nós mesmo fundada num trabalho em conjunto do sentir, memórias, associações, experiências, instintos, desejos, intenções, tendências e sonhos. Este conceito situa-se, simultaneamente, no plano psíquico e perceptivo. Do caos das sensações que nos é dado (em certas partes da superfície do corpo; impressões tácteis; térmicas e dolorosas; sensações que vêm dos músculos e da sua enervação; sensações que vêm das vísceras) formamos e experimentamos uma unidade do nosso corpo — um *schéma* corporal que é a imagem tridimensional que cada um tem de si mesmo e à qual podemos denominar *imagem do corpo* (também referida como *schéma* ou modelo postural do corpo), a qual, por sua vez, se reflecte na personalidade total do indivíduo.

Apesar de passar pelos sentidos, *imagem do corpo* é mais do que uma percepção e/ou uma representação (mesmo contendo imagens mentais e representações). O córtex sensorial tem a função de armazenar as impressões que passam, estas chegam à consciência sob a forma de imagens e formam modelos organizados de nós mesmo a que chamamos *schémas* (Schilder, 1968, p.35). O *schéma* corporal, ou *imagem do corpo*, consiste em mecanismos do sistema nervoso que precedem à identificação da imagem espacial que cada um transporta de si.

Para Schilder, estamos continuamente a experimentar a nossa imagem do corpo (1968, p.227). Entre os mecanismos de movimento e percepção de imagem do corpo encontramos: o tónus muscular (que modifica a percepção dos membros e da massa do corpo), o aparelho vestibular (a partir do qual damos conta da localização do corpo e da orientação no espaço), os orifícios do corpo e a pele¹²⁴, mecanismos espinais, a sensação de peso (ou o diálogo com a gravidade), as sensações ópticas, as sensações cinestésicas e tácteis, o fluxo de energia libidinal (tendências, pulsões, desejos), o temperamento emocional¹²⁵, a afectividade. O pleno conhecimento da imagem do corpo depende da integração de todos estes mecanismos.

Na imagem do corpo, as impressões tácteis, cinestésicas e ópticas não estão separadas umas das outras, por outro lado, as transformações na unidade do modelo postural do corpo acompanham as transformações das sensações na esfera táctil e óptica. Enquanto isso acontece o sistema nervoso age como um todo reagindo à situação global. A unidade da percepção é o objecto que se apresenta pelos (e por todos) os sentidos — a percepção é cinestésica. O corpo, também como objecto, apresenta-se a todos os sentidos (Schilder, 1968, p.61).

Entre as funções do modelo postural do corpo encontramos: ele determina a localização dos membros no espaço, a posição relativa de dois estímulos, a diferença entre um movimento sobre a pele e um movimento passivo de um membro (Schilder, 1968, p.62). Simultaneamente, para podermos construir a nossa imagem do corpo é preciso saber onde se encontram os diferentes membros e a possibilidade de referenciar a posição de diferentes partes do corpo a outras (Schilder, 1968, p.303). Esta última capacidade denomina-se propriocepção.

Uma outra noção ligada à noção de *imagem do corpo* consiste no seu aspecto relacional — *a imagem do corpo é um fenómeno social* (Schilder, 1968, p.228). A construção da imagem do corpo não é isolada e assenta na história individual e nas relações, de trocas mútuas, do indivíduo com os outros. Nesta perspectiva, acompanhando movimentos de proximidade e distância espacial e afectiva, temos uma experiência das imagens-corpo dos outros intrincada com a experiência da nossa própria imagem do corpo.

¹²⁴ Segundo Schilder, os lugares do corpo dotados de sensações fortes são as referências a partir das quais o modelo postural do corpo é traçado (1968, p.88). Em termos do aspecto relacional de imagem do corpo (explicitado a seguir), é por as zonas erógenas que imagens-corpo se aproximam mais e se ligam estritamente (Schilder, 1968, p.256).

¹²⁵ As emoções no modelo postural do corpo exprimem-se no tónus, na mobilidade, no sistema vaso-vegetativo e passam, necessariamente, de um indivíduo para outros (Schilder, 1968, p. 293).

O modelo postural do corpo é algo que construímos, i.e., uma criação que consiste na estruturação contínua de uma forma que é imediatamente dissolvida para logo ser reconstituída de outro modo. Segundo Schilder, o modelo postural do corpo é particularmente desenvolvido através do contacto com o mundo exterior (1968, p.87). O carácter processual extremamente activo da imagem do corpo corresponde à evolução de um conhecimento vago a uma percepção completa que nos dá o *insight sensorial* final. Este processo assenta nas escolhas que fazemos ao longo de um contacto contínuo com a realidade, sendo a forma somente possível através da nossa experiência — numa situação actual à qual nos temos que adaptar extraímos um reservatório de experiências que se adaptam a cada situação (Schilder, 1968, p.264). No entanto não se trata de uma corrente contínua de experiências, mas sim camadas de níveis diferentes em que cada nova camada contém um novo elemento de estruturalização ou organização (Schilder, 1968, p.299).

A organização singular da postura no seu diálogo com a gravidade é o fundamento da imagem do corpo que, por sua vez, é entendida como uma entidade plástica, dinâmica, em desenvolvimento e em *perpétua auto-construção e auto-desconstrução interna* (1968, p.40). Para Schilder a imagem do corpo é transitória e volúvel, uma vez que se dilata e contrai, abandona alguns dos seus elementos no mundo exterior e incorpora-se de outros¹²⁶ (1968, p.219). Para o autor só através do seu movimento e função é que a imagem do corpo adquire significação (1968, p.242).

O desenvolvimento da imagem do corpo consiste num processo de diferenciação e de integração que se faz, em certa medida, paralelamente ao desenvolvimento das percepções, do pensamento e das relações objectivais. Tudo o que participa dos movimentos conscientes do nosso corpo é ajustado ao modelo que temos de nós mesmo e faz parte desses *schémas*. Por outro lado, as alterações na imagem do corpo tendem a modificar o corpo ele mesmo através de transformação somáticas, assim como, um pensamento que se aplique ao corpo tem uma influência sobre o corpo e a sua imagem.

¹²⁶ Para Schilder tudo o que entra em contacto com a superfície do corpo é mais ou menos incorporado nele, tal como nos podemos projectar para fora do nosso corpo também podemos introduzir os outros no nosso corpo (1968, p.249). A influência do contacto social na construção da nossa imagem do corpo passa por mecanismos de integração, identificação, apropriação e projecção, podendo as imagens-corpo de diferentes seres humanos estar em comunicação parcial ou total (Schilder, 1968, p.157).

O movimento tem uma influência cinestésica sobre a percepção do corpo¹²⁷ e é um factor de unificação das diferentes partes do corpo no sentido em que, através dele, posicionamo-nos numa relação precisa com o mundo exterior e os objectos. É nesse contacto com a realidade que relacionamos com as diferentes impressões respeitantes ao nosso corpo (Schilder, 1968, p.132). As percepções são elaboradas sobre a base da mobilidade e influxos, por isso não podemos separar percepção, sensibilidade e movimento; mesmo que as duas últimas estejam quase apagadas estão sempre presentes potencialmente (Schilder, 1968, p.120)¹²⁸.

Segundo Schilder, *a topografia do modelo postural do corpo será a base das atitudes afectivas do indivíduo relativamente ao seu corpo* (1968, p.39). As nossas emoções e acções são inseparáveis da nossa imagem do corpo. Devido à afectividade e personalidade manifestadas nas nossas acções existe um modo próprio de perceber.

A imagem do corpo difere da posição real que o corpo ocupa (Schilder, 1968, p.101). Na sua contínua reconstrução, a imagem do corpo não é só sobre integração, ou seja, o indivíduo pode unificar totalmente a sua imagem do corpo e a dos outros, ou os diferentes constituintes de imagem do corpo não são integrados num todo provocando no indivíduo processos de dissociação, desintegração, incompletude e incoerência¹²⁹.

Nós vemos o nosso corpo da mesma forma que vemos objectos exteriores, da mesma forma que também o representamos como objecto exterior, sendo que as impressões tácteis servem essa representação óptica. Na concepção de Schilder as impressões ópticas que temos do nosso corpo (através da percepção do que se passa no interior do corpo), que são importantes na formação de imagem do corpo, não são diferentes das impressões ópticas que temos dos corpos dos outros (1968, p.250). Schilder adianta: Para percebermos o nosso corpo, restauramos as posições normais e observamo-nos como se estivéssemos no exterior de nós-mesmo. Fazêmo-lo quando vemos e quando imaginamos (1968, p.105).

¹²⁷ Os movimentos estão ligados à nossa imagem do corpo e eles sustentam todas as leis a ela respeitantes (Schilder, 1968, p. 262). O *schéma* precedente subsiste num plano anterior sendo sobre essa trama que se constrói o novo *schéma*.

¹²⁸ Numa nota sobre a dança, Schilder menciona que esta, fenomenologicamente, é uma transformação e um relaxamento da imagem do corpo (1968, p. 224).

¹²⁹ As seguintes situações são exemplos desses processos de desintegração no indivíduo: 1) as impressões dadas pelos sentidos não formam uma unidade, neste caso a imagem do corpo é desestruturada dando-se uma vertigem; 2) partes do corpo substituem-se, transferem-se ou prolongam-se para outras partes do corpo e 3) partes do corpo que se separam e se personificam. No entanto não podemos esquecer que apesar de a imagem do corpo na forma que toma ser uma unidade, esta não é rígida mas sim modificável (Schilder, 1968, p. 133). De facto, a tendência da imagem do corpo é modificar a sua forma.

A segunda citação no início do presente capítulo, refere-se ao problema da percepção do interior do corpo e à tendência de observar o corpo como se de uma exterioridade se tratasse. Schilder escreve: *Cet oeil immatériel se déplace selon le point de la surface qui doit être observé. Ces expériences s'accompagnent de l'impression très étrange que le corps est vide* (1968, p.105).

Neste processo de observação de nós-mesmo, o corpo surge como vazio na medida em que algo está em curso de se separar ou dissolver no interior do corpo. Algo semelhante se passa em relação às nossas experiências, segundo Schilder, não temos prazer estético em relação às nossas próprias experiências, senão na condição de as despersonalizar, de as colocar diante de nós como se fossem as experiências de um estrangeiro (1968, p.279).

Schilder fala de um *olho mental* que vê através do corpo, mas porque nesse processo o corpo surge como vazio não observamos o interior do corpo — observamos a sua superfície.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. 2002. *Moyens sans Fin. Notes sur la Politique*. [Notes sur le Geste]. Paris: Rivages.

BANES, Sally. 1987 (1ªed. 1977). *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. U.S.A.: Wesleyan University Press.

BANES, Sally. 1993. *Greenwich Village 1963. Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*. Durham, London: Duke University Press.

BANES, Sally. 1993. *Democracy's Body — Judson dance Theater 1962 - 1964*. Durham and London: Duke University Press.

BECKER, Frances. s.d. *Kinetic Awareness*. Contact Quarterly Summer/Fall 1993. Northampton MA: Contact Editions.

BERNARD, Michel. 1995. *Le corps*. Paris: Seuil.

BLOFELD, John (trad.). 1958. *The Zen Teaching of Huang Po. On the Transmission of Mind*. London: Rider.

BRANDSTETTER, Gabriele e VÖLCKERS, Hortensia (Ed.). 2000. *ReMembering the Body*. [Still: On the Vibratile Microscopy of Dance. André Lepecki]. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers.

BRENNAN, James F. 1994. *History and Systems of Psychology*. New Jersey: Prentice Hall.

BRINKER, Helmut. *Zen in the Art of Painting*. 1987 (1ª ed. 1985). Trad. George Campbell. London and New York: Arkana.

CASERTA, Michel (dir.). 2006 (Março). Repères. Cahiers de danse. *Image du Corps*. Val-de-Marne; Biennale, Centre de développement chorégraphique.

CHENG, François. 1994 (1ª ed.1991). *Empty and Full. The Language of Chinese Painting*. Massachusetts: Shambhala.

CORIN, Florence (public.) e KUYPERS, Patricia (cons. artíst.). Nouvelles de Danse 48/49. 2001. *Vu du Corps. Lisa Nelson — Movement et Perception*. Bruxelas: Contredanse.

COUTINHO DA SILVA, Liliana. 2004. *Judson Dance Theatre — Quando a dança encontra o objecto de arte*. Tese de Mestrado em Estudos Curatoriais. Universidade de Lisboa Faculdade de Belas Artes.

CUNNINGHAM, Merce. 1988 (1ª ed. 1980). *Le Danseur et la Danse*. Entrevistas com Jacqueline Lesschaeve. Paris: Belfond.

DAMÁSIO, António. 2000 (1ª ed. 1999). *O Sentimento de si. O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

DELEUZE, Gilles. 2003 (1ª ed. 1969). *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva.

DELEUZE, Gilles. 2003 (1ª ed. 1990). *Conversações 1972 - 1990*. Trad. Miguel Serras Pereira. (s.l.) Fim de Século.

DELEUZE, Gilles. 2002 (1ª ed. 1981). *Francis Bacon — Logique de la Sensation*. Paris: Seuil.

DELEUZE, Gilles. 2000 (1ª ed. 1968). *Diferença e Repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'Água.

- DELEUZE, Gilles. 2001. *Pure Immanence. Essays on A Life*. Trad. Anne Boyman. New York: Zone Books.
- DELEUZE, Gilles. 1996. *O Mistério de Ariana*. Trad. Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega.
- DELEUZE, Gilles e Guattari, Félix. 1992 (1ª ed. 1991). *O que é a Filosofia?*. Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença.
- DELEUZE, Gilles e Guattari, Felix. 1980. *Mille Plateaux — Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris: Les éditions Minuit.
- DEMPSTER, Elizabeth e Gardner, Sally (ed). 2003/04. Writings on Dance 22. *Inheriting Ideokinesis*. Victoria: Writings on Dance.
- DEMPSTER, Elizabeth e Gardner, Sally (ed). 2001/02. Writings on Dance 21. *Ecologies of Practice*. Victoria: Writings on Dance.
- DEMPSTER, Elizabeth e Gardner, Sally (ed.). 1999. Writings on Dance 18-19. *Constellations of Things*. Melbourne: Writings on Dance.
- DEMPSTER, Elizabeth; Gardner, Sally e Williams, David (ed). 1996. Writings on Dance 15. Victoria: Writings on Dance.
- DEMPSTER, Elizabeth; Thompson, Anne e Walton, Jude (ed.). 1985. Writings on Dance 1. *Ideokinesis and Dance Making*. Melbourne: Writings on Dance.
- DUMAS, Russell and others. 1995. *...And Yet*. Sydney: Dance Exchange Inc.
- DUMAS, Russell. s.d. *Cultural Residues: an exploration of dance as embodied history*. Texto de apresentação do projecto a ser realizado no âmbito do Mestrado em Performance Studies na VUT, Austrália.
- DÜRCKEIM, Karlfried Graf. 1989. *Le Son du Silence*. Trad. François Boespflug. Paris: Les Éditions du Cerf.
- FADIMAN, James e FRAGER, Robert. 1979 (1ª ed. 1939). *Teorias da Personalidade*. São Paulo: Harbra.
- GARDNER, Sally. 2004. *Dancing Together: The Choreographer and the Dancer in Modern Dance*. Melbourne: Monash University (Dissertação de Doutoramento não publicada).
- GARDNER, Sally. 2004. *Dancing on the small screen: politics of space in Russell Dumas's 321*. (s.l.) (s.e.).
- GIDDENS, Anthony. 1993, 2ª ed. *Sociology*. Cambridge: Polity Press.
- GIL, José. 2001. *Movimento Total. O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio d'Água.
- GIL, José. 2000. *La Danse, le corps, l'inconscient*. Terrain N°35 — *Danser* (setembro 2000), <http://terrain.revues.org/document1075.html>. Consultado a: 18 Outubro 2007.
- GIL, José. (s.d.). *Imaginar a Imaginação*. (s.e.) (s.d.) *Do Mundo da Imaginação à imaginação do Mundo*. (s.l.). Fim de Século.
- GIL, José. *Abrir o Corpo*. Fonseca, Tania Maria Galli e Engelman, Selda (org.). 2004. *Corpo, Arte e Clínica*. Porto Alegre: Ed.UFRGS.
- GROSZ, Elizabeth (1994). *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press. ISBN 0-253-32686-9.

- HANNA, Thomas. 1993 (1ª ed. 1979). *The Body of Life. Creating New Pathways for Sensory Awareness and Fluid Movement*. Rochester, Vermont: Healing Arts Press.
- HERRIGEL, Eugen. 1997. *Zen e a Arte do Tiro ao Arco*. Trad. Patrícia Lara. Lisboa: Assírio e Alvim.
- KANT, Immanuel. 2001 (1ª ed. s.d.). *Crítica da Razão Pura*. Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- KINDRED, Audrey e PRYOR, Anya (dir.). Movement Research. Performance Journal #14. *The Legacy of Robert Ellis Dunn (1928-1996)*. Spring 1997. N.Y.: Movement Research.
- KLEIST, Heinrich von. 1993. *Sur le Théâtre de Marionnettes*. Trad. do alemão por Jacques Outin. Paris: Mille et une nuits.
- LARTIGUE, Pierre. s.d. *Trisha Brown*. (s.l.) (s.e.)
- LEPECKI, André. 2006. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. Nova Iorque: Routledge.
- LEPECKI, André (Ed.). 2004. *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- LEPKOFF, Daniel. 2001. *Steve Paxton: Extraordinarily Ordinary and Ordinarily Extraordinary*. Contact Quarterly, Winter/Spring 2001. Northampton MA: Contact Editions.
- LINGIS, Alphonso. 1996. *Sensation: Intelligibility in Sensibility*. New York: Humanity Books.
- LINGIS, Alphonso. 1994. *The community of those who have nothing in common*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- LOUPPE, Laurence. 2004 (1ªed. 1997). *Poétique de la Danse Contemporaine*. Bruxelas: Contredanse.
- MANNING, Erin. 2007. *Politics of Touch. Sense, movement, sovereignty*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MANNING, Erin. (s.d.). *The Dance of the Not-Yet*. (s.l.) (s.e.).
- MASSUMI, Brian (ed.). 2002. *A Shock to Thought. Expression after Deleuze and Guatari*. London e New York: Routledge.
- MATT, Pam. (s.d.). *Ideokinesis*. <http://www.ideokinesis.com>. Consultado a: 02 /07/ 2007.
- MITOMA, Judy (ed.). 2002. *Envisioning Dance. On Film and Video*. Nova Iorque: Routledge.
- MORAES, Wenceslau de. 1996. *O Culto do Chá*. Lisboa: Vega.
- MP, Brisa. (s.d.). *Vídeo-Dança a caminho*. <http://idanca.net/>. Consultado a: 20 /07/ 2007.
- MUYBRIDGE, Eadweard. 1995. *The Human Figure in Motion*. New York: Dover.
- MYERS, Martha (texto) e PIERPONT, Margaret.1983. Danse Magazine. *Body Therapies and the Modern Dancer*. (s.l.) (s.d.)
- NANCY, Jean-Luc e MONNIER, Mathilde. 2005. *Allitérations. Conversations sur la Danse*. Paris: Galilée.
- NEACSU, Alexander, *A Note on Space /Time*. Contact Quarterly. Winter/Spring 1986. Northampton MA: Contact Editions.

- NELSON, Lisa. *Before your eyes. Seeds of a dance practice*. Contact Quarterly Winter Spring 2001. Northampton MA: Contact Editions.
- NELSON, Lisa. 1995/96. *The sensation is the image. It's what dancing is to me*. Writings on Dance 14. Melbourne: Writings on Dance.
- NELSON, Lisa. 1992. *Improvisation and the Sense of Imagination. A discussion with Daniel Lepckoff and Lisa Nelson*. Contact Quarterly. Summer/Fall 1992. Northampton MA: Contact Editions.
- NIETZSCHE, Friedrich. 1998 (1ª ed. s.d.). *Assim Falava Zaratustra*. Trad. Paulo Osório de Castro. Lisboa: Relógio D'Água.
- OKAKURA, Kakuko. 1998 (2ª ed.). *O Livro do Chá*. Lisboa: Cotovia e Fundação Oriente.
- PASTORI, Jean-Pierre. 1997. *La Danse — Des Ballets Russes à l'Avant-Garde*. Paris: Gallimard.
- PAXTON, Steve. 2003. *Nothing Comes to Mind. Mindscapes and the space; an amble*. Contact Quarterly Summer/Fall 2003. Northampton MA: Contact Editions.
- PAXTON, Steve. 1993. *Drafting Interior Techniques*. Contact Quarterly Winter/Spring 1993. Northampton MA: Contact Editions.
- PAXTON, Steve. 1992. *Jumping Paradigmns. A response to Aat Hougée*. Contact Quarterly Summer/Fall 1992. Northampton MA: Contact Editions.
- PAZ, Octavio. 2002. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. S. Paulo: Editora Perspectiva.
- RAINER, Yvonne. 1999. *A Woman Who... Essays, Interviews, Scripts*. Maryland: The Johns Hopkins University Press.
- REPS, Paul (comp.). 1957. *Zen Flesh, Zen Bones*. Middlesex: Pelican Book, Penguin Books.
- ROUSIER, Claire (ed.). 2003. *Être Ensemble. Figures de la Communauté en Danse depuis le XX siècle*. Pantin: Centre National de Danse.
- SCHECHNER, Richard. 2002. *Performance Studies. An Introduction*. London and New York: Routledge.
- SCHILDER, Paul. 1968 (1ª ed. 1950). *L'Image du Corps. Étude des forces constructives de la psyché*. François Gantheret et Paule Truffert (traduzido do inglês). Paris: Gallimard.
- SHIH-T'AO. 1989. *Enlightening Remarks on Painting*. Pasadena. Trad. Richard E. Strassberg. California: Pacific Asia Museum Monographs.
- SYKES, Jill. 8 Dezembro, 2004. *The Studio*, December 6. Jornal Sydney Morning Herald Review. Sydney.
- VALÉRY, Paul. 2005 (1ª ed. 1945). *L'Ame et la Danse*. Saint-Amand: Gallimard.
- WING, R.L. 1996 (1ª ed. 1986). *O Tao do Poder*. Trad. Maria Etelvina Coelho. Mem Martins: Lyon.
- AAVV. 2002. *Loïe Fuller - Danseuse de L'Art Nouveau*. Paris: Éditions de la réunion des musées nationaux.
- AAVV. 2002. *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*. Massachusetts: Addison Gallery of American Art, Phillips Academy Essays
- Entrevista com Pauline de Groot por Ronnie Britton. *Tuning the Body*. Winter/Spring 1993. Northampton MA: Contact Editions.

Entrevista com Joan Skinner por Stephanie Skura. *Releasing Dance*. Contact Quarterly Fall 1990. Northampton MA: Contact Editions.

The Fontana Dictionary of Modern Thought. 1977 (2ªed.). Alan Bullock, Oliver Stallybrass e Stephen Trombley (edit). London: Fontana Press.

Dictionnaire de la Sagesse Orientale. Bouddhisme, Hindouisme, Taoisme, Zen. 1989 (1ª ed. 1986). Trad. do alemão Monique Thiollet. Paris: Éditions Robert Laffont.

VIDEOGRAFIA

ABCDEFGH. 1994. Dir.: Russell Dumas; realiz.: Roman Baska; bailarinos: Josephine Mckendry e Nick Sabel; coreografia: Russell Dumas; ed.: Reva Childs. Produzido por Dance Exchange, com a assistência de Australian Film Commission e SBS Television. (DVD).

ACCUMULATION WITH TALKING (1973). *GROUP PRIMARY ACCUMULATION* (1973). 1987. Coreografa e bailarina: Trisha Brown. Toulouse: Toulouse Television Project. FR3 and Le Sept.

A MARAVILHOSA VIDA HORRÍVEL DE LENI RIEFENSTAHL. 1993. 180 min. Realiz.: Ray Müller. Alemanha: Channel Four Films.

A STUDY IN CHOREOGRAPHY FOR CAMERA. 1945. 2'12 min. Realiz.: Maya Deren. in *Envisioning Dance on Film and Video* (2002).

CAGE / CUNNINGHAM. 1995. Dir., fotog., ed: Elliot Caplan; prod: Cunningham Dance Foundation; escrito por David Vaughan; coreografia Merce Cunningham; música John Cage; participação Nam June Paik... (et al.). West Long : Kultur. (95 min.)

CHUTE. 1979. B & W. 9 min. 36 sec. *Perform.*: N.Y.C., University of Rochester, Oberlin College e Bennington College. Guião/narrat.: Steve Paxton; câmara: Steve Christiansen; ed.: Christiansen, Lisa Nelson, Steve Paxton. E. Charleston : Videoda (Contact Quarterly).

DANCE, MOVEMENT AND BODIES: FORAYS INTO NONLINGUISTIC. 2007. The multidisciplinary study of imagination. Mesa redonda com Robert Fagen, Joanna Gewertz Harris, Steve Paxton, Maxine Sheets-Johnstone e Daniel N. Stern. Philoctetes Center. <http://www.youtube.com>. Consultado a: 03/12/2007.

FALL AFTER NEWTON. 1987. Color and B&W. 22 min. 45 sec. *Perform.*: Steve Paxton, Nancy Stark Smith. Guião/narrat.: Steve Paxton; ed.: Steve Christiansen, Lisa Nelson, Steve Paxton, Nancy Stark Smith. E. Charleston : Videoda (Contact Quarterly).

JUST DANCING AROUND? /Trisha Brown. (s.d.). Realiz.: Mark James; ed.: Xavier Russell; prod.: Sophie Gardiner. (s.l.): Series Producer Debra Hauer. Euphoria Films for Channel 4 Television Corporation.

MAGNESIUM. 1972. B & W. 9 min. 30 sec. Video: Steve Christiansen. *Perform*: John Faichney, Steve Paxton, Chris Peck, Curt Siddall, Peter Walsh, Doug Winter, and others. E. Charleston : Videoda. (Contact Quarterly).

MERCE CUNNINGHAM COLLECTION. Vol.1. *THREE FILMS BY MERCE CUNNINGHAM AND ELLIOT CAPLAN. DELI COMMEDIA, CHANGING STEPS, BEACH BIRDS FOR CAMERA*. 2003. Amsterdam: Éditions à voir. Total Film Home Entertainment.

NINE VARIATIONS ON A DANCE THEME.1966. Excerto 3'49 min. (versão original 12'58 min.). Realiz.: Hilary Harris. in *Envisioning Dance on Film and Video* (2002).

OLYMPIA (1938). 2006. 204 min. Dir. reeliz. Leni Riefenstahl. (s.l.) Pathfinder Home Entertainment.

PERIPHERAL VISION. 1975. B & W. 21 min. 5 sec.. *Perform.*: Steve Christiansen, Steve Paxton, Nita Little, Nancy Stark Smith, Karen Radler; coment.: Steve Paxton, Nancy Stark Smith, Steve Christiansen; câmara: Steve Christiansen; ed.: Steve Christiansen, Steve Paxton, Nancy Stark Smith. E. Charleston : Videoda. (Contact Quarterly).

ROBERT RAUSCHENBERG: MAN AT WORK. 1997. (ca 57min.). Dir.: Chris Granlund; narrad.: Sean Barrett; fotog.: Ross Keith; ed.: Colin Minchin; prod. Andrea Miller. (S.l.) : Phaidon.

SOFT PALLET. 1979. B & W. 18 min. *Perform.*: Annette LaRoque, David Woodberry, Steve Paxton, Mary Fulkerson, Nancy Stark Smith, Danny Lepkoff. Câmara: Steve Christiansen; ed.: Steve Christiansen, Lisa Nelson. E. Charleston : Videoda (Contact Quarterly).

STEVE PAXTON: MATERIAL FOR THE SPINE. 2005. Realiz. e ed.: Anna Furse; som e acons. de vídeo Steve Rafter. (s.l.) Performance research Forum. The center for Excellence in Learning Technology, Goldsmiths College. <http://www.youtube.com>. Consultado a 14/11/2008.

THE TRIUMPH OF THE WILL (1934). 2001. Dir. reealiz. Leni Riefenstahl. Middlesex: DD Video (107 min).

TRIO A (Motion Picture) (1966). 1978. 10 1/2 min. Coreografa e bailarina: Yvonne Rainer. Prod.: Sally Banes. New York.

WATER MOTOR (Motion Picture). 1978. Coreografa e bailarina Trisha Brown; realiz.: Babette Mangolte at Merce Cunningham's Westbeth Studio in New York.

WILLIAM FORSYTHE. IMPROVISATION TECHNOLOGIES. A TOOL FOR THE ANALYTICAL DANCE EYE. 2003. Ed. Astrid Sommer. Karlsruhe: ZKM Digital Arts Edition e Köln: Deutschen Tanzarchivs.

