

REFLEXÕES EM TORNO DA PRÁTICA ARTÍSTICA DA DANÇA: DOS OLHARES MÚLTIPLOS ÀS PRÁTICAS MÚLTIPLAS PROVOCANTES DE OLHARES/ACONTECIMENTOS TRANSFORMADORES.

Ms. Luciana Gomes Ribeiro (PPGH – UFG)¹

RESUMO: *Este artigo busca identificar a constituição e legitimação da dança como prática artística autônoma a partir da sua existência/persistência e relações com outras manifestações artísticas como a ópera e a música. Com/na/pela dança, quais são os lugares de música, drama, som, voz, acentos, palavras, etc. Através da análise de olhares sobre dança de artistas/teóricos como Mallarmé e Valéry, bem como através das concepções de dança de alguns de seus artistas como Isadora Duncan, Mary Wigman e Merce Cunningham, buscar-se-á problematizar os feitos e efeitos desta experiência artística. Cruzamento entre linguagens, deslocamentos ou desaparecimento de fronteiras? Esta reflexão se fundamenta na investigação de relações entre sistemas artísticos através de análises e confrontos de caráter intercultural e interartístico.*

PALAVRAS-CHAVE: dança – sistemas artísticos – caráter interartístico.

Introdução

A dança foi se constituindo como prática artística a partir de seu deslocamento do lugar social cotidiano ritualístico para o lugar social da apresentação formal. Desloca-se da celebração coletiva e ativa para a celebração contemplativa e passiva. Da festa para o espetáculo, do homem comum ao artista da dança. “Quando a dança passa a espetáculo e toma o nome de ‘bailado’, dá-se a separação definitiva entre palco e platéia; nasce a categoria do actor, começa uma época de liberdade e de capacidade criadora sem igual”. (PASI, 1991. p. 20)

Este deslocamento ocorrido na dança possibilitou um desvencilhamento das questões mais diretas e cotidianas da realidade. A dança deixa de ter uma relação objetiva entre necessidade e realidade, não estando mais vinculada a imediatez e a funcionalidade dos acontecimentos. Por isto a sua capacidade criadora ganha uma liberdade e já certa autonomia não dantes possível. Entretanto, esta autonomia estava ligada às temáticas trabalhadas, que passam a ser alguma qualquer que estivesse ou que se quisesse em evidência, sem muita dependência com a realidade.

O triunfo do barroco viria acentuar em Itália o interesse pelo melodrama; entretanto, em França, Luís XIV daria ao espetáculo uma organização propriamente dita, prestando atenção especial à dança. Está a chegar, na nossa narrativa, o tempo de Lully e de Molière, da combinação de música, coreografia e teatro. (PASI, 1991. p. 46)

A dança então, apesar da primária caracterização autônoma, é organizada e sistematizada artisticamente muito vinculada e dependente de dois aspectos expressivos: o musical e o dramático. O entendimento é que a dança é a figuração corporal destas linguagens, portanto a movimentação surge em perfeita consonância com a música e a narrativa. E esta caracterização irá influenciar categoricamente sua produção e compreensão como manifestação artística bem como seus feitores

que, predominantemente, tinham uma formação primeira em música, como foi o caso de um dos mais importantes artistas da ópera-ballet, Jean Baptiste Lully.

Outro aspecto constitutivo da caracterização da dança como arte autônoma e passível de universalidade foi a criação e estabelecimento de passos específicos que, para tal, tinham que exigir de seus executantes capacidades especiais. Assim, o virtuosismo e a movimentação acrobática acabam fundando e predominando na consolidação de uma técnica para a dança. O responsável por tal organização foi Charles-Louis-Pierre de Beauchamps que descendia de uma família qualificada nos campos da música e da dança, competência exigida como regra na época (BOUCIER, 1987).

Os princípios diretores de sua ação são os mesmos que os de todos os artistas oficiais da época, em todas as disciplinas: como Boileau nas letras, Le Brun nas artes, Beauchamps quer impor à dança uma organização reconhecida universalmente. Como toda a arte da época de Luís XIV, seu sistema tende à beleza das formas, à sua conformidade a um cânone fixo e, conseqüentemente, à sua rigidez. O que implica dois fatores:

- Por um lado, a virtuosidade é a conseqüência natural da primazia da forma sobre o conteúdo. Esta tendência é reforçada por uma profissionalização que se acelera. A ópera *Xerxés* mostra que era possível, já em 1660, recrutar vinte e oito dançarinos profissionais de uma só vez; a partir de 1672, a criação da Academia Real de Música e Dança garantirá uma verdadeira profissão aos dançarinos, com rendas fixas, no contexto de uma competição para entrar no corpo de baile e chegar a empregos de solistas.

- Por outro lado, regularidade, beleza formal, virtuosismo são o preço da técnica estabelecida por Beauchamps. São fronteiras estreitas, de certa forma uma ameaça de endurecimento: a repetição mata a inspiração, a não ser que esta forma idêntica seja revitalizada por uma mudança de finalidade. É o que tentará Noverre, de acordo com as idéias de seu tempo, um século mais tarde. (BOUCIER, 1987. p. 116)

Sabe-se que um dos maiores conflitos vividos pela dança é justamente o de conseguir existir enquanto forma e expressão. A supremacia da técnica, aliada a um grande incentivo para a dança e a música no início do século XVIII, faz a dança se desenvolver e acabar se fixando em um formato suscetível de questionamentos. Assim, é justamente no século das contradições e transformações que a dança será criticada por Jean Georges Noverre¹. Aos escrever suas Cartas sobre a Dança, Noverre pontuou duramente a falta de emoção da dança que se apoiava somente no virtuosismo dos bailarinos e no ornamento fantasioso, que não tinham vinculação íntima com os temas. Por isto ele sai em defesa da pantomima a fim de projetar novamente as paixões humanas e tornar a dança novamente expressiva (PORTINARI, 1989).

Foi em cima destas características que constituíram e legitimaram a dança como arte autônoma que surgiu um de seus movimentos mais marcantes: o balé romântico. Este, justamente por sua afirmação artística, gerou conflitos e questionamentos em busca da “verdadeira” dança, sua feitura e efeitos. A música, a forma, o movimento, a expressão, a narrativa, entre outros, são os elementos e categorias artísticas que transitam na afirmação da dança. O que se tem? Diálogo, sobreposição, absorção, contaminação, cruzamento, imposição, interação...

1. Olhares múltiplos para a dança.

Oh! Dança, arte maravilhosa. Oh! Dança, arte miserável.
Wagner

¹ MONTEIRO, Marianna. *Noverre, cartas sobre a dança*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

Por se constituir em um sistema artístico², a dança passa a ser olhada e compreendida distintamente, ecoando no meio social gerando discursos de recepção e entendimento da realidade e dela própria. Buscou-se aqui apresentar alguns olhares sobre a dança produzidos por outros artistas, ressaltando os diálogos estabelecidos e, principalmente revelando interesses e problematizações que transitam entre os elementos e categorias artísticas ressaltadas anteriormente. Interessam-se os possíveis encantamentos, quebras e dilatações produzidas, multiplicando e aprofundando o estudo da afirmação da prática artística da dança.

Sasporte (1983) debruça-se sobre o momento em que o Bailado se libertou do quadro do espetáculo lírico – ópera – e em que a dança se tornou uma arte em si mesma, uma arte autônoma. Nesta análise ele afirma que, apesar da existência de *ballets* independentes desvinculados da ópera, estes se dirigiam aos espectadores de ambos os gêneros que viam as duas formas de espetáculo sob a mesma ótica. Isto acabou formulando e formatando o que viria a ser o balé romântico, que foi muito questionado e confrontado suscitando transformações e rupturas fundamentais para a existência e para o amadurecimento da dança.

Neste movimento encontra-se o projeto artístico wagneriano que excluiu definitivamente o bailado francês e seus cânones. Wagner (1813 – 1883) buscava a fusão das artes em uma unidade perfeita e nesta perspectiva a dança tinha o seu lugar, mas este era incompatível com o balé que ele dizia decadente para este fim e irrecuperável no lugar que ocupou na Antiguidade como as danças dionisíacas. Mallarmé (1842 – 1898) parece seguir com a mesma busca, porém por outra via. Ele defendia uma autonomia da dança através da bailarina, que deixa de ser objeto da dança para ser sujeito. A dança está concentrada no modo como a bailarina assimila duas linguagens, a poética e a coreográfica, buscando o mais alto grau de abstração (SASPORTE, 1983).

A dança seria então a mais *real* das artes, aquela que um poeta mais deveria invejar. A dança seria a representação espontânea de uma intuição. (...) A tal ponto que Mallarmé aceita como um desafio pessoal a procura, ao nível das suas ambições, de uma escrita que possa alcançar uma proeza semelhante. Charles du Bos, falando de Isadora Duncan, mostra ter sido seduzido por este mesmo poder entre a realidade imaginada e a realidade configurada: ‘Ao lado desta mulher, cujos gestos parecem decifrar ou talhar um enigma, todos os nossos esforços abstractos parecem um tanto imbecis. Nietzsche ter-se-ia sentido feliz se tivesse podido assistir’. (SASPORTE, 1983, p. 34)

Tanto Wagner quanto Mallarmé achavam que a dança era mais rica do que aquilo que diziam ou imaginavam. Dorfles (1979) parece ter este mesmo entendimento do potencial da dança como manifestação real do encontro sensível da vida, pois que se considera a existência da música, da emoção e da poética do movimento existindo de uma só vez.

...advertirei, contudo, que deveria ser considerada com mais atenção, sobretudo a possibilidade desta mistura e também identificação das diversas, e habitualmente afastadas, linguagens da música e da poesia que, através do ‘instrumento’ do corpo humano, podem descobrir um ponto vital de encontro numa síntese feliz de movimento, de som e de palavra. (DORFLES, 1979, p. 213)

Valéry também comunga de um olhar total sobre a dança. Para ele a dança é uma fundamental forma de revelação, de concretização, de uma energia que, de outro modo, não teria existência. Graças à dança, o homem conhece a extensão e a qualidade da energia assim manifestada (SASPORTE, 1983, p.75). Estes pensamentos trazem a dança sem uma objetificação dos seus corpos muito característica da supremacia técnica da modernidade. E é justamente na contramão

² Sistema artístico como possibilidade de ampliação das relações estabelecidas pelo fenômeno artístico configurando um campo próprio que faz cruzamento com outras linguagens artísticas. Este campo específico de análise e vivência configura-se também como um sistema mental ordenador de nossas relações com o mundo, de nossas coordenadas corporais, noções de tempo e espaço. Noronha (2004) e Geertz (1989). Identificação da obra de arte não como reflexo da realidade, mas uma produção sobre a realidade e que produz eco sobre ela.

deste tecnicismo e desta instrumentalização que surgem criadoras como Loie Fuller (1862 – 1928) e Isadora Duncan (1877 – 1927) e que surgem movimentos e escolas como a dança moderna americana e a dança expressionista.

O formato estanque e dependente das outras linguagens instaurado no balé romântico possibilitou um grande enfrentamento da dança com ela mesma e com a sua feitura. Os artistas da dança se debruçaram na sua constituição e, principalmente nas relações estabelecidas com as outras categorias artísticas, instigando a autonomia e a afirmação desta arte. Foi justamente no mergulho e no confronto com as outras artes que a dança chegou a lugares inusitados e instigantes do que Deleuze (1997) chama de bloco de sensações (perceptos e afectos).

2. Mas afinal, qual a feitura da dança?

Nossos passos nos são tão fáceis e familiares que nunca têm a honra de serem considerados em si mesmos... Não é o que estamos vendo?

– Que queres de mais claro sobre a dança, além da dança nela mesma?

A razão, por vezes, me parece ser a faculdade que nossa alma tem de nada entender de nosso corpo!³

Langer (1980) em seu diálogo filosófico com a dança afirma que existem inúmeras teorias enganosas sobre o que fazem os dançarinos e o que essa feitura significa. Estas acabam desviando o observador da simples compreensão intuitiva, levando-o a dar atenção à mecânica e acrobacia, ou aos encantos pessoais, ou então, induzindo-o a procurar retratos, estórias, ou música – qualquer coisa à qual possa ater seu pensamento com confiança objetiva e explicativa. Porém, adentrar ao universo da dança é confrontar com a complexidade da materialidade corporal e todas as suas formações e informações. É se surpreender com as possibilidades de ser arte que o sujeito dançante tem.

Se, efectivamente, consideramos a arquitectura como a arte característica da espacialidade interna e externa, mas sempre no sentido de uma espacialidade extrínseca ao homem, podemos considerar a dança como a arte que, mas do que qualquer outra, nos dá a medida do *nosso* espaço interno e externo – ou seja, do espaço interno ao nosso organismo e externo a ele, mas ligado à nossa existencialidade. Elevando o nosso corpo ao plano de uma construção artística, tornando-nos conscientes da íntima constituição do nosso organismo, a dança consegue desenvolver em nós a consciência – ou, pelo menos, uma instintiva sensibilidade – do ‘esquema corpóreo’... (DORFLES: 1979, 205/206)

Valéry (2003) diz que a dança é uma arte dos movimentos humanos, daqueles que podem ser ‘voluntários’, porque desejosos e intencionais do nada, ou de si mesmo. Esse tipo de movimento efetua-se sempre segundo uma lei de economia de forças, que pode ser complicada por diversas condições, mas que não pode deixar de reger nosso dispêndio. E este dispêndio é justamente com o propósito de criar certo estado de energia. O artista cria blocos de perceptos e de afectos, mas a única lei da criação é que o composto deve ficar de pé sozinho. O mais difícil é que o artista o faça manter-se de pé sozinho. (DELEUZE, 1997, p. 214)

Para Gil (2004), o nascimento da arte da dança está quando se chega ao equilíbrio aprendido a partir de mil desequilíbrios propositais. O sujeito deixa de adotar uma postura natural e o corpo dá-

³ Fala de *Erixímaco* in VALÉRY, Paul. **A alma e a dança e outros diálogos**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996.

Valéry não participa na aventura modernista com que se inicia o novo século. Apesar disso, é um *moderno*, tanto pela sua reacção aos abusos líricos do simbolismo, como pela atenção que presta ao *artista ao trabalho*, ao artista enquanto cria, de tal forma que, quase contra sua vontade, os seus escritos constituem uma das mais lúcidas reflexões sobre a arte do seu tempo, a que julgava ter voltado as costas. (SASPORTES, 1983, p.63 – grifo meu)

se um artifício, faz-se artificial. Isto o torna lugar de existência de coisas outras, ainda não descobertas, ou reveladas. E esta sua instabilidade em nada prenuncia aquilo em que vai tornar-se, não predeterminando nenhuma outra postura. E para isto, procura-se desestabilizar a atitude natural, pois o bailarino quer criar as condições que lhe permitirão tratar o corpo como um material artístico.

... Nada de mímica, nenhum teatro! Não, não! Nenhuma ficção! Por que fingir, amigos, quando se dispõe do movimento e da medida, que são o que há de real dentro do real?...

- Mas se, por algum milagre, este observador se tomasse de uma paixão súbita pela dança?... Se quisesse deixar de ser claro para ser leve; e se, experimentando então diferenciar-se infinitamente de si mesmo, tentasse mudar sua liberdade de julgamento em liberdade de movimento?⁴

Nesta busca pelo vazio, pela sensação que se compõe com o vazio e que se conserva no vazio conservando-se a si mesmo (DELEUZE, 1997), os artistas da dança adentram pelo universo da dança e inventam relações com e para além da música, gesto e poética, buscando este manter-se de pé sozinho. Nijinsky (1890 – 1950) mergulhou nesta busca e nos inunda com seus questionamentos e principalmente lugares alcançados.

Eliminarei os movimentos sinuosos, indecisos, os gestos mal definidos, os percursos inúteis. Quero apenas o ritmo e os passos absolutamente indispensáveis. Enriquecerei o meu vocabulário, como fazem os poetas. A *imobilidade*? Serei o primeiro a utilizá-la de uma forma *consciente*. A *estática* é o equilíbrio das forças. A imobilidade pode acentuar o sentido da acção, do mesmo modo que o silêncio pode ser mais eficaz que as palavras. A dança, como as demais artes, é expressão da pessoa humana e dos seus pensamentos, deve ir para além das regras recebidas, é extensível ao infinito. (NIJINSKY apud SASPORTE, 1983, p. 51/52)

Balanchine (1904 – 1983) também buscou o lugar da dança e suas relações com as outras categorias artísticas:

Foi ao estudar *Apollon* que percebi, pela primeira vez, que os gestos, como as tonalidades na música e as cores na pintura, se agrupam segundo determinadas famílias. Enquanto que grupos impõem-se as suas próprias leis. Quanto mais o artista tem a consciência destas leis, melhor as compreende e melhor lhes pode dar resposta. A seguir a esta obra, desenvolvi a minha coreografia no âmbito do quadro sugerido por relações deste gênero. (BALANCHINE apud SASPORTE, 1983, p.164)

Valéry (2003) já havia afirmado que o Universo da Dança e o Universo da Música têm relações íntimas sentidas por todos, mas ninguém realmente apreendeu seu mecanismo, nem mostrou sua ‘necessidade’. Cocteau (1889 – 1963) e Nijinska discordavam na relação dança/música:

Para Cocteau, a dança e a música não deviam coincidir, e numa apreciação retrospectiva sobre *Parade* lamentava a excessiva correspondência entre a música e o movimento. No *Boeuf* e nos *Mariés* tinha conseguido regular os movimentos em contraposição com a música: lentos para a música viva, e vice-versa. Segundo esta óptica, criticara já explicitamente o trabalho da própria Nijinska em *Lês Noces*, lamentando a relação demasiado evidente entre a partitura e a coreografia: ‘Gostaria que a música tivesse servido apenas de pretexto, e ver as cabeças empilhar-se e os grupos constituírem-se em silêncio’. (SASPORTE, 1983, p.140)

Wigman (1886 – 1973) apresenta sua vivência:

... é o espaço que é o reino da atividade real do bailarino, que lhe pertence porque ele próprio o cria. Não é o espaço tangível, limitado e limitador da realidade

⁴ Fala de *Fedro* in VALÉRY, Paul. **A alma e a dança e outros diálogos**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996.

concreta, mas o espaço imaginário, irracional da dimensão dançada, esse espaço que parece apagar as fronteiras da corporeidade e pode transformar o gesto que irrompe numa imagem de um aparente infinito, perdendo-se numa completa identidade com raios luminosos, regatos, como a própria respiração. (WIGMAN apud GIL, 2004, p.14)

Além do que, fazer da dança uma obra de arte requer uma tradução da experiência cinestética para elementos visuais e audíveis outros. Como coloca LANGER (1980), tanto espaço como tempo, enquanto fatores perceptíveis desaparecem quase inteiramente na ilusão da dança, servindo para gerar a aparência de poderes atuantes um sobre os outros, mais do que sendo eles mesmos aparentes. Isto cria um outro estado corporal gerado pelo poder de experimentar e vivenciar o corpo movimento como vazio, apesar de sua concretude de esforços. Experiência e efeitos reais de um gesto virtual.

O mesmo se dá com o peso, pois o bailarino não vive nunca o seu peso objetivo, científico, o peso do seu corpo-cadáver. Na constituição de sua dança, ele investiga e avalia a sua leveza atual, o seu verdadeiro peso por comparação com outras levezas que acaba de atravessar no quadro específico de certa sequência de movimento. Assim, cada sequência abre múltiplas possibilidades de relação desenvolvida ou consumida com o peso, por ausência ou por presença forçada deste, gerando um peso 'fictício' como coloca Gil (2004) ou 'virtual' como coloca Langer (1980).

Todas estas criações/traduições dancísticas explicitam o caminho investigativo para o qual a dança pode levar caso haja um desprendimento em se jogar ou dançar no abismo. Experimentar e vivenciar a dança e suas relações até a constituição corporal/real de estados outros e de lugares desconhecidos. A dança engendra todo um sistema artístico que possibilita o transbordamento do sujeito dançante alcançando o outro: a imanência do deleite de dançar irradia ao seu redor o deleite de ver dançar.

A dança, de facto, é uma verdadeira 'síntese humana' dos diversos elementos estéticos presentes nas outras artes; será, por exemplo, o som que encontrará no gesto do bailarino a sua representação, ou será a palavra, e serão, também, os próprios elementos da pintura e da escultura: o desenho traçado pelos braços, pelas pernas, pelos pés no percurso da bailarina, no desarticular dos seus membros; o claro-escuro, a perspectiva criada pelo avançar e pelo retroceder em cena, pela iluminação e desaparecimento na penumbra; e será, efectivamente, a encarnação da escultura – daquela escultura que hoje perdeu o seu antigo contacto com a representação do homem – e que na dança encontra a sua expressão transfigurada. Sobretudo a música – que além de ser o acompanhamento não indispensável, mas frequentemente oportuno desta arte – reencontra na dança muitas das suas leis e dos seus mistérios. Temos, de facto, uma dança monódica e uma dança sinfônica, um contraponto de figuras dançantes e uma harmonia das mesmas; pode-se, com razão, discorrer sobre a melodia – pelo desdobrar contínuo de uma linha dançante – e de harmonia pelo entrelaçar-se e fundir-se de bailarinas reunidas e sincronizadas; e pode facilmente aproximar-se a duração e o tempo das duas artes, que vivem ambas no instante e no seu devir. (DORFLES, 1979, p.203)

Porém não se pode cair no engodo de que a dança é a 'encarnação' pura e simples das outras artes. A dança não dá carne às outras categorias artísticas de maneira simples e direta, mesmo quando estabelece diálogos bastante objetivos. Ela cria estados corporais únicos através de jogos interartísticos justamente por trazer à carne o cruzamento entre a escultura e a música, entre a narrativa e a acrobacia. Apesar da explanação restrita e até desvalorizada de Aldrich (1969) para a dança, ela é boa para pensar diálogos possíveis da/na e pela dança. Processo interartísticos da dança ao trazer a espacialidade para o sonoro no lócus dança e, sempre partindo e chegando à dança. Chega-se a entendimentos únicos de música, de plasticidade, de narrativa.

Geralmente, dança-se de acordo com uma música e, portanto, a Dança é uma Arte impura, uma mistura de duas Artes. Talvez ela seja uma Arte menor, híbrida que é

da Escultura e da Música. Se olhar-se a Dança com um olho de escultor, quanto à plasticidade, a disposição de formas apresentada pela ação congela-se em algo de estatuesco, dirigido mais à inteligência visual. Se ouvir-se a Dança com um ouvido de músico, o meio que conduz o conteúdo dirige-se mais à audição do que à visão; as formas visíveis são absorvidas pelos ritmos musicais. (ALDRICH, 1969, p. 93)

Estes diálogos mais puros e mecânicos foram sendo superados por trânsitos mais ousados e sem pudor, particularmente no que tange a necessidade de se respeitar limites e pseudo-hierarquias. Todos estes questionamentos e enfrentamentos geraram, inclusive, uma não necessidade do questionamento, da negação, do confronto. O movimento dialético trouxe a dança para a tranquilidade da existência inteira, sem precisar se afirmar no diálogo com as outras categorias artísticas. E então o movimento contrário se instala. Quer se a inteireza da dança nas outras artes. Quer se a concretude ousada de sua existência.

Parece inicialmente, com seus passos repletos de espírito, apagar da terra toda fadiga, toda tolice... E eis que se abriga num lugar um pouco acima das coisas, e diríamos que encontra um ninho em seus braços brancos... Mas, agora, não parece estar tecendo com seus pés um tapete indefinível de sensações? Cruza, descruza, trama a terra com a duração... Ó encantadora obra, o trabalho precioso de seus artelhos inteligentes que atacam, que esquivam, que amarram e desamarram, que se perseguem, que levantam vôo! Que hábeis, que vivos, esses puros operários das delícias do tempo perdido!... Como esses pés murmuram entre eles, e querelam como pombas!... O mesmo ponto do chão leva-os a brigar como por um grãozinho! Eles se exaltam juntos, e se chocam no ar, ainda uma vez!... Pelas Musas, queria que meus lábios tivessem esses pés!⁵

3. Práticas múltiplas de dança.

Para explicitar esta maturidade da dança em sua afirmação como prática artística, escolheu-se um coreógrafo da segunda metade do século XX, fruto da segunda safra de criadores da dança moderna americana. Merce Cunningham (1919 –) possui um processo de criação e trabalhos coreográficos complexos e únicos que geram transgressão e polêmica não só para o universo da dança, mas para as artes em geral. Este movimento e sua obra perduram até os dias atuais.

A partir de sua parceria com o músico John Cage (1912 – 1992), Cunningham conduz sua pesquisa em busca justamente da independência entre as artes correlatas a um espetáculo de dança. Ele construiu seus trabalhos coreográficos interagindo dança, artes plásticas e música, limitando-as ao mesmo tempo-espaco sem que uma dependa da outra ou dê suporte à outra. Ele explora esta proposta ao máximo introduzindo o acaso no processo de criação e composição do que se chamava ‘artes cooperativas do espetáculo’.

Cunningham investiga o lugar do espetáculo, da cena, do artifício ‘puro’ que cria um lugar próprio constituído de estados dilatados de presença orgânico-cênica. Neste sentido, aproxima-se do pensamento de dança de filósofos como Valéry e Dorfles. Este último inverte as pseudo-hierarquias existentes entre dança e as outras artes na busca por uma afirmação da dança autônoma.

... fazer uma primeira distinção entre a dança ‘pura’, dissociada da música como da palavra, da cenografia como da pantomima, que pode ser considerada, paralelamente às outras ‘grandes artes’, uma arte própria e autônoma; e, pelo contrário – e é o caso mais freqüente –, entre a dança que se serve da música, luzes, cores, etc., para constituir um verdadeiro espetáculo adquirindo muitas das características do teatro. (DORFLES: 1979, 209)

⁵ Idem.

Cage trouxe para Cunningham a aprendizagem da arte na sua experimentação concreta, corporal. Dentro de sua pesquisa na música de percussão, ele se atentou para a rica interação possível entre música e dança através da criação concomitante de ambas. Ao ser convidado a compor músicas para coreografias, Cage traz uma nova postura:

...estava tentando encontrar uma maneira na qual a dança e a música pudessem ser compostas ao mesmo tempo, sem que uma tivesse que esperar pela outra terminar; você adapta a música à dança ou a dança à música. Então, estava ensinando os bailarinos a compor (dança) usando instrumentos de percussão. (CAGE apud LANGENDONCK, 2004, p. 29)

Explorando ao máximo esta postura e pesquisa, Cunningham constituiu traços em sua coreografia que englobam o descentramento do espaço cênico, a independência da música e dos movimentos, a recusa das formas expressivas e a introdução do acaso. Ele recorre a múltiplas linguagens artísticas colocando as mesmas em não-relação com a dança em uma unidade virtual. Nesta unidade, séries de movimentos engendram-se possibilitando a ‘afetação’ das outras categorias artísticas na dança, trazendo um novo lugar.

Em que se constituiria a *dancilidade* da dança? Esta pergunta acaba surgindo quando somos apresentados aos trabalhos de Cunningham, pois a presentificação do movimento em si, com toda a sua crueza, é colocada como lugar da criação, do surgimento de algos, coisas indeterminadas, todos em nadas, possíveis preenchimentos porque vazio. Como coloca *Athiktê* (a bailarina): “- Não sinto nada. Não estou morta. E, contudo não estou viva! - Asilo, asilo, ó meu asilo, Turbilhão! – Eu estava em ti, ó movimento, e fora de todas as coisas...”⁶

Esta postura apresenta o movimento, a dança, como concretude, como lugar de constituição e produção, que é muito real. Isto é colocar o corpo como existência em si. Dantas (1999) ressalta que Cunningham não considera suas coreografias abstratas, embora elas não se destinem a contar histórias ou a expressar emoções. Para o coreógrafo, não são abstratas porque apresentam seres humanos realizando coisas, executando ações: é possível que as pessoas não conheçam ou não estejam familiarizadas com o que está sendo realizado, mas os movimentos executados são extremamente reais e realizam sentidos que são próprios à dança.

Gil (2004) definiu que o sujeito dançante dialoga com categorias reais como o espaço, porém sua gestualidade não quer reconstruir o próprio espaço e o mundo como acontece comumente com o teatro tradicional e, sim, esburacá-lo abrindo-o até o infinito. E este infinito, apesar de não significado, é real porque pertence ao movimento dançado. O espaço do corpo é o corpo tornado espaço. Foi o que Loie Fuller fez ao se apresentar ao público no simples esplendor dos movimentos dos seus véus contra a luz animada que constituiu o seu espaço e sua existência. Eríximaco⁷ já confabulava sobre a dança: “O instante engendra a forma e a forma faz ver o instante”.

Na dança, o movimento vai se desprendendo da sua característica orgânico-funcional para se tornar um artifício aberto, por isto infinito. Lugar de invenção, forma simbólica livre, com propriedades outras das do movimento espontâneo, pois como pontua Langer (1980), a gesticulação, como parte de nosso comportamento real, não é arte. É simplesmente movimento vital. Este é um enfrentamento da complexidade da dança, pois que a mesma nos apresenta uma realidade extremamente concreta, porém outra da realidade concreta cotidiana, mesmo quando se propõe a dançá-la. Por isso a dança é um lugar próprio, criadora de buracos, de vazios na própria concretude da gestualidade. Quanto mais reais os movimentos, mais despojados de cargas emocionais e imaginárias possíveis, ou seja, quanto mais vazios, mais concretos (Gil, 2004).

Neste trato dado a dança, de ‘raferação’, de dilatação do sentido ao se eliminar o referente, ela se torna um possível lugar de experimentação e constituição da interartisticidade. Para tal, há que se esforçar para garantir, durante o processo de criação e de pesquisa, a manutenção das unidades

⁶ VALÉRY, Paul. Ibidem.

⁷ Ibidem.

auto-referidas na esfera do sentido artístico, favorecendo coexistências e encontros, como Cunningham realiza através do acaso. Lugares novos que, não sendo nem analogias nem semelhanças, nem ‘relações’ em geral, asseguram efetivamente a consistência do sentido num mesmo plano de todas as linguagens e, no nosso caso específico, no plano do movimento da dança.

Esta feitura específica da dança nos remete a um mergulho na arte pela própria arte, gerando um movimento infinito e labiríntico. Quando um organismo é chamado a desdobrar suas próprias partes, sua alma animal ou sensitiva abre-se a todo um teatro, teatro em que ela percebe e sente de acordo com sua unidade, independentemente do seu organismo e, todavia, inseparável dele. (DELEUZE, 1991, p.25) Não há assim corpo específico ou dança fechada e sim, corpo múltiplo composto de uma multiplicidade de corpos e possibilidades dancísticas. Cria-se um espaço de onde se pode tudo, na coexistência e consistência do lugar da arte e da dança em uma dobra infinita.

É um direcionamento que abre para a complexidade. A dança, vivência e pesquisa artística, torna-se única porque é gerada de uma imensidade de relações, de singularidades experimentadas, o que Deleuze (1991) chama de inflexão – que é inseparável de uma variação infinita ou de uma curvatura infinitamente variável. Acredita-se que a dança já se afirmou a ponto de experimentar estes lugares e direcionamentos, mesmo que, possivelmente, seus feitores não tivessem o total dimensionamento do que isto apresenta como lugar de existência complexa.

É aí que se vai de dobra em dobra, não de ponto em ponto; é aí que todo contorno esfuma-se em proveito das potências formais do material, potências que ascendem à superfície e apresentam-se como outros tantos rodeios e redobras suplementares. A transformação da inflexão não admite simetria nem plano privilegiado de projeção. Ela se torna turbulenta e ocorre mais por atraso, por adiamento, do que por prolongamento ou proliferação: com efeito, a linha redobra-se em espiral para adiar a inflexão em um movimento suspenso entre o céu e a terra, movimento que se distancia ou se aproxima indefinidamente de um centro de curvatura e que a cada instante ‘levanta seu vôo ou corre o risco de abater-se sobre nós’. Mas a espiral vertical não retém, não adia a inflexão sem, inclusive, prometé-la e torná-la irresistível na transversal: nunca uma turbulência se produz sozinha, e a sua espiral segue um modo de constituição fractal, de acordo com o qual sempre novas turbulências intercalam-se entre as primeiras. É a turbulência que se nutre de turbulências e, no apagamento do contorno, ela só acaba em espuma ou crina. É a própria inflexão que se torna turbulenta, ao mesmo tempo em que sua variação abre-se à flutuação, torna-se flutuação. (DELEUZE, 1991, p. 32/33)

4. E afinal, a feitura da dança. Dança Acontecimento!

Percebe-se então que a dança, em sua trajetória de afirmação como prática artística autônoma, começou se desvencilhando da sua dimensão sócio-cultural direta. Desde então passou a travar com as outras categorias artísticas diálogos muitas vezes conflitantes que resultaram em hierarquias, subordinação, sobreposição, representação e absorção. Estas experiências trouxeram, na maioria das vezes, o clamor pela possibilidade experiencial e total da dança, como se vivenciava na Antiguidade.

Contemplo esta mulher que anda e que me dá o sentimento da imobilidade. Ela se sente transformar em algum acontecimento. (...) Instante absolutamente virgem. E depois, instante em que algo deve se romper na alma, na espera, na reunião... Algo se romper... E contudo, é como uma fusão.⁸

Os lugares alcançados pela dança foram bastante profícuos e interessantes no que tange, particularmente, à sua (re)conquista como presentificação, existência, acontecimento, apresentação

⁸ Sócrates ao falar de Athiktê, a bailarina. Ibidem.

e não representação. Langer (1980) coloca que a dança, com esta seriedade, é muito antiga, mas, como arte, é relativamente nova. E, como arte, ela cria a imagem daquela vida orgânica pulsante que, antigamente, se esperava que a dança desse e mantivesse. Entretanto, esta possibilidade ainda é muito complexa para predominar nosso tempo/espço atual, mas, já se estabelece como realidade em muitos casos já há um bom tempo, e se mostra como um lugar frutífero de vivência e de inflexão, como pode-se levantar neste pequeno estudo.

Mallarmé reclama assim uma dança que tenha a música como único guia; uma dança que invente o seu próprio espaço, um espaço livre em que não faz sentido a implantação de cenários. Uma dança que seja uma emanção do corpo e das suas roupagens. Para a época, talvez fosse difícil de adivinhar onde desejava chegar (ou o que profetizava), mas nós hoje sabemos que aspecto pode ter, nas suas diversas interpretações, uma dança despojada 'de todo e qualquer acessório salvo a presença humana'. Só resta perguntar que lugar se atribuía o poeta no quadro de uma dança reduzida a si mesma? (SASPORTES, 1983, p. 30)

Foram apresentados, a partir da busca pela constituição e legitimação da dança enquanto prática artística autônoma, alguns acontecimentos gerados através de olhares construídos sobre a mesma. Estes olhares e entendimentos estabeleceram diálogos consistentes com o próprio lugar da dança, em uma inflexão que traz outros olhares e acontecimentos em um movimento infinito. Aqui se constituíram em identificação do qual rico e complexo é o universo da arte dança.

Os lugares que podemos atribuir, conquistar, estar e alcançar quando do trato específico/pleno, singular/total dado à dança fazendo-a existir em seu vazio infinito são também imensamente abismais. E, a possibilidade de uma abordagem interartística, onde se pode encontrar/perder no âmbito da própria arte, abre um campo extremamente inventivo e extático. A prática social da atualidade já é vivenciada em uma perspectiva intercultural e, portanto a viabilidade e riqueza da investigação e do enfrentamento interartístico torna-se necessário e fundamental quando se deseja e se foca o conhecimento da Arte.

Poder partir da dança, investigá-la, experimentá-la, esmiuçá-la, confrontá-la, tanto como bloco de sensações quanto como conceito e chegar novamente a ela, e não em uma outra dimensão que não a artística é de um gozo incrível. É realmente tomá-la para si, em toda a sua inteireza vazia, mesmo compreendendo que isto é só uma lasca.

Vede... Ela gira... Um corpo, graças a sua simples força, e por seu ato, é poderoso o bastante para alterar mais profundamente a natureza das coisas do que jamais conseguiu o espírito em suas especulações e sonhos!⁹

Referências Bibliográficas

1. ALDRICH, Virgil C. **Filosofia da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
2. BOUCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
3. DANTAS, Mônica. **Dança, o enigma do movimento**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.
4. DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o Barroco**. São Paulo: Editora Papirus, 1991.
5. _____ e GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
6. DORFLES, Gillo. **O devir das artes**. 2ª ed. Lisboa: Editora Arcádia, 1979.
7. GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. São Paulo: LTC, 1989.
8. GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

⁹ Idem.

9. LANGENDONCK, Rosana Van. **Merce Cunningham Dança Cósmica: Acaso, tempo e espaço.** São Paulo: Edição do autor, 2004.
10. LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
11. NORONHA, Marcio Pizarro. **A vingança de Polifemo: o sujeito como artifício, o monstro como estado artístico e a pragmática da subjetividade. A arte e a “polifemia”.** In: Visualidades, Revista do PPG Cultura Visual, FAV, UFG, volume 2, n. 1, 2004. Goiânia, GO: UFG, FAV, 2004. pp. 43-84.
12. PASI, Mario. **A dança e o bailado: guia histórico das origens à Béjart.** Lisboa: Editorial Caminho, 1991.
13. PORTINARI, Maribel. **História da dança.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.
14. RIBEIRO, Luciana Gomes. **Problemas Teóricos em torno da dança e fundação de suas tradições nas práticas artísticas da cidade de Goiânia.** Goiânia: IX Encontro Regional ANPUH-GO – História da Cultura e Escrita da História, outubro, 2006.
15. SASPORTES, José. **Pensar a dança: a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau.** Coleção arte e artistas. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa de moeda, 1983.
16. VALÉRY, Paul. **A alma e a dança e outros diálogos.** Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996.
17. _____. **Degas dança desenho.** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2003.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História pela Universidade Federal de Goiás. Mestre em Pedagogia do Movimento/Educação Física pela UNICAMP. Professora, coreógrafa, dançarina e pesquisadora em dança. Professora efetiva na Universidade Estadual de Goiás. Integra o Grupo de Pesquisa INTERARTES: processos e sistemas interartísticos e estudos de performance, coordenado pelo prof^o Dr. Marcio Pizarro Noronha, na Universidade Federal de Goiás – grupo cadastrado pelo CNPQ.
E-mail: cianaribeiro@gmail.com