

ARTES
PERFORMATIVAS:
NOVOS
DISCURSOS

Né Barros
Juan Carlos Román
Maria Helena Maia
Editores



ARTES
PERFORMATIVAS:
NOVOS
DISCURSOS

Edições do CEAA /2

Título

ARTES PERFORMATIVAS: NOVOS DISCURSOS

Editores

Né Barros, Juan Carlos Román e Maria Helena Maia

© os autores e CESAP/CEAA, 2009

Direcção gráfica

Jorge Cunha Pimentel

Arranjo gráfico

Alexandre Machado e Joana Couto

Composição

Joana Couto

Edição

CEAA | Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP

Propriedade

Cooperativa de Ensino Superior Artístico do Porto

Impressão e Acabamento

1ª edição, Porto, Junho 2012

Tiragem: 500 exemplares

ISBN: 978-972-8784-35-5

Depósito Legal:

Esta publicação é financiada por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito do projecto PEst-OE/EAT/UI4041/2011

A obtenção dos direitos de reprodução das imagens é da exclusiva responsabilidade dos autores dos textos a que as mesmas estão associadas, não se responsabilizando os editores por qualquer utilização indevida e respectivas consequências

Centro de Estudos Arnaldo Araújo
Escola Superior Artística do Porto
Largo de S. Domingos, 80
4050-545 PORTO PORTUGAL
Telef: 223392130; Fax: 223392139
e-mail: ceaa@esap.pt
www.esap.pt

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | |
| <i>Né Barros, Juan Carlos Román e Maria Helena Maia</i> | 7 |
| O CORPO PERFORMÁTICO E A ESCRITA | |
| <i>Né Barros</i> | 13 |
| RETALHANDO O CADÁVER PARA CABER NO CAIXÃO: COMO A DANÇA E OS ESTUDOS SOBRE A DANÇA MUDARAM NOS ÚLTIMOS VINTE E CINCO ANOS, DESDE A PUBLICAÇÃO DE ‘WHAT IS DANCE?’ | |
| <i>Roger Copeland</i> | 31 |
| AS HISTÓRIAS QUE AS PESSOAS DANÇAM SOBRE SI PRÓPRIAS: O CONTRIBUTO DA ANTROPOLOGIA PARA O ESTUDO DA DANÇA TEATRAL | |
| <i>Maria José Fazenda</i> | 67 |
| EXPRESSÃO DIGITAL DO MOVIMENTO | |
| <i>João Martinho Moura</i> | 81 |
| TRADIÇÃO E DESCONTINUIDADE POÉTICA NA PERFORMANCE | |
| <i>Juan Carlos Román</i> | 91 |
| AUTORES | 107 |
| ABSTRACTS | 109 |

INTRODUÇÃO

NÉ BARROS,
JUAN CARLOS ROMÁN
E MARIA HELENA MAIA

Em Outubro de 2009, o Centro de Estudos Arnaldo Araújo realizou a segunda edição dos Encontros do CEAA, dedicado ao tema *Artes Performativas: Novos Discursos*, cujo objectivo era sobretudo contribuir para a reflexão crítica sobre as artes performativas na actualidade combinando perspectivas que vão das artes plásticas, ao teatro, à dança e aos novos media.

Quase três anos passados, vem o CEAA publicar este livro com o mesmo título, porque o objectivo se mantém e se bem que o âmbito dos trabalhos agora incluídos seja mais circunscrito – estão dele ausentes os textos especificamente dedicados ao teatro – crê-se que não deixa de fornecer um sério contributo para a compreensão das artes performativas no momento actual.

Efectivamente, logo a abrir, Né Barros ajuda-nos a contextualizar a problemática que esteve na base desta obra, identificando como principal desafio que nas últimas décadas se colocou no campo das artes performativas o de escrever o corpo. Retomando uma preocupação já patente no seu trabalho *Da Materialidade na Dança* (2009) em que se debruça sobre formas de escrita a partir da obra ou paralelas à obra, isto é sobre dramaturgias do corpo e cartografias do corpo,

explorando o modo como sob o ponto de vista criativo estas podem ser testadas como reconfiguração do corpo dançante, Barros questiona-se agora sobre como resolver a relação entre corpo e escrita num texto que, segundo a própria, se poderia ter intitulado: *Escrita e Corpo: A Performance da Ruptura*.

Mas ao longo da reflexão teórica sobre a situação actual da dança, que este texto também é, Né Barros fala-nos do surgimento de “um novo do modo regime autoral fundado na lógica do colectivo”, de como a dança importou a noção de performance das artes plásticas e como dela se apropriou e ainda, da repercussão das novas tecnologias no universo artístico.

Por seu lado, Roger Copeland brinda-nos com um panorama não só da dança contemporânea, como principalmente do modo como esta tem vindo a ser entendida e estudada, desde os tempos já históricos, em que se encontrava a preparar com Marshall Cohen a sua colectânea sobre a dança ocidental, *What is Dance?*, até hoje.

Obra de charneira, publicada no único momento em que o poderia ter sido, remete para uma aproximação teórica predominantemente formalista da dança, em perfeita consonância com aquela que caracteriza na prática os trabalhos da geração coreógrafos americanos de que fazem parte Balanchine, Robbins, Taylor, Cunningham e Tharp, marcados por uma estética formalista e minimalista que vive do movimento em si mesmo. Sediada em Nova Iorque, esta corrente representa no ponto de vista deste autor, a Idade do Ouro da coreografia.

Mas, neste texto Copeland fala-nos também da transformação trazida não só aos estudos sobre dança como à própria dança pela emergência dos estudos culturais, introduzindo uma alteração de fundo no modo de olhar e pensar a arte. Efectivamente, tendo a indiscutível vantagem não só de trazer para primeiro plano formas artísticas populares, rituais e étnicas anteriormente subvalorizadas ou mesmo desvalorizadas, como de pensar a arte no contexto em que é gerada, os estudos culturais trouxeram também o predomínio das leituras

INTRODUÇÃO

antropológicas e políticas relegando para segundo plano os aspectos formais até, segundo Copeland, estes quase desaparecerem.

E é este desaparecimento que preocupa o autor. Citando Sanjoy Roy (1997: 4) chama a atenção para o facto de, com demasiada frequência, a dança se tornar num “mero sintoma de outra coisa”, sendo negligenciadas as preocupações formais claramente relevantes na sua concepção artística.

Mas à semelhança do que acontecia com a sincronia entre a perspectiva crítica implícita nas escolhas de *What is Dance?* e o trabalho dos grandes coreógrafos americanos da altura, também agora os efeitos dos estudos culturais se encontram em sincronia com o anonimato ou a colectivização da “autoria” a que se assiste, com o enorme perigo de, protegendo formas culturalmente resistentes de dança, se correr o risco de deixar morrer formas mais eruditas e portanto menos resistentes da mesma.

A este assunto volta Maria José Fazenda que, agora do ponto de vista da antropologia, defende a importância desta disciplina para um entendimento da dança enquanto actividade de índole cultural e socialmente construída, por um lado, e enquanto meio de construir conhecimento do mundo e de transmitir experiências, por outro, isto é, de produzir cultura. As obras de Jérôme Bel e de Montalvo/Hervieu servem de exemplo para o primeiro aspecto e as de Shobana Jeyasingh e Akram Kham ilustram o segundo.

A partir do pressuposto de que a coreografia é “uma expressão performativa da experiência”, M. J. Fazenda reflecte sobre os caminhos da coreografia actual que, reforçada pela evolução paralela na música, se tem vindo a tornar campo expressivo multicultural, onde se assiste à integração e miscigenação de linguagens diversas.

Aliás, é nesta perspectiva de reflexão sobre a evolução da dança contemporânea, onde se integram cada vez mais linguagens, que as novas tecnologias vão ocupar

um lugar especial de atenção e de exploração coreográfica.

É precisamente este aspecto que o trabalho de João Martinho Moura vem ilustrar, ao apresentar-nos o seu projecto YMYI (*You Move You Interact*), uma instalação interactiva cuja concepção assenta no diálogo do corpo real com o seu correspondente virtual. Este trabalho partilha, assim, uma aproximação generativa à performance na sua vertente digital onde se tentam, como refere o autor, criar ambientes virtuais “dotados de corporalidade e interactividade”.

E aqui encontramos a ligação ao campo das artes plásticas, com a sua noção própria de performance, bem distinta daquela que partilham o teatro e a dança. Neste caso “é o artista quem está na obra e faz a obra e não o seu corpo”, como informa Juan Carlos Román, num texto em que simultaneamente define o conceito, analisa a evolução da performance desde que surgiu nos anos 60 do século XX e reflecte sobre a situação actual.

Com efeito, é Marina Abramovic que, citada por Román, abre o texto esclarecendo: “a performance é o momento em que o Performer, acompanhado da sua ideia, se situa com a sua própria construção física e mental frente ao público”. Esclarecimento importante que o autor desenvolve a seguir, chamando a atenção para o perigo do uso generalizado da palavra *performance* a que se assiste actualmente, pode contribuir para descaracterizar e destituir do seu real sentido.

Por outro lado, através da reflexão de Juan Carlos Román, damo-nos conta de que, também neste campo, nos deparamos hoje com um panorama completamente distinto daquele que presidiu aos tempos áureos da performance, que parece ter perdido a sua vitalidade inicial, abandonado as ruas para se confinar ao espaço da galeria e do museu. Talvez daí as contradições presentes em algumas das situações elencadas pelo autor.

Mas numa coisa penso estarmos todos de acordo: é que indiscutivelmente alguma coisa mudou, e radicalmente, porque como defende Román, dificilmente

INTRODUÇÃO

imaginamos a sociedade e as instituições culturais deste início de século XXI a conviver com o carácter provocativo e politicamente incorrecto de muitas das performances históricas, embora sejamos brindados diariamente com imagens reais de uma enorme violência e obscenidade, como é o caso de muitos dos *reality shows* televisivos ou da transmissão em directo quotidiana de episódios de guerra em tempo real.

“E essa curta distância entre realidades e simulacros existindo simultaneamente, esmagam-nos” afirma Juan Carlos Román e nós com ele.

É pois um contributo para a reflexão sobre as artes performativas hoje, nas suas múltiplas vertentes, com os seus diferentes pressupostos e as suas diversas perversidades, que se procura realizar nos capítulos que se seguem. Esperamos tê-lo conseguido.

O CORPO PERFORMÁTICO E A ESCRITA

NÉ BARROS

Um dos desafios que se tornou mais estimulante ao longo das últimas décadas no progresso das artes performativas, foi o de escrever o corpo. Por um lado, estamos perante uma impossibilidade, por outro lado, a consciência moderna faz-nos perceber o risco de aprisionamento do corpo quando se quer fazer significá-lo, introduzi-lo num programa, programá-lo. Pensemos em Jean Luc-Nancy que no seu livro “Corpus” nos alerta para o facto de que “escrever ao corpo” ou “escrever o corpo”, implica uma cisão, reviravoltas ou contradições. Há que pensar numa escrita que não tente mostrar ou demonstrar uma significação, mas que toque o corpo. Tocar enquanto gesto que endereça e que é enviado ao contacto de um fora. *“Escrever é o pensamento endereçado, enviado ao corpo – àquilo que o aparta, àquilo que o estranha”* (Nancy, 2000:19).

É a partir do corpo que o “eu” da escrita é enviado ao corpo. Este é um intervalo fundamental para que se perceba o corpo estrangeiro do meu corpo e um corpo, como nos diz Nancy, que se oferece aos outros corpos como uma imagem. Estamos, portanto, perante uma posição que pensa o corpo já não como substância nem como fenómeno, nem significação ou carne. Como Nancy faz questão de esclarecer, esta forma de pensar o corpo nada tem a ver com dualismos, monismos ou fenomenologia do corpo, mas com o corpo como “ser

excrito”, enquanto actos de existência, os corpos são o existir.

Nada como pensarmos na dança destas últimas décadas para percebemos que o corpo é extremado nos seus gestos e na estranheza das suas acções, que o corpo é entendido na sua potência como imagem e nas suas extensões, implicando, assim, uma problematização ao nível do “eu”, da identidade ou do corpo local-global. Nestas incursões que caracterizam o contemporâneo da dança, os discursos sobre a dança urgem de uma adequação e de se reafirmarem nas suas finalidades. Duas razões podem ser identificadas para este estado: a dissolução de género estético no seio das propostas artísticas; o pensamento, já sem retorno, sobre a inoperatividade no estabelecimento de um discurso programático ou normativo. Qual, então, o exercício de escrita que se enquadre nesta zona de expressão-pensamento?

Ao equacionarmos as artes performativas e os novos discursos, está-se, por um lado, a escrutinar o estado das artes performativas (e o termo performativo já nos sugere isso mesmo...), por outro, a questionar a necessidade de novos discursos perante as propostas das artes performativas. E, ainda, a possibilidade de pensar os novos discursos da artes performativos já não a partir de um olhar exterior, mas no seio das próprias propostas artísticas.

Se o apuramento e a exigência discursiva em torno das artes performativas se revelaram, sem qualquer dúvida, vantajosas no curso do seu amadurecimento, há contudo, alguns aspectos que nos deixam dúvidas. Do olhar do exterior, podemos assistir a uma diversificação na abordagem através de fontes tais como o estruturalismo, a hermenêutica ou várias disciplinas das ciências humanas. Apesar de se terem revelado extremamente ricas para a reflexão, quase poderíamos dizer que este tipo de abordagens progrediram na medida em que textos de análise mais específica e formal tenderam ou a enfraquecer ou a não evoluir. Claro que esta conclusão não deve ser tomada de forma directa uma vez que uma das razões pelas quais os discursos de cariz mais sociológico, antropológico, filosófico, etc., foram dominando cada vez mais a reflexão (em particular, sobre a

dança), prende-se, por um lado, com a dificuldade de dizer o corpo e, por outro, com os caminhos ambivalentes que a dança foi traçando.

No caso dos discursos oriundos do “interior”, dos artistas, se essa exigência de rigor expressivo obrigou a aprofundar as posições e as propostas dos próprios artistas, também se terá, porventura, chegado a um ponto quase absurdo na medida em que se começou a confundir papéis e a “exigir” que os criadores tivessem um discurso que legitimasse o seu próprio trabalho.

Não obstante esta demanda forçada, tal facto, no entanto, terá sido bem aproveitado por criadores cuja origem provém muitas vezes fora da área da dança, fora de um estudo e treino específico. Esses criadores tendem a propor obras que circulam mais por um território conceptual e meta-discursivo do que por um território ligado a uma prática/treino. Se analisarmos mais profundamente esta tendência, à medida que ela progride percebe-se a perda da “grafia” e do “artesão” para dar lugar sobretudo ao artefacto. Se quisermos discutir o estado da dança hoje, teremos que enquadrá-la também nesta zona relacional extrínseca a uma prática corporal central e, por outro lado, na sua construção mais ao nível da ideia ou do conceito. Podemos pensar, aliás, o híbrido como algo característico das propostas artísticas, mas também como um fazer que, desligado muitas vezes do domínio específico em que se enquadra, é compensado pela composição ao nível da Ideia, no domínio do conceito puro. Evidentemente que esta tendência reclama, implícita ou explicitamente, uma recusa da História como referente e contexto legitimador principal da obra, isto é, **não quer saber o que é**. Nesta perspectiva, todo o discurso crítico-analítico que se desenvolva em torno de linguagem formal é completamente inapropriado para uma avaliação da obra em questão. As obras de matriz performática (no sentido histórico da “performance”), ou aquelas desenhadas mais em torno de conceitos, requisitam discursos transdisciplinares que permitam uma circulação e transferência de noções e de metodologias de pensamento crítico.

O gesto não está aqui mas alguém

A queda da grafia e do artesão, ou seja, a passagem de uma transcrição ideal para uma para-escrita e a passagem do fazedor ao empreendedor, surgem então como dois aspectos relevantes quando consideramos a mudança e o estado das artes performativas. Aparentemente, estas quedas parecem acontecer, entre outros factores, através de um jogo de impessoalidades e des-subjectivação da obra e do próprio sujeito. Ou, por outras palavras, através da desvinculação da identidade enquanto acção formante que indissocia o artefacto e o gesto que o produz. Tal identidade é aquela que se fundamenta precisamente na disjunção e nos ready-mades possíveis.

O gesto, neste contexto, não é originário, contíguo ou consequente. O gesto desligado do que produz é um gesto da distância (do mental, do ideal, etc.). Há, chamemos-lhe, o gesto artesanal e há o gesto conceptual, ambos são afirmações do indivíduo, mas ambos se colocam em lados opostos de poder. O gesto artesanal é o gesto da fragilidade e o gesto conceptual é o gesto do dominante. Num eixo corpo-exposição onde exposição se implica com uma fragilidade, o primeiro produz mais do que reproduz, o segundo reproduz mais do que produz. Há uma questão de inorganicidade neste segundo gesto que nos lança numa metamorfose do sentir, um sentir à distância ou à dimensão do não-visto.

Tal tendência-consciência pode ser ainda interpretada como uma construção resultante de um percurso por um inorgânico do sentir e ao mesmo tempo como uma experiência radical como nos expõe Mario Perniola: *“Dar-se a conhecer como uma coisa e agarrar algo que sente, esta é a nova experiência que se impõe ao sentimento contemporâneo, experiência radical e extrema que é fulcral no encontro entre a filosofia e a sexualidade e que, todavia, constitui a chave para perceber tantas e tão díspares manifestações da cultura e da arte actuais. (...) do conúbio entre o extremismo especulativo da filosofia e a invencível potência da sexualidade nasce algo de extraordinário no qual a nossa idade se reconhece: sob a escolta de Walter Benjamin podemos chamar-lhe o sex appeal do inorgânico”* (Perniola, 2004: 9).

Em primeiro lugar, temos que aceitar estas reflexões sobre a máquina descomunal

que o humano é ao produzir estranhas ligações e contínuas estranhezas. Em segundo lugar, temos de clarificar que, se esta inorganicidade é evidente na nossa relação com as tecnologias, não será caracterizadora das relações que mantemos com as artes “vivas”. Ou será?

Como referimos, uma possível diferença entre gesto artesanal e gesto conceptual passaria pela inorganicidade de um tipo de poder e na forma como se geram novas sensibilidades. Na incursão para delinear uma nova sensibilidade como alternativa ao vitalismo, Benjamin define os traços essenciais de um sentir centrado em três fenómenos: a morte, o comércio e o sexo. Como refere Perniola, o núcleo teórico desta experiência é constituído por uma mescla entre dimensão humana e a dimensão “coisal”, através da qual, por um lado, a sensibilidade humana se reifica e, por outro, as coisas parecem ser dotadas de uma sensibilidade própria. Este andamento onde tudo se pode tornar coisa, a palavra se pode tornar coisa, ou reificação, é possível através de um sex appeal do inorgânico que, por sua vez, inaugura um sentimento neutro e impessoal, uma sexualidade artificial independente da dinâmica natural do desejo e da sua satisfação. Referimo-nos a um sentimento sem portador, o que, já com Wittengstein, nos colocava num espaço neutro e impessoal libertador da dicotomia mente-corpo.

O inorgânico é o que é real e efectivo e que se transforma em abstracto e incorpóreo sem por isso ser imaginário ou irreal; o inorgânico é o tecnológico, o mercantil, o fetiche, ou ainda o dinheiro, como nos lembra Perniola. Como nos faz notar o autor, o sex appeal do inorgânico pode ser individualizado na ausência de identidade, na ausência de unidade ou na categoria da exterioridade em que a morte, o comércio e o sexo se perseguem e se reforçam reciprocamente. Perniola explica que na obra de arte tradicional, caracterizada por uma identidade única e irrepetível, a possibilidade e a efectiva reprodução condiciona a obra a uma perda de “aura” e valor cultural onde a especificidade estética fica à sombra de uma acentuada dimensão espectacular, e o seu valor é sobretudo expositivo. Assim

nasce o sentir artificial “*que muda a percepção da proximidade e do afastamento não menos que a própria noção de realidade, a qual, por um lado, se torna geradora de ilusão e, por outro, hiper-naturalista*” (Perniola, 1998: 177).

De facto, toda a questão que levantámos acerca de uma inorganicidade agora reportada às artes “vivas” deve ser equacionada não apenas pelo uso de tecnologias como os novos cenários para os corpos, ou como os novos inter-agentes em-palco, mas pelo facto de vivermos na era da tecnologia e das necessidades e propósitos de comunicação serem irremediavelmente outros. Entre a imediatez e a confusão das distâncias, entre a resistência à tradição e ao histórico e a reclamação de **fazer chegar ao mundo**, as poéticas do contemporâneo na dança parecem ter relegado o artista-artesão e, nesse passo, por consequência, caracterizam-se pela ausência de unidade e de identidade. O processo de perda do autor para um novo regime autoral fundado na lógica do colectivo não será apenas o reflexo de uma nova política do fazer com consequências ao nível da criação e produção, mas também o germe reactivo contra a história feita por indivíduos (!). Levado ao extremo esta relação, constata-se o paradoxo neste processo que se dá pelo facto da democratização do poder na criação, portanto, sem autor único, só ser possível no regime totalitário de ideais...

Se o inorgânico é compreensível no tecnológico ou até no cinema, onde tudo se torna plural e repetido e, assim, capaz de desvincular qualquer sujeito de um objecto respectivo, no teatro ou na dança isso apesar de não ser imediato, como referimos, acontece sobretudo ao nível nos novos processos de trabalho e dos temas explorados. Isto é, se nos focarmos mais no processo de construção e no tipo de operatividade que está em curso nas artes, podemos, sim, perceber o estado de inorganicidade a que as mais diversas obras se expõem. A deslocação de fazeres e especificidades de umas áreas para outras, o acento no agora, a dramaturgia da desconexão, por exemplo, vão no sentido de uma sobre-exposição dos processos de construção e da identidade indefinida das obras

que, com alguma legitimidade, nos podem fazer pensá-las como reproduções de momentos inorgânicos da experiência.

Que escrita-discurso, então, passível de transmitir esta experiência, este tipo de momento que se gera, este tipo de máquina que se produz perante o sentir gerado no apelo do inorgânico? Perniola propõe uma escrita, talvez única possível de traduzir estes produtos, e que é uma “meta-escrita inclusiva”. *“A meta-escrita inclusiva revela-se como uma meta-sexualidade sem sujeito nem forma, na qual o corpo sozinho se dissolve no prolongamento de um outro corpo: ela tudo recebe e transforma subtraindo materiais de qualquer contexto e suspendendo-os num campo percorrido por tensões contínuas”* (ibidem: 112). Tratar-se-á de uma escrita informe no sentido da categoria definida? Uma escrita pré-categórica, livre e directa, lançada num meio hiper-comunicável? Uma escrita incompleta e em trânsito? O blog, a rede internética? Uma escrita feita a várias mãos?

As implicações deste estado ou deste movimento não mediatizado simbolicamente, e que caracteriza o contemporâneo, são relevantes do ponto de vista da dissolução do indivíduo local ou, mesmo, da própria experiência de ser indivíduo enquanto agente e performer social. Toda esta tendência inorgânica, impessoal, parece dissolver de vez o lado artesão que poderíamos ainda atribuir ao artista. No seu gesto, o artesão tem como finalidade tornar “líquida” a matéria e a sua carga potencial de sentido, torná-la fluida ou dar-lhe leveza, alterá-la definitivamente. Este gesto pode ser interpretado como um produto fechado, impenetrável, ao sabor de um estilo. Mas, apesar desta faceta, o trabalho do artesão não se conecta com a pseudo-abertura dos artistas cujas propostas vão no sentido de “falarem” do que é transversal à arte, descurando qualquer tentativa de especificidade. O que devolve a efectiva abertura do gesto artesão é que ele é naturalmente universal. Um gesto tangente a qualquer cultura porque é reconhecível enquanto gesto e, ao mesmo tempo, gesto que se indissocia da forma que materializou. É manifestamente uma oferenda e enquanto forma simbólica activa, resiste melhor às tendências inorgânicas da experiência criativa.



Là où je dors, coreografia Isabel Barros
balletatro@pedrotudela

Se em parte este é o estado mais flagrante de como as artes performativas se apresentam, em síntese, o artista como puro construtor e distinto do artista-artesão, será também porque existem variáveis que deslocizam os pontos de partida do próprio objecto artístico. Na verdade, a circulação entre pensar e fazer a dança, entre ser artista e ser o próprio artefacto, entre ser virtuoso e construir um género, é inerente ao processo criativo e se usado de forma consciente lança a arte para um estado híbrido das suas fonteiras.

O termo performance, como dissemos, veio resolver parte desta hibridez que se espalhou rapidamente. A importação da noção de performance das artes plásticas para a dança, por exemplo, permitiu identificar uma série de novas funções do actor ou intérprete e do papel do público que se foram assumindo nas novas propostas teatrais e da dança. A designada interactividade, a experiência limite, a construção em tempo real, o agir em torno do conceito, a deslocação para os espaços públicos, entre outras, são características que permitem familiarizar a dança e o teatro com a performance das artes plásticas. Mas também a recolocação do aspecto, digamos, mais agressivo do performer, ou seja, um plano directo e não mediado simbolicamente tem, por si, em latencia uma agressividade que caracteriza a performance e que coloca uma ambivalência entre dança, teatro ou performance. No entanto, as propostas artísticas que se situam para além de um fazer conotável, no sentido que acabamos de identificar, e que em princípio tenderiam para uma supressão do sujeito-protagonista e virtuoso e, eventualmente, para algo não concentracionário da pessoa, nunca trabalharam tanto em torno de temáticas de identidades, de biografias, de auto-retratos. Será isto uma contradição?

Se por um lado, a tendência para uma lógica do colectivo, da perda do autor, deveria gerar um espaço impessoal e inorgânico, por outro lado, a reclamação de um estado performativo para o intérprete coloca-lhe, directa ou indirectamente, o requisito de uma resposta urgente, possível apenas no decurso de um gesto próprio minimamente construído. Onde está o verdadeiro sujeito, no representado ou no performativo? Quando é que o sujeito deixa de ser o

eu e a pessoa para ser entidade abstracta? De facto, o que poderia levar-nos a uma alienação do sujeito, a uma descolagem de um eu comportamental ou da transformação de um sujeito como uma espécie de veículo solidário com o Outro ou com o mundo, parece revelar-se como um processo cada vez mais claro de afirmação autoral, única e singular.

Talvez haja aqui uma arrogância consequente da expansão de um conhecimento “marketizado” que move acima de tudo o estatuto do artista e não a sua obra-gesto. Mas se não colocarmos a tónica nesse lado mercantil, a obra-atitude por oposição à obra obra-gesto do artista-artesão, o discurso político que surge neste contexto, é a legitimação da obra de arte desde que ela revele um estar no mundo de forma atenta e vigilante; é a legitimação sobretudo de uma atitude mais do que uma obra e, ao mesmo tempo que afasta muito do que se possa conectar com o passado, acaba por assumir uma política do gesto individual: a diferença e o recorte sobre um todo classificado.

A teoria para um tipo discursivo

A **política do gesto** assume uma importância fundamental na afirmação e responsabilidade da obra perante o mundo, assim como os discursos que as problematizam. Os discursos acompanham as obras e as obras são discursos do mundo, ou não fosse a espiral hermenêutica a mostrar-nos essa inevitabilidade. Mas há defasamentos nestes discursos: por um lado, o discurso que reflecte sobre a obra está sempre refém da sua precedência; por outro lado, o discurso da própria obra não lhe é actual, digamos que o gesto formante da obra abre um espaço sensível e ainda não-dito. É deste modo que se percebe que as obras são lugares de antecipação de um novo dizer sobre o mundo, de um novo sentir o mundo. Um dos objectivos principais da arte sempre foi gerar exigências que não podem ser satisfeitas na sua actualidade, como nos lembra Walter Benjamin. Cada formulação nova, revolucionária, de determinadas exigências está destinada a atingir além do seu alvo. Isto é, seja pelo insuficiente desenvolvimento técnico, seja pelas modificações sociais que alteram a recepção da obra e que permitem

muitas vezes mais tarde interpretar e fruir a obra mais plenamente, várias são as questões que se colocam ao tipo de discurso que se possa realizar em torno da obra. A própria problematização teórica é desafiada. Assim, sem padrão ou referência, o discurso tem de se reencontrar no seio de uma nova teoria, de um novo macro-sistema que o legitime nos seus avanços analíticos ou críticos.

Quando, por exemplo, Roger Copeland e Marshall Cohen co-editam em 1983, “What Is Dance?: Readings in Theory and Criticism”, certamente fazem valer dois tipos de posições. Por um lado, proporcionar um conjunto de textos que informem do ponto de vista estético, poético, antropológico ou etnográfico. Neste aspecto, a selecção de textos coloca-se, apesar de bastante abrangente, num plano de subjectividade relativo ao “compreender a dança” implícito à pergunta do título. É, portanto, neste ponto que se lança uma espécie de provocação, mesmo que indirecta, sobre o como compreender a dança¹.

Percebe-se a necessidade de actualização de discursos que acompanhem a evolução das artes. E, vários foram os alertas dados no que se refere à adequação dos discursos à prática. Vejamos, com a edição “Corporealities” (1996), Susan Leigh Foster marca definitivamente uma nova vaga numa escrita que se quer tangível e substancial na categoria da experiência cultural, uma escrita que produza, ela própria, “corpo-realidades”. *“Talk about bodies has become really real. Surely it was always everywhere, but now it moves in intellectual circles. In theory, it has become incorporated. Bodies moving about. Thinking, writing, speaking is now more fully inflected with this corporeality. But how to know this? To have knowledge of it? The fragile suspension bridge that once seemed the lone crossing between mind and body now appears as a super-highway. It is by this design that the traffic flows. Inscription in motion. Choreography.”* (1996: xi).

1 Ao longo do texto de Roger Copeland que se edita neste livro “Artes Performativas: novos discursos”, haverá lugar para uma revisão do objectivo do livro “What is Dance...” e respectiva actualização da sua pertinência.

Com esta abordagem pretende-se que os corpos não sejam colhidos apenas como meros veículos de significados, mas compreendidos como instanciadores de novos sentidos, para além do dançante, de novas fisicalidades e mobilidades. Em suma, pretende-se uma escrita que reflecta toda a extensão física e sensorial, que nos faça repensar todas as disciplinas com que o corpo na dança lida, desde a etnografia, historiografia, psicanálise, hermenêutica. Através de um olhar simultaneamente mais crítico, mais sensível, claramente holístico, sem dúvida que uma escrita como aquela que se pretende, será uma escrita que toca os corpos como é tocada por eles, tentando, assim, uma ultrapassagem da metáfora ou de um reducionismo sufocador. De novo, uma escrita que arrisque as zonas que se abrem com as ideias de Nancy como as expusemos no início deste texto. O que se vai dando conta em toda esta questão -de uma escrita para o corpo-, é a necessidade de uma teoria implícita aos diferentes tipos de discurso e que estão na base dos meta-discursos e dos discursos como projectos, por exemplo. Efectivamente, entender a teoria (discurso) como um projecto será a capacidade que esta tem em acumular passado com potencial inventivo, isto é, um discurso capaz de superar os seus próprios objecto ou, pelo menos, equivaler-se enquanto *“acontecimento tão radical quanto os seus objectos”* (Bueno: 2007). Esta capacidade de estabelecer linhas mestras de uma existência futura para a arte, terá os seus riscos na medida em que poderemos cair na “poética” enquanto programa (por exemplo, um programa sobre o moderno ou o pós-moderno). Noutra perspectiva, as grandes teorias, apesar de correrem outros riscos, terão menos impacto ao nível de uma aplicação mais directa de uma teoria à prática.

Das teorias de arte mais comuns, podemos com Anne Cauquelin, enunciá-las em duas categorias mais gerais e que são as teorias de fundação e teorias de acompanhamento. Nas primeiras, as teorias de fundação, são aquelas onde se encontram as teorias ambientais (Platão, Hegel, Nietzsche e Schopenhauer) e as teorias injuntivas (Aristóteles, Kant, Adorno). As segundas, as teorias de acompanhamento, são aquelas que se reportam a teorizações secundárias como

o eixo hermenêutico e o eixo semiológico, e a práticas teorizadas como, por exemplo, a crítica de arte. Este levantamento é absolutamente relevante quando queremos abordar a obra de arte segundo determinadas perspectivas. Mas o que Cauquelin refere como ainda terreno novo para um enquadramento teórico são as artes tecnológicas.

Como nos questiona a autora: para um novo objecto deverá haver uma nova crítica? No que respeita à arte tecnológica contemporânea, parece encontrar-se alguma imprecisão e daí a necessidade de uma nova crítica. A autora irá mesmo mais longe ao afirmar que “os objectos artísticos produzidos pelas novas tecnologias são impenetráveis à crítica na medida em que obedecem a regras de produção ainda desprovidas de valor legal até ao momento na esfera da arte.” (Cauquelin, 2005: 136). Na sua perspectiva, não se trata se conhecer apenas a “mecânica”, mas é preciso também transformar-se em “operador” para testar a validade, a extensão e os usos possíveis da obra. Estaremos, portanto, a falar da necessidade de uma nova crítica? Aquela resultante de um crítico que é também operador, curador, o crítico que é praticante, ou ainda, de uma crítica imediata e democrática como a que a internet nos fomenta?

Este requisito de alguém que escreve ser um praticante activo, ser conhecedor efectivo do fazer a que se dirige, em particular num discurso crítico, apesar de ser sustentável é também muito discutível. Mas o mais importante nesta questão é que se lança um desafio onde a proximidade entre os que realizam e os que analisam tende a convergir através de uma experiência mais interactiva, de fruição mais directa: eu tenho que jogar concretamente o jogo para fazer a sua respectiva avaliação. Isto, claro, para o caso em que partamos do princípio que as novas tecnologias são novos lugares da arte que reclamam a sua especificidade na recepção estética.

Se até aqui tínhamos colocado a questão do artista-artesão e da sua perda, e, assim, a necessidade de equacionar novas teorias, parece-nos agora emergir o crítico-artesão, aquele cuja vivência produzida na interacção é indissociada do

seu discurso, que por sua vez existe no horizonte de um quadro auto-referencial cada vez mais próprio, cada vez mais em forma de idiolecto. Será que estes novos discursos produzidos nos permitem pensá-los como novos factos artísticos no sentido em que podem passar a fazer parte integrante na própria exposição da obra e respectiva recepção? Discursos como para-textos ou formas de extensões puras da obra? Sim, tudo indica nesse sentido.

O que nos interessa aqui reforçar é que um discurso sobre as artes encontra a problemática no seio de uma discórdia e de uma dupla revolução, como Jacques Rancière nos apresenta: a ligação entre uma obra e a sua interpretação atinge uma dupla revolução no regime de relações entre o dizível e o sensível.

Parte da pertinência dos discursos sobre as artes, e também da necessidade de os actualizar, pode ser confrontada com o movimento contínuo que, em princípio, a obra gera no seu consenso, ou seja, porque ela existe sobretudo na margem dos dissensos que produz. Neste movimento, a arte gera a sua própria acção política. Se pensarmos com Jacques Rancière, podemos dizer que *“arte não é política antes de tudo pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. Ela é política antes de tudo pela maneira como configura um sensorium espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de... A arte não produz conhecimentos ou representações para a política. Ela produz ficções ou dissensos, agenciamentos de relações de regimes heterogêneos do sensível”* (Rancière, 2005:2).

A arte enquanto produto de pensamento dissociativo só poderá convocar um regime estético onde as artes não são distribuídas hierarquicamente de acordo com a sua proximidade com as palavras que nos quer “fazer ver”, mas um regime que as entenda elas próprias como linguagens. Um regime que pende para um equilíbrio de uma dupla revolução que tenta, como referimos, ser reduzida a apenas uma, através da identificação da pura “presença sensível” e do “pensamento



Là où je dors, coreografia Isabel Barros
balletteatro@pedrotudela

invisível”. Isto depende, portanto, de um estatuto de aisthesis² como o ponto comum de um pensamento (in-sensível) que se torna sensível e do sensível que se torna pensamento (in-sensível). O regime estético da arte onde pensar a arte é idêntico à ideia do pensamento em si. Ou seja, ali onde as palavras, numa ordem tradicional de poética, dão visibilidade ao pensamento, o sensível, regime da estética, será o lugar da manifestação do invisível do pensamento.

A grande novidade desta formulação de Rancière está na mudança de paradigma. Ao contrário da poética tradicional, a partir da qual se tratava das obras de arte, uma poética programática, como faláramos anteriormente, que promove acima de tudo um território de estetizações, a estética e o seu regime de organização do sensível, ou seja, o dar inteligibilidade e visibilidade aos acontecimentos, tende a reconfigurar a experiência mais do que a figurar o real.

Os espaços-tempos do teatro, entre outros, são formas de recorte de espaço sensível comum e nos quais o artista, com as suas propostas, vai redistribuir as relações entre o activo e o passivo, o singular e o comum, a aparência e a realidade. Ao agenciar relações de regimes do sensível, a arte reclama uma estética enquanto lugar solitário e aberto não à totalidade, mas a “qualquer um”, ou a esse “sujeito sem identidade particular”. Rancière fala-nos, por isso, de uma estética como novo regime de identificação da arte que se dirige a “um povo por vir”, na perspectiva deleuziana.

“A estética não é a fatal captura da arte pela filosofia. Não é o extravasar catastrófico da arte na política. É o originário laço que liga o sensível da arte à ideia do pensamento e a uma ideia de comunidade” (Rancière, 2000: 33).

As escritas que podemos conceber neste espaço do sensível onde se jogam cenários de vida concreta e possibilidades estéticas, onde o “povo por vir” pressupõe o

2 Como nos faz notar Rancière, a dimensão da aisthesis é então a relação da obra com a sua origem e esta relação é uma relação com a própria aisthesis, a reduplicação da aisthesis. A estética testemunha a mudança de lugar da aisthesis relativa ao que é efetivamente feito pelos artistas e a mudança correlativa no seu próprio sentido.

teatro vazio sem o receptor, essas escritas, dizia, são poiesis que têm como função produzir o elemento sensível que verifica o poder do pensamento imanente do sensível, ou se quisermos, como função de reconfiguração da experiência e de recriação de novos dissensos.

Como se calcula, não se tratará de encontrar fórmulas ou soluções, ou mesmo sentir essa necessidade como urgência. Mas vale a pena indagar no domínio do criativo que escritas podem ser ensaiadas como reconfiguração do corpo performático. No território das artes performativas, uma das formas alternativas e criativas que tivemos oportunidade de discutir em “Da materialidade na dança” (2009) foram as dramaturgias do corpo e as cartografias do corpo enquanto hipóteses de escrita a partir da obra ou paralelas à obra um pouco à imagem do que o artista experimenta quando cria. Na circulação de ideias e na sua materialização, seja a um nível mais textual ou do domínio do verbal, seja ao nível mais imagético do domínio do cartográfico, as dramaturgias e as cartografias, respectivamente, são ao mesmo tempo acessos e processos de inscrição para diferentes utilizadores, desde criadores das obras propriamente ditos aos críticos e analistas. Tais hipóteses, apesar de não serem obviamente definitivas sobre a adequação dos discursos escritos às obras e das obras enquanto discursos, surgem como instrumentos operantes que, por natureza, se afastam de discursos programáticos.

Uma escrita criativa coloca-se ela própria como uma escrita paralela no curso de construção e de fruição de uma obra. A nova reclamação do artista-artesão, agora como sujeito identificado e, simultaneamente, como o anónimo – “qualquer um” –, e das dramaturgias ou cartografias, são hipóteses para revisão do debate sempre em renovação: como resolver o tráfico entre corpo, lugar da experiência, e discurso, tradução e reconstrução da experiência? Mas essas hipóteses têm de prever a cisão definitiva e irrecuperável dos dois mundos que são a escrita e o corpo. Então, numa reformulação o título deste artigo poderia ser Escrita e Corpo: A Performance da Ruptura.

Referências Bibliográficas

- BARROS, Né, 2009 - *Da materialidade na dança*, edição C.E.A.A., Porto.
- BENJAMIN, Walter, 1955 - *L'Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino.
- EUNAUDI, tradução de Filippini, Enrico, 1998.
- BUENO, Guilherm, 2007 - *A Teoria como Projecto*, Rio de Janeiro: Zahar.
- CAUQUELIN, Anne, 2005 - *Teorias de Arte*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Lda. Tradução: Rejane Janowitz.
- COPELAND, Roger e COHEN, Marshall, 1983 - *What is Dance*. Oxford: Oxford University Press.
- FOSTER, Susan Leigh (ed.), 1996 - *Corporealities*. Londres: Routledge.
- NANCY, Jean-Luc, 2000 - *Corpus. Lisboa: Vega, col. Passagens*. Tradução: Tomás Maia.
- PERNIOLA, Mario, 1997 - *L'Estetica del Novecento*. Bolonha: il Mulino.
- PERNIOLA, Mario, 1994 - *Il sex appeal dell' inorganico*. Torino: Einaudi.
- RANCIERE, Jacques, 2000 - *What aesthetics can mean in Osborne, Peter (ed.), From an Aesthetic Point of View*. Londres: Serpent's Tail, p. 13-33.
- 2005 - Política da Arte, São Paulo S.A.- práticas estéticas, sociais e políticas em debate, "Situação #3 Estética e política, Tradução: Mónica Costa Netto, <http://www.secsesp.org.br>.

RETALHANDO O CADÁVER PARA CABER NO CAIXÃO: COMO A DANÇA E OS ESTUDOS SOBRE DANÇA MUDARAM NOS ÚLTIMOS VINTE E CINCO ANOS, DESDE A PUBLICAÇÃO DE ‘WHAT IS DANCE?’

ROGER COPELAND

Traduzido do inglês por Bárbara Vieira de Almeida

Em 1983, a Oxford University Press publicou *What Is Dance?: Readings in Theory and Criticism* [O que é a Dança? Leituras de Teoria e Crítica], uma antologia de ensaios teóricos sobre dança que co-editei com o filósofo Marshall Cohen. No ano passado completaram-se 25 anos da primeira aparição do livro. Com a vantagem de um olhar retrospectivo, gostaria de reflectir sobre os modos como, quer a dança, quer os estudos de dança mudaram, em resposta – apenas para principiantes – às influências da globalização, da antropologia da dança, dos estudos culturais, dos estudos das artes do espectáculo e, mais em geral, das abordagens “pós-humanistas” à arte.

I. A Génese do Livro

À semelhança de muitas antologias que se tornaram textos de referência em cursos superiores - *What Is Dance?* surgiu das circunstâncias mais humildes e pragmáticas.

Em meados dos anos de 1970, quando pela primeira vez fui dar aulas num curso de estética da dança, apercebi-me de que a literatura “filosófica” da dança nunca tinha sido sistematicamente coligida num único volume. Os artigos relevantes estavam dispersos e algo ocultos em diversas (frequentemente difíceis

de encontrar) publicações periódicas, assim como em edições há muito fora de circulação.

Assim... (abreviando uma longa história), nem que fosse para me poupar à inconveniência de tirar inúmeras fotocópias ano após ano (algumas vezes violando os direitos de autor) comecei a ponderar as vantagens de reunir estes escritos dispersos num só livro.

Mas, mais ou menos na mesma altura (por volta de 1978), tive um encontro casual que fortaleceu significativamente a minha determinação em editar uma antologia dedicada expressamente (e impenitentemente!) à estética da dança. Certa noite, numa festa, fui apresentado a um bem conhecido erudito em Shakespeare e, após a habitual troca de formalidades sociais, ele perguntou-me o que é que eu ensinava. Em resposta, desfeiz os nomes de diferentes formas de arte. (Mas, inicialmente, não especifiquei se as minhas áreas de conhecimento eram práticas ou teóricas).

Mencionei aulas tanto de teatro como de cinema; e ele meneou a cabeça aprovadoramente. Mas, depois, quando acrescentei dança à lista, um olhar perplexo, descrente mesmo, estampou-se-lhe no rosto. Primeiro, fiquei perturbado com a sua consternação. Mas agora acho que o entendo.

Não sou a pessoa mais graciosa do mundo. Na realidade, mal posso atravessar um compartimento sem tropeçar nos meus próprios (ou noutros) pés. E para a maioria das pessoas, incluindo – assim parecia – este venerável académico em Shakespeare – a expressão “professor de dança” implicaria, invariavelmente, um instrutor de técnicas de dança ou coreografia. (Aparentemente, não lhe ocorria que, na realidade, alguém pudesse ser professor de história da dança, de crítica da dança ou - Deus nos livre! - teoria da dança.) Daí a sua perplexidade.

Bom... na ânsia de retomar o fio à conversa, apressei-me a tranquilizá-lo dizendo-lhe que a única matéria baseada em dança que eu ensinava era estética da dança. “Louvado seja Deus...Estética da dança? Mas em que diabo consiste *isso*?” perguntou (num tom que sugeria mera confusão mais do que total condescendência.)

Ora... ninguém esperaria que o cidadão comum estivesse familiarizado com um tema tão extraordinário. Mas, significativamente - e esta é que é a minha questão - a eminência parda com quem eu falava era um estudioso de Shakespeare, alguém intimamente familiarizado com o papel fundamental da teoria no estudo de dramaturgia (já para não dizer na maioria das artes.)

E, contudo, ele parecia incapaz de compreender a simples ideia de que um “estudioso de dança” pudesse querer abordar o mesmo tipo de questões tratadas no estudo de literatura, pintura, ou cinema. Desafortunadamente, ele apenas conseguia conceber dança como o acto de DANÇAR - como algo que alguém *faz*, ao invés de algo que alguém observa, sobre o qual reflecte, discute, contextualiza, pesquisa ou escreve.

E tanto quanto eu possa discernir, a dança era a única arte que continuava a ser vítima deste irreflectido preconceito. (Lembremo-nos que quando informei este erudito em Shakespeare que eu também leccionava em cursos de teatro e de cinema, ele não pressupôs automaticamente que me referia a aulas de representação, de realização ou de cinematografia.)

Ora... não posso honestamente afirmar que *What Is Dance?* tenha sido engendrado naquele preciso momento. Mas tenho quase a certeza de que a exasperação que senti naquela noite me ajudou a acelerar a concretização do projecto.

Também é crucial lembrar o preciso momento em que essa conversa teve lugar: durante os últimos anos da década de 1970, uma época de uma vitalidade sem precedentes da dança na América – na verdade, uma época por vezes referenciada como o “boom da dança” na América. Coreógrafos tão talentosos - e diversos - como Martha Graham, George Balanchine, Jerome Robbins, Merce Cunningham, Paul Taylor, e Twyla Tharp estavam ainda activamente a produzir dança. Consequentemente, afigurava-se-me inconcebível – ou, no mínimo, inexplicável – que uma forma de arte tão inegavelmente viva não fosse estudada de modo mais rigoroso e sistemático ao nível do ensino superior.

Assim...devido a uma acrescida multiplicidade de razões, redobrei a minha

determinação em agregar numa antologia textos teóricos que pudessem facilitar a integração dos estudos sobre dança no mais vasto currículo de artes em faculdades e universidades.

Nessa altura, assim quis o acaso, um antigo professor meu chamado Marshall Cohen tinha recentemente co-editado uma antologia intitulada *Film Theory and Criticism* (em colaboração com um importante estudioso de cinema, Gerald Mast).

Quando falei a Marshall do meu desejo de lançar uma colectânea semelhante dedicada à dança, ele não só se ofereceu para co-editar o livro, como também, generosamente, aceitou em propor o projecto à Oxford University Press, a editora da sua antologia sobre cinema. (Marshall gozava da vantagem acrescida de ser um distinto professor de filosofia com formação em estética.)

E ainda que, em última análise, os conteúdos de *What Is Dance?* fossem organizados de modo muito diferente - capítulo por capítulo - dos textos da antologia sobre cinema de Mast, e de Cohen, ambos os livros comungavam de um mesmo objectivo: um desejo de organizar os escritos teóricos tanto de cinema como de dança, com veneráveis abordagens às outras artes, ou seja, a ideia de que a arte pode funcionar como uma imitação da natureza (a teoria da *mimesis* que remonta a Platão e Aristóteles) ou como uma manifestação de emoções (a chamada teoria da expressão que tem as suas origens no Romantismo) ou como corporização da forma pura, da intuição sensível (um conceito mais recente, engendrado pela ideia modernista de que a arte pode existir como um “autónimo” fim-em-si-mesmo).

II. Conteúdos do Livro

Visto a uma distância temporal privilegiada, rapidamente se torna evidente que uma das irreflectidas (ou, “pouco” reflectidas) assumpções do livro, era a crença de que a palavra “dança” implica, comumente, a *arte* da dança teatral (por exemplo, dança executada para um grupo destacado de pessoas constituindo um público).

Para ser ainda mais específico: a maioria daqueles que contribuíram para o livro, simplesmente tinham como certo que “dança” significa, usualmente, um espectáculo de dança teatral ocidental (classificado em três géneros principais: ballet, bailado moderno, e bailado pós-moderno).

Os promotores de estudos culturais e de estudos das artes do espectáculo certamente criticariam o livro por não dar a mesma atenção a danças “culturalmente-específicas”¹, sem qualquer intenção de serem executadas para benefício de um público (danças de índole social, danças folclóricas, rituais religiosos) assim como danças executadas no contexto da cultura popular e comercial (musicais da Broadway ou de Hollywood, espectáculos de variedades ao estilo de The Rockettes, ou vídeos de música, estimuladas *Moonwalk* de Michael Jackson ou o *Voguing* de Madonna.)

Na realidade, mesmo nessa altura, (nos idos anos 70, quando os conteúdos do livro estavam em fase de negociação) recordo-me do meu profundo desapontamento ao aperceber-me que inúmeros textos sobre formas clássicas de dança não Ocidental (como o Noh, o Kathakali) teriam de ser excluídos por uma questão de espaço.

Assim...analisada em relação ao vasto leque de práticas globalizadas de movimento, que poderiam ter sido agrupadas sob o tópico primeiro de “Dança,” dei-me como culpado perante a acusação de me ter focado numa estreita selecção de práticas de dança (particularmente no que diz respeito às categorias agora descritas como “tradicionais” e “culturalmente-específicas”).

III. Abstracção Formalista e o *Boom* de Dança Americana

Mas por outro lado, a seu modo, *What Is Dance?* era possivelmente mais “culturalmente específico” do que eu me apercebera em 83 (nem que por, indubitavelmente, ser, tal como todas as actividades acções humanas, um

1 N.T. – No original *cultural-specific*.

produto do seu tempo e do seu lugar). Tal como atrás foi sugerido, a própria existência do livro – e, de certo modo, também os seus conteúdos – eram um claro reflexo da espantosa vitalidade da dança (em particular na cidade de Nova Iorque) nos anos imediatamente anteriores à sua publicação.

Ora...o que eu vou dizer causará, provavelmente, alguma irritação, especialmente aqui em Portugal. Mas estou plenamente convencido que, se e quando se escrever uma história cultural abrangente do século XX, tornar-se-á evidente que no decurso de apenas uma geração - aproximadamente de 1960 a 1980 – a cidade de Nova Iorque foi a capital coreográfica não oficial do Mundo Ocidental. Irei mesmo mais longe – arriscando aventurar-me nos domínios da hipérbole – ao defender que esta particular extensão da vida cultural americana foi para a arte da coreografia o que os finais do século XVI e inícios do século XVII foram, em Inglaterra, para a dramaturgia: a sua Idade de Ouro.

A meu ver, Balanchine, Robbins, Taylor, Cunningham e Tharp (entre *muitos* outros) estiveram para a dança como Shakespeare, Marlowe, Ben Johnson, e Thomas Middleton estiveram para a dramaturgia. E se as realizações isabelinas e jacobinas no teatro podem, em parte, ser atribuídas a uma descoberta linguística (a força particular dos pentassílabos jámbicos tal como proferidos num despojado palco isabelino), então uma descoberta estética similar (a força potencial do movimento sem adornos, como um fim-em-si-mesmo) ajudou a conceber muita da mais distintiva coreografia produzida na América durante os anos do *boom* da dança.

Mais especificamente: refiro-me à emergência, nos Estados Unidos, de uma estética formalista e minimalista que enfatizava o despojamento, a límpida “pureza” do movimento como um fim-em-si-mesmo.

O vocabulário coreográfico nestas obras era escassamente mimético ou suficientemente gestual para sugerir que o bailarino representava uma personagem ficcional. Além disso, os intérpretes raramente usavam o género de figurinos que sugerissem um meio social ou um período histórico. (Tipicamente os seus corpos envergavam *collants* e *maillots* – por outras palavras, roupas de

ensaio). O *décor* era minimal ou não-existente. Consequentemente as danças formalistas de Balanchine, Cunningham, e Taylor, (entre outros) manifestavam pouco ou nenhum interesse na explicitação de histórias ou narrativas.

Os bailarinos (literal e figuradamente) não tinham onde se esconder: Não tinham personagens por onde desaparecer... Não havia cenário ou figurinos para ajudar a prender a atenção do público ao “situar socialmente” o bailado num, menos formal e mais reconhecível, contexto “humano”. A principal ambição dos coreógrafos era modelar os corpos dos bailarinos em complexas formações arquitetónicas que se desdobravam em distintos tempos musicais e numa dinâmica tridimensional do espaço.

Assim, os melhores coreógrafos formalistas estavam decididos a demonstrar que o *movimento em si mesmo* – a forma corporal “abstracta”, despojada do gesto dramático – poderia ser inventivo, complexo e suficientemente intenso para manter o espectador totalmente envolvido, sem nunca se apoiar nas tradicionais “muletas” da narrativa, do comentário social, ou em figurinos e *décors* agradáveis à vista.

Esta estética formalista e minimalista atingiu um apogeu de tipos nos bailados de “indumentária prática” de Balanchine, como *The Four Temperaments*, *Agon* e *Concerto Barocco*. E suspeito que isto ajuda a explicar o motivo pelo qual eu estava tão desejoso por ver *algo* coreografado por Balanchine retratado na capa de *What Is Dance?*

IV. O *Apolo* de Balanchine como Paradigma

Ora, eu não discordo do velho adágio que diz: “não se pode avaliar um livro pela sua aparência”, mas creio que a imagem escolhida para a capa – uma fotografia do quadro da “explosão solar” da produção do New York City Ballet do *Apolo* de Balanchine – revela algo essencial sobre a antologia (assim como algo ainda mais essencial sobre as diferenças entre a dança nos inícios de 1980 e a dança hoje). Originalmente – na verdade até ao prazo final da edição – tinha-me inclinado para a famosa fotografia da autoria de Martha Swope, com Diana Adams e

Arthur Mitchell no seu notável *pas de deux* na produção original de Balanchine de *Agon* em 1957. **(O braço direito de Mitchell e o braço esquerdo de Adams encontram-se por sobre as suas cabeças, criando um halo que emoldura o lindíssimo arabesco contorcido de Adams. A sua perna, flectida no joelho, eleva-se de tal modo que o pé esquerdo roça o queixo de Mitchell).**

Mas depois - de um modo completamente inesperado - um amigo do gabinete de imprensa da NYCB chamou-me a atenção para uma recentíssima fotografia da (na altura) actual produção de *Apolo* da companhia. E tudo o que posso dizer é que o maxilar me caiu tão violentamente que foi uma sorte não o ter deslocado. Aqui estava uma espantosa fotografia de um momento lendário de um bailado igualmente lendário: A “explosão solar” com Ib Anderson interpretando um escultural Apolo, **cuja pureza clássica rivalizava com aquela de David de Miguel Ângelo.**

Suspensa em arabesco, imediatamente atrás dele, estava Suzanne Farrell como a musa favorita de Apolo (**e de Balanchines**), Terpsícore. A densa - mas lucidamente articulada - trama de membros (os braços e as pernas de Apolo entrecruzados com os das suas Musas) ilustravam vigorosamente a mestria de Balanchine em arquitectura anatómica.

Mas o que *realmente* me convenceu nesta fotografia, foi o modo como representava o pescoço de Farrell. A cabeça dela estava inclinada para trás num ângulo extremo; e o seu pescoço estava tão distendido, exposto e vulnerável que, até neste momento estático, se sentia a feroz voluptuosidade da sua dança. (Se os vampiros alguma vez desenvolvessem uma paixão pelo bailado, esta imagem seria decerto a sua *pinup* favorita.)

Como tal, do meu ponto de vista, a escolha desta fotografia serviu diversos propósitos: demonstrava a incomparável mestria de Balanchine no desenho (Apoloniano) formal de grupo; mas também incarnava a paixão dionisíaca da dança de Farrell.

Outro dos motivos que me levaram a destacar esta fotografia em particular foi a (algo maliciosa) vontade de desafiar - ou, pelo menos, complicar -

alguns dos estereótipos, então academicamente prevalentes, sobre o ballet. Os departamentos de dança das escolas superiores e universidades estavam usualmente dominados por proponentes de dança moderna; e estes tendiam a desaprovar o ballet – endemoninhando-o com adjectivos como ‘frio’, ‘impessoal’, ‘mecânico’, ‘afantochado’ (já para não falar do seu carácter ‘misógino e ‘anti-intelectual’.)

Na realidade, a “imagem” de ballet então prevalente nos departamentos de dança moderna procedia em larga medida de obras narrativas do século XIX como *A Bela Adormecida* (ou seja, contos de fadas populados por seres descarnados e sobrenaturais). Ora, em contrapartida, aqui estava um momento daquilo que é (possivelmente) o primeiro grande ballet “modernista” (potencialmente complicando distinções demasiado simplistas entre bailado clássico e moderno). *O Apolo* de Balanchine também levanta uma série de questões-chave - que eu esperava ver exploradas no livro - sobre a relação entre dança e as outras artes. Tal como é correntemente posto em cena, *Apolo* pareceria corporizar as tendências puristas de Balanchine, o seu desejo de criar danças nas quais o movimento declara a sua independência em relação a todas as formas artísticas, exceptuando a música.

Contudo – por muito surpreendente que possa parecer à primeira vista – *Apolo* (depois intitulado *Apolon Musagete*) foi originalmente coreografado por Diaghilev, nos Ballets Russes, em 1928. Uso a palavra “surpreendente” porque Diaghilev é mais conhecido por ter activamente estimulado colaborações entre coreógrafos e artistas plásticos de renome. Na realidade, a produção original, em 1928 de *Apolon Musagete* em nada se assemelhava ao bailado formalista e minimalista ilustrado na capa de *What Is Dance?* (Na produção original, Apolo envergava uma túnica grega; e o *décor* algo elaborado incluía uma quadriga que descia dos céus, assim como uma pintura representando o Monte Parnaso).

Mas ao longo dos anos, Balanchine foi despindo inexoravelmente o ballet de qualquer coisa e de tudo aquilo que ele considerasse supérfluo. De facto, em 1979, apenas quatro anos antes da sua morte, Balanchine “depurou” ainda

mais esta dança já (muito) minimal ao suprimir o “prólogo” que representava o nascimento de Apolo (o último vestígio de narrativa directa) assim como o derradeiro elemento de *décor* representacional: uma descarnada escadaria para o Monte Parnaso que tradicionalmente Apolo e as suas três Musas subiam imediatamente antes da “explosão solar” final.

Todavia, mesmo nessa versão reduzida, *Apolo* - ainda que tecnicamente um bailado sem enredo - funciona também como uma alegoria sobre a relação entre o artista (Balanchine/Apolo) e as suas musas: Terpsícore, Polímnia e Caliope.

A imagem da “explosão solar” da capa do livro é um dos muitos momentos do bailado em que cada membro do corpo de Apolo está entrelaçado com os das suas musas. Mesmo aqui, Balanchine – trabalhando dentro dos limites de um estilo “puro” e minimal – ainda consegue representar (e porventura até celebrar) a relação (relações) entre movimento, música e poesia. Tal como Balanchine teria sido o primeiro a admitir, *Apolo* possui conteúdo, tal como possui forma (mesmo que o seu conteúdo se expresse através de estratégias essencialmente “formais”). E isso é um poderoso lembrete de que até um movimento tão “puro” como em Balanchine não tem de ser experienciado como totalmente abstracto ou não-representacional.

Aqui encontramos uma diferença fundamental entre modernismo na dança e modernismo nas artes visuais. Ao contrário de pintores como Mondrian ou Pollock (cujo movimento em direcção à abstracção eliminava progressivamente a forma humana), o resultado final do despojamento do *décor* e dos figurinos em Balanchine é a revelação do corpo do bailarino tão completamente quanto possível. E, como John Martin nos lembra (num artigo que surge no primeiro capítulo de *What Is Dance?*) “Não há movimento passível de ser executado pelo corpo humano que seja totalmente não-representacional” (1933: 25).

Ninguém tinha mais consciência deste facto do que Balanchine, que uma vez gracejou: “Ponham um homem e uma mulher em palco e já temos uma história. Com um homem e duas mulheres, já temos um enredo” (1984: 23). Consequentemente, uma componente essencial no talento artístico de Balanchine

era a sua habilidade para retirar ênfase - sem nunca anular completamente - à tendência inata do corpo humano para gerar “significados” sociais.

Mas, acima de tudo, a decisão de apresentar esta fotografia específica na capa do livro foi consequência do meu impenitente desejo de celebrar a estética minimalista e formalista que se tinha comprovado tão congenial – não apenas em Balanchine, mas para a imaginação coreográfica americana em geral – nos anos de 1960 e 1970.

Esta estética constituía aquilo que Wittgenstein chamaria de “semelhança de família” harmonizando, de modo diverso, um panorama da dança americana. Variantes deste estilo formalista/minimalista tornaram-se visíveis (*mutatis mutandis*) não apenas no bailado (Robbins e Balanchine), mas também na dança moderna americana (Cunningham e Taylor) e até nos primeiros trabalhos de dança pós-moderna americana na época de Judson (Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Trisha Brown, David Gordon, etc).

V. A Influência dos Estudos Culturais

Na tentativa de explicar as enormes diferenças entre “aquele tempo” (1983) e “agora” (2008), podemos começar por observar a minha utilização da palavra “diverso” um pouco atrás. Despreocupadamente, referi-me ao corpo de trabalho representado nas coreografias do bailado americano, moderno, e pós-moderno nos anos de 1960 e 1970 como um “panorama *diversificado* da...dança”.

Hoje em dia, é claro, a palavra “diversidade” adquiriu uma conotação bem diferente. Tanto assim é que, do ponto de vista dos estudos de dança do século XXI, um “panorama” consistindo apenas na obra de Balanchine, de Robbins, de Taylor, de Cunningham, de Rainer, e de Brown seria rejeitado por ser excessivamente não diversificado.

E não diversificado por uma série de razões. Para começar: todo o trabalho incluído nesse pretense panorama diversificado (**independentemente de ser categorizado como bailado, moderno ou pós-moderno**) pode ser agrupado numa só categoria: coreografia criada por *individuos de renome* que concebem

a dança como uma forma de arte *maior* que requer a validação de um *público*. Como anteriormente afirmámos, os proponentes de Estudos Culturais rapidamente censurariam o livro por não dar ênfase a variedades de dança (ritual, folclore, social, entre outras) que não são apresentadas num contexto teatral e que podem não ter sido criadas por “artistas individuais” que se considerem, a si mesmos, “coreógrafos”).

Por exemplo, Susan Foster num artigo publicado há uns meses atrás, é muito crítica em relação ao “lugar especial” que os estudos a dança ocidental do século XX outorgaram a danças da autoria de um só artista, como distintas das danças praticadas pelo mundo fora e que não poderiam ser atribuídas a um só criador (2008: 12).

Este novo ênfase na “autoria” colectiva ou anónima tornou-se, em anos recentes, numa premissa maior nos estudos de dança. Na verdade, se eu tivesse de generalizar acerca da única grande mudança de ênfase nos cursos académicos de dança desde a publicação de *What Is Dance?*, mencionaria o modo como a balança curricular se distanciou do trabalho de artistas coreógrafos ocidentais, pendendo para formas de movimento tradicionais, culturalmente específicas e/ou formas-movimento colectivas como a salsa, o flamenco, o *kapa haka*, *break dancing*, a capoeira, a contra-dança, a dança do ventre, e o tango.

Mais especificamente: sob a influência dos estudos culturais e dos estudos das artes performativas, a própria definição daquilo que constitui “cultura” expandiu-se bem para lá do domínio da arte clássica e modernista ocidental. De facto, hoje em dia, a maioria dos departamentos académicos faz uso de uma definição muito mais alargada (na realidade, essencialmente, uma definição “antropológica”) da palavra “cultura”, que indica virtualmente qualquer “prática de movimento” exibindo padrões integrados de conhecimento humano, de crenças, de comportamentos e de propósitos. A cultura já não envolve o que envolvia para Matthew Arnold: “O empenho desinteressado em aprender e propagar o melhor que é conhecido e pensado no mundo” (1869: 44).

Daí a nova proeminência da expressão “produção cultural” – um termo

genérico que abarca o bastante para cobrir tudo, desde as formas de cultura popular mecanicamente reproduzíveis e globalmente disseminadas (programas de televisão como *Dancing With The Stars*) até às componentes de movimento dos rituais mais localizados e específicos de um lugar, executados por culturas “tradicionais”, indígenas e/ou culturas não-ocidentais.

Esta mudança de ênfase curricular, não só desafia o pressuposto de que a educação em artes liberais deveria ser organizada em torno de uma concepção “canónica” de cultura erudita, como também atenua as tradicionais distinções entre humanidades e ciências sociais (expressões como indígena, culturalmente-específica, dança não-teatral – anteriormente do domínio da antropologia – são agora também fulcrais no curriculum dos departamentos de dança alojados na secção de “Artes e Humanidades” da Universidade.

Note-se que a concepção de cultura Arnoldiana (que é pura e simplesmente tomada como garantida pela maioria dos artigos em *What is Dance?*) não é, de modo algum, incompatível com o tipo de “multi-culturalismo” que invadiu o meio académico nos anos de 1980. Aplicado à dança, o conceito de Arnold de “as melhores... do mundo” decerto incluiria formas de dança clássica não-ocidental, tal como a Bharata Natyam indiana e o Bedoyo javanês.

Mas o actual e tão em voga conceito de “produção cultural” é bem menos discriminatório. Aspira substituir a universalizada concepção de Arnold (C maiúsculo) de cultura erudita por um quase infinito número e variedade de práticas culturais locais. Este modo de uso pluralizado (c minúsculo) faz-se acompanhar por uma feroz relutância em ordenar as “produções culturais” de acordo com uma qualquer hierarquia.

Isto também ajuda a explicar o motivo pelo qual a expressão “multi-culturalismo” foi substituída, em anos recentes, na maioria dos casos, pelas doutrinas ainda mais inclusivas de diversidade cultural e relatividade cultural – ambas desencorajando um tipo de juízos de valor essenciais à concepção de cultura de Matthew Arnold. Estas assumpções não-avaliadoras, não-hierarquizadas, sobre o significado da palavra “cultura” constituíram durante muito tempo a norma em Ciências Sociais,

tais como a Antropologia e a Sociologia. Mas foi apenas com a emergência dos Estudos Culturais, ao longo da última geração, que isto se tornou igualmente verdadeiro para as Artes e Humanidades.

VI. Abordagens Antropológicas vs Abordagens Estéticas ao Movimento

Ora...eis a minha primeira grande generalização sobre os conteúdos de *What Is Dance?* A maioria dos textos são incomparavelmente mais úteis quando aplicados à obra de coreógrafos individuais do Ocidente, como Martha Graham, George Balanchine, Frederick Ashton, Merce Cunningham, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Twyla Tharp, entre outros – do que (digamos) as danças indígenas de povos tradicionais que vivem na Papua, Nova Guiné, ou nas Ilhas Cook. Este é simplesmente outro modo de dizer que o centro de atenção de *What Is Dance?* foi, mais do que antropológico ou etnográfico, sobretudo estético.

Mais uma generalização: também salientaria que a maioria dos autores compilados partem do pressuposto de que a experiência estética – por definição – é algo dissociado da (mais do que “integrado na”) vida quotidiana.

O apreciador de dança, que aborda o espectáculo ao vivo exclusivamente (ou mesmo principalmente) como um objecto de contemplação estética, terá tendência a preferir o movimento enquadrado em qualquer tipo “moldura” (como o arco do proscénio) situando assim a dança à distância – distância estética! – do espectador.

Este emolduramento tem um duplo propósito: (a) declara simbolicamente que arte não é vida, que arte e vida habitam dois (ainda que aparentados) mundos diferentes e (b) encoraja o espectador a saborear as propriedades *formais* e “puramente” estéticas da dança tão plenamente quanto possível. Quanto à dança “teatral”, vale a pena assinalar que a própria etimologia da palavra teatro deriva da expressão grega “theatron” (que significa “local de onde se vê”).

E as convenções arquitectónicas do teatro visam a promoção de um género muito especial de visão “desinteressada”. Kant forjou a expressão “interesse desinteressado” (que o esteta Edward Bullough acabaria por redefinir como

“distância física” ou “distância estética”.) Do mesmo modo, Kant definiu “estética” como o ramo da filosofia que examina a “percepção dos sentidos”. (Mais uma vez, a ênfase está no *sujeito* da experiência).

Por outro lado, se a prática de uma dança está perfeitamente integrada no quotidiano daqueles que a executam, se a actuação tem lugar num contexto de uma celebração carnavalesca ou em conjugação com outras actividades num ruidoso bazar, então, para o espectador, o movimento em si é menos acessível (por vezes literalmente menos *visível*) enquanto objecto de pura análise estética. Além do mais, o centro de atenção do observador propenso à estética (em oposição à antropologia) é a forma, não a função.

Isto não significa que o crítico ou o erudito em questão seja “formalista” *per se*. Ele, ou ela, pode também estar desejoso de examinar o modo como os aspectos formais da concepção do desenho do movimento representam ou expressam realidades pessoais e/ou sociais. Mas a sua principal preocupação, não será o modo como a dança está entretecida no tecido da cultura ou o modo como a dança é pensada para preencher uma função prática.

Ora...ao reconhecer sinceramente estas limitações e parcialidades não quero exagerar sobre até que ponto *What Is Dance?* falhou na definição de dança como algo que não fosse uma forma de arte teatral clássica do ocidente, modernista, ou pós-modernista. Insisti, por exemplo que o capítulo final do livro (“Dança e Sociedade”) incluísse um artigo revolucionário da antropóloga de dança Joanne Kealiinohomoku intitulado *An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance* [Um Antropólogo Olha para o Ballet como uma Forma de Dança Étnica] (1970). Uma das coisas que gostei particularmente neste artigo de Kealiinohomoku (e ainda gosto) foi a convicção de que todas as formas de dança podem ser olhadas numa dupla perspectiva, tanto antropológica como estética. Na realidade, mesmo o título desse artigo está pensado para salientar o facto de que até o ballet – independentemente de quão “universal” possa (ou não) ser a sua capacidade de sedução – é originado num contexto culturalmente-específico (cortes da Renascença Italiana e Francesa).

Inversamente, até as formas de dança mais ritualizadas (em que nunca houve intenção do movimento ser observado por alguém que não os deuses ou os habitantes do mundo dos espíritos) têm, também, sempre uma dimensão estética. Tal como a antropóloga de dança Theresa Buckland referiu, “todas as danças são étnicas, mas algumas são mais étnicas que outras.” (1999:3).

Assim, fico satisfeito por *What Is Dance?* ter desempenhado um papel na divulgação da abordagem de Kealiinohomoku ao tema. **Sintomaticamente, quando comecei a utilizar a antologia nas minhas aulas de estética, no Oberlin College, em 1984, o ensaio de Kealiinohomoku tornou-se rapidamente num dos favoritos dos meus estudantes; e isto diz muito sobre o crescente prestígio de tópicos relacionados com etnicismo, conhecimento local, e a crítica de assumpções e práticas Eurocêntricas que começariam a ganhar terreno ao longo dos anos oitenta.**

VII. De Balanchine aos B Boys, Bausch e Butoh

Ora... ainda que remotamente, falei sobre algumas das vias através das quais, em resposta às novas directrizes dos estudos culturais e de outras abordagens menos puramente “estéticas” da análise do movimento, o âmbito dos estudos de dança se ampliou. Mas não falei o suficiente sobre a forma como a dança em si mudou desde 1983.

Por uma triste coincidência, George Balanchine morreu em Abril desse ano, e julgo ser provavelmente justo dizer que o bailado contemporâneo tem estado em declínio desde aí. Mencionando apenas um exemplo deprimente: os novos trabalhos coreografados por Peter Martins (o sucessor, escolhido a dedo, de Balanchine no New York City Ballet,) inadvertidamente forneceram provas de que a estética formalista/minimalista, por si só, não garante a criação de um bailado contemporâneo artisticamente satisfatório.

Martins demonstrou (com demasiada frequência) que um bailado pseudo-Balanchine pode ser tão maçador como a maioria dos entediantes, aleatoriamente estruturados exemplos da dança teatral europeia (onde elaborados cenários e

figurinos se afadigam tentando dissimular a ausência de invenção de movimento no vazio central da peça).

Infelizmente, com a possível exceção Alexei Ratmansky (o mestre de dança oriundo do Bolshoi, que está prestes a tornar-se artista residente no American Ballet Theater) e de Christopher Wheeldon (o coreógrafo nascido em Inglaterra que actualmente dirige a sua própria companhia de bailado contemporâneo, Morphoses) muito poucos dos mais notáveis coreógrafos, no último quarto de século, se dedicaram exclusivamente à criação de novas obras para as companhias de bailado.

Pensa-se em William Forsythe na Alemanha, e (com menos frequência) em James Kudelka no Canadá e (ocasionalmente) Ashley Page na Grã-Bretanha. Talvez até o sub-apreciado Alonzo King em São Francisco. **Mas tal como o tom hesitante, muitíssimo “cauteloso”, destes créditos provavelmente deixa subentender, até esta pequena lista de “os mais notáveis” coreógrafos do bailado contemporâneo é, possivelmente, mais longa do que o mérito estético só por si poderia justificar.**

Certamente: um considerável número de novas e estimulantes danças entraram nos reportórios de várias companhias desde 1983 até hoje. Mas, frequentemente, estes novos bailados foram coreografados por figuras como Mark Morris ou Twyla Tharp, coreógrafos de dança moderna capazes de trabalhar para diferentes companhias, porque o seu próprio trabalho assimilou completamente o vocabulário do bailado neoclássico.

Se bem que a morte de Balanchine tenha assinalado o início de maus tempos (se não “tempos finais”) do bailado moderno enquanto uma forma vital de arte contemporânea, nesse mesmo ano outro acontecimento veio, contudo, anunciar o início de grandes tempos para um tipo muito diferente de dança contemporânea.

Na verdade, somando mais uma coincidência de calendário, Abril de 1983 – o mês da morte de Balanchine – foi também marcado pela estreia do filme *Flashdance* (que ajudou a chamar a atenção do *breakdance* e do *hip-hop* junto

dos públicos convencionais).

Realizado por Adrian Lyne, *Flashdance* também ajudou a popularizar aquela eclética (e crescentemente estereotipada) combinação de jazz, bailado e hip-hop, que actualmente caracteriza a dança na maioria dos vídeos musicais, anúncios da televisão e “pequenos números” concebidos para animar cerimónias de entregas de prémios e outras produções televisivas.

Poderia até ser dito que, a partir de 1983, as trajectórias duais do bailado contemporâneo e do hip-hop se apresentam como reflexos uma da outra. Enquanto os destinos do bailado caíam em espiral, os das danças urbanas indígenas de rua, subiam em flecha muito lá para o alto. O *hip-hop* e o *breakdance* serão certamente o produto americano de exportação mais poderoso desde o nascimento do rock&roll em meados de 1950. No princípio do século XXI, *breaking*, *locking* e *popping*, tornaram-se práticas comuns tanto na dança vernacular de rua assim como na cultura popular convencional (especialmente em vídeos musicais) produzidos e/ou consumidos em cidades geograficamente tão dispersas como Londres, Paris, Bombaim, Tóquio, Pequim, Jacarta, e Joanesburgo.

Ora... deveria confessar rapidamente (e humildemente) que se me perguntassem sobre “RSC” no final dos anos de 1970 (quando *What Is Dance?* era apenas um brilho no meu olhar), eu teria assumido que a pergunta dizia respeito à Royal Shakespeare Company e não aos Rock Steady Crew, o grupo de breakdance “b boys”, sediado em Bronx, frequentemente apontado como tendo dado início ao género, em 1977 (e cuja destacada aparição em *Flashdance* contribuiu para o sucesso do filme).

Entre parênteses, posso acrescentar que apresentei uma versão desta palestra em Auckland há um ano atrás; e, no período de perguntas e respostas, o primeiro comentário que ouvi foi mais ou menos este: “Hoje em dia nem sequer é preciso *perguntar* o que é a dança. Dança é as mil e uma variedades hip-hop que as pessoas executam no mundo inteiro.”

Ora isto soou-me algo exagerado. (Em particular porque o jovem que fez esta

declaração nunca – soube-o pouco depois – tinha saído da Nova Zelândia natal). Logo, quando lhe perguntei como é que ele se sentia à vontade para fazer uma afirmação tão generalista sobre a situação da dança pelo mundo fora, ele replicou – muito seguro de si – com duas palavras: “You Tube” (um poderoso lembrete de como a tecnologia digital ajudou a promover os destinos do *breakdance*. A instantaneidade viral com que imagens captadas num I Phone em Seoul podem ser transmitidas para Auckland - e para todo o lado – ajuda a explicar o alcance global do fenómeno b-boy).

Quanto à minha relação com o *breakdance*... Tudo o que posso honestamente dizer é que pus, o melhor que pude, o meu diletantismo à prova para acompanhar (nem que fosse só através da internet) companhias inovadoras como a franco-argelina Compagnie Kafig ou a Obowang Crew da Coreia do Sul. Mas não tenho a presunção de possuir muito saber de rua em relação a estes temas. Ainda assim, posso prontamente admitir que se tivesse de optar entre ver *Rize*, o expressivo documentário de David La Chappelle sobre o virtuosismo de idiomas conhecidos como “clowning” ou “krumping” em Los Angeles ou a mais recente imitação – um bailado de Balanchine por Peter Martins - não hesitaria em escolher o primeiro. Mas a ascensão do hip-hop e o declínio do bailado contemporâneo não foram os únicos factores que alteraram radicalmente o panorama da dança nos anos 80.

1983 foi, também, marcado pela estreia, ao estilo B’boys, de um deslumbrante bailarino de sapateado de doze anos chamado Savion Glover (num, musical da Broadway para esquecer, intitulado *The Tap Dance Kid* [O Rapaz do Sapateado]). Nos quinze anos seguintes o característico estilo de Glover em “power tapping” revolucionaria o género. É, também, importante sublinhar que a meteórica ascensão de Glover foi parte essencial de um importante fenómeno: a simultânea revitalização e renovação do sapateado como uma forma maior de arte. Coreógrafos pós-modernos como Jane Comfort e Gail Conrad criaram complexos contrapontos entre o trabalho de pernas *step/ball/change* e a expressão verbal, enquanto veteranos, como Charles “Honi” Coles se viram, pela primeira

vez no decurso de uma geração, muito requisitados.

O súbito desenvolvimento e o renascimento do sapateado foram apenas duas componentes de uma mudança mais fundamental de gosto, afastada do formalismo mais abstracto de Balanchine e Cunningham – ainda que ambos tenham ocorrido, basicamente, no seio da cultura popular. Mas uma profunda e comparável mudança era igualmente visível no domínio da “arte erudita” da dança teatral.

Em 1984, Pina Bausch, a suma-sacerdotisa do Tanztheatre na Europa e Sankai Juku, um dos mais notáveis praticantes do Butoh japonês, fizeram a sua estreia na América no Olympic Arts Festival em Los Angeles. Ambos despertaram a simpatia da comunidade americana da dança, que vinha olhando a estética formalista/minimalista como demasiado fria e abstracta. Na realidade, muitos coreógrafos mais novos estavam famintos por um tipo de dança teatral mais expressiva emocionalmente e socialmente mais representativa.

Em Butoh (ao contrário de, por exemplo, Balanchine, Cunningham ou Lucinda Childs) a paisagem do sofrimento humano pós-Hiroshima/Nagasaki (incarnado em rostos expressivamente contorcidos, esqueléticos, corpos cobertos de cinzas e dedos nodosos) era mais importante do que uma arquitectura corporal abstracta. Similarmente, no Tanztheatre de Bausch, o movimento humano era apenas um elemento teatral entre muitos outros elementos (incluindo verbalização de textos, *décor* elaborado, figurinos e adereços).

Os figurinos e o cenário representativos no trabalho de Bausch tinham como efeito “situar” os movimentos dos bailarinos num contexto social, tornando assim difícil – se não impossível – experienciar a coreografia de um modo “puramente” formal. Para mais, no Tanztheatre de Bausch, o movimento em si mesmo serve quase sempre o propósito de ilustrar as relações sociais entre homens e mulheres, pais e filhos, cidadãos e Estado.

VIII. O Fim da Pureza

Assim, nos doze meses que se seguiram à publicação do livro, o carácter estético

da dança teatral na América estava em vias sofrer um profundo abalo tectónico, afastando-se da dança “pura” de Balanchine, de Cunningham e de Taylor, entre outros, rumo a géneros “híbridos” desejosos de combinar e de incorporar formas de arte, tradições culturais e vocabulários de movimento, habitualmente separados. Paralelamente, um novo corpo de escritos teóricos tinha começado a vilipendiar os conceitos subjacentes de “formalismo”, “abstracção” e a possibilidade mesma - ou desejo - de uma autonomia estética.

A anteriormente influente teoria de Clement Greenberg pela pureza do meio, com base na qual conceituados modernistas como Balanchine ou Cunningham deveriam batalhar, despindo os seus bailados de tudo o que era considerado estranho à sua “essência” fundamental era, agora, um anátema para um novo e emergente *ethos* pós-moderno. (O “essencialismo” de todos os tipos – tanto nas identidades políticas como nas artes – estava agora debaixo de fogo).

Ainda numa outra coincidência temporal, 1983 foi não apenas do ano da edição de *What Is Dance?* mas também o ano da publicação da influente antologia de Hal Foster *Postmodern Culture* [Cultura Pós-moderna] (originalmente intitulada *The Anti-Aesthetic* [A Anti-Estética]). No prefácio, Foster, argumenta que o pós-modernismo... “assinala que a própria noção de estética, a sua organização de ideias, está em causa... a ideia de que a experiência estética existe à parte, sem “propósito” algum para além da história...” (1983: XV).

Tal como foi observado anteriormente, os estudos culturais tinham já começado a alargar o foco curricular dos cursos de dança para lá dos géneros estritamente teatrais, nos quais um grupo afastado de espectadores experiencia a dança de um modo desinteressado e “estético”. Mas todos os ensaios da antologia de Foster partilham de um conjunto de pressupostos sobre a “cultura pós-moderna” (acima e além da sua hostilidade colectiva em relação à tradição da “arte pela arte”).

Na realidade, esta reacção adversa à pureza formalista não pode ser explicada em termos “puramente” estéticos. As suas motivações mais profundas eram políticas. A abstracção formalista - correcta ou incorrectamente - era agora equiparada a uma atitude de escapismo, um desejo de isolar a arte das realidades lodosas e

conspurcadas da arena social e política. Em 1989, no Whitney Museum, uma exposição intitulada *Image World: Art and Media Culture* [Mundo de Imagem: Arte e Cultura dos Media] confrontava o público com um placar introdutório onde se lia; “Aqueles que olham a arte como um refúgio do mundo exterior não encontrarão conforto aqui” (1989: 1).

Para mais, numa época de constante e progressiva diversidade cultural, falar de pureza (independentemente de quão concertadamente se tentasse confinar a discussão ao domínio da estética) deixava invariavelmente um amargo de boca, evocando – como quase sempre o faz – repugnantes conceitos de pureza racial e étnica. Consequentemente, a pureza (tanto num contexto estético como antropológico) rapidamente se tornou na nova *bête noire*. Concomitantemente, “intra” e “inter” tornaram-se os mais recentes indicadores de escolha (como em intra-cultural e interdisciplinar).

Novas locuções como “hibridismo”, “limiaridade”, “polivocalidade,” e “intertextualidade” tornaram-se comuns nos círculos académicos; enquanto termos como “autenticidade”, “originalidade”, “fechamento” e “oposição binária” bateram rapidamente em retirada. Todas as molduras, linhas divisórias e fronteiras (o que quer que fosse que apartasse meios artísticos, disciplinas académicas, identidades culturais ou étnicas) foram declaradas impuras e permeáveis. A *bricolage*, o *sampling*, o *re-mix* e o *mash-up* tornaram-se estratégias populares para misturar, desfazer e remontar diversos blocos numa construção de híbridos ecléticos. No início de 1980, Guillermo Gomez-Pena fundou uma companhia de performance (*Poyesis Genetica*) que tentava situar-se – precisa, mas precariamente – na *fronteira* entre San Diego e Tijuana, afirmando assim a sua identidade, simultaneamente sul-americana e norte-americana.

Este apetite pós-moderno para cortar e copiar (aparentemente) matérias-primas incompatíveis, produziu algumas extraordinárias colaborações entre diferentes culturas (por exemplo a "Post-African Neo Hoodoo Modern Dance" de Reggie Wilson ou as colaborações em curso com o bailarino congolês, Andreyra Ouamba.) Do mesmo modo, os exercícios em manta de retalhos, com colagens

e montagens, de Doug Elkins (mais recentemente, a sua interpretativa recriação de *Climb Every Mountain* de Rodgers e Hammerstein no espectáculo *Fraulein Maria*) são produto de uma imaginação coreográfica determinada a desvendar diferenças e semelhanças sintácticas entre vocabulários do movimento que – pelo menos à primeira vista – parecem ser diametralmente opostos. Este fascínio por géneros deliberadamente impuros que teve início nos anos 80 representou um desafio directo à estética da pureza formal.

IX. O espectro da HIV/SIDA

Outra coisa aconteceu no início dos anos 80 que ajudou a deslocar o pêndulo da actividade da dança americana, afastando-o da abstracção minimalista para se aproximar de um “conteúdo” socialmente comprometido. Quatro palavras aterrorizadoras, “Síndrome de Imunodeficiência Adquirida” entraram pela primeira vez no discurso público em Setembro 1982.

Em meados dos anos 80 HIV/SIDA tinha-se tornado na presença espectral que pairava sobre quase todas as reuniões do mundo da dança. Dado o elevado número de homossexuais na comunidade da dança, a SIDA rapidamente adquiriu o carácter de uma ameaça existencial. Um crescente sentimento de pânico e desespero (exacerbado pela deliberada indiferença da administração Reagan face à pandemia) gerou uma inquietação igualmente crescente entre os artistas da dança em relação à ideia de movimento como um fenómeno puramente estético.

A evolução coreográfica de Neil Greenberg (que dançou para Merce Cunningham entre 1979 e 1986) é um caso exemplar: *Not About Aids Dance* [Dança Que Não É Acerca da SIDA] de Greenberg (interpretado pela primeira vez em 1994 **o mesmo ano em que a companhia de Bill T. Jones estreou *Still/Here*** [Ainda/Aqui]²) centra-se na impossibilidade virtual de criar uma dança – uma dança

2 N.T. – Still significa também “tranquilidade”, pelo que se poderia traduzir: TRANQUILAMENTE/AINDA/AQUI.

qualquer – em plena epidemia da SIDA que *não* seja apreendida como sendo (de uma maneira ou de outra) “sobre” a doença. E isto é válido, independentemente de quão “abstracto” possa ser o vocabulário do movimento.

Simultaneamente, artistas como Michael Nash começaram, activa e directamente, a colaborar com organizações como a Act Up (por exemplo, em campanhas com *lemas* como “Silêncio = Morte”; ou “Com 108 949 Mortos, a Arte não Chega...”) Preocupações estritamente estéticas tornam-se cada vez menos relevantes na avaliação da eficácia de acções políticas concretas, levadas a cabo com o objectivo de influenciar directamente deputados da Câmara dos Representantes ou grandes companhias farmacêuticas. Nash torna isso extraordinariamente claro no poema que se segue:

O que faço não é ARTE
Fazer ARTE como um produto final não me interessa
Não quero saber se não for olhada como ARTE
As minhas imagens são sobre FUNÇÃO
As minhas imagens são sobre ACCÇÃO
As minhas imagens são sobre SIDA (2002)

Paralelamente, a emergência de Butoh, do Tanztheatre, e da arte/activismo inspirada na SIDA anunciavam um repúdio não oficial, mas inequívoco da estética purista/minimalista/formalista **exemplificada por coreógrafos como Balanchine, Taylor, Cunningham, e Lucinda Childs**. Logo, não há como negar que, tanto a dança em si como os estudos de dança, mudaram profundamente desde 1983. Tanto assim é que uma reedição de *What Is Dance?* pareceria desactualizada.

Mas julgo chegado o momento de fazer uma confissão: em numerosas ocasiões, nas últimas décadas (mais recentemente há uns meses atrás) fui abordado por editores que me perguntaram se eu estava disposto a rever, aumentar, e actualizar a antologia, reflectindo assim estes desenvolvimentos. E de todas as vezes,

respeitosamente, declinei.

Mas não porque não me agrada o rumo que a dança tomou nos últimos vinte e cinco anos. Estou mais do que disposto a aceitar a ideia que Nova Iorque já não é a capital da dança do Mundo Ocidental (se, na realidade, alguma vez o foi). Não vejo qualquer razão para que críticos e eruditos *não devam* escrever sobre butoh ou hip-hop ou a dança das cobras Hopi, com a mesma seriedade com que uma geração anterior de académicos de dança se debruçou sobre a abstracção formalista e minimalista.

Não, não me oponho ao que está a ser estudado. É a *forma* como a nível académico, actualmente, se estuda e se escreve sobre a dança que acho tão desanimadora. Para começar parece-me simultaneamente irónico e paradoxal que em nome da *diversidade*, todas as variedades de dança sejam agora examinadas através de uma única (excessivamente não-diversificada) lente cuja função é filtrar a distintiva dimensão sensorial e estética de performances individuais para se concentrar num único tópico principal: as dinâmicas do “poder” na sua relação com as suas políticas de identidade (mais especificamente: raça, etnia, género e preferências sexuais).

X. O Lugar da Política nos Estudos sobre Dança

Ora, antes que alguém me acuse de ser um esteta apolítico (ou pior, um americano neo-conservador), devo dizer algo sobre a relação entre dança e política em que creio apaixonadamente: existirão *sempre* situações em que as dimensões puramente estéticas de uma dança empalidecerão se comparadas com os seus significados políticos. E sei que isto é verdade, não de uma forma abstracta, de forma teórica, mas de acordo com a minha experiência como amante da dança. Em meados dos anos de 1990, apenas alguns anos após a queda do *apartheid* na África do Sul, fui a uma conferência sobre dança na Universidade da Cidade do Cabo e, de longe, a mais empolgante dança a que assisti durante a minha visita - consideravelmente mais memorável do que a maior parte das novas coreografias que vi em salas de espectáculo - foi uma manifestação com a qual esbarrei, numa

tarde, às portas de uma cafeteria de uma associação de estudantes.

Um contingente de cozinheiros e lavadores de loiça lutavam por salários mais altos. Com os punhos das suas mãos direitas cerrados, mesmo por cima das suas cabeças; os antebraços balançando, num rápido e cortante movimento. Ao mesmo tempo, as pernas como corriam sem sair do lugar (os joelhos elevando-se quase até à cintura). Esta vigorosa passada funcionava como contraponto rítmico aos seus cânticos de protesto.

Fiquei completamente hipnotizado (por motivos que não entendi de imediato). Mas depois percebi *porque* achava esta dança tão emocionante. De repente lembrei-me das imagens de júbilo que tinha visto na televisão, anos atrás, na tomada de posse de Nelson Mandela como primeiro presidente democraticamente eleito da África do Sul. Mandela, de 75 anos, em resposta às aclamações dos seus conterrâneos, executou espontaneamente uma dança semelhante. Algumas horas depois da manifestação dos trabalhadores da cafeteria, descrevi o que tinha visto a um jornalista sul-africano (que de imediato identificou a dança como um exemplo de “Toyi-Toyi”, originalmente uma dança de protesto, que se tornou parte integrante dos comícios anti-apartheid nos anos 80).

Aqui estava um maravilhoso exemplo do que os antropólogos querem dizer quando falam de dança como uma componente activa, integrada, envolvendo constantemente a componente cultural, em vez de um “mero” espelho da cultura. Por outras palavras, a mesma passada e gestos que antes simbolizavam uma oposição ao regime do apartheid tinham evoluído organicamente para então, do mesmo modo, servir as necessidades da África do Sul no pós-apartheid. (Vale a pena referir que a dança Toyi-Toyi, que se pensa originária do Zimbabwe, foi aí banida em 2004 por Robert Mugabe, que receava que esta se estivesse a tornar num símbolo de resistência ao *seu* regime ditatorial).

Passei por uma experiência igualmente fascinante, há uns anos atrás, em Barcelona, onde aos fins-de-semana, na praça em frente da Catedral de Santa

Eulália, se executa uma dança chamada Sardana. Pessoas de todas as idades (algumas das quais aparentando ter cerca de oitenta anos) dispunham-se numa série de círculos. De mãos dadas, cada grupo erguia os braços à altura dos ombros e começava a avançar gradualmente para a direita com pequenos passos delicados – girando, assim, os respectivos círculos no sentido dos ponteiros do relógio.

Ora, escusado será dizer que uma dança como a Sardana não ofereceria grande alimento visual ou satisfação estética a uma audiência de espectadores à parte. Uma análise puramente “formal” desta dança falharia completamente o alvo.

Mas é quase impossível subestimar o significado político desta dança aparentemente inocente. A Sardana (soube-o mais tarde) simboliza e promove activamente a solidariedade de grupo entre catalães, ansiosos por afirmar a sua partilhada identidade étnica e declarar a sua independência da Espanha. Tal como a língua catalã, a Sardana foi banida na ditadura de Francisco Franco. Transplantadas (sem quaisquer aformoseamentos coreográficos) para um contexto teatral e executadas por bailarinos profissionais, nem a Sardana nem o Toyi-Toyi mereceriam a atenção de um verdadeiro amante da dança.

Mas quando se assiste a essas danças naqueles contextos específicos (e culturas específicas) - uma praça pública em Barcelona ou um comício sindical na Cidade do Cabo – torna-se claro que ambas pulsam de significado político.

Os Catalães declaram orgulhosamente a sua identidade ao colectivamente darem as mãos e ao erguerem as suas cabeças “bem alto.” Do mesmo modo, quando os negros Sul-africanos dançam o Toyi-Toyi, querem dizer que, mantendo-se no mesmo lugar, se movem para a frente. (É esse, pelo menos, o significado da tradução das palavras “Toyi-Toyi” na língua Ndebele).

Como tal, sim, é claro que sempre existiram (e sempre existirão), situações em que será impossível explicar o significado de uma dança sem se examinar a sua dimensão política. E isto é verdade em tantas outras formas não tão populistas como o Toyi-Toyi ou a Sardana (que estão completamente integradas no

quotidiano de um povo inteiro).

Poderia alguém escrever, responsabilmente, sobre a obra de Neil Greenberg *Not About Aids Dance* ou sobre a variação coreográfica de Bill T. Jones de *Uncle Tom's Cabin* [A Cabana do Pai Tomás] (“The Last Supper at Uncle Tom's Cabin/The Promised Land” [A Última Ceia na Cabana do Pai Tomás/A Terra Prometida]) sem referir a política cultural do HIV/SIDA ou as forças políticas que determinaram as representações de negros de Harriet Beecher Stowe em meados do século XIX?

Mas quererá isto dizer que *todas* as danças devem ser agora estudadas do mesmo modo política e ideologicamente orientado? O problema – parece-me – é que hoje as políticas de identidade de raça, de etnicidade e de género excluam *qualquer outra* aproximação à dança.

A tendência que aqui descrevo não está de todo confinada aos estudos de dança. Na realidade, a melhor descrição do que correu mal com o ensino das “Artes e Humanidades” em geral, é feita pelo grande crítico literário Christopher Ricks que, certo dia, apresentou um reparo semelhante sobre as tendências ideológicas no Departamento de Inglês: “O problema” sustentava Ricks “não é a presença da política, mas a ausência da não-política...” (1994: 1).

Por outras palavras, já não há lugar para uma aprendizagem que opta por abordar a literatura ou a dança como formas de arte potencialmente autónomas que não nos dizem (necessariamente) nada sobre raça, classe, ou género. Considere-se, por exemplo, o modo como o trabalho de uma coreógrafa tremendamente talentosa como Shobana Jeyasingh é agora sistematicamente estudado na Academia. Dado que Jeyasingh é uma coreógrafa nascida na Índia que vive e trabalha em Londres, todos os chavões políticos e teóricos (“pós-colonial,” “diaspórico,” “subalterno”) jorram, sempre que o seu trabalho é discutido.

Num artigo devastadoramente brilhante, publicado em 1997, Sanjoy Roy desafia engenhosamente esta predisposição ao maliciosamente apresentar uma pergunta de escolha múltipla no primeiro parágrafo do seu ensaio:

O trabalho de Shobana Jeyasingh é sobre? (por favor assinale)

Hibridez cultural

Identidades na diáspora

Identidades femininas

Actualização da tradição

Uma mulher Indiana na Grã-Bretanha

Outro (especifique, por favor)

E a resposta é ...

Mas depois, em vez de responder à sua própria pergunta, Roy, inteligentemente acrescenta:

“É uma pergunta armadilhada, claro. Pode assinalar qualquer uma das respostas. O problema é que as reacções ao trabalho de Jeyasingh se centram, frequentemente, em questões culturais negligenciando as preocupações formais que são claramente relevantes na sua concepção artística. É perfeitamente válido falar do trabalho de Jeyasingh em termos de questões culturais mais amplas; contudo, com demasiada frequência a dança torna-se então um mero sintoma de outra coisa e, conseqüentemente, é interpretada em termos cruamente simplistas que não lhe fazem justiça (uma colaboração Oriente/Ocidente ou “dança contemporânea indiana de fusão)”.

“É profundamente irónico”, acrescenta “que um trabalho tão formalmente abstracto, tão modernista, seja abordado como se fosse, de facto, de “natureza temática” (1997: 4).

Mas também é francamente mais fácil ligar o piloto-automático pós-moderno e alardear banalidades sobre “hibridez”, “alteridade”, “agenciamento social” (e por aí fora) do que descrever as complexidades formais, a musicalidade, ou as tonalidades emotivas que tornam as danças Jeyasingh tão únicas.

Esta última requereria, simultaneamente, uma “leitura atenta” e um conhecimento especializado – duas práticas críticas interligadas que se encontram em estado de coma desde o momento em está mais em voga discutir o papel que a dança

desempenha na formação de identidades étnicas do que analisar a singularidade dos vocabulários de movimento concebidos por aqueles incomparáveis artistas individuais que costumávamos apelidar de grandes “coreógrafos”.

Mais uma vez citando Roy: “Jeyasingh, a coreógrafa desvanece-se na obscuridade em favor de Jeyasingh a mulher indiana que vive na Grã-Bretanha e que se envolve em questões de migração, diáspora, raça, tradição, hibridez, e por aí fora”(ibid: 4).

XI. O Destino do Coreógrafo na Era dos Estudos Culturais

Num artigo recentemente publicado; *Choreographies and Choreographers* [Coreografias e Coreógrafos], Susan Foster defende que a sina da palavra “coreografia” está intimamente ligada à evolução dos primórdios da dança moderna na América:

“Nos finais dos anos de 1920 e inícios de 1930...o termo ‘coreografia’ difundiu-se e adquiriu novos usos, especialmente nos Estados Unidos. Habitualmente surgia em programas de concertos, jornais e, significativamente, no currículo do Bennington Summer Dance Festival” (2008:9).

Foster refere-se ao facto de durante os anos de 1930, o Bennington College ter-se tornado na residência dos principais pioneiros da dança moderna americana. Mas em vez de aplaudir esta nova aliança entre uma escola de artes liberais e os coreógrafos de dança moderna, Foster lamenta que o selo de aprovação académica daí resultante tenha incutido uma aura “elitista” à dança moderna: “o génio inspirado da obra individual adquiriu um novo fulgor em comparação com o papel dos professores de dança social e “arranjadores” de dança, tais como os que preparavam números de revista, de entretenimento em clubes nocturnos, ou outras atracções da Broadway” (ibid: 11-12).

Para mais – apressa-se a acrescentar - esta pretenciosa distinção hierárquica, entre “arte” coreográfica e formas populares de dança comercialmente viáveis, “concretizaram mais uma exclusão: garantir um lugar especial para danças da autoria de um só artista...excluindo trabalhos de autoria colectiva ou trabalhos

de autoria anónima” (ibid: 12).

Mas, em grande parte, graças à influência de Foster e de outros académicos com opiniões semelhantes que abraçaram o programa de trabalhos apontado pelos estudos culturais, os tabuleiros académicos viraram-se, agora em favor de danças que estão profundamente “enraizadas” na fundação da ordem social e que em muitas instâncias são de autoria colectiva ou anónima.

Por contraste, danças que não funcionam como reflexo antropológico de *toda uma cultura*, que são (meramente!) o resultado idiossincrático da criatividade de um único indivíduo (e que apenas interessam a uma elite minoritária de “amantes da dança”), estas danças são agora consideradas *menos* merecedoras de uma atenção académica constante.

Note-se que a principal ênfase em muitos dos tópicos mais recentes (como por exemplo, dança como uma forma de resistência política em culturas “hegemónicas”, dança social como um reforço de papéis de género culturalmente construídos, etc.) está na *dança* – não na “coreografia” ou até em “fazer dança” - *per se*. Na verdade – neste contexto antropológico alargado e global - a dança como uma actividade que as pessoas “executam” começa a ter outra vez prioridade sobre a dança enquanto actividade a que alguns (frequentemente uma minoria privilegiada da população) simplesmente assistem.

Mas não será que esta alteração de ênfase ameaça levar-nos de regresso ao ponto onde estávamos antes da edição de *What Is Dance?* Recordemos o episódio da minha conversa nos finais anos de 1970 com o erudito em Shakespeare que era incapaz de conceber a dança como algo mais do que o “acto de dançar”. No prefácio à sua magistral história da coreografia do século XX na América e na Europa *No Fixed Points...* [Sem Pontos Fixos...] Nancy Reynolds e Malcolm McCormick escrevem:

“Se o nosso livro tivesse sido escrito há cinquenta anos atrás – ou cinquenta anos depois – dando destaque à coreografia, poderia afigurar-se inapropriado, mas no momento presente (o dealbar do século XXI) não será demasiado dizer que a emergência da dança como uma forma de arte autónoma e da coreografia no

interior dessa forma de arte...em conjunto compreendem a definição da história da dança do século XX” (2003: xi).

Faria até uma declaração mais ousada: O que Reynolds e McCormick chamam de “definição da história” da dança do século XX - a emergência do coreógrafo que concebe a dança teatral como uma forma de arte “autônoma” - constitui um dos mais notáveis desenvolvimentos em toda a história da dança. As melhores coreografias de Nijinsky, de Graham, de Balanchine, de Tudor, de Ashton, de Cunningham, de Taylor, de Tharp, e de Morris podem facilmente reclamar um lugar no mesmo panteão estético que alberga as maiores obras de Joyce, de Picasso, de Proust, de Pirandello, e de Stravinsky. Isto não tem precedentes históricos.

Com a exceção do ballet romântico no início de 1800 e do ballet clássico russo mais tarde, no século XIX, existem poucos, se é que existem, exemplos de coreógrafos individuais criando danças que possam pôr o seu trabalho ao mesmo nível das obras dos melhores escritores, pintores, escultores e compositores vivos. Pelo contrário, não há nada de fora do comum – ou sem precedentes – no tipo de danças que se tornaram o novo prato do dia acadêmico (o mesmo é dizer: danças cujas coreografias não podem ser atribuídas a “autores” individuais; danças que estão profunda e colectivamente enraizadas no comportamento social de classes inteiras.)

Apesar de tudo, de um modo ou de outro a dança *sempre* desempenhou um papel central em rituais religiosos, na vida da corte das aristocracias e na vida social do homem comum.

XII. Conclusão

Por isso sim, claro, asseguremo-nos que o ensino de artes liberais na dança inclua agora uma oportunidade para estudar o significado político de formas culturalmente-específicas como a Sardana e o Toyi-Toyi. Mas certifiquemo-nos também que esta nova “inclusividade” não se revele um jogo de soma-zero jogado à custa dos coreógrafos individuais.

Sem dúvida... deixem desabrochar uma centena de flores. Mas não esqueçam que algumas das mais notáveis variedades da fauna coreográfica não se regeneram automaticamente como as plantas nativas ou as flores selvagens. Muitas danças culturalmente específicas são tão vigorosas como os glaciais lírios do Colorado - que, literalmente, em cada Primavera, irrompem através das derradeiras camadas de neve.

Danças como a Sardana e o Toyi-Toyi continuarão a florir, independentemente de se tornarem ou não no centro dos estudos académicos. Mas muitos exemplos de dança moderna são mais como flores de interior, que requerem os cuidados que só uma estufa (ou, neste caso, um departamento de dança de uma escola superior ou de uma universidade) pode proporcionar. Na verdade, penso ser justo dizer que a dança moderna é uma das poucas formas maiores de arte que, de facto, deve alguma da sua vitalidade ao apoio activo da academia. Na tradição que vem desde Bennington nos anos de 1930 até ao American Dance Festival (que actualmente se realiza no Verão na Universidade de Duke), os meios académicos têm servido não apenas de terreno profícuo de gestação de novas coreografias, mas também como o principal lugar para a apresentação dessas mesmas coreografias.

Do mesmo modo, é importante reconhecer que toda a gente (independentemente de ter ou não uma formação em dança) é capaz reconhecer e apreciar virtuosismo exibido numa competição de breakdance, numa boa produção de *West Side Story*, ou num espectáculo de variedades protagonizado pelo frenesi das pernas vistosas das The Rockettes.

Mas quando chega o momento de apreciar os “mais frios,” mais cerebrais e raros prazeres resultantes da apresentação das obras de Merce Cunningham ou Yvonne Rainer, será provavelmente necessário algum treino do olhar e algum conhecimento obre o contexto histórico. A *verdadeira* diversidade cultural – como a biodiversidade - só pode ser alcançada se se prestar especial atenção às espécies genuinamente em risco.

Mais ou menos na mesma altura em que *What Is Dance?* foi publicado, pensei

muito sobre o objectivo último do ensino de artes liberais em dança e cheguei à conclusão que a “literacia” em dança deveria envolver – entre outras aptidões – uma aprendizagem sobre como resistir (ou pelo menos questionar) aos prazeres fáceis e às gratificações imediatas que qualquer tipo de dança virtuosa está potencialmente destinada a providenciar.

Quer isto dizer (contra Yeats), aprender a distinguir “a dança” do intérprete de dança. E no caso de grandes produções de dança teatral, também significa apreciar esses modos únicos com que “grandes” coreógrafos (é triste vermos-nos obrigados a pôr a palavra entre aspas) fazem uso dos múltiplos recursos da invenção, da musicalidade, da complexidade formal, e da ressonância metafórica do movimento.

Mas na nossa incasável e anti-elitista ânsia em acolher formas de dança que alcançaram genuína popularidade na cultura de massas, corremos o risco de voltar a muitas das ignaras assumpções sobre dança que caracterizaram a cultura popular americana anterior ao dance boom dos anos 60. No musical de Hollywood, de 1954, de Irving Berlin, *White Christmas* [Natal Branco], surge um número de produção (justamente intitulado *Choreography*), que exala um profundo e ansioso ressentimento para com a própria ideia da dança como uma forma séria de arte. Danny Kaye interpreta o papel de um dançarino desprezioso que satiriza maliciosamente a simplicidade monocromática, a angulosidade do pé flectido e a “profunda seriedade” de um trabalho de dança moderna, completamente feminino, ao estilo de Martha Graham. Neste número de dança demasiado vulgar, Kaye canta os seguintes versos:

The theatuh, the theatuh
What's happened to the theatuh...
Especially where dancing is concerned?
Chaps
Who did taps
Aren't tapping anymore

They're doing choreography
Chicks
Who did kicks
Aren't kicking anymore
They're doing choreography.³

Receio bem que, se os proponentes dos estudos culturais forem autorizados a definir “o que é a dança” os alunos, em breve estejam a estudar rapazes sapateando e raparigas a saltitar, mas não aprenderão nada sobre coreografia.

Texto da conferência de abertura proferida em Encontro do CEAA/2 *Artes Performativas: Novos Discursos* (Porto: ESAP, 23 de Outubro 2009).

3 N.T. – Numa tradução livre: O espectáculo musical, o que aconteceu ao espectáculo musical, em particular no que diz respeito à dança? Rapazes que sapateavam, já não sapateiam, estão a fazer coreografia. Raparigas que saltitavam, já não saltitam, estão a fazer coreografia.

Referências Bibliográficas

- ARNOLD, M., 1869 - *Culture and Anarchy*. London: Smith, Elder.
- BALANCHINE, G. 1984 - *By George*. New York: San Marco Press.
- BUCKLAND, T. 1999 - "All Dances Are Ethnic, But Some Are More Ethnic Than Others: Some Observations on Dance Studies and Anthropology" in *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* Vol. 17 No. 1 pp. 3-21.
- FOSTER H. 1983 - *Postmodern Culture*, London and Sydney: Pluto Press, ix-xvi.
- FOSTER, S. L. 2008 - "Choreographies and Choreographers: Four Definitions of the Terms," in *Modern Dance: Multifaceted Dimension*. Edited by Scruti Bandopadhyay. Kolkata, India: Eminent Printing Works. pp. 5-33.
- GREENBERG, C. 1965 - "Modernist Painting" in *The New Art*, ed, by Gregory Battcock. New York: Dutton, 1973, pp. 66-77.
- KEALIINOHOMOKU, J. 1970 - "An Anthropologist Looks At Ballet As A Form of Ethnic Dance" in *What Is Dance: Readings in Theory and Criticism*. Ed. by Roger Copeland and Marshall Cohen, New York: Oxford University Press, 1983, pp. 533-549.
- HEIFERMAN, M and Phillips, L. with Hanhardt, J. 1989 - *Image World: Art and Media Culture*. New York: Whitney Museum of American Art, pp. 1-9.
- MARTIN, J. 1983 (1933) - "The Modern Dance" in *What Is Dance: Readings in Theory and Criticism*. Ed. by Roger Copeland and Marshall Cohen, New York: Oxford University Press, 1983, pp. 23-28.
- NASH, M. 2002 - in LIPPARD, L. - "Silence Still=Death", *Community Arts Network* (on line) http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2002/09/silence_still_d.php (accessed August 2009).
- RICKS, Ç. 1994 - quoted by GRIMES, W. - "In the literary field, an upstart alliance based on tradition." *The New York Times*, 1 (Section II) December 7.
- ROY, Sanjoy 1997 - "Shobana Jeyasingh and Cultural Issues" *Dance Theatre Journal* Vol. 13, #4 , 4-7.
- REYNOLDS, N. and McCORMICK, M. 2003 - *No Fixed Points: Dance in the 20th Century*. New Haven: Yale University Press.

AS HISTÓRIAS QUE AS PESSOAS DANÇAM SOBRE SI PRÓPRIAS:

O CONTRIBUTO DA ANTROPOLOGIA PARA
O ESTUDO DA DANÇA TEATRAL

MARIA JOSÉ FAZENDA

Num contexto em que as práticas contemporâneas da dança teatral¹ se complexificam pela articulação de diferentes idiomas de movimento e pela expressão de diferentes experiências socioculturais, proponho-me reforçar a importância do estudo antropológico para a compreensão da dança enquanto forma de cultura. Refiro-me à cultura entendida enquanto padrão de significados que são, simultaneamente, incorporados e postos em acção pelos agentes sociais, contribuindo para a formulação e instauração de valores. Os grandes contributos da antropologia para o estudo da dança são a sua capacidade de atribuir uma inteligibilidade às práticas da dança teatral que passa pelo reconhecimento 1) da natureza cultural e socialmente construída do movimento humano 2) e de que a dança é uma forma de acção e significação através da qual os agentes produzem cultura, desenvolvem conhecimento sobre o mundo e fazem comentários sobre as suas próprias experiências.

Procuraremos reforçar estas ideias convocando obras coreográficas de Jérôme

1 Por dança teatral entendo, de forma genérica, a dança que é feita sob a forma de um espectáculo, com o propósito de ser vista por um grupo de espectadores que voluntária e deliberadamente se desloca ao lugar da sua ocorrência (teatro, galeria, ginásio, rua, jardim, etc.) para assistir ao evento. Sobre a definição de dança teatral, ver Fazenda (2007: 29-46).



Pichet Klunchun (à esquerda) e Jérôme Bel (à direita) em *Pichet Klunchun and Myself* (2005) Ó association R.B. Cortesia de Jérôme Bel

Bel, de Montalvo/Hervieu, de Shobana Jeyasingh e de Akram Khan.

Na dança teatral contemporânea, tem-se vindo a assistir à combinação, sob novas formas, de diferentes idiomas de movimento e à expressão de diferentes experiências socioculturais. Os processos de difusão, apropriação, fusão, ou aculturação de linguagens de movimento têm sido uma constante na história da dança, designadamente da dança teatral, sendo que a sua natureza é relativa aos processos políticos e económicos que determinam que grupos se deslocam, quais os que dominam e os que são dominados, ou os que dialogam e convivem lado a lado em igualdade de posições. As dinâmicas socioculturais que ocorrem na nossa contemporaneidade, em contexto pós-colonial, não são excepção a esta premissa.

Na nossa contemporaneidade, num contexto em que as dinâmicas de descobertas culturais, de comunicação entre elementos de diferentes origens e de circulação de práticas e de saberes diversos são intensas, os criadores manipulam as

várias técnicas e idiomas de dança que têm ao seu dispor para criar estilos de movimento próprios, num acto deliberado 1) de exposição da diferença entre culturas, de que é exemplo a obra *Pichet Klunchun and Myself*, um caso singular no percurso do coreógrafo Jérôme Bel; 2) de representação de uma vivência multicultural, de que é exemplo o trabalho de José Montalvo, em colaboração com Dominique Hervieu; 3) ou de expressão de uma identidade complexa e em constante transformação, de que são exemplares os trabalhos de Shobana Jeyasingh e de Akram Khan.

Desde já devo esclarecer o que entendo por idioma. Trata-se de uma útil analogia linguística proposta por Rajika Puri e Diana Hart-Johnson (1995). As bailarinas e teóricas da dança comparam o acto de “dançar” “uma dança” com aspectos similares da linguagem falada, ou seja o “falar” “uma língua”. Seguindo esta comparação, o termo “dança” é um termo genérico tal como o termo “língua”. Conhecer-se um idioma significa estar-se familiarizado com as convenções que estruturam uma dança.

Não obstante as limitações das analogias linguísticas, uma vez que o movimento na dança não é redundante em relação língua, pensar em termos de um idioma coreográfico permite-nos, por um lado, distinguir várias danças e os diferentes significados gerados pelas formas de articulação dos movimentos realizados por determinadas partes do corpo e de determinadas formas no tempo e no espaço, ou seja, permite-nos compreender as diferenças entre as danças de um ponto de vista estrutural. Por outro lado, permite-nos compreender o movimento como uma criação com uma estrutura interna, cujas regras de articulação entre os vários elementos, evocações simbólicas, idealizações, representações sociais e culturais são conhecidas dos *performers* que as usam e são reconhecidas e susceptíveis de serem lidas e interpretadas pelos espectadores. A comunicação entre *performers* e espectadores implica o reconhecimento dos sentidos produzidos pela dança ou, usando um conceito da antropóloga Adrienne L. Kaeppler (1985), das formas culturais que resultam do uso criativo dos corpos humanos no tempo e no espaço de acordo com as convenções culturais e com o sistema estético de um



Babelle Heureuse (2002), pela Compagnie Montalvo-Hervieu
Cortesia da Compagnie Montalvo-Hervieu

grupo num determinado contexto.

Num recente espectáculo concebido por Jérôme Bel, *Pichet Klunchun and Myself* (2005), uma performance em que os dois intérpretes — Jérôme Bel, francês, e Pichet Klunchun, tailandês — defrontam as diferenças das convenções artísticas e socioculturais que manipulam na sua actividade enquanto artistas, é claramente tematizada a diferença das convenções coreográficas e do sistema de significados que as linguagens da dança incorporam. São exemplos, nesta obra, as explicações de Klunchun, relativamente ao *khon* (uma forma de cultura expressiva tailandesa), sobre as subtis diferenças de movimento que assinalam a presença em cena dos caracteres da mulher, do homem, do demónio e do macaco, só reconhecíveis pelos iniciados ao sistema de significação deste género de performance; ou em relação às razões pelas quais não se representa a morte em cena na tradição da dança tailandesa, ao contrário do que acontece com a tradição na dança ocidental, facto que está relacionado com os respectivos

sistemas de crenças religiosas; ou, ainda, a relação formal e estética existente entre os movimentos curvos, quer dos desenhos do corpo, como das mãos, quer das linhas virtuais que o movimento descreve no espaço, e as formas curvas da arquitetura tailandesa, valores diferentes dos atribuídos à horizontalidade na tradição do *ballet* ocidental.

Retomando o termo “idioma”, e não obstante a sua relevância conceptual, não é comum, entre bailarinos, coreógrafos e outros profissionais da dança, ouvir-se a expressão “idioma” para se referirem aos sistemas de movimentos distintivos. O uso da palavra “idioma” é, pois, pouco natural. Em contrapartida, as expressões “linguagem de movimento” e “estilo de movimento” são frequentemente usadas pelos profissionais da dança teatral. A dança é uma linguagem, na medida em que é uma manifestação significativa, um sistema de comunicação. Mas, por parte de coreógrafos, o termo “linguagem” é frequentemente usado ou como sinónimo de “estilo” ou no sentido de “idioma”, um sistema de movimentos com um léxico próprio. É também neste sentido que aqui me refiro a idioma, a linguagem de movimento, a estilo, ou seja, numa expressão de Susan Foster, “the way the dance achieves an individual identity in the world and in its genre” (Foster, 1986: 59).

Nas últimas décadas, em contexto pós-colonial, os coreógrafos e bailarinos encontram-se entre os protagonistas dos mais recentes movimentos de deslocalização e relocalização cultural, através dos quais as fronteiras das nações mudam de posição (Bhabha, 1990; 1994) e as identidades individuais e culturais são transformadas. Consideremos então alguns exemplos de como na sequência destas dinâmicas socioculturais as linguagens da dança são trabalhadas, a autenticidade dos géneros é estilhaçada e novas formas de significação cultural são estabelecidas.

Babelle Heureuse (2002)² é o título, bem sugestivo, aliás, de uma das criações multiculturais de José Montalvo e Dominique Hervieu. Trata-se de um espectáculo apresentado pela Compagnie Montalvo-Hervieu, sendo interpretado por vinte profissionais (bailarinos, mas também actores, artistas de circo e músicos) que possuem competências em diversas técnicas e géneros de dança, pelo que a coreografia resulta de uma combinação de vocabulários que confluem na cena da dança em França: da dança clássica e contemporânea ocidentais, do hip hop e de várias danças cujas características entroncam na tradição das performances de algumas sociedades da África Ocidental, designadamente dos Camarões, da Costa do Marfim e do Gana, tal como aquelas são identificadas por Robert Farris Thompson (1974) e por Cynthia Jean Cohen Bull (1997). Assim, simultaneamente, ou alternadamente, exibem-se a verticalidade, a amplitude e a extensão das pernas do *ballet*; os movimentos coordenados e em contraponto de diferentes partes do corpo num estilo cunninghamiano; os rodopios acrobáticos dos *breakers*; os vigorosos movimentos percutidos e vibrados das danças das Antilhas; as coordenações rítmicas executadas em simultâneo por várias partes do corpo, características de algumas danças da África Ocidental; as contorções e equilibrismos das técnicas do circo. Esta expressão multicultural é ainda reforçada pela música: os bailarinos ora dialogam com os dois músicos iranianos que interpretam ao vivo músicas tradicionais do Golfo Pérsico (designação que consta na ficha artística do espectáculo), ora dançam sobre temas de Johann Sebastian Bach e de Antonio Vivaldi.

À semelhança do que acontecia em obras anteriores de José Montalvo, como *Paradis* (1997) e *Le Jardin Io Io Ito Ito* (1999), em *Babelle Heureuse*, cada bailarino desenvolve uma estrutura coreográfica, tendo como base um determinado

2 Na presente descrição e análise de peças de José Montalvo e Dominique Hervieu utilizo excertos do texto que assinei no programa do espectáculo *Babelle Heureuse*, aquando da sua apresentação na Culturgest, em Lisboa, entre 21 e 23 de Fevereiro de 2003. Os dois outros espectáculos da Compagnie Montalvo-Hervieu mencionados neste texto foram também apresentados em Lisboa, na Culturgest (*Paradis*, em Setembro de 1999, e *Le Jardin Io Io Ito Ito*, em Outubro de 2000).

“idioma” de movimento com um núcleo estilístico diferenciado. Mas enquanto nos trabalhos anteriores as “linguagens” eram coladas, como numa tela, sem haver qualquer mistura, em *Babelle Heureuse*, a dupla Montalvo-Hervieu compõe a coreografia de modo a que os bailarinos, por vezes, partilhem as mesmas frases de movimento, estabelecendo entre si uma real comunicação.

Nestes três espectáculos, a escolha dos estilos de movimento representativos de diversos grupos e identidades (em *Le Jardin Io Io Ito Ito* havia ainda o ardor percutido do flamenco e a circulação de energia do *electric boogie*) baseia-se em significados que os coreógrafos pretendem transmitir. Ao tematizarem coreograficamente a convivência da diferença num todo harmonioso, Montalvo e Hervieu, num explícito comentário de carácter sociopolítico, colocam num mesmo plano géneros coreográficos muito diversificados, esbatendo assim processos de hierarquização das danças (e dos grupos que as praticam) que tendem a colocar na base da pirâmide as ditas danças populares, ou folclóricas, e no seu topo as danças tidas como eruditas, ou seja, as formas coreográficas derivadas da dança clássica ocidental.

Se o trabalho de Montalvo/Hervieu aproveita a confluência de diversas linguagens para criar um espectáculo de expressão multicultural, as obras com a assinatura de Shobana Jeyasingh e as obras que têm a assinatura de Akram Khan são exemplos da forma como os idiomas da dança são continuamente trabalhados e renegociados pelas pessoas.

O trabalho da criadora indiana a viver em Londres, Shobana Jeyasingh, é um exemplo particular da construção de um estilo distintivo que decorre da combinação e fusão de vários idiomas da dança, de um estilo em que as distinções entre dança clássica e dança contemporânea e entre dança de tradição indiana e dança de tradição ocidental se diluem. Nas suas obras, a bailarina e coreógrafa articula diferenças culturais: o *bharatanatyam*, um género performativo do Sul da Índia e elementos coreográficos da dança euro-americana. Tendo por base



Shobana Jeyasingh Dance Company em *Surface Tension* (2000). Cortesia da Shobana Jeyasingh Dance Company

o vocabulário daquela forma de dança clássica indiana³, mas a que acrescenta outros (como gestos banais, por exemplo), Jeyasingh manipula-os através de procedimentos de composição como a combinação, a repetição, a fragmentação, etc., e trabalha-os profusamente no espaço, sendo este último procedimento, a composição no espaço, um dos elementos mais característicos da dança contemporânea ocidental.

Nas obras de Jeyasingh conjugam-se ainda, frequentemente, uma partitura musical com elementos tonais que lhe conferem uma dimensão melódica e um movimento com qualidades rítmicas e percutidas. A dança de Jeyasingh

³ Uma performance de *bharatanatyam* reúne dois estilos complementares: *nritta* e *abhinaya*. *Nritta* é a parte não-narrativa da dança, constituída de frases de dança abstracta (*angahara*), com imbricados passos, e sequências rítmicas (*tirmanams*). *Abhinaya* é o aspecto narrativo da dança: a interpretação da poesia cantada ou a exposição de um tema através dos gestos das mãos, mímica facial e do uso codificado de outras partes do corpo. As expressões em itálico aqui usadas são transliterações para inglês, e as suas definições foram elaboradas a partir de um texto de Shanti Pillai (2002).

ultrapassa as diferenças culturais, os valores contraditórios e os cânones estéticos conflituais, e forja um estilo próprio e independente que dilui a barreira que distingue a autenticidade dos géneros, como exprime a própria criadora, rejeitando as expressões “transcultural” e “diálogo Ocidente-Oriente” sob as quais o seu trabalho é frequentemente catalogado:

One of the things that I found very frustrating about East-West collaborations and crosscultural ventures was that they seemed to prescribe to me a very static view of my own heritage. For me, my heritage is a mix of David Bowie, Purcell, Shelley and Anna Pavlova, and it has been mixed as subtly as a samosa has mixed itself into the English cuisine in the last ten years or so: impossible to separate. But it is surprising how to many people my heritage could only be things Indian. [...] for me, Purcell, like Shelley, like David Bowie, is not ‘the other’ — it is part of my heritage. And in dance terms Rukmani Devi and Merce Cunningham are also part of my heritage. (Jeyasingh, 1998: 48).

Romance with Footnotes (1993)⁴, dançada por cinco bailarinas, sobre música de Glyn Perrin, ou *Surface Tension* (2000), uma dança para seis bailarinos, sobre composição musical de Kevin Volans, são peças paradigmáticas desta dupla herança⁵. São danças cujo núcleo estilístico se caracteriza pelas linhas ondulatórias, em serpentina (a postura do corpo em “s” é o padrão básico da dança clássica indiana), pelos movimentos vigorosamente percutidos (a dança *bharatanatyam* indiana coloca a ênfase nos padrões rítmicos do corpo), e em que o corpo conquista o espaço e os gestos codificados do *bharatanatyam* perdem o valor

4 Foi com *Romance with Footnotes* que a Shobana Jeyasingh Dance Company se apresentou pela primeira e única vez em Portugal, no Acarte - Fundação Calouste Gulbenkian, em Novembro de 1993.

5 Obras mais recentes de Shobana Sheyasingh, como *Faultline* (2008), exibem novas descobertas e explorações ao nível do vocabulário e da composição coreográfica cuja análise exige a consideração de outras complexidades para além das consideradas nas reflexões explanadas no âmbito deste texto, muito embora nessas obras continue reconhecível o carácter híbrido da linguagem coreográfica desta artista contemporânea.



Kaash (2002), pela Akram Khan Company ÓRoy Peters
Cortesia da Akram Khan Company

de signo. Nestes espectáculos não há texto cantado nem uma história a seguir, mas tão-só a materialidade do movimento, o seu ritmo e a carga emocional que se solta entre a velocidade e a tensão, entre a deslocação ondulante dos pontos de equilíbrio, a progressão espacial das linhas e o desenho corporal dos gestos⁶. Akram Khan, inglês de ascendência bangladechiana, criou também um novo estilo coreográfico. O coreógrafo começou por estudar dança indiana em Inglaterra: primeiro danças folclóricas e, depois, dança clássica, designadamente o estilo kathak, com o guru Sri Pratap Pawar. Mais tarde, estuda dança contemporânea⁷, designadamente as técnicas Graham e Cunningham.

6 Os conceitos de "progressão espacial" e de "desenho corporal" são de Valerie Preston-Dunlop (1998). A progressão espacial é o desenvolvimento do movimento no espaço através do traçado virtual de linhas e curvas. O desenho corporal é uma forma efectiva.

7 É o próprio bailarino e coreógrafo que distingue a "classical indian dance" da "contemporary dance", referindo-se à dança contemporânea ocidental.

A descrição que Khan faz do seu processo de aprendizagem de vários “ídiomas” da dança e do modo como, a partir deles, inventa uma nova linguagem, é um exemplo da forma como individual e criativamente as práticas e os *habitus* são permanentemente reconfigurados e reinventados, a partir dos cânones transmitidos e experiências vividas. Khan explica que com a dança contemporânea os seus olhos “abriram-se a um mundo totalmente diferente, de diferentes formas de nos expressarmos”. Porém, à medida que ia desenvolvendo o seu trabalho em torno da dança contemporânea o seu “corpo começou a ficar confundido”. Por um lado, o seu professor de kathak dizia-lhe que no seu corpo as linhas kathak “já não tinham pureza” e, por outro lado, o seu professor de dança contemporânea dizia-lhe que o que ele fazia não era “suficientemente contemporâneo”, que havia “naquilo algo de estranho” (a expressão original é “alien”). Num acto reflexivo, o bailarino quis compreender esta “confusão”, quis analisar “a frustração” dos seus professores. Foi então que descobriu “uma linguagem de movimento”⁸.

Tal como é reconhecido pelo próprio criador, o seu trabalho baseia-se na pesquisa de uma linguagem de movimento singular, no encontro de um estilo próprio que tem como núcleo o trabalho dos braços, a velocidade e a fluidez do movimento e o controlo do ritmo — características do estilo de dança do Norte da Índia de que Akram Khan é um exímio intérprete.

A obra *Kaash* (2002)⁹ — significa “Se” — é um exemplo da nova linguagem criada por Khan. A peça, dançada por cinco bailarinos, sobre música de Nitin Sawhney, baseia-se na divindade Xiva que é simultaneamente o deus da dança, da criação, da preservação, tendo ainda o poder da destruição. Na dança, estes elementos estão presentes nas várias dinâmicas de grupo criadas pelos cinco bailarinos, que alternam entre a representação da ordem e do caos através da

8 Depoimentos de Akram Khan, extraídos de uma entrevista conduzida por Patrick Bensard, registada em 2002, na série *Dancer's Studio*, produzida e exibida pelo canal televisivo Mezzo. (Tradução minha).

9 A obra *Kaash* foi estreada em Portugal, pela Akram Khan Company, no festival Danças na Cidade, em Junho de 2002.

forma como o espaço é usado e desenhado — do desenho com linhas e filas e deslocações espaciais em uníssono a uma disposição espacial não geométrica. Numa das secções, os desenhos do movimento evocam Xiva: os intérpretes, dispondo-se em fila, ondulam lateralmente os braços, como se figurassem os múltiplos membros com que a divindade é representada na iconografia hindu. Na dança de Akram Khan, o movimento dos braços é, estilisticamente, um elemento central, como se fosse a sua energia que tornasse inevitáveis os movimentos do tronco e as deslocações e transferências de peso realizadas pelas pernas. Rápidos, firmes e directos, os braços desenharam o espaço, usando os vários eixos e diagonais. A energia que é mobilizada para a realização destes movimentos parece prolongar-se para além do seu movimento, projectando-o espacialmente¹⁰.

Neste texto, foi meu objectivo defender que no trabalho de análise e de interpretação de uma obra coreográfica é fundamental articular os sentidos intrínsecos aos estilos dos movimentos, as experiências culturais dos sujeitos, ou seja, as suas aprendizagens, vivências, escolhas, acções e negociações, e os discursos produzidos por eles sobre as suas próprias práticas.

As obras de Jérôme Bel e de Montalvo/Hervieu referidas permitiram evidenciar a natureza cultural e socialmente construída do movimento humano e as de Shobana Jeyasingh e de Akram Khan que a dança é uma forma de acção e significação através da qual os agentes produzem cultura, desenvolvem conhecimento sobre o mundo e fazem comentários sobre as suas próprias experiências. São estas as duas grandes linhas de força da aproximação antropológica da dança.

A obra coreográfica é uma expressão performativa da experiência, é, parafraseando Clifford Geertz, um metacomentário que os artistas fazem sobre a sua própria

10 O conceito de "projectação espacial" é de Preston-Dunlop (1998) e refere-se às linhas virtuais que um corpo em movimento projecta espacialmente. Obras mais recentes de Khan, como *Zero Degrees* (2005), *Sacred Monsters* (2006) ou *Bahok* (2008), que resultam de colaborações com bailarinos e companhias de dança especializados em diversas linguagens da dança, exibem novas explorações coreográficas cuja análise e interpretação exigem a consideração de outros aspectos para além dos considerados nas reflexões explanadas no âmbito deste texto.

vida. Dito de outro modo, são práticas que não possuem qualquer função instrumental, mas funcionam como exemplos¹¹ da vida e das experiências das pessoas, funcionam como “a story they tell themselves about themselves” (Geertz, 1973 [1972]: 448), ou, aplicando este célebre aforismo da autoria de Geertz à dança, funcionam como histórias que as pessoas dançam sobre si próprias, sobre as suas próprias experiências socioculturais.

As danças de Jeyasingh, por um lado, e as de Khan, por outro, resultam da forma como individual e criativamente as práticas corporais e os *habitus* (Mauss, 1983 [1936]) são permanentemente reconfigurados e reinventados pelos agentes, a partir das múltiplas convenções herdadas (aprendidas) e experiências vividas. Os estilos coreográficos de Jeyasingh e de Khan são, à semelhança de várias linguagens inventadas por outros coreógrafos, resultado das suas escolhas e opções criativas. O que as torna únicas é que estas escolhas e opções criativas são indissociáveis da singularidade do “biographical’ context” (Gell, 1998: 11) de cada um dos coreógrafos e das dinâmicas socioculturais que o informam.

11 Conceito de Nelson Goodman (1976) que Geertz usa para se referir à relação entre a luta de galos e a vida balinesa: “It is not an imitation of the punctuateness of Balinese social life, nor a depiction of it, nor even an expression of it; it is an example of it, carefully prepared” (1973 [1972]: 446).

Referências Bibliográficas

- BHABHA, Homi K., 1990 - "DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation", in Homi K. Bhabha, org., *Nation and Narration*. Londres e Nova Iorque: Routledge, pp. 291-322.
- BHABHA, Homi K., 1994 - *The Location of Culture*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- BULL, Cynthia Jean Cohen, 1997 - "Sense, Meaning, and Perception in Three Dance Cultures", in Jane C. Desmond, org., *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham, Londres: Duke University Press, pp. 269-287.
- FAZENDA, Maria José, 2007 - *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Ações*. Lisboa: Celta.
- FOSTER, Susan Leigh, 1986 - *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley: University of California Press.
- GEERTZ, Clifford, 1973 (1972) - "Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight", in *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. Nova Iorque: Basic Books, pp. 412-453.
- GELL, Alfred, 1998 - *Art and Agency: Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- GOODMAN, Nelson, 1976 - *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- JEYASINGH, Shobana, 1998 - "Imaginary Homelands: Creating a New Dance Language", in Alexandra Carter, org., *The Routledge Dance Studies Reader*. Londres e Nova Iorque: Routledge, pp. 46-55.
- KAEPLER, Adrienne L., 1985 - "Structured Movement Systems in Tonga", in Paul Spencer, org., *Society and the Dance*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 92-118.
- MAUSS, Marcel, 1983 [1936] - "Les Techniques du Corps", in Marcel Mauss, *Sociologie et Anthropologie*. Paris: PUF, pp. 363-383.
- PILLAI, Shanti, 2002 - "Rethinking global Indian dance through local eyes: the contemporary bharatanatyam scene in Chennai", *Dance Research Journal*, 34 (2), pp. 14-29.
- PRESTON-DUNLOP, Valerie, 1998 - *Looking at Dances: A Choreological Perspective on Choreography*. Londres: Verve Publishing.
- PURI, Rajika, e Diana HART-JOHNSON, 1995 - "Thinking with Movement: Improvising versus Composing?", in Brenda Farnell, org., *Human Action Signs in Cultural Context: The Visible and the Invisible in Movement and Dance*. Metuchen: Scarecrow Press, pp. 158-186.
- THOMPSON, Robert Farris, 1974 - *African Art in Motion*. Los Angeles: University of California Press.

EXPRESSÃO DIGITAL DO MOVIMENTO

JOÃO MARTINHO MOURA

YMYI (You Move You Interact) é uma instalação interactiva onde se pretende criar um diálogo corporal com um sistema artificial, do qual resulta uma performance sincronizada entre um corpo real e um objecto virtual. O projecto visa a exploração de um espaço onde o utilizador desenvolve um processo criativo com base nos gestos e movimentos do seu corpo.

No decorrer das pesquisas realizadas para desenvolver e fundamentar cientificamente o protótipo que nos propusemos a criar, apercebemo-nos que, em termos das expectativas criadas no utilizador da plataforma YMYI, lidávamos com dois conceitos basilares, sendo eles narrativa e imagem. Sobre estes conceitos, diretamente relacionados com o ser humano e com a sua percepção de si mesmo e do mundo, pensamos serem as definições dadas por António Damásio (2000) as mais ricas e as que melhor definem a perspectiva subjacente à nossa investigação.

Para Damásio, “As imagens (padrões mentais) podem ser conscientes ou não conscientes (...). As imagens não conscientes nunca são acessíveis diretamente. Só temos acesso às imagens conscientes na perspectiva da primeira pessoa (as



minhas imagens, as suas imagens). Por outro lado, só temos acesso aos padrões neurais na perspectiva da terceira pessoa.

Ainda que eu tivesse a possibilidade de observar os meus próprios padrões neurais com a ajuda de uma tecnologia de ponta, estaria sempre a observá-los na perspectiva da terceira pessoa.” (Damásio, 2000, p. 362).

O seguinte excerto do livro “O Sentimento de Si”, da autoria de Damásio, sintetiza a proposta experiencial idealizada para os utilizadores do artefacto YMYI:

“Narra uma história, a história do organismo surpreendido no ato de representar o seu próprio estado de mudança enquanto prossegue com a representação de um objecto. Porém, o mais surpreendente é que a entidade conhecedora do surpreender só



Primeira imagem resultante do artefacto YMYI, gerada em 2008, na Universidade do Minho, Mestrado em Tecnologia e Arte Digital

é criada ao longo da narração do processo de surpreender.”

(Damásio: 2000, p. 202).

Arte e Interactividade

Uma criação artística que envolve interactividade possibilita a existência de comunicação, alicerçada numa acção crítica e reflexiva, contribuindo, segundo Popper (1975), para a construção de redes de relações entre indivíduos.

Para Ascott (1991), a interactividade está presente na arte digital quando se consegue criar um diálogo entre o espectador e a criação artística.

A interactividade torna-se num instrumento ao serviço do artista, caracterizando a relação entre o artista e a criação e a relação entre a criação e o espectador que a experiência . [Oks, 2007].



Imagem de YMYI, 2008. A movimentação dos vários pontos demonstra os movimentos do experienciador

Arte Generativa

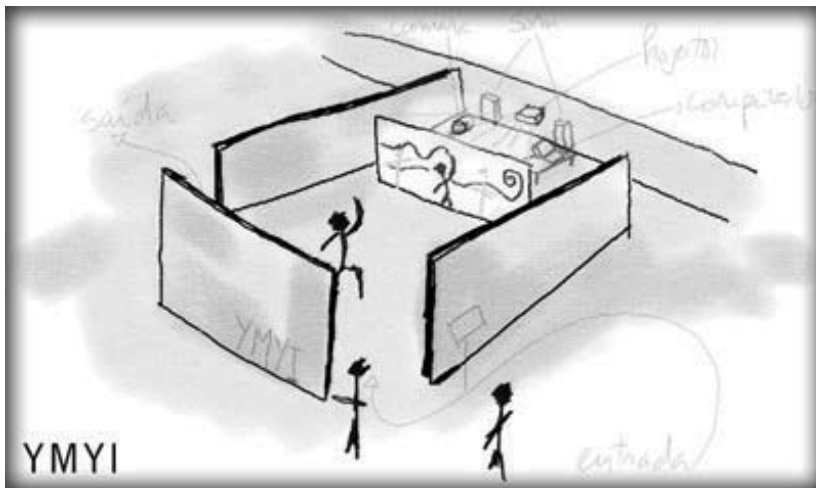
A arte generativa implica a noção de que uma ideia é executada como um processo, recorrendo ao uso de sistemas, que ao serem generativos, irão provocar a obtenção de resultados múltiplos. [Galanter, 2006; Jaschko, 2005; Levin, 2005].

Para Watz (2001) a arte generativa pode ser encarada do seguinte modo:

(...) a strategy used in artistic practice, the medium where the artist conceptualizes and describes an autonomous and automated system based on rules that may produce art. [Watz, 2001].

A Performance Digital

O termo digital, quando aplicado a performances, é encarado como um conceito técnico e instrumental facilitador, que oferece aos seus utilizadores uma série de ferramentas dotadas de interactividade, sensibilidade e subjetividade que, pelos



Esquema físico inicial do projecto YMYI

seus efeitos teatrais, se transformam em personagens no palco [Goldberg, 1988; Dixon, 2007; Kozel, 2008].

A exploração e desenvolvimento deste tipo de arte performativa revelou que a relação entre o artista, a obra e o público se tornou imprevisível e maleável, influenciando o processo criativo e o controlo que se exerce sobre este mesmo processo. [Candy & Edmonds, 2002].

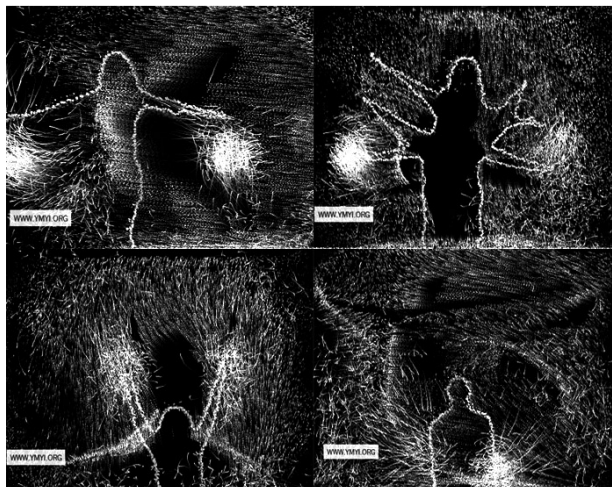
Uma performance digital pode ser descrita como um mundo virtual onde se experiencia o real, transcendendo os seus limites físicos [Causey, 2006; Dixon, 2007; Kozel, 2008].

Concepção do Projecto YMYI

As técnicas de representação virtual, nos últimos anos, têm evoluído significativamente, sendo hoje muito comum a representação foto-realista virtual de objetos da vida real ou até mundos completos. Mas quando nos focalizamos



Primeira instalação pública de YMYI, 2009 (em cima)
O desenvolvimento do artefacto YMYI, 2009 (em baixo)



Imagens geradas pelos vários experienciadores do artefacto YMYI, em 2009 e 2010

apenas na representação virtual do ser humano, o mesmo já não acontece. Tal como refere Theobalt (2009 In Aguiar, 2010), o processo de representação virtual do ser humano é complexo, devido ao facto de existirem pormenores do corpo humano, como por exemplo os pequenos movimentos, que fazem toda a diferença na aceitação de uma figura humana virtual, quando vista por um ser humano.

"In recent years algorithms for creating photo-realistic virtual imagery have greatly improved. Nowadays we can simulate entire virtual cities or imaginary foreign planets at a high visual fidelity, albeit at very high computational cost. Unfortunately, the same claim cannot be made for the rendering of virtual humans or virtual actors. Over millions of years the human visual system has developed the ability to quickly assess other humans, and it thus unmasks in a glimpse of an eye even the slightest flaw in the appearance of a virtual actor. It is therefore of utmost importance that all aspects of a virtual human, including appearance and lighting effects at the surface,

geometry and motion are modeled at the highest possible level of detail. It is no wonder that achieving such a high level of quality comes at a high prices which can be measured in several man months of work for animators.”

Theobalt (2009, VIII In Aguiar, 2010).

Tendo como objectivo alcançar um elevado nível de interactividade entre o utilizador do artefacto YMYI e o sistema em si, possibilitando o estabelecimento de uma comunicação íntima entre o experienciador e o seu duplo virtual, definimos e implementamos três regras visuais fundamentais:

- 1-A constância do brilho da imagem ao longo do tempo;
- 2-A persistência de pequenos movimentos;
- 3-A coerência espacial e sonora.

Imagens Projectadas

As áreas da performance ao vivo e das tecnologias digitais e as possibilidades de interação que estes dois campos, permitem e originam reflexões sobre a relação entre o real e o virtual, entre o analógico e o digital.

A participação numa performance em espaço interactivo poderá ser um catalisador que permite compreender o modo como o ser humano se encontra a si próprio e ao outro, através de elementos digitais e da interacção humano-computador.

Quando se conceptualiza uma performance, mediatiza-se, traduz-se, regula-se o espaço interior e o espaço exterior, a nossa relação com nós próprios e com os outros (Critchley 2002). Numa performance digital, onde as tecnologias assumem um papel central, estas podem ser vistas não como ferramentas mas como filtros para o nosso encontro com os outros, ou conosco (Kozel, 2008). Assume-se aqui que performance envolve atenção, percepção e reflexão traduzidos de forma a que haja espaço para uma mudança, uma evolução, espaço este que o projecto YMYI pretende facilitar.

Referências Bibliográficas

- AGUIAR, E. 2010 - Animation and Performance Capture Using Digitized Models. Carnegie Mellon University. Pittsburg: Springer.
- ASCOTT, R. 1991- The Art of Intelligent Systems. Linz: Ars Electronica.
- BARROS, Né 2009 - "Futurismo. Futurismos" in Arte e Poder. Coordenação de Margarida Acciaiuoli, Joana Cunha Leal e Maria Helena Maia. Lisboa: IHA/ Estudos de Arte Contemporânea FCSH-UNL.
- BAUDOIN, P. e GILPIN, H. 2000 - Proliferation and Perfect Disorder: William Forsythe and the Architecture of Disappearance. <http://www.frankfurt-ballet.de/artic1.html>. 02/02/2009.
- BRANDSTETTER, G. e ULVAEUS, M. 1998 - Defigurative Choreography: From Marcel Duchamp to William Forsythe. TDR (1988-) 42 (4).
- CANDY, L. e EDMONDS, E. 2002 - "Interaction in Art and Technology". Crossings: ejournal of Art and Technology, Vol. 2, Issue 1.
- CAUSEY, M. 2006 - Theatre and Performance in Digital Culture. Routledge.
- CRITCHLEY, S. 2002 - "Introduction" in The Cambridge Companion to Levinas, ed. Simon Critchley and Robert Bernasconi. Cambridge: Cambridge University Press.
- DAMÁSIO, A. R. 2000 - Sentimento de Si. O corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- DIXON, S. 2007 - Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation. Cambridge MA: MIT Press Leonardo book.
- GALANTER, P. 2006 - "Generative Art and Rules-based Art". Vague Terrain 03.
- GOLDBERG, R. 1988 - Performance Art. London: Thames and Hudson.
- JASCHKO, S. 2005 - "Process as aesthetic paradigm: a nonlinear observation of generative art". generator.x conference, 23 - 24 September 2005, Oslo, Atelier Nord.
- KOZEL, S. 2008 - Closer: Performance, Technologies, Phenomenology. Cambridge: MIT Press.
- LEVIN, G. 2005 - "More than Just Pretty Pictures: Three Questions for Generative Artists". Generator.x, Oslo, 2005.
- MOURA, João Martinho; SOUSA, Jorge; BRANCO, Pedro & MARCOS, Adérito Fernandes 2008 - University of Minho. "You Move You Interact: a full-body dance in-between reality and virtuality". Proceedings of the 4th International Conference on Digital Arts - ARTECH 2008, Porto, Portugal, November 2008. Pag. 49-54.
- MOURA, João Martinho; SOUSA, Jorge; BRANCO, Pedro & MARCOS, Adérito Fernandes 2008 - University of Minho. "You Move You Interact - Developing a dancing performance system for full body interaction". Actas da 3ª Conferência Nacional em Interação Pessoa-Máquina, Évora, Portugal, October 2008. Pag. 41-44.
- OKS, V. 2007 - "Philippe Decoufle: the unclassifiable choreographer". Actualité en France. Magazine of the Ministry of Foreign Affairs.
- POPPER, F. 1975 - Art-Action and Participation. New York University Press.
- SHNEIDERMAN, B. 1997 - Designing the User Interface: Strategies for Effective Human-computer Interaction. Addison-Wesley, Reading, MA.
- TEICHER, H. 2002 - Tércio, D. (2008). Todd, S. e Latham, W. (1992).
- WATZ, M. 2001 - "Fragments on Generative Art". Vague Terrain 03.

Texto de comunicação proferida em Encontro do CEEA/2 *Artes Performativas: Novos Discursos* (Porto: ESAR, 23 de Outubro 2009).

TRADIÇÃO E DESCONTINUIDADE NA PERFORMANCE

JUAN CARLOS ROMÁN

Traduzido do espanhol por José Gabriel Martins

A performance é o momento em que o Performer, acompanhado da sua ideia, se situa com a sua própria construção física e mental frente para o público.

Marina Abramovic

A origem das práticas performativas está ligada ao contexto cultural, social e político que se vivia nos anos 60. Destaco esta década por entender que foi na década de 1960 que surgiram os princípios que definiram as práticas desenvolvidas pelo corpo.

Os anos 60 foram um período de grandes mudanças; foi a década da crise dos mísseis em Cuba, da guerra no Vietname e da guerra dos seis dias; dos assassinatos de John F. Kennedy, de Martin Luther King e de Ernesto Che Guevara e também da conquista da lua, da revolta estudantil e social em França, das revoluções culturais e os hippies, etc., foi definitivamente, um período de mudanças drásticas e significativas que se prolongaram no tempo.

Também a mudança e a visibilidade da arte e da cultura popular viriam a mostrar a arte, já não como algo elitista e, portanto, complexo na sua linguagem, mas próximo e participativo. E não me refiro apenas à Arte Pop Norte Americana,

mas também ao que se denominou como Realismo Socialista, os novos Realismos na Europa e à Revolução Cultural Chinesa. Todos eles têm um denominador comum, para lá do contexto e das políticas de cada lugar, baseado no protagonismo da sociedade do proletariado, uma sociedade que decide instaurar uma nova definição de obra, bem como das práticas artísticas que se virão a desenvolver no futuro. Esta é a grande revolução, uma arte do povo e para o povo. León Trotski (1923) dizia-o muito bem: "Cada classe dominante cria a sua própria cultura e, por conseguinte, a sua própria arte. A história conheceu as culturas escravagistas do Oriente, a cultura feudal da Europa medieval e a cultura burguesa que agora domina o mundo. Daí se deduz que o proletariado também tem que criar a sua própria cultura e arte. É significativo que Trotsky alertasse para a necessidade de uma nova arte com base nos desejos e aspirações de uma nova classe social, todavia incipiente, como também seria pertinente pensar que o prémio que foi atribuído a Robert Rauschenberg em 1964 na Bienal de Veneza era, definitivamente, o prémio para uma nova sociedade (*post-war*), com uma nova linguagem, iconografia e metodologia próprias.

É neste contexto que estabelecemos o aparecimento das artes expandidas e participativas (*environment's*, *happening's*), onde se produz a investigação e experimentação de novos materiais (arte povera), é o momento estratégico de substituição da escultura pelo objecto (Pop Art), de procurar também os limites na obra de arte (arte conceptual), assim como romper com os convencionalismos do estúdio, da galeria e/ou do museu. Nesta mudança de paradigma nas práticas artísticas, aparece como alteração, substituição ou descontinuidade, a presença do artista como obra de arte.

Este pequeno texto pretende investigar os mecanismos, as questões e as mudanças que as experiências performativas produzem no âmbito da arte contemporânea. Tentar definir as categorias conceptuais onde se movem essas acções, assim como os contextos possibilistas que as originam. E, da mesma forma, evidenciar as "mudanças" sociais que dificultam uma percepção contemporânea das experiências que virão a surgir e desenvolver a partir dos anos 60.

Sobre a Natureza da Performance

A arte é uma mentira que nos aproxima da verdade.

Pablo Picasso

Artes performativas, arte do corpo, artes de acção são algumas das formas de nomear toda uma série de manifestações que têm em comum a colocação em cena e a incorporação do corpo do artista dentro de uma estrutura temporal. É, portanto, um acontecimento artístico onde o aqui e o agora ganham verdadeiro significado.

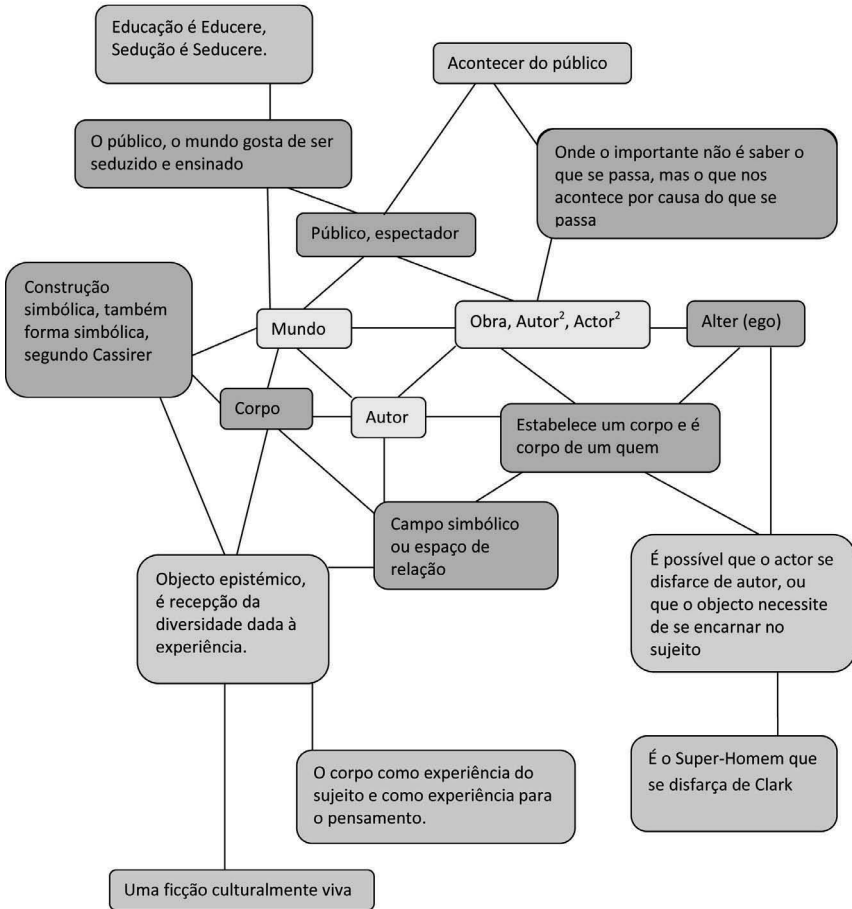
Mas esse acordo triangular entre o género (performativo-actuado/representado/teatralizado), a sua natureza e campo; o feito material, aquelas obras em que o corpo (o corpo do artista) é mais relevante; e, finalmente, a questão de que seja uma prática, o desenvolvimento ou representação temática de algo que se manifesta e se constrói através da acção, neste caso do autor/actor; favorecem uma certa confusão epistémica sobre o que é ou o que pertence à arte performativa. Seria conveniente, mas não é a razão de ser deste texto, esclarecer o que cabe à performance ou, porque é que existe na actualidade um conjunto de actividades que se autodenominam performativas, já que a difusão e profusão desse enunciado para justificar diferentes acções e/ou comportamentos, desorienta e apaga a razão e a existência da matiz performativa. Existem manifestações como o teatro e a dança que se aproximam ou partilham materialidades, isto é, formas e formatos semelhantes, mas são diferentes nos seus objectivos e finalidade poética. Por exemplo, um concerto de música não é uma performance, nem o é uma actuação de teatro de rua que podemos ver nas zonas pedonais das grandes cidades, por muita literatura que produza o promotor de turno, seja ele o comissário dos eventos culturais ou o próprio vereador de actos e festejos do município.

Há que não esquecer que a performance provém e nasce no seio das artes plásticas. São os artistas (pintores, escultores, fotógrafos, etc.) que constroem e dão sentido a uma série de manifestações que têm como denominador comum o

próprio artista e, por extensão material, o corpo deste na construção significativa da obra. É o artista quem está na obra e faz a obra e não o seu corpo; na realidade, o corpo não é mais do que o veículo de transmissão, algo como a cablagem por onde passa a corrente que gerará a luz na lâmpada. Algo muito diferente acontece com o teatro e a dança. No teatro, o actor tem que saber dramatizar, para actuar, entrar no papel que desempenha; não se esquece do que é nem do que significa como parte de um conjunto maior que é a obra que se representa. E o mesmo sucede com a dança, com o ballet ou o baile em geral, são disciplinas onde o corpo aprende a desempenhar e a desenvolver-se através de movimentos que não são acidentais nem casuais, mas que se tornaram formas de disciplina, princípios categóricos para a expressão poética através do movimento do corpo em harmonia com o som. Teatro e Dança são, definitivamente, categorias que se sustentam nas expressões poéticas do corpo, nos actos descontínuos do artista. Igualmente significativa é a intersecção de "erros" que surgem para definir tanto o género como os subgéneros existentes na arte do corpo. Estaria a Body-art como categoria global e dentro das possíveis especialidades, falaríamos de Performance, Happening, Accionismo, Flashmob, Environment, etc. É importante assinalar dois aspectos fundamentais para os distinguir entre si. O Happening e o Flashmob regem-se por convocatórias e o seu "êxito" depende da afluência e espontaneidade do público. Fazer com que o público se sinta actor. Accionismo e Performance têm um guião definido onde o acaso é bem recebido se potencia uma direcção já estabelecida. Tanto o Accionismo como a Performance mantêm um parentesco com o teatro ou a dança mas não provêm dessas disciplinas.

Os historiadores de arte sentiram-se tentados a procurar as origens dessas experiências artísticas com o corpo; como também aquelas obras que genuinamente façam parte da estrutura conceptual da arte da acção. *Outside the Frame. Performance and the Object* (1994) de Robyn Bretano e Olivia Georgia, iniciam de uma certa consciência performativa nos cabarés de Montmartre, em Paris, nos finais do século XIX e proporcionam um passeio por vanguardas

ESQUEMA DE RELAÇÕES ENTRE AUTOR-OBRA



históricas, especialmente naquelas em que reaparece a colocação em cena do autor.

The Object of Performance. The American Avant-garde since 1970, de Henry M. Sayre, viria a proclamar a clara vinculação anglo-saxónica e norte-americana; e de igual modo em *Out of Actions. Between Performance and the Object, 1949-1979* Paul Schimmel pretende conceder a Jackson Pollock a paternidade performativa, talvez pela culpa denominativa de Harold Rosenberg ao baptizar o seu trabalho como action painting. Da mesma forma se expressa Amelia Jones em *Body Art, Performing the subject* (1998), que destaca a masculinidade do modelo Pollockiano estendendo-o a artistas como Yves Klein, Georges Mathieu e Gutai. Por outro lado, no famoso livro: *The Artist's Body* (2000), de Amelia Jones e Tracey Warr, atravessa-se o Atlântico para devolver o início da arte de acção à "pintura culpável"¹, refiro-me a *Paysage Fautif* (1946) de Marcel Duchamp.

A obra é uma pequena tela fechada que tinha passado despercebida até 1989, data em que se comprovou que a mancha presente na obra era sémen humano. É como se o acaso conservado fosse exposto desde a mais ardente das acções. Mas se temos de definir a utilização do corpo como acção simbólica, o caso de Jackson Pollock, como o de Marcel Duchamp, estariam nesse limite entre a acção e o resultado, e ao mesmo tempo exige-nos e convida-nos a escolher para onde olhar como construção de sentido. Mas esta aparente aliança franco-norte americana sobre a autoria inicial da arte de acção é interrompida pela chegada de um terceiro discordante - Salvador Dalí. Dalí fez em 1934 o Frontispício para Onan, presente no livro de Georges Hugnet (1934); na página percebem-se riscos e rabiscos por toda a superfície e no centro da imagem uma mancha que encharcou e manchou o papel. Na parte inferior pode-se ler: "Espasmografismo obtido com a mão esquerda enquanto me masturbo com a direita até fazer sangue, até ao osso, até à borda do cálice". A obra, anterior no tempo, define a

1 No original "pintura culpable" (nota do tradutor).

razão do porquê dos grafismos² descontrolados, adiantando-se e mostrando o caminho de todo o guião, necessário na performance.

Descontinuidade e Performance

O mais profundo é a pele.

Paul Valery

A performance partilha os "materiais" com dança e o teatro, mas não os objectivos. O artista que realiza essas acções procura a cumplicidade do sentido poético partilhado. Ao contrário de uma pintura e/ou escultura que produzem sensações e sentimentos no espectador, mas que se estabelece a partir da sua posição de objecto, além da sua condição essencialmente estática, a performance faz-se do conhecimento de estar como objecto, autor e obra, a sua arte, a sua razão e finalidade.

Algo parecido com o aplauso e a cumplicidade com o espectador de teatro, mas desde a metáfora de saber e de saber-se parte do acontecimento artístico. O espectador de teatro é maioritariamente passivo, enlaça-se simplesmente no enredo da actuação, desfruta do espectáculo. Em contrapartida, o espectador de uma performance, o que pergunta primeiro é: o que é que está a acontecer neste momento, aqui e agora? E o que nos está a acontecer a todos pelo facto de estarmos a viver e a experimentar o que se passa? O espectador sente-se perplexo ao perceber que o seu papel mudou; contempla como o cenário já não estabelece limites para a representação e que de alguma forma o objectivo do que acontece é isso. Nunca antes, o espectador se sentiu parte activa da obra de arte, inclusive ser obra e faze-lo sentir esse obrar.

2 Esse "por quê" também se refere ao que tem sido denominado de pintura conceptual. Uma pintura mostra a premissa ou a razão da acção, ao mover-se para longe deixa de ser considerada uma imagem fascinante, e toda ela diminuiu o desejo de ser contemplada como resultado físico de um pensamento. Um exemplo do que desejo expressar seria a distância existente entre as pinturas esfregadas de Gerhard Richter e as pinturas de vertidos de Damien Hirst.

Mas a descontinuidade a que desejo referir-me não é tanto o facto de querer assinalar os aspectos que distanciam a performance do teatro e da dança, mas partindo da premissa de que a performance não vem das artes cénicas, mas das artes plásticas, essa descontinuidade manifesta-se justamente em que parecendo uma imagem ou um objecto, essa *escultura*, entre muitas outras coisas, é construída com a "energia" do momento e do artista.

Esta afirmação é facilmente constatada quando procuramos o "nascimento" dos diferentes tipos de acção³, desde os saraus dadaístas e surrealistas, o accionismo Vienense, as experiências da arte pop e/ou Fluxus.

Se pensarmos num objecto inerte e imóvel, diz-se da arte em geral e das suas representações, o paradoxo é estabelecido, não tanto pela mobilidade, mas pela carnalidade da obra de arte através do corpo físico do artista. Por outro lado, se existe corpo/autor transformado em matéria/material, a "ruptura" com a tradição das artes plásticas mostra-se aparentemente forte, mas continua a manter, por sua vez, uma quietude e um vínculo comum ao seu património. Reanaliseemos as experiências de resistência corporal de Marina Abramovic, desde a ingestão de drogas fortes, cortes com uma faca na barriga, até ao limite físico de não suportar mais o frio e a dormência progressiva do corpo desnudado numa cruz de gelo. Acções que evidenciam um debate entre os limites físicos e os limites éticos e estéticos. Limites, que por sua vez, transferem as experiências e as vivências de uma prática artística para o campo do objecto.

Na obra *Nightsea Crossing* (1981-1987), realizada por Marina Abramovic e Ulay, os artistas conduzem as suas performances até à imobilidade; vestidos com roupa de uma só cor, sentam-se atrás de uma mesa e contemplam-se um ao outro, imóveis. Esta acção define claramente como percebem, alguns artistas provenientes das últimas experiências da modernidade, a mudança de ciclo ou de orientação, agora fixada em termos desconstruídos e/ou pós-modernos. Se

3 Penso nas diferenças entre a Performance, o Happening e o Environment.

na modernidade militante, os artistas experimentavam o seu corpo (o corpo como substituto do objecto), o espaço (antes haviam-no feito a escultura e a instalação), os limites físicos (algo próprio do corpo, do corpo do artista), exibindo a nudez do seu corpo (um princípio de neutralidade e de naturalidade fingida), agora os artistas vestem-se (a indumentária tem sentido) e usam a cor (tem várias conotações, mas há uma proximidade contextual (início dos anos 80) no sentido de uma revisão da pintura como uma categoria e género artístico; e por outro lado, a imobilidade (revisão da escultura⁴) viria a definir e a evidenciar uma mudança de direcção, mostrando algumas performances onde a acção e o movimento não estão presentes. Ausência significativa talvez.

Por outro lado, a grande exposição retrospectiva que MOMA fez sobre Marina Abramovich *The artist is present* (2010), serviu para mostrar e polir elegantemente algumas das suas obras mais significativas, algumas delas com o seu colaborador e companheiro sentimental Ulay (Frank Uwe Laysiepen). Mostra que tem estado rodeada de alguns episódios controversos como a "inconveniência" de um modelo, um jovem bailarino de dança contemporânea que representava *Imponderabilia* (1977); uma obra que se baseia na construção de um estreito corredor formado por duas pessoas nuas olhando-se uma à outra e por onde têm que passar obrigatoriamente os visitantes para a exposição. A polémica estalou quando Rawls (o modelo incomodado) viu um homem velho que estava prestes a passar. "De seguida, passou-me a mão pelo lado e pelas costas e, depois, tocou-me no cú.", "À medida que o fazia, olhou-me nos olhos e disse-me: 'Dá gosto tocar-te.' ", o velho homem que desde há mais de 30 anos era um membro abonado do museu, foi proibido de lá voltar. É paradoxal que Marina Abramovic, uma artista de performance conhecida por obras como *Ritmo 0* (1974), que adoptou a total liberdade para fazer e deixar os espectadores fazerem o que quisessem com o seu corpo; seja agora, depois de trinta e cinco anos, motivo de polémica.

4 Salvador Dalí: "O mínimo que se pode pedir a uma estátua é que esteja quieta."

A Performance como Objecto

A arte não é um objecto é uma experiência

Joseph Albers

Não é tanto fazer objectos, mas ser objecto. Esta afirmação poderia definir a maioria dos trabalhos contemplados desde a órbita da Performance. Objecto enquanto corpo e acção de trabalhar como se de um objecto se tratasse.

Pensemos em *Self-Portrait as a Fountain* (1966) de Bruce Nauman, a imagem que todos conhecemos, imóvel por ser uma fotografia, mostra o artista nu, uma nudez que nos deseja relacionar com as fontes de querubins, iconografia já institucionalizada do jardim barroco. Um artista, agora estátua de jardim, lançando água pela boca. Há "esboços-fotografias" do próprio artista a realizar a acção vestido, também desenhos iniciais que evidenciam um processo que pretende determinar a "obra" final. Como uma grande tela onde o artista tenta plasmar tudo aquilo que o assedia e o atormenta. Um objecto, vamos entender como imagem.

O mesmo aconteceria com *Genital Panic* (1969), obra de Valie Export, onde aparece a artista sentada numa cadeira ou num banco, vestida, a segurar uma espingarda de assalto e a mostrar o seu sexo. Estas obras foram iconizadas até se converterem em sinais de imobilidade e objectos de culto. Reinterpretados, recriados por outros artistas, a sua perdurabilidade está garantida, ainda mais do que a pedra, a madeira, a tela ou a pintura de muitas obras de arte. A sua primeira corporeidade mudou, Valie Export já não é essa jovem artista de 29 anos que desafiava os convencionalismos e os papéis sociais com um longo e abundante cabelo, hoje é uma afável e sorridente senhora de 70 anos que compatibilizou a prática artística com a de professora de Media e Performance em Viena. Mas, apesar de nos podermos cruzar na rua com a artista, sem reparar nela, na nossa retina ficou fixada a sua imagem inerte, intemporal, como se de um objecto se tratasse.

Por outro lado, a temporalidade e a duração das performances, na sua maioria, é

curta. Poderíamos dizer que é um objecto com movimento “escasso”, de resumo fácil, guião ou história; já que demasiado tempo nos aborreceria, a não ser uma trama sequencial que nos aproximaria, desta vez, à órbita do teatro. Não são tempos de actuação, mas de confraternização com o público, não são actuações, mas acções, gestos e inclusões do autor na obra.

Na performance o autor, o material e a sua obra são o mesmo mas estão diferenciados; da mesma forma que se reza e venera uma imagem religiosa e depois restaura-se a sua policromia.

É significativo que as mais importantes obras da arte de acção são recordadas através de uma imagem, desde *Shoot* de Chris Burden, o célebre *Saut au vide* de Yves Klein, as dentadas *Trademarks* de Vito Acconci, ou os espinhos de rosa de Gina Pane, e até mesmo a imagem de Rose Sélavy. Muitos destes, já ícones, são fragmentos de uma sequência ou de um documento/vídeo realizado, mas adquirem forma e tornam-se objectos de recordação. Uma questão que não passa despercebida aos próprios artistas e assim fá-lo saber o próprio Bruce Nauman à chefe de montagem da sua exposição retrospectiva no MNCARS de Madrid, "está tudo bem, excepto essas peças. Aí eu tinha cabelo".

Performance e Polémica

O corpo é apenas um meio para se tornar temporariamente visível.

Cada nascimento é uma aparição.

Amado Nervo

Temos visto pela ignóbil anedota da recente exposição de Marina Abramovic, no MOMA em Nova Iorque, como a polémica está relacionada com a actividade da Performance. Esta afirmação não é totalmente verdadeira, uma vez que sobre a acção artística está o próprio material, o corpo. Se analisarmos as polémicas que conduziram a obras de arte, estas são baseadas principalmente na *agressão* ou *cruzamento* de linhas esbatidas que têm a ver com a integridade das pessoas, assim como com os princípios éticos e/ou religiosos. O corpo é um grande abismo; tão

perto e próximo, mas ainda, um desconhecido que mora connosco. Falamos de um conflito do corpo, enquanto eu (o meu corpo) e um corpo social e político, que continua sendo o nosso, mas que está dominado pelo politicamente correcto do momento. O que Foucault expressava nos anos setenta com a biopolítica⁵ ou a gestão e controle político dos corpos. Daí que o corpo que se queixa, já não é o nosso corpo mas um mecanismo de controlo e prevenção política do uso público do nosso corpo; ou seja, a questão polémica dos modelos na representação de *Imponderabilia* (2010), no MOMA de Nova Iorque.

Quando falamos da arte do corpo, sublinhamos como acção significativa e de sentido, aquela que se realiza através do corpo, sendo este material da obra de arte. Mas devemos estar conscientes de que o corpo expressa múltiplas capas. O artista da Performance insere uma pele poética no seu corpo para que este seja entendido a partir da manifesta descontinuidade. Mas o seu corpo (todos os corpos), tal e como o entendemos actualmente, está legislado, desde há três séculos, através de normas e princípios de convivência. Desde a procura de igualdade, ao desejo de ter uma saúde pública, ou ao controle e inventário da natalidade e da mortalidade. Em seguida viriam os procedimentos de gestão dos fluxos de população, as taxas de crescimento ou o acesso à cultura e ao conhecimento. Tudo isso interfere e constrói um corpo simbólico, outra capa de *pele*. E, por último, os nossos sinais biológicos, em que interferem os modelos culturais, têm que ver com a presença e atracção do corpo. Poderíamos dizer que o corpo é um material interessante e significativo.

Mas não é o corpo (entendido como material) o que Mary Richardson atacou com um machado de carnicheiro em 1914, mas a sua representação pictórica; falamos da *Venus del Espejo* de Velázquez. É significativo que a imprensa da época fizesse eco de feridas produzidas num corpo humano "uma ferida cruel no pescoço", em vez de cortes efectuados numa tela pintada. A obra não se encontra

⁵ Termo encontrado em Michael Foucault (1976).

em Espanha, entre outras razões, devido à sua marcada sensualidade. Uma vez mais, o corpo aparece como factor decisivo no que diz respeito à valorização ou à autonomia da obra de arte.

Ao contrário das nossas experiências face à nudez, face ao corpo, a sociedade teve de avaliar as acções que enfatizavam aquilo que o próprio corpo gerava, e que pelo seu carácter fisiológico evidenciava o profundo sentido natural e/ou animal a que estamos submetidos. Não devemos esquecer que somos mamíferos. Já, antes, fizemos referência a *Paysage Fautif*, (1946) de Marcel Duchamp, um rabisco, uma mancha que não é outra coisa senão sémen humano ejectado e depositado numa tela. Micção simbólica que convida a contemplar o primitivo como uma entidade apartada de nós mesmos. Mas não é um caso isolado, Vito Acconci masturbava-se sob o piso falso da Galeria Sonnabend durante o mês de Janeiro de 1972, enquanto gritava e se fazia ouvir com todas e cada uma das fantasias sexuais que lhe inspiravam os visitantes da galeria; e Philippe Meste, que realizou em 1995 a série de *Aquarelle*, ejaculava sobre fotografias de rostos de top models das revistas de moda. Poderíamos dizer que a sua obra se expressa em clara referência a Marcel Duchamp, tanto enquanto gesto, como enquanto objecto.

Mas possivelmente a sua obra mais significativa seja *Spermcube* (2004-2007), o artista concebeu um cubo transparente cujo conteúdo seria um metro cúbico de sémen congelado. Considerando que o homem pode ejacular uma quantidade de sémen muito próxima dos 5 a 10 ml, seriam necessárias perto de 100.000 "doações" para realizar a sua obra. A obra, independentemente da sua componente minimalista e temática, expressa na essência um corpo social que colabora e trabalha para uma finalidade, para uma comunidade que é capaz de expressar esse potencial optimista. A escultura foi inaugurada em Junho de 2006 no Centro de Arte Z33 em Hasselt, Bélgica. Pelo contrário, Santiago Sierra, de forma mais figurativa, mais crua se possível, introduz-nos no uso e abuso das sociedades capitalistas. Através da obra *10 pessoas remuneradas para se masturbarem* (calle Tejadillo, Havana, Cuba. Novembro de 2000), Sierra paga

vinte dólares americanos, a dez jovens cubanos para se masturbarem em sua casa e à frente de uma câmara de vídeo. Neste caso, a imagem liga-se ao Frontispício para *Onan* de Salvador Dalí e a essa sensação de distância que podemos gerar quando o corpo que faz isso acontecer não está fisicamente diante de nós. Agora penso em Velázquez.

Todas estas obras são exemplos que não passam despercebidos, são essencialmente polémicas e desejam ser polémicas, porque o espaço de "liberdade" que a arte tem como construção simbólica, é cada vez menor, entre outras coisas por mostrar aspectos do corpo que alteram o status quo de uma sociedade que parece precisar de um maior controle sobre os seus limites. Muitas das obras de arte de acção que foram feitas nos anos sessenta e setenta, agora não se poderiam nem sequer representar. Porventura alguma instituição, Museu ou Centro de Arte daria cobertura a um artista como Chris Burden, que dispara com uma pistola a um Boeing 747 em pleno voo, perto do aeroporto de Los Angeles? Seria politicamente correcto que na actual crise económica e com o desemprego existente, se pudesse mostrar "a família obreira" de Oscar Bony, uma família de trabalhadores apresentada como objecto artístico? É difícil imaginar estas obras de arte, vivas ou materializadas de novo; mas em contrapartida, contemplamos reality's televisivos de uma enorme obscenidade e conflitos bélicos em tempo real. E essa curta distância entre realidades e simulacros que existem simultaneamente, esmaga-nos. Pensemos uma vez mais no polémico *toque* de um velho a um jovem turgente no MOMA, em Nova Iorque, que nos abre as carnes, enquanto nos aborrece, soberanamente, as luzitas esverdiadas de um novo bombardeamento em directo na televisão.

Referências Bibliográficas

- BRETANO, Robyn e GEORGIA, Olivia (eds) 1994 - *Outside the Frame. Performance and the Object. A Survey History of Performance Art in the USA Since 1950*. Cleveland: Cleveland Center for Contemporary Art.
- FOUCOUL, Michel 1976 - *Histoire de la sexualité*, tome 1: *La Volonté de savoir*. Paris: Gallimard.
- HUGNET, Georges 1934 - *Onan*. Paris: Editions Surréalistes.
- JONES, Amelia e WARR, Tracey 2000 - *The Artist's Body*. Londres: Phaidon.
- JONES, Amelia 1998 - *Body Art: Performing the subject*. Minneapolis.
- SAYRE, Henry M. 1992 (1989) - *The Object of Performance. The American Avant-garde since 1970*. Chicago: University of Chicago Press.
- SCHIMMEL, Paul, 1998 - *Out of Actions. Between Performance and the Object 1949-1979*. Londres e Nova Iorque: Museum of contemporary Art, Los Angeles.
- TROTSKI, León 1971 (1923) - “Literatura y Revolución” in *Sobre arte y cultura*. Madrid: Alianza Editorial.

Texto de comunicação proferida em Encontro do CEEA/2 *Artes Performativas: Novos Discursos* (Porto: ESAP, 23 de Outubro 2009).

Este trabalho foi desenvolvido no CEEA|Centro de Estudos Arnaldo Araújo da ESAP (uID 4041 da FCT) sendo por isso financiado por Fundos Nacionais através da FCT–Fundação para a Ciência e Tecnologia.

AUTORES

JOÃO MARTINHO MOURA

(www.jmartinho.org), fundador do projecto de arte digital YMYI (www.ymyi.org), é artista digital e *software designer* nas áreas *digital media*, multimédia e sistemas de informação. Desde 1995 trabalha em vários projectos na área da educação, arte digital, *media*, telecomunicações e entretenimento. Os seus principais interesses focam-se nas interfaces inteligentes, arte digital e música. É licenciado na área dos Sistemas de Informação pela Universidade do Minho e Mestrando em Tecnologia e Arte Digital na mesma instituição. Encontra-se, neste momento, a desenvolver a sua tese na área da Arte Digital, na Universidade do Minho, sobre a temática da Expressão Digital do Movimento. É também membro fundador dos Projectos de Arte Digital AQVAE (www.aqvae.org) e Global Terrorism Database Visualization (www.gtdv.org) e membro e co-fundador do projecto Ontoêta (www.ontoeta.com). Tem realizado diversas exposições, conferências e publicações a nível nacional e internacional.

JUAN CARLOS ROMÁN

Doutor em Belas Artes pela Universidade de Vigo, onde tem leccionado ao longo dos anos diferentes cadeiras ligadas ao departamento de Escultura da Faculdade de Belas Artes de Pontevedra. A sua actividade centra-se na prática artística bem como na actividade docente e de investigação. Tem apresentado conferências e participado em congressos nas universidades de Santiago de Compostela, País Basco, Porto, Lisboa e Nova Iorque, bem como em diferentes centros de

arte. Publicou textos críticos onde analisa a obra de artistas como Sue Williams, Olafur Eliasson, Antony Gormley, Tony Cragg, Jasper Johns, e/ou Chelo Matesanz; e publicou para museus como Secessão de Viena ou o IVAM de Valencia, e em revistas como Cimal, Arte y Parte, etc. Independentemente do ensino que realiza na Universidade de Vigo, a sua trajectória deriva da actividade artística iniciada em 1983. Actualmente realizou uma vintena exposições individuais e mais de uma centena de colectivas, tanto nacionais como internacionais. A sua obra encontra-se representada em diferentes museus e colecções privadas; destaca-se a Fundação la Caixa, a Fundação Fran Daudel, a colecção Testimoni, o Museu Artium, o Centro Galego de Arte Contemporânea, e o Palácio da Zarzuela. Desde 1997 lecciona cursos de doutoramento na Faculdade de BBAA de Vigo e na Esap do Porto. É investigador do Centro de Estudos Arnaldo Araújo (uID 4041 da FCT) da ESAP.

MARIA HELENA MAIA

Licenciada em História, variante de Arte e Arqueologia (Universidade do Porto, 1982) e Doutorada em Arquitectura (Universidade de Valladolid, 2002). É docente da ESAP (desde 1984) e Presidente do seu Conselho Científico (desde 2002). É ainda Coordenadora Científica e IR do grupo de Teoria, Crítica e História da Arquitectura do Centro de Estudos Arnaldo Araújo, uID 4041 da FCT (desde 2007), e colaboradora do IHA/EAC da FCSH-UNL (desde 2003). Tem vindo a dedicar-se ao estudo da História da Arquitectura Portuguesa, tendo

recebido o prémio José de Figueiredo 2008 da Academia Nacional de Belas Artes pelo livro *Património e Restauro em Portugal (1825-1880)* e o prémio Ignasi de Lecea 2007-2008 do Public Art & Design Observatory—Universitat de Barcelona enquanto membro da equipa de coordenação dos livros Arte e Paisagem e Arte e Poder. Actualmente integra a equipa do projecto de I&D *A "Arquitectura Popular em Portugal". Uma Leitura Crítica* (FCT-COMPETE) a desenvolver entre 2010 e 2013.

MARIA JOSÉ FAZENDA

Professora Adjunta na Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa. Professora Auxiliar Convidada no Departamento de Ciências da Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) da Universidade Nova de Lisboa (UNL). Doutorada em Antropologia pelo ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa. Investigadora do CRIA – Centro em Rede de Investigação em Antropologia. Licenciada em Antropologia e Mestre em Antropologia Social e Cultural e Sociologia da Cultura pela FCSH da UNL. Curso de dança do Conservatório Nacional. Crítica de dança do jornal Público, entre 1992 e 2001. Organizou a antologia *Movimentos Presentes: Aspectos da Dança Independente em Portugal* (Cotovia e Danças na Cidade, 1997) e é autora de *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Ações* (Celta, 2007).

NÉ BARROS

Coreógrafa e bailarina, ao longo da sua carreira, tem desenvolvido em ligação os seus trabalhos artísticos com os científicos tendo como principal área de investigação a dança contemporânea e artes performativas. Doutorada em Dança (FMH, Universidade Técnica de Lisboa) e Master of Arts in dance studies no Laban Centre, City University em Londres. Actualmente investigadora no Grupo de Estética, Política e Artes do Instituto de Filosofia (U.P). Artisticamente, iniciou a sua formação em dança clássica e mais tarde trabalha dança contemporânea e composição coreográfica, nos Estados Unidos, Smith College, onde reside. Frequentou a Faculdade de Ciências do Porto e concluiu o Curso Superior de Teatro (ESAP). Para além da companhia do balletteatro, com a qual tem apresentado trabalho desde os anos noventa,

trabalhou com a Companhia Nacional de Bailado e com o Ballet Gulbenkian. Como actriz, fez cinema e teatro. Realizou dois video-dança com os quais participou em diversos festivais. Em 2006 e 2007 fez parte da comissão de selecção do Festival Curtas de Vila do Conde. Professora convidada em diversas instituições em particular ESAP, FMH, ESD, ESE. Colaboradora no Centro de Estudos Arnaldo Araújo onde, entre 2006 e 2009, foi responsável pelo grupo de investigação Teoria, Crítica, História e Práticas da Arte Contemporânea. Entre 2005-07, foi investigadora no IHA- Estudos de Arte Contemporânea. Tem diversos artigos publicados e em 2009 publicou o livro *Da Materialidade Na Dança* e, em co-autoria, *Story Case Print*. Co-fundadora e membro da direcção do balletteatro (www.balletteatro.pt).

ROGER COPELAND

Professor de Teatro e Dança no Oberlin College nos Estados Unidos. Entre os seus livros, incluem-se os muito utilizados *What Is Dance?* e *Merce Cunningham: The Modernizing of Modern Dance*. Os seus ensaios sobre dança, teatro e cinema foram publicados em: *The New York Times*, *The New Republic*, *The Village Voice*, *Dance Theatre Journal*, *Partisan Review*, *Dance Chronicle*, entre muitos outros. Copeland também contribuiu com capítulos de numerosos livros e antologias incluindo *Conversations with Susan Sontag*, *Dance History: An Introduction*, *The Routledge Dance Studies Reader*, *Dance, Gender, and Culture*, *The American Theater Reader* and *The Encyclopedia of Dance and Ballet*. *The Unrecovered*, o seu filme ficcional sobre os impactos psicológicos do 11 de Setembro foi apresentado no New Filmmakers Series em Nova Iorque, no festival Anthology Film Archives em 2007.

ABSTRACTS

Né Barros

PERFORMING BODY AND THE WRITING

In the urgency of translating, thinking and communicating the body in its performance, the writing emerges as an unfinished rehearsal of transmission of the performative body, creating a kind of second live, beyond its own alive existence. The politic dimension of the gesture inheres a fundamental importance to what regards the responsibility of the work of art in the world. The discourses go along with the work of art and the work of art is a discourse about the world itself, an inevitable hermeneutical spiral. However, we know that there is a kind of space-time differential between this two discourses: in one hand, the discourse which reflects the art work is always hostage of its precedence; on the other hand, the discourse evoked by the art work is not actual to the work itself, we may say that the work of art as a gesture, in itself, opens a sensible place and unsaid.

Roger Copeland

CUTTING THE CORPSE TO FIT THE COFFIN: HOW DANCE THEORY HAS CHANGED OVER THE PAST TWENTY-FIVE YEARS

2008 marked the 25th anniversary of the publication of *What Is Dance?*, an anthology of theoretical writings about dance that I co-edited with the philosopher Marshall Cohen. *What Is Dance?* was one of the earliest attempts to integrate the critical and theoretical literature of

dance into the academic liberal arts curriculum. The introductions to each chapter suggest strategies for organizing the contents of the book into a coherent field of study.

In this lecture, I would like to talk about the way in which the field of “dance theory” and indeed --the place of dance in higher education more generally -- has changed over the past quarter century. I will consider the influence of globalization, dance anthropology, cultural studies and performance studies on the way in which dance is now “theorized” about in the academy. Specific topics I would like to address include the politicizing of dance studies (i.e. the influence of identity politics: the new holy trinity of race, class, and gender), the decline of “connoisseurship,” the shift of focus away from theatrical dance created by single individuals toward culture-specific forms (flamenco, salsa, hip hop, hula, kapa hapa, Bon dances, et al) that have evolved collectively (and often anonymously) over extended periods of time.

Maria José Fazenda

STORIES THAT PEOPLE DANCE ABOUT THEMSELVES: THE CONTRIBUTION OF ANTHROPOLOGY TO THE STUDY OF THEATRICAL DANCE

In a context in which contemporary practices of theatrical dance are becoming more complex through the articulation of different languages of movement and through the expression of different sociocultural experiences, I would like to reemphasize the importance of the

anthropological study of dance. The theories and methodologies that, since the beginning of the 20th century, have enabled the de-naturalisation of dance, the de-mystification of its origins, the rethinking of concepts and categories, as well as returning materiality to the movement of the body, are currently applicable to all dance practices and not merely those of the social or ritual variety, on which dance anthropology has been especially focused. The great contributions of anthropology for the study of dance are their ability to attribute an understanding also to the theatrical practices requiring the acceptance of 1) the cultural and social nature of human movement; 2) dance as a form of action and meaning through which agents produce culture, develop knowledge about the world and comment on their own experiences. I will try to stress these ideas, giving examples of dances by Jérôme Bel, Montalvo-Hervieu, Shobana Jeyasingh e Akram Khan.

João Martinho Moura
DIGITAL EXPRESSIVITY OF MOVEMENT

In this paper I will present my own development as a digital artist with a particular focus on my current research interest: the search for the digital expressiveness of movement.

The paper presents techniques and processes developed by the author aimed at creating linkages between physical and virtual elements, exploring spatial spheres and focusing on the connection between the performer and the images and digital environments which are created by his gestures, movements and their reflections.

In addition, the paper discusses the concept of digital art and the particularities of digital performances, in which I will draw on my own experiences as a creator of digital art, thus promoting a reflection in the field of digital performance.

Juan Carlos Román
TRADITION AND POETIC DISCONTINUITY IN PERFORMANCE

The performance unlike the theatre does not represent anything - it is not a reflection of life but the actual act of reflecting. If theatre can be considered the staging of life and of our past

relived, then performance, as an artistic category, would be akin to metonymy - that is, to a rhetorical figure in which the object (the work of art) is replaced by shared experience constructed between author and spectator, in which there is a tendency to communicate that the importance lies not in knowing what is happening, but instead in what is happening to us due to that happening.

Therefore, my paper will show that the genres and sub-genres of the art-action (body-art, performance, happening, environment) are derivations from traditional artistic practices and draw their influence from the visual poetics, having little or nothing to do with the scenic arts.

