

O MOVIMENTO DO CORPO DISCIPLINADO

Madalena Xavier Santos Rodrigues da Silva

**Dissertação
de Mestrado em Ciências da Comunicação**

ABRIL, 2010



Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação, realizada sob a orientação científica de Professora Doutora Maria Teresa Cruz.

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

O candidato,

Lisboa, 29 de Abril de 2010

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apresentada a provas públicas.

A orientadora,

Lisboa, 29 de Abril de 2010

Agradeço a todos os que me apoiaram durante o percurso deste mestrado e a elaboração desta dissertação, em especial à Professora Maria Teresa Cruz pelo apoio e incentivo.

RESUMO

Esta dissertação pretende ser uma reflexão sobre a autonomia das disciplinas artísticas, conscientes que estamos do contexto actual cada vez mais centrado na ideia de ruptura dos limites e fronteiras das várias artes e da conseqüente perda das suas próprias identidades. Este propósito, assumidamente reactivo a um determinado discurso contemporâneo, nomeadamente no campo das artes performativas e dominado por palavras e conceitos como “hibridação” e “contaminação”, visa procurar a possibilidade de definir as características específicas da dança enquanto prática artística que através da singularidade do seu discurso constrói uma linguagem própria. Nesta perspectiva o conceito de corpo disciplinado torna-se central para a definição da dança enquanto disciplina artística autónoma. Assim, esta dissertação enquadra-se na problemática sobre o estatuto das artes contemporâneas e das suas práticas artísticas, convocando saberes teóricos, mas também o conhecimento prático da área sobre a qual nos debruçamos.

O MOVIMENTO DO CORPO DISCIPLINADO

MADALENA XAVIER SANTOS RODRIGUES DA SILVA

PALAVRAS-CHAVE: DANÇA, MOVIMENTO, CORPO DISCIPLINADO, AUTONOMIA DAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS, *MEDIUM*

ABSTRACT

This dissertation is the outcome of my reflection on the autonomy of the artistic disciplines, despite the recognition of the current context, increasingly focused on the idea of breaking the limits and boundaries of the various arts, consequently losing their own identity. This purpose is openly responsive to a particular contemporary discourse, namely in the field of performing arts and dominated by words and concepts such as "hybridization" and "contamination", aims to seek the possibility to define the specific features of dance as an artistic discipline, using the uniqueness of its discourse to construct its own language. In this perspective the concept of the disciplined body becomes fundamental for the definition of dance as an autonomous artistic discipline. So, this dissertation fits within the issue concerning the status of contemporary art and their artistic practices, conveying theoretical but also practical knowledge of the area on which we focus.

THE MOVEMENT OF THE DISCIPLINED BODY

MADALENA XAVIER SANTOS RODRIGUES DA SILVA

KEYWORDS: DANCE, MOVEMENT, DISCIPLINED BODY, AUTONOMY OF ARTISTIC PRACTICES, *MEDIUM*

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo I	6
I. 1. A autonomia das disciplinas artísticas	8
I. 2. A possibilidade de definir um meio específico e próprio para a dança.....	14
I.3. A autonomia das artes revela sempre a sua tecnicidade.....	24
I.3.1. O corpo das técnicas de dança	26
I.3.1.1. Técnica de Dança Clássica.....	27
I.3.1.2. Técnica Duncan.....	29
I.3.1.3. Técnica Graham	30
I.3.1.4. Técnica Cunningham	31
I.3.1.5. O <i>Contact Improvisation</i>	32
I.3.1.6. O corpo versátil do bailarino contemporâneo.....	36
I. 4. Qual será então o <i>medium</i> da Dança?	39
Capítulo II.....	43
II. 1. A condição <i>pós-medium</i> da arte.....	44
II. 2. A arte da <i>Performance</i> - uma nova forma para as artes performativas	47
II. 3. A sobreposição de linguagens na dança de Pina Bausch	52
II. 4. A aparente ausência de movimento	57
Conclusão.....	60
Bibliografia	62
Páginas Web	66
Filmografia.....	66

INTRODUÇÃO

Esta dissertação pretende ser uma reflexão sobre a autonomia das disciplinas artísticas, conscientes que estamos do contexto actual cada vez mais centrado na ideia de ruptura dos limites e fronteiras das várias artes e da consequente perda das suas próprias identidades. Este propósito assumidamente reactivo a um determinado discurso contemporâneo, nomeadamente no campo das artes performativas, dominado por palavras e conceitos como “hibridação” e “contaminação”, visa procurar a possibilidade de definir as características específicas da dança, enquanto prática artística que através da singularidade do seu discurso constrói uma linguagem própria.

Para a formulação desta questão de contorno modernista, aqui caracterizado pelo esforço de identificar a natureza de cada *medium* artístico, tornando-o central na construção da obra de arte específica a cada uma das disciplinas artísticas, os contributos de Clement Greenberg e Michael Fried foram fundamentais.

Ainda antes de nos debruçarmos sobre a questão central para esta reflexão, será talvez importante esclarecer o contexto teórico que envolve a aplicação de conceitos como o moderno e modernista. No seu ensaio, *Que significa “moderno”?*¹, João Barrento alerta para a necessidade de questionar a história sobre *o uso ingénuo, desproblematizado e inoperante do conceito de ‘moderno’*. Poderemos analisar “moderno” como uma categoria histórica – que nos remete para um determinado momento no tempo ou uma manifestação histórica identificável – e como uma categoria tipológica – com o seu carácter inevitavelmente universalizante. Segundo o autor, o pendor tipologizante e universalizante com que naturalmente usamos o termo “moderno” faz-nos cair em contradição:

[...] uma categoria que se pretende tipológica, que se quer aplicável a manifestações de qualquer tempo, é referida a parâmetros históricos, já historizados, do "moderno", que associam hoje o conceito, ou a um período da história da arte e da literatura do século XX (e então, "moderno" será o que se opõe ao "tradicional", um conceito ainda mais impreciso), ou a um período da história das ideias, que parte do Iluminismo e terá tido morte definitiva, mas também muito contestada, com o advento do chamado "pós-moderno" (e neste

¹ BARRENTO, JOÃO, “O que significa *moderno*?”, in *Interact* n.º3 <http://www.interact.com.pt/interact3/ensaio/ensaio1.html> (aced.05/2008)

*novo contexto, "moderno" tanto pode ser equivalente de "progressista" como de "racionalista"). Sem darmos por isso, confundimos já "moderno" com "modernista" ou "iluminista". A confusão é perigosa, as definições são insuficientes.*²

Neste caso, a nossa utilização de moderno e modernista terá como fundamento a perspectiva do crítico de arte Clement Greenberg, para quem o modernismo inclui mais do que a arte ou a literatura, cobrindo tudo o que há de verdadeiramente vivo na nossa cultura. Em “*Modernist Painting*”, escrito em 1960, Greenberg traça as características essenciais do que entende por modernismo, assim, uma intensificação quase exacerbada de uma tendência auto-crítica, reconhecendo Kant como o primeiro modernista, a quem atribui o fundamento da ruptura definitiva com as tutelas da arte, a partir da qual se pode criar uma consciência estética inseparável da ideia de um domínio com autonomia, se não absoluta, pelo menos relativa. A modernidade aqui implícita é especificamente estética e artística e, por isso, não totalmente coincidente com outros sentidos epistémicos de “moderno”, mais propriamente “iluministas”. Este é um modernismo que se refere à produção artística e à reflexão sobre ela, assim como promove a construção de teorias em torno dos seus princípios.

É a partir deste enquadramento que nos vamos centrar sobre a possibilidade de definir uma natureza para a dança, natureza esta que lhe confere um grau de pureza necessário à sua própria definição enquanto prática artística. Será por isso nosso objectivo pesquisar sobre o corpo que produz movimento eficaz e significativo, os seus processos de treino e aprendizagem que lhe permitem uma consciência profunda das suas percepções. Um corpo que é central para a construção de uma linguagem singular. O corpo específico da dança será analisado não como ferramenta que permite a representação da realidade ou simplesmente exhibir-se virtuosamente, mas como forma de tornar central e próprio o meio de expressão desta prática artística.

Deparamo-nos de imediato com a necessidade de definir terminologicamente a dança a que nos referimos, partindo do princípio que a dança que melhor incorpora estas premissas terá como condição essencial a racionalização do movimento. No entanto, não é fácil encontrar um enquadramento teórico consensual sobre qual o

² Idem

período ou categoria da história da dança melhor se adequa a esta condição, sendo disso exemplo as questões colocadas por autores como John Martin, Lincoln Kirstein e Sally Banes, sobre a autonomia da dança enquanto disciplina artística e a sua articulação com um trabalho reflexivo sobre o movimento. John Martin atribuía a Mary Wigman a conquista da autonomia da dança, enquanto Lincoln a Vaslav Nijinski. Embora Martin reconhece-se que a obra *Le Sacre du Printemps*, de Nijinski, era um *passo definitivo em direcção à forma de dança absoluta*³, o seu preconceito em relação ao *ballet* e a sua convicção na dança moderna, levou-o a anunciar Mary Wigman a verdadeira impulsionadora da “dança absoluta”.

*Com Wigman a dança sobressai, pela primeira vez, revelada em todo o seu esplendor; deixa de ser uma história contada, pantomima, escultura viva, design em espaço, virtuosismo acrobático ou ilustração musical, é simplesmente dança, uma arte autónoma que exemplifica integralmente os ideais do modernismo ao tentar alcançar a abstracção e ao utilizar os recursos dos respectivos meios de modo eficiente e autoritário.*⁴

Kirstein por seu lado inverte a perspectiva e apresenta Nijinski como o impulsionador do modernismo na dança. Segundo este autor, ninguém antes de Nijinski, nem mesmo Michel Fokine, Isadora Duncan ou Jean-Georges Noverre tinha concebido a ideia de movimento por movimento.⁵

Sobre esta questão, Sally Banes levanta a suspeita de que a dança moderna nunca foi verdadeiramente modernista:

Na dança, a confusão que a expressão "pós-moderno" cria é [...] ampliada pelo facto de historicamente a dança moderna nunca ter sido efectivamente modernista. Foi precisamente na área da dança pós-moderna que se levantaram frequentemente questões relacionadas com o modernismo nas outras artes: o reconhecimento dos meios, a revelação das qualidades essenciais da dança como uma forma de arte, a separação dos elementos formais, a abstracção das formas, e a eliminação de referências externas

³ MARTIN, John, 1965 [1939], *Introduction to the Dance*, W.W. Norton. Dance Horizons, Nova Iorque, pp. 197

⁴ MARTIN, John, 1965 [1939], *Introduction to the Dance*, W.W. Norton. Dance Horizons, Nova Iorque, pp. 235

⁵ KIRSTEIN, Lincoln, 1969 [1935], *Dance: A Short History of Classic Theatrical Dancing*, G.P. Putnam's Sons. Dance Horizons, Nova Iorque, pp. 284

*como os temas. Assim, em muitos aspectos, é a dança pós-moderna que se revela como uma arte modernista. Ou seja, a dança pós-moderna surgiu após a dança moderna (daí, pós-) [...] era uma dança anti-moderna. Mas como, no mundo da dança, a expressão "moderna" não era sinónimo de modernista, para ser anti-moderna, a dança não tinha de ser anti-modernista. Na realidade, antes pelo contrário.[...] Mas se tivéssemos de designar a dança pós-moderna das décadas de sessenta e de setenta como pós-moderna, e apelidar a nova dança dos anos oitenta de pós-modernista, muito provavelmente a confusão inerente não mereceria este rigor exacerbado.*⁶

De acordo com o esquema de análise do panorama da dança proposto por Sally Banes, o período entre 1960 e 1973, corresponde ao momento em que coreógrafos “encontraram novas formas de trazer para primeiro plano o *medium* da dança em vez do seu significado”.⁷ Fazem parte deste grupo de coreógrafos nomes como Yvonne Rainer, Simone Forti e Steve Paxton.

Nesta reflexão mais do que classificar a verdadeira dança ou a forma de dança absoluta conferindo-lhe um nome - dança clássica, moderna, pós-moderna, modernista ou contemporânea – pretendemos indagar sobre a possibilidade de definir as características da dança que lhe conferem um lugar único no campo das artes performativas. Procuramos definir o lugar da dança enquanto prática artística autónoma, que independentemente da relação que possa estabelecer com outras disciplinas, nunca o fará em detrimento da sua própria especificidade ou identidade.

Esta dissertação organiza-se em dois capítulos, o primeiro centrado na questão da autonomia das disciplinas artísticas, tendo como ponto de partida os argumentos de Clement Greenberg e Michael Fried sobre a pureza dos meios necessária a sua própria identidade; no Capítulo II tentaremos criar um contraponto a esta perspectiva sobre o confinamento disciplinar, convocando autores como Rosalind Krauss, Allan Kaprow e André Lepecki, com o intuito de reflectir sobre necessidade de repensar e criar novos paradigmas sobre a autonomia das práticas artísticas, nomeadamente a dança e a relação do movimento com outros elementos que são aparentemente exteriores ao seu domínio.

⁶BANES, Sally, 1987 [1980], *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, pp.14-15

⁷ Idem, p.16

Sempre que possível tentaremos estabelecer a relação directa entre determinados conceitos e a prática da dança, tanto na sua aplicação ao trabalho específico de alguns coreógrafos e a caracterização de alguns movimentos artísticos marcantes na história da dança, como através da sistematização das técnicas de dança. O trabalho da coreógrafa alemã Pina Bausch será objecto de análise e reflexão no terceiro ponto do Capítulo II, sendo que esta análise centrar-se-á na ideia de sobreposição de linguagens que reconhecemos como paradigmática do trabalho desta coreógrafa.

Assim, esta dissertação enquadra-se na problemática sobre o estatuto das artes contemporâneas e das suas práticas artísticas, convocamos para esta reflexão saberes teóricos, mas também o conhecimento prático da área sobre a qual nos debruçamos. Toda esta questão resulta da tentativa de organizar os recursos reflexivos e críticos adquiridos no campo da Ciências da Comunicação, aplicando-os às artes performativas, neste caso específico à dança.

CAPÍTULO I

É difícil imaginar hoje a possibilidade de, em algumas páginas, definir o pintor ou a pintura, o artista ou arte da vida moderna, pós-moderna, contemporânea, ou como se queira chamar-lhe. Isto é, dirigir-se à actualidade, que sentimos como cada vez mais complexa, e traçar-lhe o retrato, a essa actualidade que temos cada vez mais dificuldade em convocar como realidade, em dizer como experiência, ou sequer configurar como nome.⁸

⁸ CRUZ, Teresa, 2002, posfácio de *O Pintor da Vida Moderna* de Charles Baudelaire, Ed. Vega, Lisboa, p.63

1. A autonomia das disciplinas artísticas

A defesa da autonomia das artes e a distinção entre disciplinas artísticas como a pintura e a literatura, encontram o seu argumento clássico em *Laocoön: An essay upon the Limits of Poetry and Painting*⁹, de Lessing (1766).

O crítico Clement Greenberg em *Towards a Newer Laocoön*¹⁰ – um texto de 1940, que nos remete desde logo para texto referencial de Lessing – desenvolve a ideia de pureza associada a cada um dos *mediums*¹¹ artísticos e encontra como questão fundamental do referido texto, o problema sobre os limites existentes entre as diferentes disciplinas artísticas serem encarados como condição essencial para a definição de um conjunto de qualidades internas fundamentais à sua própria sobrevivência.

Segundo Greenberg, sempre que existe uma forma de arte dominante esta torna-se um protótipo de toda a arte, e consequentemente: “[...] os outros tentam afastar as suas próprias personagens e imitam os seus efeitos”¹², é deste facto um exemplo a literatura do século XVII que se afirmou como arte dominante.

Para este autor a história da pintura de vanguarda é marcada pela progressiva cedência à resistência do *medium*, resistência essa caracterizada pela recusa da pintura como superfície, e só com a cedência a essa mesma recusa é que a pintura conseguiu fugir ao domínio da literatura.

O que está aqui em causa é a pureza do *medium*, tal como entendida por Greenberg, que defendia uma procura dessa mesma pureza como reacção àquilo que ele apelidava de “erros da pintura e escultura” gerados por uma “confusão das artes”.¹³

Em *Modernist Painting*, escrito vinte anos depois de *Towards a Newer*

⁹ LESSING, Gotthold Ephraim, 1984 [1766], *Laocoön: An essay upon the Limits of Poetry and Painting*, Johns Hopkins Edition, Londres.

¹⁰ GREENBERG, Clement, 2009 [2003], *Towards a Newer Laocoön*, in HARRISON, Charles e WOOD, Paul, *Art in Theory, 1900-2000*; Oxford, Blackwell, , pp. 562-568 (orig. publ. in *Partisan Review*, VII, n°4, New York, July-August 1940, pp. 296-310).

¹¹ Optámos pela utilização de “mediums” como plural de “medium”, em detrimento do seu plural habitual “media”, para evitar a possível confusão com a utilização do termo “media” aplicado à tecnologia da informação. Aqui referimo-nos aos meios e suportes das disciplinas artísticas.

¹² GREENBERG, Clement, 2009 [2003] “Towards a Newer Laocoön”, in HARRISON, Charles e WOOD, Paul, *Art in Theory, 1900-2000*; Oxford, Blackwell, , pp. 562-568 (orig. publ. in *Partisan Review*, VII, n°4, New York, July-August 1940, p. 563

¹³ Idem

Laocoön, Greenberg volta a afirmar a questão da autonomia da pintura como uma aceitação das limitações do seu próprio *medium*.

*Rapidamente ficou patente que a exclusiva e adequada área de competência de cada arte coincidia com tudo aquilo que era exclusivo na natureza do seu medium. A tarefa de autocrítica passou a eliminar dos efeitos específicos de cada arte todo e qualquer efeito que possa ser emprestado pelo medium de qualquer outra arte. Desta forma, considerar-se-ia cada arte como “pura”, e na sua “pureza” encontrar-se-ia a garantia dos seus padrões de qualidade bem como da sua independência. “Pureza” significava autodefinição e o emprego da autocrítica nas artes transformou-se em autodefinição com uma vingança.*¹⁴

Greenberg propõe uma abordagem da teoria da pintura que entra em conflito com a pintura narrativa, numa clara tentativa de resistir à contaminação das disciplinas artísticas. Este autor considera que a arte figurativa tenta iludir o *medium*, ao usar a arte para criar a ilusão da vida, enquanto a arte modernista usa a arte para mostrar que é arte, tendo as limitações da pintura passado a ser encaradas como algo positivo:

*A arte realista e naturalista dissimulava o material, utilizando a arte para ocultar a arte; o Modernismo utilizava a arte para chamar a atenção para a arte. As limitações que o meio da pintura implicava – a superfície plana, o formato do cavalete, as propriedades do pigmento – foram tratadas pelos Velhos Mestres como factores negativos que podiam ser reconhecidos apenas implícita ou indirectamente. No Modernismo, estas mesmas limitações passaram a ser consideradas como factores positivos, e foram reconhecidas inequivocamente. As pinturas de Manet tornaram-se as primeiras obras Modernistas graças à candura com que formalizavam as superfícies planas nas quais eram pintadas. (...) Como a superfície plana era a única condição que a pintura não partilhava com qualquer outra arte, a pintura Modernista era orientada nesse sentido e em nenhum outro.*¹⁵

¹⁴ GREENBERG, Clement, 2009 [2003], “The Modernist Painting”, in HARRISON, Charles e WOOD, Paul, *Art in Theory, 1900-2000*; Oxford, Blackwell, pp. 773-779

¹⁵ Idem, p. 775.

Fica claro que para Greenberg cada arte deverá trabalhar com aquilo que lhe é único e irreduzível, por um lado reduzindo assim o seu raio de acção, mas por outro encontrando nesse grau de pureza que é possível atingir, as bases para a definição da qualidade intrínseca e de independência de cada uma das disciplinas artísticas.

No seguimento da linha de pensamento de Greenberg a noção de pureza, cujos fundamentos se encontram na definição dos limites e fronteiras de cada uma das artes, é fundamental para entendermos a dimensão do desafio que um outro crítico, Michael Fried, encontrou nas propostas do minimalismo.¹⁶

No seu ensaio *Art and Objecthood*, Fried considera a arte minimalista ou literalista um empreendimento fundamentalmente ideológico: “A corrente diversamente designada por arte Minimalista, ABC Art, Estruturas Primárias e Objectos Específicos é profundamente ideológica”¹⁷, cujo o seu objectivo é declaradamente ocupar uma posição passível de ser formulada em palavras pelos próprios artistas, assim como, ocupar uma posição de relação com a pintura e escultura modernistas, e simultaneamente marcar uma importante diferença em relação a estas duas.

Fried debate-se então com estas duas questões, a ameaça às premissas que considera fundamentais para a arte modernista, assim como a posição dos artistas em definirem um campo de acção através da escrita. Em *Art and Objecthood*, Fried coloca-se numa posição crítica em relação a determinados objectos minimalistas, mas também assume a tentativa de rebater alguns argumentos defendidos por artistas em escritos publicados, como por exemplo *Specific Objects* de Donald Judd e *Notes on Sculpture* de Robert Morris.

O conceito desenvolvido por Fried que lhe permite opor arte literalista à arte modernista é a teatralidade, sendo que a primeira aceita e assume a teatralidade, que encena e sugere, e a segunda pretende suspendê-la e até mesmo fazê-la desaparecer. Para a definição de teatralidade, Fried apoia-se em outros dois conceitos, o de

¹⁶ Fried reconhece a influência decisiva de Greenberg em *An Introduction to my Art Criticism*, (Fried,1998).

¹⁷ FRIED, Michael, 1998 [1967], *Art and Objecthood*, Chicago e Londres, The University of Chicago Press., p.148

“objecthood”¹⁸ e de “beholder”.¹⁹

Característica da arte literalista, a “objecthood”, consiste em ganhar forma, não como *medium* da pintura ou da escultura, mas sim como propriedade dos objectos. Isto é, a forma é encarada de forma literal e não como gesto pictórico ou escultórico, como forma em si e não como meio de representação de uma linguagem.

Segundo Fried, a arte literalista procura encontrar e promover a “objecthood”, anulando a mediação, por oposição à arte modernista cujo objectivo é eliminar a “objecthood” e promover a clara manifestação do seu meio de representação.

*O que está em causa neste conflito é determinar se as pinturas ou os objectos em causa são apreendidos como pinturas ou como objectos [...]. Caso contrário, serão apreendidos apenas como objectos. A título de súmula, podemos afirmar que a pintura modernista acabou por considerar imperativo ultrapassar ou anular a sua própria condição de objecto, e que o factor crucial neste conceito é a forma, mas a forma deve pertencer à pintura — deve ser pictórica, e não, ou não meramente, literal. Por outro lado, a arte literalista aposta tudo na forma como uma propriedade inerente dos objectos, se não, efectivamente, como um tipo de objecto de direito próprio. A sua aspiração não é ultrapassar ou anular a sua própria condição de objecto, mas pelo contrário, revelar e projectar a condição de objecto como tal.*²⁰

Assim, fica claro que, para Fried o que se coloca em causa com estas duas formas de pensar a arte e de a concretizar é a forma como os objectos artísticos são experienciados por aquele que os observa (“beholder”). A teatralidade como consequência da não suspensão da *objecthood* nos objectos artísticos criados pela arte literalista, é conferida pela relação obrigatória que criam com o observador, existindo apenas em função deste. “A experiência da arte literalista é a de um objecto em situação – aquela que, por definição, inclui o observador.”²¹ A inclusão ou exclusão do observador é para Fried umas das características que permite definir por oposição a arte literalista da arte modernista. Apesar da arte modernista não negar a presença do

¹⁸ A palavra “objecthood” não existe em nenhum dicionário de língua inglesa, sugerimos aqui que seja entendida pela qualidade de ser objecto.

¹⁹ “Beholder” pode traduzir-se por observador.

²⁰ Fried, 1998 [1967]: p. 151

²¹ Idem, p.153

observador, esta completa-se formando um todo e excluindo o observador, pois os seus objectos são encarados como consequência do gesto pictórico ou escultórico e não como objectos em si.

Se por um lado a possibilidade de ver obras de arte apenas como objectos não era possível antes de 1960, tendo esta sido uma consequência dos desenvolvimentos da pintura modernista, por outro, e segundo Fried a arte modernista pretende eliminar a “*objecthood*”, esta contradição é justificada pelo autor como uma leitura inadequada da história da pintura:

Em termos genéricos, quanto mais se presume que certas pinturas avançadas são praticamente incorporadas nos objectos, melhor se consegue compreender toda a história da pintura desde Manet – falsamente, na minha opinião – como consistindo na progressiva (embora inadequada) revelação da sua condição essencial de objecto, e mais urgente se tornou a necessidade de a pintura modernista explicitar a sua essência convencional – mais especificamente, pictórica – ao ultrapassar a sua própria condição de objecto através do medium da forma.²²

Em relação à tomada de consciência da *objecthood* essencial à pintura, a arte modernista enquadra-se assim na mesma linha de desenvolvimento da arte literalista, no entanto a primeira não a encara passivamente, mas sim reagindo de maneira a eliminá-la através da forma, permitindo a apresentação explícita da natureza convencional da pintura. Conclui-se assim que para Fried a diferença entre estes dois modos de encarar a arte centra-se na relação com a forma, de uma forma literal, pela arte literalista, e de uma forma pictórica, pela arte modernista. Para a arte modernista a forma constitui-se como *medium*, e não como forma em si.

A importância dada ao *medium* específico de cada uma das artes, assim como uma qualidade de percepção instantânea²³ e a capacidade de criar um todo na ausência do observador, constituem, para Michael Fried, os meios através dos quais é possível recusar a teatralidade. A teatralidade como característica da arte literalista reside na dificuldade em definir as obras produzidas neste âmbito exclusivamente como pintura

²² *Idem*, p. 160

²³ [...] *that one experiences as a kind of instantaneousness, as though if only one were infinitely more acute, a single infinitely brief instant would be long enough to see everything, to experience the work in all its depth and fullness, to be forever convinced by it.* *Idem* p. 167.

ou escultura, numa óbvia resistência à definição e autonomia das várias disciplinas artísticas.

Os conceitos de qualidade e valor – e na medida em que são fulcrais para a arte e para o próprio conceito de arte – são significativos, ou integralmente significativos apenas nas artes individuais. Aquilo que assenta entre as artes é o teatro. Na minha opinião, é significativo que, nas suas várias afirmações, os literalistas tenham amplamente evitado o tema do valor ou da qualidade, revelando em simultâneo uma considerável ambiguidade no que diz respeito ao facto de aquilo que fazem ser ou não arte.²⁴

Para além de criar a indefinição entre as várias práticas artísticas, a arte literalista evita ainda um compromisso valorativo e qualitativo em relação à arte que criam, e em simultâneo uma indefinição da fronteira entre arte e não-arte.

Alguns dos argumentos aqui apresentados irão servir para pensar sobre a dança como prática artística autónoma, cuja natureza que lhe confere uma singularidade própria.

²⁴ Idem, p. 164

2. A possibilidade de definir um meio específico e próprio para a dança

Na nossa procura de uma caracterização da verdadeira natureza da dança, e na sequência do argumento de Michael Fried interessa-nos indagar sobre a possibilidade de aplicar o conceito de teatralidade à dança. Segundo Fried é necessário derrotar a teatralidade para que seja possível encontrar a pureza da essência das disciplinas artísticas. À luz do argumento de Fried será talvez possível responder à pergunta: Que ruptura é que será necessária fazer para encontrar a natureza da dança?

Com demasiada frequência, relacionamos as palavras "teatral" e "dança" com uma casualidade que roça a promiscuidade. (Por exemplo, é frequente afirmarmos "Fulano é um grande coreógrafo teatral", ou "Sicrano é um grande nome da dança teatral").²⁵

Segundo Roger Copeland as palavras “dança” e “teatral” fazem parte do vocabulário de qualquer crítico de dança, sendo muitas vezes acopladas dando lugar aquilo que frequentemente se chama de “dança teatral”. No entanto, não nos parece que para a relação entre estas duas palavras ou conceitos exista uma definição clara e muito menos única. Tal como Copeland o faz no seu ensaio “*Theatrical Dance: How Do We Know It When We See It If We Can't Define It*”, é talvez importante traçar aqui as várias possibilidades na articulação entre dança e teatralidade ou entre dança e teatral.

Naquela que será talvez a relação mais imediata, a teatralidade em dança, poderá referir-se à coreografia que incorpora elementos teatrais, nomeadamente cenários, objectos cénicos, figurinos, luzes, etc. Nesta perspectiva a teatralidade implica um processo de adição, dança mais qualquer outra coisa. A relação entre a dança e elementos de outras disciplinas artísticas, é de facto incontornável em muitos períodos da história da dança, para muitos coreógrafos e muitos géneros reconhecidos de dança.

Consideremos os princípios de Michel Fokine para o "novo ballet" que culminam na sua visão de uma "aliança entre a dança e as outras artes". Neste sentido, essas colaborações lendárias com importantes compositores e artistas das artes visuais em que participou sob os auspícios dos Ballets

²⁵ COPELAND, Roger, 1985, “Theatrical Dance: How Do We Know It When We See It If We Can't Define It”, *Performing Arts Journal*, Vol. 9, No 2/3, pp. 174 -184

*Russos (Schéhérezade, Petrushka, Carnaval) podem, por direito próprio, ser consideradas como "teatrais".*²⁶

No entanto, não terá sido Michel Fokine o impulsionador desta síntese teatral, pois durante o século XVI alguns *ballet de cour*, nomeadamente o *Ballet Comique de la Reine*, já assentava as suas premissas de construção nesta perspectiva de união entre várias disciplinas artísticas. Estes eram espectáculos que articulavam texto, música, e os personagens da dança eram inspirados em figuras da tragédia grega. Esta forma de relação entre dança e teatralidade, em que existe a aliança entre a dança e vários elementos de outras formas de arte poderá ainda remeter-nos para uma outra referência: “[...] no tratado clássico de Aristóteles sobre o tema, a Arte Poética. Aristóteles argumenta que o teatro trágico grego combinava seis elementos discretos: enredo, personagem, dicção, pensamento, música e espectáculo.”²⁷ Esta será então uma das possíveis relações a estabelecer entre dança e teatralidade, e que remonta a Aristóteles, segundo Copeland esta ideia ou ideal de aliança entre a dança e outras formas de arte terá a sua definição mais adequada no conceito de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), de Wagner. Com base no argumento de Fried, sobre a necessidade de derrotar a teatralidade, para a dança seria necessário uma ruptura com todo e qualquer elemento exterior à sua própria natureza.

Outra possibilidade de estabelecer uma relação entre dança e teatralidade encontra o seu fundamento também em Aristóteles. No primeiro capítulo da sua obra *A Poética*, Aristóteles propõe que o objectivo da dança é “imitar personagens, emoções e acções através de movimento ritmado.” Assim, para Aristóteles o *medium* da dança é mimético, sendo a sua obrigação “representar” o mundo para além dos limites do corpo do bailarino. A *mimesis* ou a imitação são centrais na concepção aristotélica de arte, concepção onde não encontramos qualquer afinidade com a ideia de movimento com um fim em si mesmo, logo esta configuração parece-nos ainda longínqua daquela que poderá assentar na pureza do seu próprio meio.

Roger Copeland chama ainda a atenção a perspectiva de Jean Georges Noverre:

²⁶ Idem. p.174

²⁷ Idem, p. 175

*[...] cujas propostas no século dezoito para o "ballet d'action" se baseavam directamente em Aristóteles, argumentava que para se imitar a natureza com rigor era necessário eliminar os elementos não naturais que provocam distração do guarda-roupa e da coreografia: máscaras, perucas, saias balão, acrobacias desprovidas de sentido e motivação, etc. Assim, "teatralidade" não implicava valores de produção elaborados.*²⁸

Mas há ainda um outro sentido para aquela que designamos tantas vezes como “dança teatral” – levantando assim uma outra possibilidade na relação que temos vindo a estabelecer. Este sentido refere-se à necessidade de distinguir entre a dança teatral e a dança social, folclórica ou ritual. Esta distinção caracteriza-se essencialmente por: a dança social, folclórica e ritual acontece principalmente em benefício dos participantes e a dança teatral é projectada para ser vista por um grupo distinto de não-participantes a que chamamos normalmente espectadores. Assim esta união entre dança e teatralidade, resulta no termo dança teatral e que serve para distinguir este tipo de dança, aquele que é construído com o principal intuito de ser visto, independentemente da utilização ou não de elementos teatrais. Etimologicamente a palavra “teatro” com o sentido com que a usamos, deriva da palavra grega “theatron” que significa “lugar para ver”, implicando necessariamente a separação entre público (quem vê) e os actores (aqueles que fazem).

Assim à questão que colocamos no início deste ponto, (Que ruptura é que será necessária fazer para encontrar a natureza da dança?), arriscamos responder que a dança terá de se libertar de elementos teatrais, e a fixar-se no movimento como elemento fundamental. No entanto, será difícil anular o carácter relacional existente na dança teatral, ou seja, a dança enquanto prática artística é criada para ser vista.

Esta procura e construção a partir da centralidade do corpo em movimento, não terá sido desde de sempre uma preocupação para a dança.

*Quando a dança assume pela primeira vez uma forma a teatral – ou seja, após a antiguidade clássica – percebe-se que pouco se preocupava com o movimento corporal, se é que existiam qualquer preocupações nesse sentido.*²⁹

²⁸ Idem, p. 175

²⁹ MARTIN, John, 1972, *The Modern Dance*, New York: Dance Horizons, p. 13

John Martin, crítico de dança, propõe que apenas a partir de 1930, com o advento da *Modern Dance*, o movimento foi considerado como um elemento fundamental para as práticas coreográficas. Até então, as propostas do *Ballet Clássico* e Romântico e mesmo do movimento anti-balético encabeçado por Isadora Duncan, cuja a intenção era libertar o corpo para uma forma expressiva, não tinham ainda encontrado a sua verdade incontornável e fundamental. Não era ainda possível definir uma ontologia para a dança. O *ballet* estava dramaturgicamente muito preocupado com a narrativa, e coreograficamente investia de forma exagerada no virtuosismo das poses, enquanto as danças proporcionadas por Duncan revelavam demasiada subserviência à música. A descoberta do movimento como natureza da dança, terá então acontecido com Martha Graham e Doris Humphrey nos E.U.A., e Mary Wigman e Rudolph von Laban na Europa, para John Martin, foi neste momento que a dança se tornou uma arte verdadeiramente independente.

A convicção de Martin, de que a dança necessita de um profundo e rigoroso compromisso com o movimento, parece-nos resultar da sua ideologia modernista e do seu desejo de assegurar teoricamente para a dança uma natureza que a eleve definitivamente como arte autónoma.

*O modernismo de Martin consiste numa construção, num projecto que, conforme ilustrou o historiador da dança Mark Franko, ocorreu não exclusivamente nos seus escritos e análises, mas também no questionamento entre o coreografado e o teórico, entre o corpóreo e o ideológico, entre o cinético e o político.*³⁰

Tanto para John Martin como para Mark Franko, o facto da dança ter começado a centrar-se cada vez mais no movimento e num ideal de mobilidade é reflexo do seu desenvolvimento no Ocidente, a partir do Renascimento, como uma forma de arte autónoma.

André Lepecki, começa a introdução do seu livro *Exhausting Dance*³¹ com a seguinte citação:

³⁰ LEPECKI, André, 2006, *Exhausting Dance – Performance and the politics of movement*, Nova Iorque e Londres, Routledge p. 4

³¹ Idem, p. 1

*Urge introduzir no diagnóstico sobre a actualidade uma dimensão cinética e cinestésica, porque sem essa dimensão todo o discurso sobre modernidade anulará totalmente aquela que na modernidade é a mais real.*³²

A dança centrada na exploração e criação do movimento torna-se na sua própria modernidade, tal como Peter Sloterdijk a define, uma época e um modo de ser onde a cinética corresponde ao que “na modernidade há de mais real”, assim o projecto da dança Ocidental também se torna cada vez mais aliado à produção e exibição de um corpo e uma subjectividade ajustada à execução desta mobilidade imparável. “Neste sentido, o movimento, ele próprio e em si mesmo, consiste num meio que permite a transferência de um conceito estético e emocional da consciência de um indivíduo para a de outro.”³³

Tal como John Martin sublinha, esta não é uma ideia que deva ser encarada com estranheza, recuando até Platão, ou mesmo antes, esta foi uma questão abordada por vários filósofos metafísicos. *Kinesis* foi o nome dado ao movimento físico; e numa obscura nota de rodapé no Dicionário *Webster*, Martin encontra um termo correlativo a *kinesis*, que o acompanha numa vertente psíquica, *metakinesis*; esta correlação desenvolve-se a partir da teoria de que físico e psíquico são dois aspectos subjacentes a uma mesma realidade.

Mais do que se mostrar interessado em teorias metafísicas, John Martin destaca o facto de a dança assentar numa relação estreita entre movimento físico e mental – psíquico ou intenção. Assim *metakinesis* é uma palavra formidável e talvez a única pois pode traduzir um dos pontos vitais da *Modern Dance*.

*Há alguns minutos, foi referido que uma das quatro importantes descobertas da Dança Moderna, foi a descoberta do movimento como sendo a substância da dança, no mesmo sentido em que o som é a substância da música. A segunda dessas descobertas é a metakinesis. Ninguém a inventou, sempre foi uma realidade.*³⁴

Dada a proximidade entre o movimento físico e a experiência individual de cada um, é importante que a exploração do movimento em dança seja dirigida de

³² Sloterdijk, P., 2000, *La Mobilisation Infinie*, Paris, Christian Bourgeois Editeurs, p.27

³³ MARTIN, John, 1972, *The Modern Dance*, New York: Dance Horizons, p. 13

³⁴ MARTIN, John, 1972, *The Modern Dance*, New York: Dance Horizons, p. 14

forma pessoal, e não com imposições de determinadas formas estereotipadas. Idealmente o ensino da dança deve treinar o bailarino de forma a este adquirir as ferramentas para encontrar o seu próprio tipo e qualidade de movimento. A *metakinesis* é um factor essencial na definição do tipo de dança que se cria, influenciando a intenção com que os movimentos são criados.

Susanne Langer, em *From Feeling and Form- Virtual Powers*³⁵ sublinha ainda que o movimento do corpo por si só não é suficiente para constituir uma obra de arte; “[...] o corpo do bailarino deve explicitar uma ilusão de força virtual.”³⁶

*O gesto da dança não é um gesto real, mas virtual. [...] é movimento actual, mas virtualmente auto-expressivos.*³⁷

Todo o ser vivo que faz gestos naturais é o centro de uma força vital, os seus movimentos expressivos são vistos pelos outros como sinais dos seus desejos, por outro lado, os gestos virtuais (“*virtual gestures*”) não são sinais, são símbolos de desejo. Para Susanne Langer, o carácter gestual e espontâneo do movimento da dança é ilusório, e a força vital que esses mesmos movimentos expressam, é também ilusória; na dança o poder dos centros de forças vitais é a criação de seres – criados por gestos aparentes.

*A ilusão primária da dança é um domínio virtual do Poder – não um poder real exercido fisicamente, mas antes uma aparência de influência e intervenção criada pela gestualidade virtual.*³⁸

Será então, neste território que o movimento deixa de se constituir como tradução do pensamento, mas constitui-se ele próprio enquanto pensamento, numa fluidez que traduz uma imanência completa entre movimento e pensamento, para que este se transforme em “consciência inconsciente”.³⁹

Não existindo na dança repouso absoluto, porque a esse aparente repouso corresponde sempre um movimento invisível ou virtual (interior do corpo: sensações,

³⁵ LANGER, Susanne, 1983 [1953] “From Feeling and Form – Virtual Powers”, in Roger Copeland e Marshall Cohen, *What is Dance*, Londres, Oxford University Press, pp. 28-36

³⁶ Idem, p. 28

³⁷ Idem, p. 31

³⁸ Idem. p. 29

³⁹ Segundo Steve Paxton, será através desta “consciência inconsciente”, que o bailarino consegue trazer à presença os seus movimentos mais livres e espontâneos. (*in Movimento Total*, p. 132)

fluidos, imagens), conclui-se que em dança o ponto de chegada coincide inevitavelmente com o movimento de partida; os dois são indiscerníveis, na medida em que qualquer repouso no movimento poderá apenas ser compreendido, não como uma paragem, mas eventualmente com um abrandamento, que se traduzirá já no surgimento de um novo devir⁴⁰, ponto de passagem de um devir para outro.

Qualquer devir pressupõe um processo de intensificação das sensações, dos afectos daquele que devém; acontece a uma escala ínfima, imperceptível e microscópica. Não corresponde a uma percepção molar da realidade, mas sim a uma percepção molecular; pressupõe a transformação das sensações microscópicas em intensidades máximas, para que estas adquiram o poder de expressão, este é o processo de devir. O devir do bailarino é o movimento. O movimento é interminável, no sentido em que não existe nunca a ausência de movimento; a ausência de movimento visível corresponde sempre ao movimento invisível, virtual (do interior do corpo).

É através do movimento que o bailarino experiencia a velocidade e multiplicidade dos seus devires, retendo desta experiência uma sensação contínua de metamorfose, sem que consiga identificar a forma ou “identidade” desse mesmo devir. Será o mesmo que dizer, que o devir em dança não termina necessariamente numa forma ou figura visível, não culmina num objecto. Em dança o processo e o objecto são indiscerníveis, são movimento interminável, no sentido em que não existe ausência de movimento; uma ausência de movimento visível corresponde sempre ao movimento invisível, virtual, do interior do corpo, quer seja visível ou invisível. No movimento do bailarino, o foco de atenção não é a identificação dos seus devires, mas a expressão máxima do seu desejo enquanto produtor de movimento. O que interessa fundamentalmente ao bailarino é promover constantemente, e através da intensificação da suas sensações (micro-percepções), o seu desejo, agenciando-o continuamente, para que ele produza movimento.

Isto faz com que através do movimento, o bailarino passe frequentemente de um devir para outro, sem que consigamos extrair do seu movimento qualquer forma

⁴⁰ *Devir* não significa imitar alguma coisa ou alguém; o seu processo não corresponde àquilo que poderíamos classificar de uma identificação ou filiação, pois não procura a conquista de uma forma.

ou figura de devir. Tal como Deleuze se refere ao processo devir, o que interessa num caminho, o que conta numa linha é sempre o meio e não o início nem o fim.

Existem em dança múltiplos devires, no entanto o processo de intensificação do bailarino tem como objectivo fundamental a produção e a continuidade do movimento. Nesta perspectiva o corpo do bailarino já não é o corpo único, mas sim um corpo que contém em si uma multiplicidade infinita de corpos virtuais. Assim podemos afirmar que a dança se inscreve enquanto fenómeno virtual, actualizando-se através do movimento do corpo, e imprimindo no real intensidades que, a serem identificadas, sê-lo-ão sempre sob a forma de forças, produzindo uma inscrição efectiva no real. A dança não é uma figura do efémero, no sentido que ela imprime no real a mesma dimensão de todas as nossas experiências afectivas, não se esgota numa forma, propaga-se na superfície do real. Na obra *Movimento Total*, José Gil, identifica este plano de *forças virtuais* como o *plano de imanência*.⁴¹

O movimento em si, enquanto realidade física e por isso “material” da dança, deve sofrer transformações, transformando-se em expressão e gesto. Parece ser possível afirmar que toda a dança é gesto, esta é uma concepção reiterada por Isadora Duncan, Rudolf Von Laban e Jean-Georges Noverre. Estes artistas foram responsáveis pelas teorias mais peculiares sobre o que é a dança – “uma música visível; uma sucessão de imagens; uma representação inexplicável por palavras”⁴² – e todos lhe reconhecem o seu carácter gestual.

Giorgio Agamben, em *Notas sobre o Gesto*⁴³, caracteriza o gesto como sendo um género de acção que se distingue nitidamente do agir e do fazer. Na procura de uma resposta à pergunta, o que é um gesto? Agamben recorre a uma indicação de Varrão, ‘com efeito, é possível fazer alguma coisa sem agir; por exemplo, o poeta faz um drama, mas não o age (*agere* significando aqui ‘interpretar um papel’); inversamente, o actor age o drama, mas não o faz. Da mesma forma, o drama é feito (fit) pelo poeta, sem ser agido (*agitur*); ele é agido pelo actor sem ser feito. Em contrapartida, o imperador (magistrado investido do poder supremo), porque se

⁴¹ GIL, José, 2001, *Movimento Total*, Lisboa, Relógio D’Água, p. 51

⁴² LANGER, Susanne, 1983 [1953] “From Feeling and Form – Virtual Powers”, in Roger Copeland e Marshall Cohen, *What is Dance*, Londres, Oxford University Press, p. 28

⁴³ AGAMBEN, Giorgio, 1978, Excerto de *Notas sobre o Gesto*, in *Inter@ctividades: Artes, Tecnologias, Saberes*, 1997, Tradução de Carlos Leone.

emprega no seu caso a expressão *res gerere* (alcançar alguma coisa, retê-la sobre si, assumir inteira responsabilidade), não faz nem age: no caso, ele *gerit*, o que quer dizer que ele suporta (*sustinet*) (...) – Varrão, *De Língua Latina*, Vi, VIII, 77⁴⁴

No gesto não existe a questão de produzir nem de agir, mas sim de assumir e suportar. Agamben verifica ainda que a distinção varroniana entre *facere* e *agere* deriva em última análise de Aristóteles, que numa célebre passagem da *Ética Nicomaqueia*, os opõe nos seguintes termos: “(...) o género do agir (praxis) é outro que o do fazer (poiêsis) (...) Com efeito, enquanto fazer tem um fim diferente dele mesmo, não poderia ser assim com o agir: pois agir bem é em si mesmo o seu próprio fim.”⁴⁵

A introdução de um terceiro género de acção que difere do fazer e do agir, é uma novidade, se fazer é um meio com vista a um fim e agir um fim sem meios, o gesto ‘apresenta meios que se subtraem como tal ao reino dos meios sem por isso se tornarem fins.’⁴⁶

Se a dança é gesto, é, pelo contrário, porque ela consiste inteiramente em suportar e em exhibir o carácter medial dos movimentos corporais. O gesto consiste em exhibir uma medialidade, em tornar visível um meio como tal.

(...) ‘entre o desejo e a realização, a perpetração e a sua lembrança’, naquilo que Mallarmé chama um meio puro: também assim, no gesto, é a esfera não de um fim em si, mas de uma medialidade pura e sem fim, que se comunica aos homens.’⁴⁷

No entanto, e retomando a ideia de que o movimento em dança sofre alterações em relação à sua realidade, o gesto como parte do nosso comportamento não é dança, é simplesmente movimento vital.

Um esquilo, sobressaltado, erguendo-se com as patas junto ao peito, faz um gesto repleto de expressividade. Só que não há arte no seu comportamento. Não se trata de dança. Apenas quando se imagina o movimento que foi um gesto real do esquilo, de modo a que possa ser realizado independente da situação momentânea

⁴⁴ Apud. Idem p. 19

⁴⁵ Eth. Nic., VI, 1140b 3 sqq.

⁴⁶ AGAMBEN, Giorgio, 1978, Excerto de *Notas sobre o Gesto*, in *Inter@ctividades: Artes, Tecnologias, Saberes*, 1997, Tradução de Carlos Leone, p.20.

⁴⁷ Idem.

*e mental do esquilo, é que se transforma num elemento artístico, num possível gesto da dança,*⁴⁸

Daqui poderá então surgir uma forma simbólica livre, passível de transportar ideias emotivas, comunicadas através de um corpo dotado de uma acuidade perceptiva, e assim expressar determinadas tensões físicas ou mentais, num processo cujos trajectos são extremamente rápidos que têm pontos de chegada onde poderemos identificar a forma, uma figura macroscópica.

Aparentemente a dança fixa-se no movimento encontrando nele a sua própria natureza, no entanto, esse movimento implica um corpo, e tal como já foi referido, encontrará na singularidade de cada corpo especificidades que lhe conferem determinadas qualidades. A ideia de que o corpo é uma “força virtual” torna-se assim um elemento de ligação essencial para perceber que a expressão ou a forma de presença deste corpo é de facto em grande medida confundível com a ideia de movimento, mas também ao mesmo tempo que discipliná-lo é a principal tentação da arte da dança, pelo menos no ocidente, onde todas as forças tendem a ser canalizadas pela técnica e pela arte – ou não se chamasse “ergon”, ie, produto de uma “energeia” à obra, e não fosse a técnica também ela, neste mesmo parentesco com a arte uma *dynamis*, ou um uso de forças que procura realização.

⁴⁸ LANGER, Susanne, 1983 [1953] “From Feeling and Form – Virtual Powers”, in Roger Copeland e Marshall Cohen, *What is Dance*, Londres, Oxford University Press, p. 29

3. A autonomia das artes revela sempre a sua tecnicidade

Em arte, ter uma ideia, não é ter uma ideia em geral. Como recorda Deleuze⁴⁹, não se têm ideias em geral: uma ideia está vinculada a um determinado meio e a um domínio específico de criação. A natureza dos objectos, das imagens, dos sons, varia de uma arte para a outra, assim como é indissociável das suas técnicas específicas. Um cineasta pensa cinema, um pintor pensa pintura, um coreógrafo pensa dança e por aí adiante. E até um *artista inclassificável*, tal como a modernidade o inventou — aquele que recusa a especialização técnica e a prisão a um *medium* de eleição, e que deixa por isso de ser pintor, escultor ou bailarino para ser simplesmente artista —, nunca deixa de regressar ao confronto com uma realidade da técnica a cada momento em que *faz* arte. Com isto, não queremos dizer que a arte se resume aos seus mecanismos técnicos.

A noção de técnica é complexa e portadora de múltiplos sentidos, nomeadamente na sua relação com arte. Aqui, o conceito de técnica não se refere à relação do homem com a máquina, mas sim, aos instrumentos e à mestria dos artistas; à técnica da cor, à técnica do pincel, ao tratamento dos suportes, entre outras relações possíveis de estabelecer entre arte e técnica.

Heidegger é o filósofo que nos permite compreender a técnica a partir da tese fundamental de que "a essência da técnica não é nada de tecnológico", e que nos alerta para o "perigo" implicado na técnica moderna. *Techné*, no seu sentido original, tal como Heidegger nos apresenta, está intimamente ligada à *poiesis*, para os gregos a *techné* não nomeava apenas as actividades e competências do artesão, mas também as artes da mente e as belas artes, pertencendo assim à revelação da *poiesis*. Heidegger sublinha ainda o facto da *techné* se ligar ainda a uma outra palavra, *epistémé*, sendo ambas formas de nomear a própria ideia de conhecimento. Desta forma a importância da *techné* não se centra apenas no fazer ou na manipulação dos meios, mas também na sua revelação como forma de criação, pois através de um processo de desvelamento dá-nos a ver o que está escondido, é forma poética e forma de conhecimento. Assim, o questionamento da concepção da técnica como instrumento

⁴⁹ Ver Deleuze, Gilles, 1987, "Qu'est-ce que l'acte de création?", in *Deux régimes de fous: textes et entretiens* 1975-1995, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, pp. 291-302

ou meio, acaba por nos conduzir a uma concepção mais sólida: a da técnica como um modo de desvelamento. Tal como afirma Heidegger: Assim, a técnica não é apenas um meio, é um modo de desvelamento. [...] É do domínio do desvelamento, ou seja, o domínio da verdade." ⁵⁰

Segundo Heidegger a este modelo podemos chamar a "concepção instrumental e antropológica da técnica". Modelo que assenta em duas ideias fundamentais e indissociáveis: a do carácter antropológico da técnica (a técnica é algo humano, inventado pelo homem e para o homem); e a do carácter instrumental da técnica (a técnica é um meio, algo que se deve utilizar para a consecução de determinados fins e que, como tal, pode ser controlado pelo Homem).

Para defender a possibilidade de que o corpo em movimento será a natureza da dança, é necessário levantar pelo menos duas questões: Que corpo? Que movimento é que esse corpo produz?

*Enquanto bailarina que trabalho com o corpo, dentro e através dele, sinto-o como um "corpo de ideias". Acredito que é, tal como Diderot observou, a soma de todos os adjectivos que lhe podem ser associados. Conheço o corpo apenas pela sua resposta aos métodos e técnicas utilizados para o cultivar.*⁵¹

Teórica, mas também bailarina, Susan Leigh Foster, designa o corpo da dança, cultivado, inscrito culturalmente e socialmente, por “corpo de ideias” (*body-of-ideas*), referindo-se ainda à importância das técnicas de dança como mecanismos e conhecimento e experiência do corpo.

Cada técnica de dança *constrói um corpo especializado e específico, um corpo que representa uma determinada visão estética da dança, de um coreógrafo ou uma tradição.*⁵² Foster, em *Dancing Bodies* faz a seguinte leitura relativamente ao trabalho técnico do bailarino:

Neste sentido, o treino cria dois corpos: um, perceptível e palpável; o outro, esteticamente ideal. O corpo percebido pelo bailarino deriva em primeira instância de informações sensoriais que são visuais, auditivas, tácteis,

⁵⁰ HEIDEGGER, Martin, 1954, "La question de la Technique", Paris, Gallimard, (original alemão "Die Frage nach der Technik") p. 18

⁵¹ FOSTER, Susan, 1997 (ed. 2006), *Dancing Bodies*, in "Meaning in Motion – New Cultural Studies of Dance", Londres, Duke University Press, pp. 235-257

⁵² Idem, p. 241

*olfactivas e, talvez o mais importante, cinestésicas. Os bailarinos conseguem vislumbrar grandes porções dos próprios corpos, uma noção que muda à medida que se movimentam.*⁵³

A dança de uma maneira geral, desenvolve qualidades específicas nos bailarinos, quer ao nível da percepção, quer da cinestesia, o que faz com que concordemos à partida que nos encontramos já num território de rompimento com modelos sensório-motores simples, que se limitam a atribuir a cada um dos sentidos uma função específica, não contemplando as múltiplas possibilidades de imbricação e de partilha e troca por parte dos mesmos. Estas são características trabalhadas e alcançadas através de um trabalho técnico sobre o corpo.

3.1 O corpo das técnicas de dança

O percurso normal de formação de um bailarino, permite-lhe ter contacto com diversos programas de ensino sistematizado, normalmente conhecidos por técnicas de dança. Cada uma das técnicas de dança cria um corpo especializado, cultiva corpos de força, flexibilidade e alinhamento, estabelece formas executadas pelo corpo, explora o ritmo dos seus movimentos, e a qualidade e quantidade de tensão fora dele. A maioria das técnicas oferecem uma topografia do corpo, um mapeamento das áreas fundamentais fora ou dentro do corpo, bem como os princípios que regem as relações entre cada uma dessas áreas. Nas aulas de técnicas de dança, esta topografia é colocado em movimento através da realização de sequências de movimento normalmente executadas pelo corpo demonstrativo do professor.

Algumas destas técnicas, mesmo as mais antigas, continuam a ser visíveis nos corpos dos bailarinos e nas práticas coreográficas actuais, torna-se por isso talvez indispensável fazer uma breve análise às principais características de cada uma dessas técnicas de dança que são fundamentais na formação de um bailarino.

Cada técnica de dança depende de uma extensa nomenclatura, por vezes literal, outras metafórica, para a designação de áreas fundamentais do corpo e suas relações. Pode ser solicitado a um bailarino que “rode a cabeça do fémur na anca”, “levante as costelas flutuantes”, ou “aumente o espaço entre

⁵³ Idem, p. 237

a cabeça e a vértebra cervical superior”; ou, em alternativa, *que se transforme num “balão a encher com ar” ou numa “marioneta”*.⁵⁴

Foster analisa o corpo criado por cada uma das técnicas de dança, aqui, terei em consideração a análise que esta autora faz, assim como acrescentarei alguns contributos de outros autores e até mesmo aspectos da minha própria experiência e formação em algumas destas técnicas de dança.

Através desta análise poderemos compreender melhor o trabalho desenvolvido por cada uma das técnicas de dança, trabalho esse que é essencial para a criação de um corpo disponível, capaz de criar movimento específico. Poderemos assim, reflectir sobre quais as técnicas de dança que melhor se adequam à ideia de que o corpo específico da dança é um corpo disciplinado⁵⁵ pelas técnicas de dança, mas que está para além da ideia de virtuosismo, tornando-se capaz de construir uma linguagem própria e única.

3.1.1 Técnica de dança clássica

A técnica de dança clássica⁵⁶ - ou o *ballet* - é a técnica de dança mais conhecida e dominante, considerada como uma técnica estruturante na formação de

⁵⁴ FOSTER, Susan, 1997 (ed. 2006), *Dancing Bodies*, in “Meaning in Motion – New Cultural Studies of Dance”, Londres, Duke University Press, p. 238

⁵⁵ Embora Michel Foucault nunca se tenha aproximado directamente da experiência artística, parece-nos importante o seu contributo para este nosso conceito de “corpo disciplinado”, nomeadamente na sua ideia de que os saberes modernos impõem um regime de disciplinamento à experiência em todos os seus níveis. Para Foucault o conceito de disciplina e de disciplinamento é um conceito crítico, que visa mostrar o modo como os mecanismos de poder se infiltram profundamente em toda a experiência. Na sua obra *A ordem do discurso* Foucault refere-se assim à disciplina: “[...] visto que uma disciplina se define por um domínio de objectos, um conjunto de métodos, um *corpus* de proposições consideradas verdadeiras, um jogo de regras e de definições, de técnicas e de instrumentos: tudo isto constitui uma espécie de sistema anónimo à disposição de quem quer ou pode servir-se dele [...]” FOUCAULT, Michel, 1997 [1971], *A ordem do discurso*, trad. de Laura F. de Almeida Sampaio, Lisboa, Relógio d'Água, p. 24

A ideia de que o corpo é uma construção também está associada a este filósofo, para quem o corpo é o lugar onde os mecanismos de discurso e de poder se inscrevem, um ponto fundamental para a relação jurídica e produtora de poder. Desta forma, sugere-se que, existe um corpo que é pré-dado existencialmente disponível para se tornar um lugar de ostensiva construção. O domínio e a consciência do corpo só é possível com um investimento sobre o próprio corpo através de exercícios disciplinares. Diz o Foucault que “o poder penetrou no corpo, encontra-se exposto no próprio corpo”. FOUCAULT, Michel, 1994, *Microphysique du pouvoir*, in *Sciences Humaines*, n° 44.

⁵⁶ Aqui será fundamental esclarecer a diferença entre os termos *ballet* e “dança clássica”, tal como Maria José Fazenda os distingue na sua obra *Dança Teatral – Ideias, Experiências, Acções*, reside fundamentalmente no facto de o *ballet* ser uma forma de espectáculo que se desenvolveu sob a protecção de monarcas e aristocratas; enquanto género o *ballet* engloba vários subgéneros – *ballet de cour*, *ballet d'action*, *ballet* romântico. Este género específico de espectáculo de dança é constituído

um bailarino, faz parte da maioria dos currículos das instituições de ensino da dança. Uma das principais características desta técnica é o facto de requerer determinadas especificidades físicas, estando a eficácia desta técnica dependente de factores como a magreza, o comprimento das pernas que permitem a exibição de características formais e geométricas específicas a esta técnica.

*O corpo ideal – leve, rápido, preciso, forte – designa as formas lineares, o ritmo das frases, até mesmo a imitação de gestos, tudo com facilidade e uma expressividade lírica. O sucesso também exige que o aluno promissor assuma desde o início o compromisso dedicado de treinar intensivamente.*⁵⁷

As aulas de técnica de dança clássica são organizadas em diferentes níveis de competência, e o progresso e desenvolvimento técnico do aluno são determinados através de um conjunto de movimentos padronizados. As próprias aulas desenvolvem-se segundo um conjunto lógico de exercícios em função do seu nível de progresso, do mais simples para o mais complexo. O bailarino começa o seu trabalho diário na barra, ou seja um dos seus braços estabiliza o seu corpo segurando uma barra, executando uma sequência de exercícios tanto para um lado como para o outro. Cerca de metade da aula é realizada na barra, e de seguida a aula continua no centro do estúdio de dança, culminando normalmente com sequências de movimentos cada vez mais complexas, incluindo grandes saltos, muitas vezes executadas num trajecto diagonal, de um canto da sala para o outro. Os movimentos desenham linhas geométricas, tanto através das formas do corpo, como no espaço que o rodeia, o

por diversos elementos, como a dança, a música, a narrativa, a personagens, os figurinos e os cenários. A autora apresenta um outro dado muito importante para a distinção entre o género de espectáculo e a técnica de dança, nos séculos XVI e XVII o termo *ballet* referia-se apenas ao género de espectáculo e a *danse noble* ao vocabulário e movimento, numa forma de distinção muito clara. No entanto com a autonomização da dança – quando adquire potencialidades narrativas, o que é alcançado com o desenvolvimento da expressividade mimética e da pantomima por Jean Georges Noverre, no século XVIII, num género de espectáculo designado *ballet d'action*, em que a técnica se vai desenvolvendo e o termo *ballet* começa a referir-se simultaneamente a um género de espectáculo e a um estilo de movimento. Actualmente o vocabulário da dança clássica é uma técnica bastante utilizada fora do contexto de uma ideologia e representação do corpo do *ballet*. Assim parece-nos mais adequado a utilização do termo dança clássica quando nos referir-mos a um determinado vocabulário que começou a ser sistematizado no século XVIII, como uma técnica de dança específica que pode ser usada quer no *ballet*, enquanto género de espectáculo, quer fora desse género específico de dança.

⁵⁷ FOSTER, Susan, 1997 (ed. 2006), *Dancing Bodies*, in “Meaning in Motion – New Cultural Studies of Dance”, Londres, Duke University Press, p. 241

movimento tende a projectar-se para o alto privilegiando a verticalidade. A técnica de dança clássica serve normalmente um tipo de representação do corpo característico do *ballet*, no entanto pode ser usada noutros tipos de representação do corpo e linguagens coreográficas, são disto exemplo as obras do coreógrafo contemporâneo William Forsythe. Este coreógrafo trabalhou todo o seu material coreográfico com base no vocabulário da técnica de dança clássica, no entanto ao propor algumas alterações à mecânica de alguns movimentos conseguiu desenvolver uma variante própria desta técnica, o que lhe permite criar trabalhos coreográficos em que o movimento é autónomo e exprime uma determinação própria, ao contrário daquele que serve normalmente o *ballet* enquanto género de espectáculo. Resta ainda acrescentar que toda a nomenclatura dos passos da técnica de dança clássica é francesa, isto porque o seu desenvolvimento técnico e profissionalização são incrementados por Luís XIV, em 1661, com a criação da Académie Royale de Danse, em Paris.

3.1.2 Técnica Duncan

Como reacção ao corpo específico e disciplinado pela técnica de dança clássica, surge um novo corpo, aquele que Isadora Duncan propõe, tal como outros artistas e coreógrafos do século XX, pioneiros na proposta de uma estética radicalmente nova para a dança e uma abordagem concomitante à formação do corpo.

*Entre os séculos (XIX e XX), nos Estados Unidos da América, Isadora Duncan (1877-1927) preconiza uma “nova dança” que, contra o antepassado aristocrático e palaciano do ballet – que desde o século XVIII vinha dominando a cena da dança teatral quer na Europa quer, à época de Duncan, nos Estados Unidos da América – fosse “verdadeiramente americana”.*⁵⁸

Para Duncan e para aqueles que seguiram a sua tradição, o corpo que dança manifesta-se com uma naturalidade original, os seus movimentos devem ser orgânicos, contínuos, livres e ondulantes. O corpo ideal para a prática desta forma de dança está dentro de cada corpo, ou seja é única para cada um. Isadora Duncan desafiou a técnica de dança clássica com o seu corpo “natural”, recusando os artifícios e as distorções do movimento, *dançou descalça; envergou uma túnica de inspiração grega; instituiu um vocabulário baseado em movimentos elementares do corpo*

⁵⁸ FAZENDA, Maria José, 2007, *Dança Teatral - Ideias, experiências, Acções*, Lisboa, Celta Editora, p. 57

*humano, como andar, correr, saltar.*⁵⁹ Grande parte dos movimentos e desenhos corporais, imitavam poses dos frisos gregos, e por oposição aos desenhos espaciais rectos e geométricos da dança clássica, os percursos espaciais das sequências de Duncan eram fundamentalmente linhas em onda, assimilando-se assim às formas e movimentos ondulados da natureza. Todos estes movimentos eram realizados com graciosidade, de forma relaxada e plena, e regidos por padrões de respiração. Com base nestes movimentos Duncan cria sequências de movimento que são praticadas ao som de músicas de grandes compositores clássicos do século XIX.

*Os bailarinos também actuam em cenários imaginários, simples e orientados pelo metrónomo e pelo desenvolvimento harmónico. Uma vez que se considera que a música é a expressão mais real da alma humana, a dança, que espelha a sua estrutura composicional, também pode indicar os estados efêmeros, mas fervorosos de existência da alma.*⁶⁰

Denota-se aqui alguma subserviência à música, Duncan apoiava-se nas estruturas musicais das peças que usava para acompanhar as sua danças, para assim estruturar as suas composições coreográficas, sem que existisse uma verdadeira autonomia da dança em relação à música.

3.1.3 Técnica Graham

Mais tarde é a vez de uma outra norte-americana, Martha Graham (1894-1991), sistematizar uma nova técnica de dança, praticada desde o final dos anos 1930, e formalizada em 1950, esta técnica confere ao corpo do bailarino simultaneamente flexibilidade e força, procurando tornar-se capaz de expressar sentimentos e emoções.

A primeira metade de uma aula de técnica de dança Graham – o tempo equivalente ao que um aluno trabalha na barra numa aula de técnica de dança clássica – consiste em exercícios realizados no chão, deitados ou sentados; de seguida os alunos praticam sequências em pé e, finalmente, viajando por todo o estúdio de dança; as aulas de técnica Graham organizam-se numa estrutura equivalente às da técnica de dança clássica. Os exercícios privilegiam movimentos iniciados pelo centro do corpo, nomeadamente pela pélvis, que irradiam uma tensão até à periferia do corpo. A

⁵⁹ Idem, p. 57

⁶⁰ FOSTER, Susan, 1997 (ed. 2006), *Dancing Bodies*, in “Meaning in Motion – New Cultural Studies of Dance”, Londres, Duke University Press, p. 245

progressão lenta da posição sentada para de pé e para deslocação no espaço, e as sucessões de contenção de uma energia no centro do corpo, afirmam a possibilidade e simultaneamente a dificuldade de expressão corporal através desta técnica.

*A principal metáfora explorada nestes exercícios, de contracção e descontração, fomenta uma ligação entre o funcionamento físico e psicológico. Os alunos examinam introspectivamente o corpo interior aquando da contracção e relacionam o interior com o exterior mediante vários métodos de descontração.*⁶¹

Ao contrário das aulas de Duncan, nas quais o aluno é incentivado a criar situações imaginárias, as observações feitas nas aulas de Graham referem-se muitas vezes às experiências psicológicas do sujeito. O discurso de Graham coloca um grande ênfase na expressão da interioridade do sujeito, a dimensão psicológica aliada ao treino diário de uma prática extremamente rigorosa. A respiração também desempenha um papel muito importante na técnica Graham, nomeadamente nas mudanças anatómicas provocadas pelo processo respiratório, tal como já foi referido o movimento tem início na pélvis progredindo de forma sequencial para a periferia do corpo. O tronco assume diversas vezes a forma de uma espiral desencadeada pela sequência de *contraction – release* (contracção – relaxamento). Será ainda de referir que na técnica Graham, o corpo e a alma são concebidos como uma unidade indissociável.

3.1.4 Técnica Cunningham

Merce Cunningham membro da terceira geração de bailarinos americanos modernos, deixou a companhia de Martha Graham no final dos anos 1940 para desenvolver a sua própria abordagem à coreografia e à técnica de dança. O método de Cunningham apresenta uma fisicalidade de corpos múltiplos que inscrevem padrões complexos, tanto espacialmente, como temporalmente. Nesta técnica o corpo não é trabalhado em função dos seus propósitos expressivos, com na técnica Graham ou Duncan. Nesta técnica, e tal como na técnica de dança clássica, o bailarino dedica-se a preparar o corpo tendo como objectivo executar e apresentar movimento, por outro lado, e em oposição à técnica clássica, cria uma organização nas suas práticas

⁶¹ Idem, p. 246

coreográficas radicalmente não hierárquica. Cunningham propõe que o corpo regresse a uma verticalidade, no entanto, o tronco torna-se bastante móvel, adquirindo várias formas: curva-se para a frente (*curve*), arqueia-se para trás (*arch*), torce-se lateralmente (*twist*) ou inclina-se (*tilt*). Aos movimentos do tronco são adicionados movimentos de pernas complexos e velozes, assemelhando-se ao trabalho desenvolvido na técnica de dança clássica, mas agora sob outra forma.

*O seu interesse pela técnica clássica radica, segundo Roger Copeland, no lado “impessoal” deste trabalho. De facto, contrariamente à técnica Graham que visa tornar o corpo capaz de exprimir uma interioridade, Cunningham usa o léxico da dança clássica e o seu virtuosismo como um ready-made, ou seja algo pré-existente que pode ser trabalhado de forma objectiva.*⁶²

Cunningham dedica-se a criar novos mecanismos de funcionamento do corpo, mecanismos estes que residem na capacidade de isolar partes do corpo em movimento, e a partir delas criar múltiplas combinações de movimentos. São estes aspectos da técnica Cunningham que lhe permitem criar em termos coreográficos vários padrões e configurações para os movimentos, sem estar subserviente a uma narrativa ou a princípios miméticos como no *ballet*, ou aos modelos psicológicos da técnica de Duncan ou Graham.

3.1.5 O Contact Improvisation

A técnica do *Contact Improvisation* é uma técnica desenvolvida por Steve Paxton, Nancy Stark Smith, Lisa Nelson, entre outros coreógrafos e artistas.

O corpo proposto pelo *Contact Improvisation* caracteriza-se por ser um corpo subjectivo, vital, um corpo de “momentum”. Explora continuamente a sua relação com a gravidade e com outros corpos. Uma das características desta técnica é o facto de poder ser entendida mais como movimento artístico do que propriamente uma técnica. O *Contact Improvisation* ganhou uma grande relevância nos Estados Unidos da América (onde surgiu) durante a década de 1970 e principio dos anos 80. A aprendizagem desta “técnica” esteve continuamente ligada a apresentações informais, designadas por *jams* – espaços informais onde bailarinos, não bailarinos e público se

⁶² FAZENDA, Maria José, 2007, *Dança Teatral - Ideias, experiências, Acções*, Lisboa, Celta Editora, p. 59

reuniam para assistir e participar. Estas sessões possuíam um carácter completamente inovador, quer ao nível da participação, quer ao nível do formato de apresentação, pois não tinham limite temporal e eram realizadas em espaços não convencionais, como igrejas, ginásios, escolas, galerias, etc. – exemplo do *Judson Church Group*).

*Os coreógrafos do Judson Dance Theatre questionaram radicalmente a estética da dança, tanto através das suas danças como dos seus debates em workshops semanais. Rejeitaram a codificação do ballet e da dança moderna. Recusaram assumir como dado adquirido o formato de espectáculo de dança tradicional e até mesmo o proscénio, e exploraram o estatuto ontológico da dança. Para além de realizarem experiências práticas e abstractas que exigiam uma nova teoria da dança, também iniciaram mudanças em termos de políticas no mundo da dança.*⁶³

Ao contrário de outras técnicas, o *Contact Improvisation* não possui um vocabulário fixo de posições para ser aprendidas pelos bailarinos, estes exploram, através da improvisação, determinadas premissas que se prendem com a prática da “técnica”.

Qual é a grande diferença dos pressupostos do *Contact Improvisation* em relação às técnicas que lhe são anteriores?

Começaremos por distinguir a seguinte diferença fundamental: o designado “corpo ideal”⁶⁴ não se espelha na figura do coreógrafo, do professor ou no bailarino mais virtuoso da companhia. Tanto a “dança experimental”, fundamentalmente caracterizada pelo trabalho de improvisação, como o *Contact Improvisation*, tentam abolir a noção de um corpo ideal, todos os corpos são fundamentalmente “ideais de corpo”, estes não surgem como formas exteriores, mas sim produzidas individualmente e vão-se alterando continuamente com o decorrer do movimento, sendo o corpo do *Contact Improvisation* um corpo que pensa por si. Este pensamento traduz-se no movimento singular de cada bailarino, pois já não importa adquirir as competências apresentadas através do corpo do coreógrafo ou do professor, mas

⁶³ BANES, Sally, 1981, *Democracy's Body: Judson Dance Theatre and its legacy*, in *Performing Arts Journal*, Vol. 5, No 2, American Theatre: Fission / Fusion, p. 98-107

⁶⁴ Algumas técnicas de Dança promovem existência de um “corpo ideal”, de um corpo “normalizado”, condicionado a uma forma (técnica) e ainda caracterizado pelo virtuosismo e pela espectacularidade na sua apresentação.

antes desenvolver competências próprias para a criação de um corpo singular de movimento. O que importa adquirir são “ferramentas” que permitam a construção deste corpo singular de movimento, para que este tenha a capacidade de se libertar de formas pré-concebidas, exercendo, por isso, uma construção de si próprio fundamentada num exercício contínuo e de experimentação do movimento e da forma produzida por este.

Na obra *Sharing the Dance*⁶⁵, Cynthia Novack apresenta uma análise de movimento realizada por Billie Frances Lepczyk. Este autor identifica em cada estilo de movimento aquilo que designa por “colorido particular” da “imagem dinâmica”, que segundo o autor, apresenta uma constelação de qualidades que irão caracterizar e tornar imediatamente reconhecível o seu estilo: aquilo que o autor descreve como “core movement values” do *Contact Improvisation*. Passamos a identificar algumas das suas especificidades:

1) Cria movimento através da mudança de pontos de contacto entre corpos; existe uma predominância do tacto e da sensação produzida por este, que permitirá criar uma superfície de sensação, realizada através do contacto entre dois corpos. A consciência de partilha de um corpo sobre o outro, origina um “continuum” de movimento, baseado numa consciência profunda da utilização do espaço e do tempo. O objectivo principal é o de manter constantemente o contacto entre os dois corpos, sem embates, sem a utilização de força, e sim numa fluidez contínua entre o movimento e o contacto do corpos.

2) Sente através da pele; considera-se a totalidade do corpo como uma superfície uniforme, em que todas as partes do corpo são potenciais precursores de movimento. Este treino, a um nível inicial é frequentemente realizado de olhos fechados, para que a sensação através da pele ganhe primazia durante o exercício. O intuito é nunca perder o contacto com o parceiro. Normalmente, é pedido aos bailarinos que evitem as mãos como superfícies primeiras, para que o corpo se torne todo ele superfície de contacto.

3) Foco no movimento interior do corpo; o foco de atenção do bailarino na superfície do corpo, está directamente dependente da perscrutação contínua dos

⁶⁵ NOVACK, Cynthia, 1990, *Sharing the Dance – Contact Improvisation and American Culture*, Madison, The University of Wisconsin Press, p. 115

movimentos interiores do seu corpo, ou através da sua pele, pois é a dualidade da sensação interior e exterior do corpo, que faz com que o bailarino tenha uma profunda consciência dos movimentos ínfimos e das pequenas percepções desencadeadas no seu interior. Este foco cria uma hipersensibilidade corporal que, ao ser transportada para a superfície, fará com que o movimento possa ser compreendido quer ao nível mais amplo, quer ao nível mais microscópico. É através dos movimentos mais imperceptíveis do corpo que se criará a possibilidade de uma consciência profunda do mesmo, com o qual este entrará em contacto. Aumentar-se-á a acuidade perceptiva do espaço que envolve o movimento, permitindo a ambos os corpos o desenvolvimento de uma consciência – *awareness* – que irá traduzir-se na fluidez do movimento, na libertação de qualquer predominância no contacto, onde a condução do movimento muda constantemente entre os elementos do par. De uma forma mais objectiva, esta perscrutação contínua do interior do corpo permite uma maior consciência nas transferências de peso. Quanto mais “sofisticada” é esta consciência interior do corpo, maior é a amplitude de movimento, podendo incluir grandes saltos, projecções e transporte dos corpos, e maior é o risco que pode ser introduzido no movimento.

O *Contact Improvisation* caracteriza-se fundamentalmente pelo trabalho com o parceiro, mas é importante salientar que existe igualmente um trabalho de improvisação a solo, que se rege pelas mesmas premissas. Neste sentido, os solos do *Contact Improvisation* baseiam-se sobretudo neste foco de perscrutação dos movimentos interiores do corpo, o que faz com que o bailarino desenvolva aptidões ao nível da relação do seu corpo com o espaço, com os objectos, etc. Este trabalho requer qualquer coisa que se pode descrever como “espaço do corpo”, a criação de corpos virtuais, com os quais o bailarino pode “dialogar”.

4) Usa uma noção de 360°; esta utilização do espaço, prende-se sobretudo com a exequibilidade de determinados exercícios, usando-se a superfície e os ângulos do corpo de maneira a conseguir um menor esforço possível na sua execução. O corpo é utilizado como esfera, que através de espirais, curvas ou linhas circulares, irá funcionar como alavanca perfeita, sem que haja necessidade de recorrer a um esforço muscular artificial, permitindo aquilo que é mais visível no movimento do *Contact Improvisation*, a fluidez contínua, a organicidade e uma “inteligência cinestésica”, que permitirão levantar pesos superiores ao do corpo próprio, cair e ser projectado com o menor impacto possível, diminuir o risco dos bailarinos se magoarem. A

“queda” do *Contact Improvisation* é uma das técnicas mais exploradas nos trabalhos coreográficos contemporâneos.

Estes aspectos denunciam claramente as influências ou bases em técnicas orientais, tais como o “Aikido” e o “Yoga”. Relativamente ao “Aikido”, Steve Paxton aponta os seguintes pressupostos retirados desta técnica, e que foram aplicados ao *Contact Improvisation*:

1. Um método de transformar o cair em rebolar; 2. Usar a imagem “ideocinética” de estender o foco no espaço, como quando se aponta; 3. Depender dos reflexos do corpo para responder e ter consciência que os reflexos podem ser constantemente re-trabalhados de forma a criar uma imagem eficiente, isto é, a noção de movimento circular estendido, em vez de linear contraído. O movimento nasce e evolui de forma natural, não é necessário uma marcação coreográfica ou formas demasiado rígidas para o movimento. O bailarino não exerce um controlo absoluto sobre o movimento, no entanto existe um domínio sobre este mesmo corpo.

3.1.6 O corpo versátil do bailarino contemporâneo

Durante algum tempo, e talvez até ao início do anos 80, as técnicas acima descritas foram consideradas únicas. No entanto, e no contexto actual, a grande maioria dos bailarinos prefere adquirir um treino em múltiplas técnicas de forma a responder à diversidade de propostas estéticas e estilísticas dos projectos coreográficos. Podemos assim afirmar que bailarino de dança contemporânea constrói um corpo versátil, treinado em várias técnicas de dança. O treino do bailarino de contemporâneo consiste no trabalho sobre técnicas que lhe permitem desenvolver e aprofundar a sua capacidade de dominar o seu próprio corpo e criar novo vocabulário de movimento. O que se pretende aqui afirmar é que o treino intensivo do bailarino viabiliza a “construção” de um corpo com uma consciência profunda das suas dinâmicas, velocidades, intensidades, peso, etc. Fazendo com que este aceda às formas que lhe são exteriores, de uma maneira mais veloz e penetrante, na medida em que, através das técnicas adquiridas, ganhará a capacidade de se intensificar e de transformar o seu corpo num todo extensivo, capaz de captar e sentir o espaço, e as formas com as quais entra em contacto. Este treino específico fornece ao bailarino as “ferramentas” necessárias para uma captação total da realidade, em todas as suas

vertentes: aquilo que é designado frequentemente como o estado de *awareness* – consciência total de si e daquilo com o qual se mantém em contacto.

Na obra *Movimento Total*, José Gil refere-se ao sentir cinestésico como podendo ser analisado como condição de alteração perceptiva do bailarino, que consiste naquilo que se pode designar como plataforma ou plano onde o devir se processa: o bailarino deixa de ser limitado pelas imposições anatomo-constitutivas do seu corpo, uma vez que neste espaço – entenda-se este espaço como um espaço interior do corpo, um espaço topológico e já não euclidiano, onde as oposições não definem necessariamente distâncias⁶⁶ - “[...] o bailarino deixa de ser limitado pelas imposições anatomo-constitutivas do seu corpo, uma vez que neste espaço o corpo empírico sofre desmembramentos, desarticulações, distensões, esboroamentos, divisões, deformações, metamorfoses, processos teratológicos tais que uma infinidade de corpos virtuais vêm habitá-lo.”⁶⁷

Nesta perspectiva torna-se possível construir o movimento não pela sua forma exterior, tal como nas formas antigas de dança, mas sim sobre um ponto de vista múltiplo, onde interior e exterior actuam simultaneamente.

*Quando me refiro ao corpo, também me refiro à mente, já que se reconhecem mutuamente e são inseparáveis. O corpo conhece-se a si próprio através da mente e a mente conhece-se a si mesma através do corpo.*⁶⁸

Um dos aspectos relevantes das novas técnicas, e que terá revolucionado o movimento na dança, é a adopção de novas posturas do corpo que se reflecte numa ligação mais próxima com o chão, e na maior utilização do mesmo como suporte para o movimento, que terá permitido uma intensificação do trabalho da zona pélvica – em oposição à forma ascendente da técnica de dança clássica. Os resultados deste trabalho são visíveis no *Contact Improvisation*, que trabalhando *lifts*, estes deixam de ser sustentados apenas pela força, e passam a estar em relação através de um equilíbrio e distribuição de forças entre o centro do corpo e o chão.

⁶⁶ Para Deleuze – esta noção prende-se com a “zona de vizinhança”- a forma de captação das pequenas percepções (Mil Planaltos)

⁶⁷ José Gil, in *Movimento Total*, Relógio D’Água, 2001, p. 166

⁶⁸ ZAPORAH, Ruth, 2003, *Dance – A body with the mind of its own*, in *Taken by Surprise – A Dance Improvisation Reader*, Middletown, Wesleyan University Press, p. 21

Outro aspecto que traduzirá uma nova concepção estética na dança será o abandono dos corpos apolíneos e assunção de corpos diferentes e singulares: altos, baixos, magros, gordos, com deficiências, o que demonstra a convicção de que o movimento e a qualidade do mesmo não está directamente relacionada com o aspecto atlético, mas com capacidades múltiplas que os corpos na sua diversidade apresentam. Esta nova perspectiva do corpo, característica das técnicas de dança acima referidas, pode ser compreendida como um “novo corpo”, político e social, introduzido pelas novas gerações de bailarinos e coreógrafos, dos anos 60/70, correspondendo a algo que pode ser identificado como a “democratização do corpo da dança”. Na abertura da consciência ao corpo e ao mundo o bailarino fica dotado de uma consciência, o *awareness*, que lhe permite estar atento aos processos que emergem do seu próprio corpo.

Apesar de aparentemente para as novas técnicas de dança a questão do domínio técnico não ser uma questão essencial, estas continuam a disciplinar o corpo do bailarino, permitindo-lhe construir um corpo versátil e disponível, capaz de comunicar de forma própria e singular.

Importa ainda salientar que ficam de fora desta análise algumas técnicas mais recentes, que apesar de não serem especificamente técnicas de dança fazem, cada vez mais, parte do treino dos bailarinos e cujas premissas e fundamentos procuram disciplinar o corpo de forma a deixá-lo disponível para a criação de uma linguagem própria. São disso exemplo as seguintes técnicas: *Feldenkrais*, *Gyrotonics*, *Rolfing*, *Pilates*, *Mezier*, entre outras.

4. Qual será então o *medium* da Dança?

*Qual é o medium da dança e que tipo de temas, ideias e experiências é que esse medium está melhor preparado para incorporar?*⁶⁹

Na linha de pensamento que temos vindo a seguir, a resposta a esta pergunta, seria que o *medium* da dança é corpo do bailarino, treinado e disciplinado pelas técnicas de dança, dotado da capacidade de produzir movimento específico e expressivo. Sem querermos precipitar uma resposta para esta questão, parece-nos claro que existe uma diferença entre as várias abordagens das diferentes técnicas de dança, por um lado aquelas cujo vocabulário surge como uma forma demasiado fechada sobre si própria e através do qual a dança comunica, e por outro as técnicas de dança cujas premissas desenvolvem a capacidade do bailarino criar ele próprio uma linguagem singular, deixando esta capacidade servir os interesses de determinado coreógrafo ou trabalho coreográfico.

Tal como Greenberg ou Fried se referiram à pureza das diferentes disciplinas artísticas, definindo a sua natureza a partir das limitações do seu próprio *medium*, devendo cada uma delas trabalhar com aquilo que lhe é único e irreduzível, a dança como prática artística autónoma, encontrará a sua própria natureza através da exploração de movimento criado a partir do corpo do bailarino e da sua capacidade de criar uma linguagem própria. No entanto, encontramos algumas diferenças na forma de encarar o *medium* da dança, em relação à pintura ou à escultura, nomeadamente no facto de ser o corpo do próprio coreógrafo ou bailarino o seu meio de criação, enquanto no caso de um pintor ou escultor, estes criam objectos exteriores a si próprios. Questionamos aqui a eventualidade da relação entre o artista e o seu próprio *medium* ser menos objectiva no caso da dança, do que na pintura ou na escultura.

Durante muito tempo a dança concretizou-se segundo regras a partir das quais a sua natureza, o movimento do corpo, era partilhado com outros elementos, relação que à luz do argumento de Greenberg e Fried deve ser repensada. Para nós esta é uma questão difícil de resolver, pois não é consensual a necessidade de excluir todo e

⁶⁹ COPELAND, Roger e Marshall Cohen, 1983, *What is Dance?*, Londres, Oxford University Press, p. 103

qualquer elemento que lhe seja exterior, para que a dança enquanto prática artística autónoma se concretize. Para muitos criadores, a dança fazia parte de uma ilusão ou de uma construção metafórica, são disso exemplo as danças de Loie Fuller, onde o corpo se confundia com a manipulação de sedas coloridas, ou Martha Graham, quando em *Lamentation* manipulava o figurino que existia como uma extensão do seu próprio corpo; Alwin Nikolais e o uso frequente de projecções; ou ainda os figurinos e cenários alegóricos característicos dos *Ballet Comique de La Reine*. Em todos estes casos a dança recorre a elementos exteriores ao corpo e ao movimento por ele criado para a construção de uma linguagem coreográfica específica, tanto de um determinado espectáculo, como de um coreógrafo.

Jacques Rivière⁷⁰ destaca a *Sagração da Primavera* de Nijinsky como tendo iniciado uma contra-tradição na qual o corpo do bailarino é libertado de artificios. Refere-se a alguns desses artificios – associado a Fuller “[...] o jogo de luzes, cortinas esvoaçantes, véus que cingem o corpo e dissimulam as suas formas, a desfocagem de todos os contornos, o principal objectivo da bailarina é perder-se no meio envolvente.”⁷¹ Segundo este autor a inovação da *Sagração da Primavera* assenta essencialmente na distância em relação a essa dinâmica artificial, e num retorno ao corpo, num esforço de se aproximar dos seus movimentos mais naturais, respeitando aquilo que tem de mais imediato e espontâneo. O movimento tinha sido reduzido à obediência a determinadas formas, tornou-se assim necessário retornar ao corpo. No fundo trata-se aqui, e tal como Michael Fried defendeu para a arte Modernista, uma recusa da teatralidade, sendo por isso argumento para alguns, que os coreógrafos que partilham dessa anti-teatralidade são mais verdadeiros com a natureza do *medium* da dança. A possibilidade ou não de algum coreógrafo alcançar o grau de pureza, tal como entendido por Greenberg, é de facto argumentável e pouco consensual.

Mary Wigman criou algo a que apelidou de danças “absolutas”, realizadas em silêncio com o mínimo de apoio dramático. Mas estas danças pretendem transparecer representações de realidades interiores. Merce Cunningham cria frequentemente um movimento que é auto-refreado, e que não é

⁷⁰ RIVIÈRE, Jaques, 1983 [1913] “Le Sacre du Printemps”, in Roger Copeland e Marshall Cohen, *What is Dance*, Londres, Oxford University Press, pp. 115 - 123

⁷¹ Idem, p. 116

*representacional nem depende directamente da música. No entanto, a música e o cenário permanecem como componentes fundamentais da "mise-en-scène" de Cunningham, ainda que ambos mantenham a sua autonomia.*⁷²

No entanto, parece-nos possível encontrar algumas características que definem o *medium* própria da dança. Tal como já foi referido anteriormente, o corpo da dança, distingue-se de qualquer outro corpo, pela forma profunda como domina e intensifica uma consciência de si, é um corpo múltiplo, capaz de construir, a partir das técnicas de dança, movimento eficaz e significativo. É um corpo que não necessita de artifícios para se tornar expressivo e comunicar, mas que é capaz de se relacionar com outros elementos que aparentemente lhe são exógenos.

Neste sentido começa a tornar-se importante reflectir sobre a possibilidade de articular a especificidade encontrada na dança, enquanto prática artística autónoma, o movimento do corpo disciplinado, capaz de criar e recriar constantemente a sua forma de comunicação, com outros elementos que sendo exteriores à sua natureza, são incorporados pela dança e passam a fazer parte do seu processo de criação, assim como da obra, neste caso da coreografia enquanto objecto que resulta da criação em dança. Estes elementos, que são tantas vezes convocados para a dança, surgem associados a outras disciplinas artísticas, sendo por isso importante pensar na relação entre as várias práticas artísticas, não a partir de um modelo de contaminação e hibridação em que as fronteiras se dissipam totalmente, mas como um espaço que existe entre cada uma das artes e onde se proporciona a partilha de ferramentas. Chamemos-lhe um espaço interdisciplinar – que não se sobrepõe à existência de uma especificidade artística. Não sendo esta uma distinção muito penetrante, parece-nos importante para a linha pensamento que temos vindo a seguir.

Assim, no segundo capítulo tentaremos encontrar a motivação e os fundamentos para pensar numa perspectiva de abertura e não de fechamento da arte, sem que para isso seja necessário abdicar daquilo que considerámos já essencial e próprio da linguagem da dança, sem que deixe de existir a especificidade do *medium*,

⁷² COPELAND, Roger e Marshall Cohen, *What is Dance*, Londres, Oxford University Press, p.109

mesmo que a pureza, tal como reivindicada por Greenberg nos pareça cada vez mais difícil de alcançar.

CAPITULO II

1. A condição *pós-medium* da arte

A negação de qualquer especificidade artística baseada num determinado *medium*, concretiza um dos objectivos preconizados pelas vanguardas artísticas, em particular na segunda metade do século XX, determinando um novo paradigma a que Rosalind Krauss chamou a condição *pós-medium*. Na tentativa de expandir e até contradizer a descrição modernista de Clement Greenberg e o seu desejo de definir formas de arte puras, Rosalind Krauss no seu texto *Voyage to the North Sea- In the Age of Post-Medium Condition*⁷³, admite que apesar dessa pureza ainda existir, com a evolução da arte contemporânea, esta já não segue os mesmos princípios. O que está aqui em causa é a necessidade de criar novas categorias que escapem a um sistema das artes demasiado fechado sobre si próprio.

O conceito *pós-medium*, que surge no subtítulo do livro acima referido, parece-nos de facto um termo bastante eficaz para caracterizar um conjunto de práticas artísticas nas quais se experimentam novos meios, materiais e funções, definindo-se assim novos processos e métodos de criação, onde se cruzam propriedades de diferentes meios e se constroem novos sistemas de referência. O fechamento da arte, ou seja, a arte centrada num *medium* dominante, dá lugar a uma abertura da arte, onde diferentes meios se influenciam, condicionam e reflectem uns nos outros, por oposição ao confinamento disciplinar encontrado através da pureza dos meios, assiste-se assim a uma indiferenciação dos meios.

Acreditamos que algumas das ideias defendidas por Rosalind Krauss neste ensaio, podem exceder os limites de um domínio alargado da arte contemporânea e penetrar directamente no domínio das artes performativas, nomeadamente na dança enquanto prática artística. Para Rosalind Krauss a especificidade de cada *medium*, reivindicada pelo modernismo, deve ser entendida como diferencial, auto-divergente, cuja definição de convenções nunca deve cair exclusivamente nas características físicas do seu suporte. Encontramos na proposta de Krauss pontos de coincidência com a nossa abordagem, nomeadamente a de acrescentar à noção de *medium* uma especificidade diferencial, isto é, uma maior densidade que ultrapassa a sua própria

⁷³ KRAUSS, Rosalind (1999), *Voyage to the North Sea – In the Age of Post-Medium Condition*, Londres, Tames & Hudson Ltd.

formalidade, e que ganha um novo corpo através de uma diversidade de elementos que lhe são exteriores e que passam a ser componente intrínseca da própria obra.

*[...]artistas como James Coleman ou William Kentridge adoptaram o conceito de especificidade diferencial, ou seja, o meio como tal, sabendo no entanto que terão agora de o reinventar ou rearticular.*⁷⁴

Poderíamos desde já arriscar afirmando que, nesta perspectiva, apesar de existir um corpo específico para a dança, a obra de arte em dança - a coreografia - pode ser articulada com outros elementos e outras linguagens, sem que para isso perca a sua própria especificidade, mas que no entanto precisa de se reinventar e rearticular. No final deste ensaio Krauss refere-se à caracterização de Jameson para a pós-modernidade e para a abrangência que este propõe de uma experiência estética alargada. Segundo este autor todas as componentes da vida activa, desde o simples acto de ir às compras até à expansibilidade das várias formas contemporâneas de ócio, incluindo todas as formas de publicidade, comunicação e *cyberspace*, isto é, o agora global negócio do ócio, transformaram-se também em experiências estéticas, deixando na situação de obsoleto qualquer forma de reivindicação do estético como especificidade de uma prática como a arte.

Tal como Miguel Leal afirma, no seu ensaio *Como sobreviver aos Novos Media?*⁷⁵, encontramos-nos não numa perspectiva de fechamento da arte, mas sim de abertura ao mundo e às coisas; segundo este modelo, a *arte* funciona como singular abstracto e as *artes* como um plural concreto; sendo que a primeira se afirma como interioridade e instrumento de transcendência – acto de superação – e as segundas como exterioridade e vitória da imanência – a insuperável pertença às coisas do mundo. Segundo Jean-Luc Nancy é impossível pensar no singular abstracto da arte sem pensar simultaneamente no plural concreto das artes. Também para nós como a ser difícil pensar a dança sem exista esta relação com o que a rodeia, o mundo, de que fazem parte as outras práticas artísticas.

É no aprofundamento da ideia de Krauss, sobre a noção de especificidade diferencial, que nos interessa pensar a possível conjugação entre a especificidade da

⁷⁴ KRAUSS, Rosalind (1999), *Voyage to the North Sea – In the Age of Post-Medium Condition*, Londres, Tames & Hudson Ltd. p.56

⁷⁵ LEAL; Miguel (2006), “Como sobreviver aos Novos Media?”, ([www:/texto.fba.up.pt/?p=34&lp_lang_pref=pt](http://www/texto.fba.up.pt/?p=34&lp_lang_pref=pt), 2 de Setembro de 2009)

dança, o movimento do corpo disciplinado, e as ferramentas, elementos, componentes de outras disciplinas, sem que para isso seja necessário a sua descaracterização enquanto prática artística autónoma.

*Os mediums específicos – pintura, escultura, desenho – abarcaram a pureza por serem autónomos, ou seja, ao afirmarem não se referirem a nada para além da sua própria essência, foram necessariamente dissociados de tudo aquilo que ultrapassa o seu âmbito.*⁷⁶

Tal como para Krauss é importante a criação de um novo paradigma, repensando o enquadramento da especificidade medial nas artes, também para uma reflexão sobre a dança propomos aqui, não uma distinção binária entre a interdisciplinaridade e a especificidade medial, mas sim a possibilidade de as articular simultaneamente na criação em dança. Assim, torna-se possível para a dança, enquanto prática artística autónoma, não se centrar exclusivamente no movimento executado pelo corpo disciplinado, mas também criar uma articulação com elementos e características de outras práticas artísticas.

No próximo ponto debruçar-nos-emos sobre esta questão partindo do contexto criado pela arte da *Performance*, enquanto categoria que se situa no espaço criado entre as várias disciplinas artísticas, mas onde também encontramos um contexto de especificidade disciplinar na sua génese, mesmo que este seja numa perspectiva de total abertura e interacção.

⁷⁶ KRAUSS, Rosalind (1999), *Voyage to the North Sea – In the Age of Post-Medium Condition*, Londres, Tames & Hudson Ltd. p.11

2. *A arte da Performance* - uma nova forma para as artes performativas

A história da arte da *Performance*, é a história de um meio de expressão flexível e indeterminado, com infinitas variáveis, praticada por artistas insatisfeitos com as limitações das formas mais estabelecidas. Ao abordarmos a *Performance*, enquanto categoria que se distingue da dança ou do teatro, será inevitável associar-lhe um outro conceito, o de vanguarda, pois foi no seu seio que esta emergiu. Não sendo este um conceito pacífico, aqui as vanguardas terão como um dos entendimentos possíveis a perspectiva de Peter Bürger, nomeadamente através da sua obra *A Teoria da Vanguarda*, publicada em 1974.

*Os movimentos históricos de vanguarda negam, em resumo, as características essenciais da arte autónoma: a separação da arte em relação à praxis vital, a produção individual e a consequente recepção também individual. A vanguarda intenta a superação da arte autónoma no sentido da recondução da arte em direcção à praxis vital.*⁷⁷

Na sua obra, Peter Bürger apresenta como intenção fundamental dos movimentos históricos de vanguarda a destruição da instituição arte enquanto ordem separada da praxis vital, identificando assim um processo de autonomização da arte que teria perdido a sua função social. O processo a que Bürger se refere, segue um percurso que se baseia na diferenciação entre a arte e a praxis vital, e que já se encontrava nas teorias do Iluminismo de Kant e Schiller, sendo que esta constatação o leva afirmar que a instituição arte já estava completamente formada no fim do século XVIII.⁷⁸ No entanto só no final do século XIX, com o esteticismo, estariam reunidas as condições para a separação entre a arte e a praxis vital, momento que despoletou o ataque das vanguardas históricas ao status da arte.

O conceito de autonomia da arte é a pedra de toque fundamental da teoria de Bürger, indispensável para compreender a sua ideia de vanguarda. O autor identifica a autonomia com o atributo da arte burguesa sobre o qual a instituição estabelece a sua estrutura ideológica. A vanguarda, enquanto autocrítica da arte moderna, rejeita a instituição, procurando reintroduzir na

⁷⁷ BÜRGER, Peter, 1993 [1974], *A Teoria da Vanguarda*, Lisboa, Vega/ Universidade, p. 96.

⁷⁸ Idem, p. 56

*prática da vida uma arte desfasada dela, instalada numa espécie de limbo estético, privado de função e de efeito.*⁷⁹

O argumento apresentado por Bürger é complexo, mas centremo-nos na perspectiva que apresentamos sobre a *intenção de superação da arte autónoma no sentido da recondução da arte em direcção à praxis vital*.

Este argumento servirá a nossa perspectiva sobre a arte da *Performance*, como um território entre linguagens, um espaço criado pelas diferentes disciplinas artísticas que promove a condição interdisciplinar das mesmas. Este espaço é talvez um lugar incómodo para uns e confortável para outros, mas essencialmente cria uma nova forma à qual as artes performativas não são indiferentes. Aqui, encontramos também as condições para considerar a *Performance*, como resultado não só de uma lógica de ruptura e transgressão, mas também como forma de repensar a dicotomia arte/vida.

*Durante a maior parte da sua carreira, Allan Kaprow tem trabalhado com o objectivo de mudar este lugar especializado da arte para lugares e ocasiões específicas da vida do quotidiano. Para ele, a prática modernista da arte ultrapassa a produção de obras de arte; é algo que envolve o esforço disciplinado do artista para observar, envolver-se e interpretar os processos da vida, que são, em si mesmos, tão plenos de significado como a maior parte da arte, e certamente mais colados à experiência comum.*⁸⁰

Nesta perspectiva, convocamos para esta reflexão o ensaio “*The Legacy of Jackson Pollock*”, escrito em 1957 por Allan Kaprow, e que se centra na caracterização de uma categoria onde o fazer e a acção se sobrepõem à obra acabada, assim como defende uma ideia de arte assente na contaminação das artes e entre a arte e a vida. Este ensaio torna-se aqui relevante, pois Kaprow questiona algumas das premissas da autonomia das disciplinas artísticas, afirmando que nem toda a arte moderna resultou em ideias ligadas aos princípios da finalidade, e que Pollock poderá ter criado magníficas pinturas, mas que simultaneamente terá contribuído para a destruição da pintura.

⁷⁹ SAMPAIO, Ernesto, 1993, “Teoria em sentido Forte” prefácio de *A Teoria da Vanguarda*, Lisboa, Vega/ Universidade, p.10

⁸⁰ KELLEY, Jeff (eds), 1993, *in* Introduction de “Essays on The blurring of art and life”, University of Califórnia Press, Ltd. Berkeley e Los Angeles, Califórnia, p. 12

Nem todos os caminhos desta arte moderna conduzem a ideias de carácter concludente. Atrevo-me a adivinhar que Pollock pode ter sentido isso vagamente, mas não conseguiu, por motivos de doença ou outros, fazer o que fosse em relação a este assunto. Criou algumas obras magníficas. Mas também destruiu a pintura. Se examinarmos algumas das inovações supracitadas, será possível compreender porquê.⁸¹

Não há de facto dúvida que se trata aqui de um ataque contra a ideia de autonomia das disciplinas artísticas cujo seu exemplo maior é a pintura. Algumas das ideias de Kaprow prolongam-se durante todo o século XX, muito para além dos anos de 1960, nomeadamente a ideia da possibilidade de uma completa e verdadeira interacção entre o artista, o espectador e o mundo exterior; “O artista, o espectador e o mundo exterior estão demasiada e intermutavelmente envolvidos”.⁸² Kaprow atribui ainda à pintura de Pollock a libertação da ideia de forma (um todo com principio, meio e fim), numa perspectiva de que a obra poderá assim desenvolver-se infinitamente, extravasando os limites convencionais da pintura, confinados às suas quatro faces de um rectângulo, e abrindo assim a possibilidade de através da incompletude da obra os espectadores se tornarem participantes.

Os quatro lados da pintura são, neste sentido, um abrupto abandono da actividade, que as nossas imaginações continuam a exteriorizar por tempo indefinido, como que recusando aceitar a artificialidade de um "fim". Numa obra mais antiga, o limite era uma cesura muito mais rigorosa: aqui terminou o mundo do artista; mais além começou o mundo do espectador e a "realidade".⁸³

Em detrimento da forma e da ideia de obra convencionais, Kaprow nos seus *Happenings*⁸⁴ adoptou as convenções do quotidiano – escovar os dentes, apanhar um autocarro, vestir-se em frente a um espelho, telefonar a um amigo – cada uma com a sua integridade e formalidade, mesmo que provisória, numa clara fusão entre a arte e

⁸¹ KAPROW, Allan, 1996, *The Legacy of Jackson Pollock*, in “Essays on the Blurring of Art and Life”, Berkley, University of California Press, pp. 1-9 (orig. Publ. in Art News 57, nº6, 1958, pp.24-26 e 55-57)

⁸² Idem. p. 5

⁸³ Idem.

⁸⁴ É atribuído a Allan Kaprow a criação desta categoria – o *Happening* – que desenvolveu durante os anos de 1950 e 60 e que se tornou marcante para a arte da *performance*.

a vida. Da arte da *Performance* parece-nos importante convocar para esta reflexão o seu carácter de arte da acção, numa clara aproximação entre a arte e a vida, assim como uma arte da interacção, questionando o lugar e a relação entre artista e espectador. Tal como já foi referido anteriormente é nossa convicção que a dança não é indiferente a este contexto, e assim interessa-nos de facto reflectir sobre a forma como é possível a dança, sem se descaracterizar, assimilar algumas destas premissas.

Na introdução do seu ensaio o *Espectro da Interdisciplinaridade*⁸⁵, Ramsay Burt, afirma que a dança teatral, aquela que é construída em função de ser apresentada a um público, é de natureza interdisciplinar.

*A dança teatral é uma forma interdisciplinar, e alguns dos avanços mais interessantes nas obras de dança progressiva e experimental dos últimos anos têm revelado uma natureza interdisciplinar.*⁸⁶

Para Burt, a dança não está sozinha naquela que se pode considerar uma difícil transição, parece ainda existir uma certa resistência a esta natureza interdisciplinar da dança, nomeadamente por parte dos críticos e teóricos da dança. O autor alerta mesmo para o perigo de a interdisciplinaridade se tornar um *fantasma assombrado* dos estudos da dança. Nesta perspectiva propomos uma reflexão sobre a possibilidade de articular aquela que é normalmente vista como uma relação tensional, a articulação da linguagem verbal, normalmente associada ao teatro, com o movimento criado pelo corpo específico da dança⁸⁷.

Ao descreverem as suas pinturas, defendem a ideia de que, para além de "ali estarem" visualmente, as imagens também "falam"; em simultâneo, as discrepâncias entre as palavras e as imagens salientam a irreduzível lacuna entre os dois meios. Mas esta lacuna não acarreta separação; pelo contrário, impele-nos a processar a complementaridade e o conflito entre ambas, numa

⁸⁵ BURT, Ramsay, *The Specter of Interdisciplinarity in Dance Research* Jornal 41/1 Summer 2009 pp. 3 a 22

⁸⁶ Idem. p. 3

⁸⁷ A relação tensional entre a linguagem do corpo e a linguagem verbal, refere-se aqui ao contexto das práticas artísticas, em que normalmente uma está associada à dança e a outra ao teatro. Esta relação, corpo e palavra (dança e teatro) mereceria uma reflexão mais profunda pois parece-nos uma questão complexa. Isto porque por um lado existe um "elo indissociável entre corpo e fala", tal como Philippe Breton afirma no seu ensaio *Precisa a palavra de um corpo?*, por outro nas práticas artísticas existe uma tendência, nem sempre justa para associar a palavra ao teatro, sendo que esta prática artística também cultiva um corpo próprio e específico.

*tentativa de avaliar a inter-culturalidade.*⁸⁸

Parece-nos que o que Mieke Bal diz sobre a discrepância entre a pintura e a palavra pode ser aplicado à tensão a que nos referimos entre a dança e a palavra. Na dança, o movimento em articulação ou não com outros elementos, não deve ser analisado numa relação directa entre o a linguagem verbal e não verbal.

*Seria portanto vão descrever o movimento dançado querendo apreender todo o seu sentido. Como se o seu nexa pudesse ser traduzido inteiramente no plano da linguagem e do pensamento expresso por palavras.*⁸⁹

Isto porque nem sempre há uma relação directa entre os elementos e componentes de um sistema de comunicação não verbal e um sistema de comunicação verbal. Segundo Maria Lucília Marcos em, *Principio da Relação e Paradigma Comunicacional*⁹⁰, as linguagens não verbais terão provavelmente uma sintaxe menos definida. Por esta razão potencia-se a pluralidade de sentidos e interpretações dos sistemas de comunicação não verbais, nomeadamente da dança, assim como é possível identificar a transposição de algumas das regras do sistema de comunicação verbal para o não verbal.

Ramsay Burt, na construção do seu argumento sobre o percurso interdisciplinar da dança, por oposição ao confinamento disciplinar, reflecte sobre dois trabalhos de coreógrafos actuais. São eles Bill T. Jones, com “*Holzer Duet... Truisms*” de 1985 e “*Véronique Doisneau*” de Jérôme Bel, de 2004. Aqui e como exemplo do trabalho específico de um coreógrafo totalmente centrado nesta ideia de sobreposição de linguagens, apropriação de gestos do quotidiano e até de uma nova perspectiva de relação com o público centraremos a nossa reflexão no trabalho da coreógrafa alemã Pina Bausch.

⁸⁸ BAL, Mieke, 1999, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago University Press, p. 5

⁸⁹ GIL, José, 2001, *Movimento Total – O corpo e a Dança*, Lisboa, Relógio D’Água, p. 82

⁹⁰ MARCOS, Maria Lucília, 2007, *Principio da Relação e Paradigma Comunicacional*, Lisboa, Cadernos Universitários Edições Colibri, p. 48

3. A sobreposição de linguagens na dança de Pina Bausch

*A dança de Pina Bausch tem a vida toda lá dentro.*⁹¹

O trabalho de Pina Bausch⁹² não de fácil análise, a sua complexidade assenta essencialmente numa lógica paradoxal. Tal como a própria se refere ao seu trabalho: *Pode sempre ver-se também o contrário. O que acho que está bem é uma pessoa ver de certa maneira e outra de uma maneira completamente diferente.*⁹³

Os trabalhos da coreógrafa alemã atravessam as relações humanas, o movimento é muitas vezes baseado no vocabulário e gestos do quotidiano, e assenta essencialmente numa premissa de articulação de diferentes linguagens. Questões relacionadas com o género são uma constante nas peças de Pina Bausch, debruçando-se sobre aspectos como o antagonismo entre sexos e fixando-se nas relações de poder e modelos de domínio. Em *Café Müller* (1978), *cabe-lhe com toda a justiça o mérito de ter mostrado a poesia do abraço de um homem e de uma mulher*⁹⁴.

Em contextos e cenas distintas, a relação entre o homem e a mulher surge quase como uma obsessão, a mulher que corre para o homem e o beija, e que depois recua para voltar a avançar. Aos homens são essencialmente atribuídos papéis de agressores, perseguidores, controladores e violadores. Por oposição, as mulheres são normalmente as vítimas, perseguidas, castigadas, despidas, violadas e aterrorizadas. No entanto, estes estereótipos e classificações de géneros vão sendo desconstruídos ao longo das peças. Em *Die sieben Todsünden* (1976) em determinada altura os homens vestem roupas de mulheres, esta troca vai para além do travestismo, os homens não deixam de ser homens, apesar de apresentarem características do “outro” – a mulher. Os elementos sobrepõem-se e os homens continuam, neste caso, a desempenhar o seu

⁹¹ GALHÓS, Cláudia, 2005, *O esquecimento essencial*, in Revista Actual, nº 1718, Outubro, Lisboa, p.36

⁹² Pina Bausch nasceu em 1940 em Solingen e morreu em 2009 em Wuppertal. Fez a sua formação em dança na Folkwang School em Essen, sob direcção de Kurt Jooss, onde alcançou a excelência técnica. Logo após a sua formação e a partir do Outono de 1973, o director do teatro de Wuppertal, Arno Wüstenhöfer, contratou-a como coreógrafa residente. A companhia, à qual deu o nome de Wuppertal Tanztheater, apesar de controversa foi gradualmente alcançado reconhecimento internacional. A sua forma de combinar elementos poéticos e do quotidiano influenciou o desenvolvimento internacional da dança de forma decisiva. Premiado com alguns dos maiores prémios em todo o mundo, Pina Bausch é uma das coreógrafas mais importantes do nosso tempo.

In http://www.pina-bausch.de/en/pina_bausch/index.php (aced. 03/2010)

⁹³ *Apud* Pina Bausch em GIL, José, 2001, *Movimento Total – O corpo e a Dança*, Lisboa, Relógio D'Água, p. 213

⁹⁴ ALONGE, Roberto, 2005, *Os misteriosos contactos entre o homem e a mulher*, in *Falem-me de Amor*, Lisboa, Fenda Edições, pp. 107- 118.

papel de companheiros das mulheres. “A obra assume uma atitude subversiva em relação à imagem ‘original’ do corpo.”⁹⁵ Os bailarinos apresentam-se muitas vezes desconfortáveis nos papéis que lhes são atribuídos, as roupas são demasiado apertadas, os sapatos demasiado altos e pequenos para o seu tamanho. Os figurinos são na maioria das vezes vestidos e fatos de noite, sugerindo um olhar irónico sobre as definições sociais. Podemos assim concluir que Pina Bausch trabalha sobre questões fundamentais da condição humana, confrontando o público com inevitabilidades como o amor, o ódio, a ternura, a tristeza, a agressividade, a solidão, a frustração, a infância, a velhice, a morte, a nostalgia, a memória e o esquecimento, numa clara aproximação entre arte e vida – o quotidiano.

Estas inquietações revelam-se uma constante no trabalho desta coreógrafa. A forma como Pina Bausch explora estes temas é esclarecida pela própria, quando refere em diversas ocasiões que o que lhe interessa é: “... a motivação para fazer ... e não como se faz.”⁹⁶ Esta premissa torna-se fundamental durante o processo e método de trabalho da coreógrafa, isto porque as cenas começam a ser construídas através de “provocações” que faz aos seus bailarinos: “cada espectáculo nasce, essencialmente, das respostas que os bailarinos dão às várias centenas de perguntas que a coreógrafa lhes faz.”⁹⁷ A partir das respostas que cada intérprete lhe dá, sejam elas, através da linguagem verbal, gestual ou através de uma simples imagem, começa a definir-se o material base, transformando-o depois em sequências improvisadas. Esta fase do processo de construção pode ser claramente constatado no documentário de Fernando Lopes, *PINA BAUSCH – Lissabon Wuppertal* (1998), realizado aquando da residência artística em Lisboa, da companhia dirigida por Pina Bausch, Tanztheater Wuppertal. Esta estadia da companhia em Lisboa teve como objectivo a criação do espectáculo *Masurca Fogo*, inspirado na cidade de Lisboa. Neste documentário revela-se algumas fases da criação desta peça, sendo possível estabelecer uma relação directa entre as motivações dadas para as improvisações dos intérpretes da companhia e a cidade de Lisboa, assim como a necessidade de experienciar a vida num contexto específico para a construção de determinado espectáculo. A cidade de Lisboa. Surgem propostas

⁹⁵ COLBERG, Ana Sanchez, 1993, *You put your left foot in, then you shake it all about...* – *Excursions and Incursions into Feminism and Bausch’s – Tanztheater* – in Helen Thomas, *Dance Gender and Culture*, Londres, Palgrave Macmillan Press, p. 154

⁹⁶ Idem

⁹⁷ GIL, José, 2001, *Movimento Total – O corpo e a Dança*, Lisboa, Relógio D’Água, p. 215

inspiradas no quotidiano desta cidade desconhecida e que começa a ser reconhecida por intérpretes e coreógrafa, as vendedoras de rua, as obras na cidade relacionadas com a Expo 98, a praça de touros, as palavras de uma língua estrangeira. Os próprios intérpretes admitem viver a construção das peças de Pina Bausch como *experiências autênticas, profundas e pessoais.*⁹⁸ A partir do universo individual e autêntico dos bailarinos, Pina Bausch elabora, transforma e conjuga os materiais em função de um resultado expressivo.

O quotidiano surge nas peças desta coreógrafa através de elementos cenográficos e figurinos, assim como nos gestos que se desenvolvem a partir da interacção entre códigos pessoais e sociais. A apropriação que faz de determinados gestos é mediada pelo processo de incorporação. O gesto pode surgir de diversas maneiras, uma delas é durante o processo de improvisação e criação de material coreográfico, por associação a uma palavra que transporta consigo um gesto e que eventualmente remete para outras palavras ou gestos. Assim, estes gestos podem ser trabalhados posteriormente e talvez transformados e descontextualizados sem estarem directamente relacionados com palavras. No entanto, os gestos no trabalho de Pina Bausch também surgem muitas vezes sobrepostos à palavra. Por exemplo, em determinada cena da peça *Nelken* (1982), um dos intérpretes comunica através da linguagem gestual (surdos-mudos), soletrando a letra da música *The man I love, de Gershwin*, e aqui sobrepõem-se três elementos distintos: os gestos, as palavras da música e a melodia da música. Os gestos traduzem e repetem as palavras da canção, intensificando toda a expressividade da cena, como se as palavras e o som acrescentassem significado, expressão e emoção à única forma que um surdo-mudo tem de comunicar.

O gesto pode reproduzir uma cena real, a violência entre um casal, um jogo infantil ou ainda, fazer paródia com gestos e elementos do vocabulário da dança clássica ou de outras técnicas. Mais uma vez em *Nelken*, temos uma cena executada pelo intérprete Dominique Mércy, em que este, vestido com um tutu de bailado romântico amarfanhado e desapertado, arrisca pequenos gestos e movimentos

⁹⁸ Idem, p.216

específicos da dança clássica. “De facto, Pina Bausch mostra que as relações gestos - palavras se tecem em múltiplos níveis de sentido, de consciência e de acção.”⁹⁹

Tal como foi referido anteriormente a utilização da palavra é um elemento não só característico, como marcante nos trabalhos de Pina Bausch. Segundo Guido Bonino, no seu ensaio *A Palavra e a Dança*, podemos identificar três formas distintas de Pina Bausch utilizar a palavra nas peças. a) “Palavra Gasta”; que se pode entender por palavra de ordem, simplesmente referencial, e que é muitas vezes entoada pelos intérpretes dos trabalhos desta coreógrafa. b) “Palavra Íntima”; por oposição à “palavra gasta”, é simplesmente murmurada, refere-se a um momento íntimo. É em *Nelken* (1982), os intérpretes ocupam a plateia, convidam um par do sexo oposto a levantar-se e a acompanhá-los, estes pares, através das portas de saída, afastam-se da sala onde o espectáculo decorre, e aí, num lugar reservado revelam um segredo ao par escolhido. c) “Palavra Bruaá ou semi-afásica”; que não consegue exprimir-se como quereria, e que muitas vezes é entoada colectivamente por um grupo de intérpretes que quer comunicar e ao mesmo tempo hesita em comunicar.

A experimentação da palavra na construção coreográfica de Pina Bausch, porque se concretiza maior parte das vezes com grande destaque, situa-se entre uma “espécie de esbanjamento da palavra”, quando os intérpretes gritam palavras que nada acrescentam ao que estão a fazer, enumerando apenas as suas acções, e uma “espécie de interdito severo”, pois a sua utilização significa uma nova abordagem à dança teatral.

*[...] para Pina Bausch, as emoções são gestos,. As emoções, mas também os sentimentos e todas as espécies de afectos: porque são forças que, de cada vez, compõem o mundo inteiro que a fala transporta consigo. E essas forças só têm um material concreto para as exprimir, o corpo com os seus gestos. Em suma, toda a fala é um “acto de fala.” Toda a fala se prolonga em gestos virtuais. Quer dizer, toda a fala comporta múltiplos gestos.*¹⁰⁰

José Gil esclarece que se nos aproximássemos exclusivamente do plano da linguística, numa interpretação pragmática, o trabalho de Pina Bausch reduzir-se-ia ao

⁹⁹ Idem. p.224

¹⁰⁰ Idem. p.220

destaque dado ao elocutório de qualquer discurso e à sua transformação em gestos “performativos”. No entanto Pina Bausch não parte apenas da palavra e do gesto que lhe possa estar directamente associado para a construção das suas peças, utilizando também o gesto improvisado, a transformação do gesto, a desconstrução das técnicas de dança e todos os elementos que constituem os seus espectáculo. Por esta razão, e por todas aquelas que foram apontadas como forma de articulação de linguagens, a dança teatral que Pina Bausch nos propõe, é sem dúvida geradora de múltiplos sentidos, e susceptível de diversas interpretações.

O trabalho desta coreógrafa parece-nos de facto o espelho da questão sobre a possibilidade de se articularem elementos de várias linguagens, ou meios específicos de determinadas disciplinas artísticas, sem que nos restem dúvidas sobre aquilo que resulta desta sobreposição continua a ser dança. Mesmo que à dança de Pina Bausch se chama “dança-teatro”, esta não deixa de se centrar na natureza da dança enquanto disciplina artística, a exploração de movimento através de corpos disciplinados pelas técnicas de dança, corpos capazes de reconstruírem as formas adquiridas, as formas quotidianas, criando mesmo novas formas de movimento e gesto. Nas coreografias de Pina Bausch a palavra em articulação com o corpo revela-se indispensável na criação de sentidos. Às diferentes formas de linguagens é atribuído um valor próprio, sem que se estabeleça uma hierarquia ou grau de importância. Pina Bausch trabalha sobre as motivações que nos movem e fazem comunicar, deixando para segundo plano como o fazemos. Muitas vezes, o trabalho interpretativo e de construção de personagem que é exigido aos bailarinos/ intérpretes da companhia de Pina Bausch, é comparável ao trabalho de um actor, para quem a construção de um personagem segue determinadas premissas ligadas à especificidade do teatro enquanto prática artística. A relação estabelecida entre a expressividade dos corpos e a expressividade da palavra é também comparável aquela que o actor procura nas suas interpretações.

No seguimento do nosso argumento, o problema que se pode levantar sobre a sobreposição de linguagens, está no facto de muitas vezes a identidade de cada uma das artes, aquilo que a define enquanto prática artística autónoma, se diluir de tal forma entre outros elementos e meios, que desaparece, perdendo mesmo a sua própria definição.

4. A aparente ausência de movimento

Tal como temos vindo a defender, a dança encontra no corpo disciplinado e capaz de se tornar expressivo através do movimento, a sua própria singularidade, independentemente de termos já reconhecido a sua capacidade de articular ferramentas características de outras disciplinas artísticas. No entanto, e antes de terminar esta reflexão será talvez importante focar um ponto que nos parece ser sintomática da necessidade de repensar o contexto actual da dança, aquele onde frequentemente nos deparamos com a ausência de movimento, como se o corpo do bailarino tivesse esgotado todas as possibilidades de expressar através do movimento, optando pela quietude como forma de se exprimir. Retomando o enunciado formulado pela arte moderna ou talvez pela narrativa modernista mais influente, e o seu desejo de voltar arte para si mesma, de procurar a sua natureza mais radical e mais pura na reflexão dos seus próprios procedimentos, linguagens e meios, encontramos em muitas das práticas coreográficas actuais uma vontade eminentemente crítica de marcar a sua singularidade através de uma pesquisa e construção do movimento que resulta na quietude ou ausência de movimento.

Para Anna Kisselgoff¹⁰¹, esta questão poderá ser vista de duas perspectivas, por um lado, estas estratégias são resultado de uma “moda” – que rotula como um tique irritante ao qual não se deve dar demasiada importância crítica - ou por outro, que esta deve ser levada mais a sério e ser denunciada como uma ameaça, uma ameaça para a dança de “amanhã”, para o desenvolvimento da dança dentro dos seus parâmetros constitutivos. Kisselgoff refere-se ainda a uma interrupção da “fluidez ou movimento continuum”, que nos parece ser uma questão próxima daquela que queremos trazer para esta reflexão, a relação entre movimento e a dança, que actualmente parece “esgotada”¹⁰². Esta relação parece-nos de facto importante e talvez complexa, pois por um lado reflecte a centralidade do corpo, cuja a presença continua a ser fundamental¹⁰³, por outro, a necessidade de manifestar este desejo de

¹⁰¹ KISSELGOFF, Anna, 2000, *Partial to Balanchine, and a Lot of Built-In Down Time*, New York Times, E6

¹⁰² Esta expressão é utilizada por André Lepecki em *EXHAUSTING DANCE – Performance and the politics of movement*, para caracterizar a actual relação da dança com o movimento – “... where dance’s relation to movement is being exhausted”. p. 1

¹⁰³ Por opção excluimos aqui a reflexão sobre a presença do corpo através da mediação tecnológica, por ser um tema cuja a complexidade mereceria uma abordagem bastante profunda, específica e argumentada.

ruptura com um corpo disciplinado e único, podendo ser encarado como um corpo qualquer, que se enquadra no domínio lato do agir humano. Este corpo, já não é o corpo específico da dança, mas sim um corpo que é resgatado do quotidiano, um corpo que rapidamente ligamos ao corpo promovido por Allan Kaprow, o corpo da acção. Assim, este corpo pode ser convocado para a dança, sem que esta deixe de ser dança, caso não abdique dos princípios de pesquisa e criação de movimento, implícitos aos seus próprios processos criativos, e trabalhe a interdisciplinaridade das linguagens sem que estas se anulem.

André Lepecki na introdução do seu livro *EXHAUSTING DANCE – Performance and the politics of movement*, é bastante claro na forma como coloca este problema, é necessário ter quase que uma certeza ontológica sobre as características coreográficas para poder acusar de traidoras algumas das práticas coreográficas actuais, nomeadamente aquelas em que o movimento é escasso. Interessa-nos aqui distinguir entre a ausência de movimento de um corpo qualquer, ou seja, que não está treinado para criar movimento específico e a ausência de movimento num corpo disciplinado e capaz de criar uma linguagem própria. André Lepecki no seu texto *Still: On the Vibratile Microscopy of Dance*, recorda a leitura feita por Jacques Rivière sobre “A Sagração da Primavera” (1913) de Vaslav Nijinski, sobre a música de Igor Stravinski: “No corpo em repouso, existem milhares de direcções ocultas, um sistema de linhas que se inclina para a dança. .”¹⁰⁴ Nijinski ao considerar a quietude ou ausência de movimento como parte integrante da dança, reconfigurou a própria noção de movimento. [...] *A figura em quietude já não é vista como uma ameaça, mas sim como uma fonte para a dança.*¹⁰⁵ Assim, e segundo a perspectiva de Rivière a quietude passou a ser a dança em potencial, sendo a sua expressividade alcançada através da relação, por vezes tensional, entre a figura em quietude e a imagem em movimento. No *ballet romântico* as figuras fixas ou as pausas do movimento faziam parte do vocabulário coreográfico, no entanto não pertenciam ao movimento, nem aos gestos considerados dança. Serve este ponto para esclarecer que na nossa perspectiva o corpo disciplinado capaz de produzir uma linguagem própria, o corpo singular da dança, pode interromper o fluxo de

¹⁰⁴ LEPECKI, André, 2000, “Still: On the Vibratile Microscopy of Dance”, in *ReMembering the Body*, Gabriele Brandstetter and Hortensia Völckers (eds), Edição Inglesa de Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz p.340

¹⁰⁵ Idem.

movimento, pode não ser virtuoso e espectacular, pode não estar subjugada à música ou a uma narrativa, pode não executar um movimento estereotipado e mesmo assim continuar a produzir uma expressividade única através de uma linguagem que se refere à dança. Este corpo continua a ser um corpo disciplinado, vejamos o exemplo de *small dance* ou *standing* - exercício criado por Steve Paxton. Durante os anos de 1970, Steve Paxton ao desenvolver a técnica do *Contact Improvisation*, explorou a noção de quietude, nomeadamente através da sua incorporação na dança, revelando-a como elemento técnico e composicional. A *small dance* é descrita pelo próprio como:

[...] tudo o que se tem de fazer é ficar de pé e relaxar – e em determinado momento perceberemos que relaxamos tudo mas que continuamos de pé [...]o esqueleto segura-nos na vertical, mesmo que estejamos mentalmente relaxados [...] Chamamos-lhe a “pequena dança” [...] Este nome foi escolhido por ser bastante descritivo da situação e porque enquanto fazemos a “pequena dança” estamos atentos¹⁰⁶ para o facto de não estarmos a “fazer” aquela dança, permitindo-nos estar antes a observá-la; a observar o corpo a executar a sua função. A mente não está à procura de qualquer coisa fora do seu próprio corpo, ou à procura de respostas, ou a ser usada como um instrumento activo, está sim a ser utilizada como uma lente que foca determinadas percepções.¹⁰⁷

A *small dance* permite aprofundar uma consciência de si, através de uma viagem que acompanha o movimento do interior do corpo, e que chega mesmo a produzir pequenos movimentos, apesar da sua aparente quietude. Parece-nos claro que este é um exemplo de que para o bailarino é fundamental disciplinar o seu corpo, mesmo que seja para a concretização de uma aparente ausência de movimento, pois para a realização deste exercício é necessário uma profunda consciência de si e do seu corpo, que tal como vimos anteriormente só é possível alcançar através das técnicas de dança.

¹⁰⁶ Traduzimos *aware* por estar atento.

¹⁰⁷ LEPECKI, André, 2000, “Still: On the Vibratile Microscopy of Dance”, in *ReMembering the Body*, Gabriele Brandstetter and Hortensia Völckers (eds), Edição Inglesa de Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, p.340.

CONCLUSÃO

Para finalizar esta reflexão, e à luz do argumento de Miguel Leal no seu ensaio *O modelo extra-escultural*¹⁰⁸, sendo neste caso aplicado ao contexto da dança, propomos que o modelo a que nos referimos ao longo desta dissertação terá sido aquele que podemos designar como: o paradigma do movimento do corpo disciplinado da dança teatral¹⁰⁹. Esta designação contém em si possibilidades múltiplas, pois por um lado remete-nos para um posicionamento exterior ao campo da dança, o teatral, e por outro lado, não deixa de manter um relacionamento seminal com aquilo que parece ser o seu elemento caracterizador. Com este modelo foi nosso intuito delimitar um conjunto de práticas artísticas que sendo do domínio da dança, enquanto disciplina artística autónoma, funcionam nas suas próprias margens; isto é, seguindo a delimitação proposta ao longo desta dissertação e tomando como referência constitutiva o elemento essencial da dança – o movimento do corpo disciplinado pelas técnicas de dança, capaz de produzir uma linguagem própria - contudo, sem deixar de admitir a possibilidade ou até talvez a necessidade da dança recorrer a elementos exteriores à sua própria natureza, conferindo-lhe assim uma característica interdisciplinar. Podemos nomear os dois momentos que marcam a afirmação deste paradigma, através de termos que simultaneamente se opõem e completam: delimitação da prática artística e espaço interdisciplinar, — o primeiro como modelo constitutivo da dança — e o segundo como resultado da necessidade de repensar os limites e fronteiras criados entre as várias práticas artísticas e essencialmente aceitar a forma como comunicam e partilham elementos e processos de criação.

Partimos de uma questão que parecia possibilitar o confinamento da dança a um grau de pureza essencial à sua própria definição, tal como defendido para a pintura por Greenberg e Fried, mas propositadamente deixamos que essa perspectiva fosse interceptada por fundamentos que nos revelaram a abertura da dança a outras

¹⁰⁸ LEAL, Miguel, *O modelo extra-escultural* in http://www.virose.pt/ml/textos/extra_escultural.html (aced. 09/2009)

¹⁰⁹ Aqui optámos pela designação “dança teatral” para sublinhar o facto de que a dança a que nos referimos se distingue da dança social, ritual e folclórica, assim como contempla a articulação com elementos que são aparentemente exteriores à sua própria natureza . Esta ideia foi desenvolvida no ponto 2. *A possibilidade de definir um meio específico e próprio para a dança*, Capítulo I.

linguagens, e que não a colocam em causa enquanto disciplina artística autónoma. Mantemos a nossa convicção de que a sobreposição de linguagens não deverá nunca descaracterizar a natureza desta prática artística.

BIBLIOGRAFIA

ALONGE, Roberto, 2005, *Os misteriosos contactos entre o homem e a mulher*, in *Falem-me de Amor*, Lisboa, Fenda Edições, pp. 107- 118.

AGAMBEN, Giorgio, 1978, Excerto de *Notas sobre o Gesto*, in *Inter@ctividades: Artes, Tecnologias, Saberes*, 1997, Tradução de Carlos Leone.

BANES, Sally, 1981, *Democracy's Body: Judson Dance Theatre and its legacy*, in *Performing Arts Journal*, Vol. 5, No 2, American Theatre: Fission / Fusion, p. 98-107.

BANES, Sally, 1987 [1980], *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Middletown, CT: Wesleyan University Press.

BANES, Sally, (1993) [1980], *Democracy's body – Judson Dance Theater, 1962-1964*, Durham e Londres, Duke University Press

BANES, Sally & LEPECKI, André, org., (2007), *The Senses in Performance*, Nova Iorque, Routledge Taylor & Francis Group.

BURGER, Peter, (1993), *Teoria da Vanguarda*, Lisboa, Vega (tradução de Ernesto Sampaio).

BURT, Ramsay, *The Specter of Interdisciplinarity in Dance Research* Jornal 41/1 Summer 2009 pp. 3 a 22.

CANTINHO, Beatriz, 2006, *Singularidade da construção do Corpo Sem Órgãos na Dança*, Lisboa, Tese de Mestrado, FCSH- UNL.

COLBERG, Ana Sanchez, 1993, *You put your left foot in, then you shake it all about...* – *Excursions and Incursions into Feminism and Bausch's – Thanztheater – in Helen Thomas, Dance Gender and Culture*, Londres, Palgrave Macmillan Press,

COPELAND, Roger, 1985, “Theatrical Dance: How Do We Know It When We See It If We Can't Define It”, *Performing Arts Journal*, Vol. 9, No 2/3, pp. 174 -184.

COPELAND, Roger e Marshall Cohen, 1983, *What is Dance?*, Londres, Oxford University Press.

CRUZ, Maria Teresa, org. 1997, *Interactividades*, catálogo do ICMT, Lisboa CECL / CML

- CRUZ**, Maria Teresa, 2004, “Arte e Vida – Performance e Projecto”, in *Capitals*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 50-63.
- CRUZ**, Maria Teresa, 2002, posfácio de *O Pintor da Vida Moderna* de Charles Baudelaire, Ed. Vega, Lisboa.
- DELEUZE**, Gilles e Félix Guattari, *Mil Planaltos- Capitalismo e Esquizofrenia 2*, 2008 [1972], Lisboa, Assírio & Alvim.
- DELEUZE**, Gilles, 1987, “Qu’est-ce que l’acte de création?”, in *Deux régimes de fous: textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, pp. 291-302.
- FAZENDA**, Maria José, 2007, *Dança Teatral - Ideias, experiências, Acções*, Lisboa, Celta Editora.
- FOSTER**, Susan, 1997 (ed. 2006), *Dancing Bodies*, in “Meaning in Motion – New Cultural Studies of Dance”, Londres, Duke University Press, pp. 235-257.
- FOUCAULT**, Michel, 1997 [1971], *A ordem do discurso*, trad. de Laura F. de Almeida Sampaio, Lisboa, Relógio d'Água.
- FRIED**, Michael, 1967 [1998], *Art and Objecthood*, Chicago e Londres, The University of Chicago Press.
- GALHÓS**, Cláudia, 2005, *O esquecimento essencial*, in Revista Actual, nº 1718, Outubro, Lisboa.
- GIL**, José, 2001, *Movimento Total*, Lisboa, Relógio D'Água
- GREENBERG**, Clement, 2003 [1960], “The Modernist painting”, in HARRISON, Charles e WOOD, Paul, *Art in Theory, 1900-2000*; Oxford, Blackwell.
- GREENBERG**, Clement, 2003 [1940] *Towards a Newer Laocoön*, in HARRISON, Charles e WOOD, Paul, *Art in Theory, 1900-2000*; Oxford, Blackwell, (orig. publ. in Partisan Review, VII, nº4, New York, July-August 1940).
- GOLDBERG**, Roselee, 2007 [1988], *A arte da performance – do futurismo ao presente*, edição Portuguesa, Trad. Jefferson Luiz Camargo, adap. e rev. Carla Oliveira e Rui Lopes, Orfeu Negro
- HAL**, Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois & Benjamin H. D. Buchloh (orgs), 2005, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism and Postmodernism*, Londres, Thames & Hudson.

HEIDEGGER, Martin, 1954, *La question de la Technique*, Paris, Gallimard, (original alemão "Die Frage nach der Technik").

HUXLEY, Michael & **WITTS**, Noel (eds), 1996, *The Twentieth Century Performance Reader*, Londres, Routledge.

KAPROW, Allan, 1968, *A Happening*, in *The Drama Review: TDR*, Vol. 12, No. 3, Architecture/Environment (Spring, 1968), pp. 160-164.

KAPROW, Allan, 2004 [1966], *Some Recent Happenings*, Nova Iorque, UbuClassics, (Original Published in 1966 as a Great Bear Pamphlet by Something Else Press.)

KAPROW, Allan, 1996 [1958], *The Legacy of Jackson Pollock*, in *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkley, University of California Press, , pp. 1-9 (orig. Publ. in *Art News* 57, n°6, 1958, pp. 24-26 e 55-57).

KAPROW, Allan, 2004 [1967], *Untitled Essay and other works*, Nova Iorque, UbuClassics, (Original Published in 1967 as a Great Bear Pamphlet by Something Else Press.)

KELLEY, Jeff (eds), 1993, "Introduction", *Essays on the blurring of art and life*, University of California Press, Ltd. Berkeley e Los Angeles, California, pp.11-26.

KIRSETEIN, Lincoln, 1969 [1935], *Dance: A Short History of Classic Theatrical Dancing*, G.P. Putnam's Sons. Dance Horizons, Nova Iorque.

KISSELGOFF, Anna, 2000, *Partial to Balanchine, and a Lot of Built-In Down Time*, New York Times, E6

KRAUSS, Rosalind (1999), *Voyage to the North Sea – In the Age of Post-Medium Condition*, Londres, Tames & Hudson Ltd.

LANGER, Susanne, 1983 [1953] "From Feeling and Form – Virtual Powers", in Roger Copeland e Marshall Cohen, *What is Dance*, Londres, Oxford University Press, pp. 28-36.

LEPECKI, André, (2004) "Concept and Presence – The Contemporary European Dance Scene", in *Rethinking Dance History – A reader*, Londres, Routledge, pp. 170-181.

LEPECKI, André, 2006, *Exhausting Dance – Performance and the politics of movement*, Nova Iorque e Londres, Routledge.

LEPECKI, André (org.), (2004), *Of the presence of the body*, Middletown, Wesleyan University Press.

LEPECKI, André, 2000, “Still: On the Vibratile Microscopy of Dance”, in *ReMembering the Body*, Gabriele Brandstetter and Hortensia Völckers (eds), Edição Inglesa de Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz .

LESSING, Gotthold Ephraim, 1984 [1766], *Laocoön: An essay upon the Limits of Poetry and Painting*, Johns Hopkins Edition, Londres.

MARCOS, Maria Lucília, (org.) *et Al.*, 2004, *Revista de Comunicação e Linguagem – Corpo, Técnica, Subjectividades*, Lisboa, Relógio D’Água.

MARCOS, Maria Lucília, 2007, *Princípio da Relação e Paradigma Comunicacional*, Lisboa, Cadernos Universitários Edições Colibri.

MARTIN, John, 1965 [1939], *Introduction to the Dance*, W.W. Norton. Dance Horizons, Nova Iorque.

MARTIN, John, 1972, *The Modern Dance*, Dance Horizons, Nova Iorque.

MAUSS, Marcel 1983 [1936], *Les Techniques fu corps*”, in Marcel Mauss, *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, pp. 363-383.

MIRA, Ana, 2008, *As séries em A, B, C, D, E, F, G - The Feet Hunderstand*, Tese de Mestrado, FCSH- UNL.

MIRANDA, José Bragança de, (org.) *et Al.*, 2000, *Revista de Comunicação e Linguagem - Tendências da cultura contemporânea*, Lisboa, Relógio D’Água.

NOVACK, Cynthia, 1990, *Sharing the Dance – Contact Improvisation and American Culture*, Madison, The University of Wisconsin Press.

RIVIÈRE, Jaques, 1983 [1913] “Le Sacre du Printemps”, in Roger Copeland e Marshall Cohen, *What is Dance*, Londres, Oxford University Press, pp. 115 - 123

SLOTJACK, P., 2000, *La Mobilisation Infinie*, Paris, Christian Bourgeois Editeurs.

ZAPORAH, Ruth, 2003, *Dance – A body with the mind of its own*, in *Taken by Surprise – A Dance Improvisation Reader*, Middletown, Wesleyan University Press

Páginas Web

BARRENTO, JOÃO, “O que significa *moderno?*”, in *Interact n°3*

<http://www.interact.com.pt/interact3/ensaio/ensaio1.html> (aced. 8 de Maio de 2008)

LEAL, Miguel (2006), “Como sobreviver aos Novos Media?”, in

([www:/texto.fba.up.pt/?p=34&lp_lang_pref=pt](http://www/texto.fba.up.pt/?p=34&lp_lang_pref=pt), 2 de Setembro de 2009)

LEAL, Miguel, *O modelo extra-escultural in*

http://www.virose.pt/ml/textos/extra_escultural.html (aced. 9 de Setembro de 2009)

Filmografia

Café Müller, coreografia Pina Bausch, produção Suhrkamp Verlag, NDR, 1985, 50 minutos.

Pina Bausch Lissabon Wuppertal Lisboa, realização Fernando Lopes Graça, Documentário, 1998, 35 minutos.

Excertos de:

Die sieben Todsünden

Estreia: 15 de Junho de 1976, Opera House Wuppertal

Direcção e Coreografia: Pina Bausch

Música: Kurt Weill

Texto: Bertolt Brecht

Nelken

Estreia: 30 de Dezembro de 1982, Opera House Wuppertal

Direcção e Coreografia: Pina Bausch

Música: Franz Schubert, George Gershwin, Franz Lehar, entre outros.

Masurca Fogo

Estreia: 4 de Abril de 1998, Schauspielhaus Wuppertal

Direcção e Coreografia: Pina Bausch

Música: Balanescu-Quartett, Gidon Kremer, Rui Junior, Duke Ellington, entre outros.