

2 Partituras, desenhos, notas e instruções

2.1 Fugacidade versus Inscrição

No ensaio “Choreography as a Cenotaph: The Memory of Movement”, a pesquisadora alemã Gabriele Brandstetter, ao refletir sobre os *Sonetos a Orfeu* de Rainer Maria Rilke – “escritos como monumento funerário”¹ para a falecida bailarina Wera Ouckama Knoop –, sugere que a aproximação entre a morte e a dança sugerida pelo poeta ao apresentar a sua dedicatória como um epitáfio e, conseqüentemente, como uma modalidade de escrita que sublinha uma ausência, reflete a essência do ato coreográfico. Diz a autora:

A coreografia é uma tentativa de reter graficamente aquilo que não pode ser retido: o movimento. Por um lado, a 'coreografia' alude à escrita do movimento como notação; por outro lado, também se refere a um texto de composição de movimento. A coreografia, como a escrita *de e sobre* o movimento, como memória preservada, então, sempre inclui algo assim como um réquiem. É precisamente essa memória a que designa o órfico como um espaço entre a vida e morte.²

Ao traçar uma análise sobre os métodos de notação e os desenhos criados por coreógrafos no ensaio “Imperfections in the paper”, Laurence Louppe, por sua vez, também recorre ao mito de Orfeu para explicar o que considera o maior paradoxo da arte do movimento. Expondo, de saída, as mais frequentes objeções à prática notacional, a autora se propõe a ampliar a discussão, sugerindo que o bailarino seria o “avatar de Orfeu”.

Dir-se-á que a notação de uma dança trai a emoção e a urgência de um momento presente e de uma transferência real de energia, e que o que vem à tona no movimento dançado – o que é "arrancado", mais do que simplesmente manifesto –

¹ RILKE, Rainer Maria. *Sonetos a Orfeu*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

² “Choreography is an attempt to retain as a graph that which cannot be held: movement. On the one hand, ‘choreography’ means the writing of movement as notation; on the other hand, it also refers to a text of composition of movement. Choreography, as the writing *of and about* movement, as preserved memory, thus always includes something as a requiem. It is precisely this memory which designates the Orphic as a space between life and death.” BRANDSTETTER, Gabriele. “Choreography as a Cenotaph: The Memory of Movement” In: BRANDSTETTER, Gabriele & VÖLCKERS, Hortensia (orgs). *ReMembering the Body*. Ostfildern-Ruit, Alemanha: Hatje Cantz, 2000. Pág. 104

não pode ser traduzido, não pode ser trazido de volta, que está ligado à sua pura atualização emocional e física, que nenhum signo pode restaurar... [...] Na minha opinião há algo mais grave aqui, algo muito mais forte, ligando suas fontes à dupla noção de *Lei* que a notação parece impor e à *Interdição* que esta tão claramente encarna. E este paradoxo resulta do fato de que o bailarino é o verdadeiro avatar do Orfeu: *ele não tem o direito de voltar atrás em seu curso, para que não lhe seja negado o objeto da sua busca.*³

Para André Lepecki a premissa de que o movimento dançado não pode ser totalmente fisgado infiltrou-se no imaginário da dança no século XVIII, a partir da disseminação do pensamento de Jean-Georges Noverre⁴ – reformador do balé e "um dos fundadores da concepção moderna de coreografia".⁵ O destaque dado pelo coreógrafo à efemeridade do movimento nas suas *Letters sur la danse* e sua insistência na inaptidão dos sistemas de notação para traduzir a essência do “balé de ação” – defendido por Noverre –, foram determinantes, segundo Lepecki, para que a subsequente produção teórico-crítica sobre a especificidade da dança adquirisse uma aura de lamentação. Diz o autor:

A partir do momento em que a questão da presença na dança começou a ser formulada como uma perda e um paradoxo temporal, a dança foi transformada em fantasmalogia [hauntology] e taxidermia – e a coreografia moldada como luto.⁶

³ It will be said that the notation of a dance does treason to its emotion and to the urgency of a present moment [...]; it will be said that what comes about in danced movement – what is “torn” out there, far than simply manifested – cannot be translated, cannot be brought back, is linked to its pure emotional and physical actualization, which no sign can restore... [...] In my view there is something more grave here, something much stronger, drawing its resources from the double notion of the *Law* that seems to impose notation and the *Interdiction* whose object notation so clearly becomes. And this paradox stems from the fact that the dancer is a veritable avatar of Orpheus: *he has no right to turn back on his course, lest he be denied the object of his quest.*” LOUPPE, Laurence. “Imperfections of paper” In: LOUPPE, Laurence et alii. *Traces of dance*. Paris: Editions Dis Voir, 1996. Págs. 20-22

⁴ Jean-Georges Noverre (1727-1810), autor do livro *Letters sur la Danse* (1760), foi o responsável pela reforma do balé na França. As principais questões reivindicadas diziam respeito à simplificação dos passos e à fidelidade aos libretos. Ele defendia a implementação de um “balé de ação” ou de um “balé de pantomima” que seria mais adequado para enfatizar a expressão das emoções dos intérpretes.

⁵ LEPECKI, André. “Inscribing Dance” In: LEPECKI, Andre. (ed) *Of the presence of the body: Essays on dance and performance theory*. Middeltown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2004. Pág. 125

⁶ “From the moment the question of dance’s presence began to be formulated as a loss and temporal paradox, dance was transformed into hauntology and taxidermy – and choreography cast as mourning.” In: *ibidem*. Pág. 127 OBS: A palavra hauntology não consta no dicionário de língua inglesa. É provável que Lepecki esteja fazendo uma referência ao neologismo cunhado por Jacques Derrida no livro *Espectros de Marx* onde o termo faz uma dupla alusão ao fantasmal e à ontologia.

Noverre julgava a representação gráfica do movimento dançado como uma disciplina autônoma, que nada tinha a ver com a natureza da dança. Contrário à opinião dos seus predecessores, na sua décima terceira carta, o coreógrafo expõe suas críticas aos sistemas de notação – especialmente endereçadas ao método de Raoul-Auger Feiullet⁷ – a partir da seguinte argumentação:

A coreografia [...] é a arte de escrever a dança com a ajuda de diferentes signos [...] Essa arte [...] é muito imperfeita, pois só indica com exatidão a ação dos pés e, se mostra os movimentos dos braços, não chega a definir nem as posições, nem os contornos que devem ter. Também não mostra as posturas do corpo [...] nem as diferentes situações, tão necessárias a dança. Eu a encaro como uma arte inútil, já que nada acrescenta no sentido do aperfeiçoamento da nossa. [...] É um erro imaginar que um bom mestre de balé possa traçar e compor sua obra ao pé da sua lareira. Aqueles que assim trabalham jamais conseguirão algo além de combinações miseráveis. Não é com a pena na mão que se faz caminhar os figurantes. [...] Nada é mais insípido e mais langoroso que uma obra pensada apenas no papel: ela ressent-se sempre de contenção e esforço. [...] A coreografia amortece o engenho, apaga e enfraquece o gosto do compositor que a utiliza, torna-se pesado, sem graça, incapaz de invenção.⁸

Nos sistemas de notação desenvolvidos para sistematizar os balés da corte francesa nos séculos XVI e XVII, a crença numa “simetria semiótica entre a dança e a escrita” assegurava, segundo Lepecki, “um tráfego tranquilo”⁹ no que se refere à transposição de um meio para o outro. Esta operação tradutória não era questionada porque, naquele contexto, segundo o autor, “a notação e os passos estavam harmonizados no luminoso espaço planar da racionalidade cartesiana, refletido na geometria linear e na percepção do corpo como uma máquina”.¹⁰

Durante o apogeu da prática notacional, segundo Louppe, a “folha de papel literalmente representava o espaço objetivo”¹¹, tornando-se a autêntica parceira de trabalho dos mestres de balé. A afeição por estes traçados refletia a aceitação unânime do perímetro da folha de papel como “uma superfície móvel” ou “um

⁷ Raoul-Auger Feiullet (1653–1709), autor do tratado *Chorégraphie, ou l'art de d'écrire la danse*, desenvolveu um sistema de notação, muito difundido, que permitia a reprodução em larga escala dos balés da corte.

⁸ NOVERRE, Jean-Georges. 13ª carta. In: MONTEIRO, Marianna. *Noverre: Cartas sobre a dança*. São Paulo: Edusp, 2006. Págs. 339-350

⁹ Ibidem. Pág. 126

¹⁰ Ibidem. Pág. 126

¹¹ LOUPPE, Laurence. *Op cit.* Pág. 29

solo metafórico”¹² onde as sequências eram arquitetadas, antes mesmo de serem experimentadas pelos dançarinos.

A partir da segunda metade do século XVIII, em função da desconfiança de Noverre na representação gráfica do movimento, a dança passa a ser considerada, segundo Lepecki, como “uma presença que ontologicamente resiste e escapa àqueles limites que a codificação e a inscrição, entendidos como uma captura temporal, tentam impor”.¹³

Noverre anuncia a constituição de um campo perceptual e onto-linguístico onde a dança e a escrita, o corpo e o texto, começam a se desligar e a se distanciar reciprocamente. [...] Quando a simetria entre a dança e a escrita é minada, a efemeridade da dança começa a promover o problema da presença da dança. A presença da dança como um movimento que resiste à escrita é problemático porque transtorna o projeto de regularização e registro em dança. Assim, da percepção da dança como uma tradução não problemática do código ao passo, e do passo ao código outra vez [...] chegamos, com Noverre, ao entendimento da dança como uma presença elusiva. A dança como o traço fugidivo, sempre irre recuperável, nunca totalmente traduzível: nem por meio da notação, nem por meio da escrita.¹⁴

Este legado está presente na abordagem de Laurence Louppe no ensaio previamente citado onde a autora sugere que a essência do movimento dançado só pode ser experimentada no instante mesmo em que este se produz e que a sua inscrição reduz “a fábrica sensível do movimento” a um “esboço universal”.¹⁵

O movimento é necessariamente pontual. Mesmo que possa ser analisado ou qualificado, ele nunca pode ser aglutinado num determinado estoque de elementos lexicais ao que lhe emprestariam sua definição ou textura. Inclusive nas tradições das grandes escolas, que trabalham com um vocabulário fixo, o milagre da dança é transcender o glossário gestual através da emanção poética do *evento*, único em cor e intensidade. Mesmo quando fixado de antemão, sua vocação é a de redescobrir o que Trisha Brown chama de 'a inocência do primeiro ato': o dom da

¹² Ibidem. Pág. 29

¹³ LEPECKI, André. *Op cit.* Pág. 127

¹⁴ “Noverre announces the formation of a perceptual and ontolinguistic ground where dancing and writing, body and text, start detaching and distancing from each other. [...] Once the symmetry between writing and dance is undermined, dance’s ephemerality starts posing the problem of dance’s presence. Dance’s presence as a motion that escapes writing is problematic because it disturbs the project of dance’s regulation and registry. Thus, from a perception of dance as unproblematically translatable from code to steps, and steps back in a code again [...] we arrive, with Noverre, to an understanding of dance as an elusive presence. Dance as fleeting trace of an always irretrievable, never fully translatable motion: neither into notation, nor into writing.” Ibidem. Pág 127

¹⁵ LOUPPE, Laurence. *Op cit.* Pág.

dança está imerso na sua própria sensação sem qualquer necessidade imediata de orientação, ou de classificação formal.¹⁶

No ensaio “Stroboscopic Stutter”, a pesquisadora Paula Caspão sugere que a persistente imagem da dança como uma expressão volátil seria signatária de uma leitura de mundo baseada no “mensurável espaço Euclidiano” e na “percepção do tempo como fluxo linear”.¹⁷ Porém, o que esta perspectiva não parece considerar, como objeta a autora, é que a experiência incorporada [embodied] acontece num tempo-espaço relacional – cuja dinâmica é mais cíclica do que linear.

Uma das consequências problemáticas implicadas no relevo da fugacidade do movimento para a teoria da performance diz respeito, segundo Caspão, à apreciação dos registros e da documentação – conjunto que compreende também as partituras e outras modalidades de escrita coreográfica – como fenômenos “menos vivos” do que o corpo em movimento. Esta perspectiva, decorrente de um reiterado e questionável afastamento metodológico, limita, segundo a autora, os modos de aproximação aos trabalhos e restringe a apreensão de sua potência poética que, se pensada a partir de uma perspectiva mais ampla, independe da materialidade a partir da qual a obra se dá a ver.

Operar separadamente os níveis de realidade implicaria então em jamais intersectar, mas em apenas satisfazer o modo de afastamento formal da equi/valência, subscrevendo assim a, oficialmente consentida, substituição de uma [materialidade] por outra — descrevendo ou prescrevendo, documentando ou regulando uma a outra. Essas distinções inevitavelmente limitam o campo de possibilidades quando se trata da teoria da dança e da performance. Estes [níveis] apenas ajudam a perpetuar o mesmo velho conjunto de circuitos de ação-reação, em vez de ajudar a explorar os circuitos de interferência e sobreposição de trabalho entre materialidades distintas, que estão, de fato, mutuamente incluídos no mesmo continuum dessa realidade autodiferenciada.¹⁸

¹⁶ “Movement is necessarily punctual. Though it may be analyzed or qualified, it can never coalesce from a determined stock of lexical elements which would furnish its texture or definition. Even in the great school traditions, which operate on a fixed vocabulary, the miracle of dance is to transcend the gestural glossary through the poetic emanation of an event, unique in color and intensity. Even when fixed in advance, its vocation is to rediscover what Trisha Brown calls ‘the innocence of the first act’: the gift of dance is to be immersed in its own sensation without any immediate need for an orientation, for a formal categorization.” Ibidem. Pág. 9

¹⁷ CASPÃO, Paula. “Stroboscopic Stutter: on the not-yet-captured ontological condition of limit-attractions” In: *The Drama Review*. 51:2 (T192) Summer, 2007. Pág. 140.

¹⁸ “Separately operating levels of reality would then never intersect but only meet under the mode of distancing formal equi-valence, and thus officially allowed, substitution of one another—describing or prescribing, documenting or regulating each other. Inevitably, such distinctions limit the field of operating possibilities, when it comes to dance and performance theory. They only help

Na procura por uma alternativa para este impasse, Caspão propõe uma reflexão sobre o dinamismo de afeto – entendido por Brian Massumi como uma “co-presença virtual de potências” que interagem, comportando-se à maneira dos corpos no campo gravitacional, onde muitas das configurações originadas por suas múltiplas conexões resultam imprevisíveis, excedendo amplamente qualquer tipo de disposição pautada em termos causais ¹⁹ –, e se pergunta se, a partir desta nova luz, os documentos atrelados à performance não poderiam ser percebidos de outra forma. Diz a autora,

Poderíamos por um instante deixar de pensar na "singularidade do momento presente" da performance, e em torno da performance como um gênero único? Poderíamos deixar de falar em "desaparecimento" [...] e começar a falar em "mudança" ou [na possibilidade de] “mutação em algo diferente” dentro da própria performance? Não seria [a condição de] "tornar-se algo diferente" algo inerente à performance? Não estariam todos esses "outros" trabalhando dentro da performance, explodindo as barreiras de todo gênero? Seriam a dança, a performance, e qualquer tipo de documentação, gêneros e ocorrências realmente separados? ²⁰

Caspão identifica um questionamento desta índole no trabalho *Histoire(s)* (2004) da coreógrafa espanhola Olga de Soto – filme que reúne depoimentos de várias pessoas que assistiram, em 1946, ao balé *Le Jeune Homme e la Mort* ²¹, “ênfatizando a dimensão afetiva da percepção” ²² – e na obra *Mnemonic Nonstop: Ein Kartographisches Duett* (2005), dos alemães Martin Nachbar e Jochen Roller,

perpetuate the same old set of action-reaction circuits, instead of helping to explore the interference and superposition circuits at work between distinct materialities, which in fact are mutually included in the same continuum of self-differentiating reality.” Ibidem. Pág. 143

¹⁹ MASSUMI, Brian. “Navigating Movements: An interview with Brian Massumi” Entrevista: Mary Zournazi. In: 21MC Magazine. 27/10/2004 Disponível em: <<http://www.21cmagazine.com/issue2/massumi.html>> Acesso em: Fevereiro 2009

²⁰ “Could we for a while stop pulling the curtain around the “unique present moment” displayed by performance, and around performance as a unique genre? Could we stop talking of “disappearance” [...] and start talking about “changing” and “becoming something other” within performance as well? For isn’t “becoming something other” something that works on performances from within? Aren’t all the “others” already performing within performance, exploding genre barriers all around? Are dance, performance, and any sort of documentation, really separate moves and genres?” CASPÃO, Paula. *Op Cit.* Pág. 148

²¹ *Le Jeune Homme e la Mort* (1946) é um balé de Roland Petit cujo libreto foi escrito por Jean Cocteau a partir da música *Passacaglia and Fugue in C minor*, de Johann Sebastian Bach.

²² CASPÃO, Paula. *Op Cit.* Pág. 148

– criada a partir “da exploração da anatomia afetiva de cinco cidades europeias”²³ que os coreógrafos visitaram.

Seu método consistia em combinar, por exemplo, eventos da rua com desvios imaginários, locais observados com encontros passados, encontros presentes com impressões passadas ou desejos emergentes e vice-versa. De certa forma, isto nada mais é do que fazer com que os níveis heterogêneos da percepção e da memória interajam com espaços físicos heterogêneos, abrindo fissuras entre estes e os mapas oficiais. [...] Procurando modos de gerar partituras coreográficas a partir de uma investigação sobre as maneiras de percorrer e (e habitar) o espaço urbano, Nachbar e Roller produziram um modo coreográfico/cartográfico de documentar os caminhos da nossa vida cotidiana que questionam e expandem as fronteiras entre os três métodos implicados: o coreográfico, o documental e a cartográfico.²⁴



Figura 13 – Martin Nachbar e Jochen Roller
Mnemonic Nonstop: Ein Kartographisches Duett (2005)

²³ Ibidem. Pág. 149

²⁴ “Their method consisted of intermingling, for example, street events with mental detours, places observed with past encounters, present encounters with past impressions or emerging desires, or the other way around. In a way, this is nothing other than making heterogeneous levels of perception and memory intersect with heterogeneous physical spaces, by opening up the leaking holes between them and official mappings. [...] Looking for modes of generating choreographic scores out of research on the ways we walk (live) through urban space, Nachbar and Roller produced a cartographic/choreographic mode of documenting the paths of our daily lives that questions and extends the borders of the three implicated methods: the choreographic, the documentary, and the cartographic.” Ibidem. Pág. 149

Além dos trabalhos citados por Caspão – que exemplificam claramente a problematização das instâncias em questão –, é possível apontar muitas outras experiências coreográficas contemporâneas que contestam direta ou indiretamente o entendimento da dança, da inscrição e da documentação como fenômenos realmente diferenciados. A reformulação destes vínculos coincide com a revisão crítica da prática coreográfica, cujo alcance parece estar sendo constantemente repensado a partir de uma série de propostas que passaram a ganhar força na Europa na década de noventa.

Ao traçar uma reflexão sobre a configuração atual da coreografia européia, as pesquisadoras sérvias Bojana Cvejić e Ana Vujanović²⁵ observam que uma das características mais significativas dos trabalhos propostos dos anos noventa em diante reside precisamente no desinteresse pela postura essencialista perante a especificidade da dança que atravessara o pensamento coreográfico durante mais de dois séculos. Este aspecto seria, segundo as autoras, o denominador comum que aproxima os trabalhos daqueles artistas europeus que têm sido frequentemente apelidados, à revelia das autoras e de muitos deles, de coreógrafos conceituais.

O que Thomas Plischke tem a ver com Juan Domínguez, Christine Smedt com Alice Chauchat, Mette Ingvartsen com Antonia Baehr? Não muito, exceto pelo fato de que seus trabalhos situam-se fora de um conceito fechado de Dança. Em outras palavras, eles traem a perspectiva essencialista que tem dominado a dança desde o balé clássico até as ainda modernistas práticas dos coreógrafos que surgiram em 1980, [cujas produções] estão desesperadamente aferradas à idéia da dança como significação imanente do corpo em movimento.²⁶

A julgar pelos trabalhos dos coreógrafos mencionados na passagem citada, a observação das autoras resulta pertinente, mas resta investigar quais são as questões que estão em jogo nesta perspectiva, identificando as estratégias que promovem a reformulação da noção do movimento como um traço fugidio e as distintas articulações desta abordagem na cena.

²⁵ CVEJIĆ, Bojana & VUJANOVIĆ, Ana. “Open Work. Does it deserve a theory today?” In: *Maska Performing Arts Journal*, Volume 20, no. 5-6 (94-95), 2005.

²⁶ “What does Thomas Plischke have to do with Juan Domínguez, Christine Smedt with Alice Chauchat, Mette Ingvartsen with Antonia Baehr? Not much, expect that their work stands outside of a closed concept Dance. In other words, it betrays an essentialist view that has been dominating dance since Classical ballet to the still Modernist established practices of the choreographers who emerged in the 1980 and who are desperately clutching to the idea of dance as the body in the immanent significance of movement.” Ibidem. Pág. 20

Para compreender esta mudança de atitude e os modos de torná-la visível é preciso refletir a respeito de um novo entendimento da noção de temporalidade que começa a despontar nas práticas artísticas na segunda metade do século XX que, de certa forma, promete problematizar os antagonismos entre movimento e inscrição, performance e documentação, corpo e mente, etc.

2.2 *Still Acts*

No livro *Exhausting dance: performance and politics of movement*, André Lepecki começa sua argumentação comentando um texto publicado no jornal *New York Times* onde a crítica Anna Kisselgoff²⁷ manifesta sua inquietação a respeito do futuro da dança em função da ausência de movimentos contínuos e fluidos verificada no trabalho coreográfico recente. A insatisfação exposta por Kisselgoff – autora que pertence a uma linhagem crítica que vincula a dança a uma espécie de hiper-cinestesia tipicamente moderna – expõe, segundo Lepecki, o entrave enfrentado por esta tendência teórico-crítica ao avaliar os trabalhos experimentais das últimas décadas cuja particularidade mais relevante diz respeito a um certo esgotamento do movimento que o autor denomina de "still-acts".

Lepecki sugere que esta revisão da temporalidade "inaugura a possibilidade de pensar a autocrítica da dança contemporânea experimental como uma crítica ontológica"²⁸ que questiona a imposição de mobilidade – associada a certos ideais capitalistas de eficácia econômica – que determina a subjetividade moderna e sustenta seus sistemas políticos.²⁹ A argumentação teórica que principia os *still-acts* como força-motriz desta operação crítica é exposta pelo autor da seguinte maneira:

²⁷ KISSELGOFF, Anna. "Partial to Balanchine, and a lot of Built-In Down Time" In: *New York Times*, 2000. Apud. LEPECKI, André. *Exhausting dance: performance and politics of movement*. New York / London: Routledge, 2006. Págs. 1-3.

²⁸ Ibidem. Pág. 16

²⁹ A condição imperativa do excesso cinético na modernidade [being-toward-movement] foi inicialmente proposta por Peter Sloterdijk e é retomada por Lepecki fundamentar o caráter crítico dos still-acts. In: Ibidem. Págs 12-15

A inserção da quietude [stillness] na dança, o incremento das distintas maneiras de ralentar o tempo e o movimento, são propostas particularmente importantes para repensar a ação e a mobilidade [...] O 'still-act' é um conceito proposto pela antropóloga Nadia Seremetakis para descrever os momentos em que o sujeito interrompe o fluxo histórico e realiza uma interrogação. [...] O 'still-act' mostra como a poeira [dust] da história, na modernidade, pode ser sacudida para apagar as divisões artificiais entre o sensorial e o social, o somático e o mnemônico, o lingüístico e o corporal, a mobilidade e a imobilidade.³⁰

A exploração dos *still-acts* no contexto da dança contemporânea constitui, na opinião do autor, o aspecto que aproxima o trabalho de coreógrafos europeus como La Ribot, Xavier Le Roy, Vera Mantero, Jérôme Bel e Juan Domínguez, entre outros, onde o que prevalece é uma organização poética "que inicia uma crítica da representação, insistindo na quietude [still], na lentidão [slow], e numa particular forma de repetição conhecida na retórica como 'paronomásia'".³¹

Os *still-acts* oferecem uma saída, segundo Lepecki, para afastar a aura de melancolia que tomou conta da coreografia ocidental em função de uma sorte de resignação atrelada à “percepção da temporalidade do presente como uma [...] incessante extinção do ‘agora’”.³² Esta leitura do presente, que marca o projeto da modernidade – erigido em nome da hiper-mobilidade e da supremacia da presença –, é intrínseca, segundo o autor, à fundação da coreografia.

A coreografia nasce como uma tecnologia especialmente capaz de afiançar e fomentar o projeto melancólico da modernidade. [...] O advento da coreografia está ligado a uma percepção da relação do corpo em movimento com a temporalidade como [se esta estivesse] para todo o sempre sob um feitiço melancólico... [...] Essa percepção sugere [...] que a dança cênica ocidental [...] deve ser abordada não apenas como um projeto cinético, mas como um projeto afetivo. Um projeto afetivo profundamente marcado pela imersão do cinético no núcleo da subjetividade, gerando queixas contínuas sobre a dança [como aquilo] que sempre se esvai...³³

³⁰ Ibidem. Pág. 15

³¹ Ibidem. Pág. 45

³² Ibidem. Pág. 123

³³ “Choreography comes into being as a technology particularly able to answer and foster *modernity's melancholic project*. [...] The advent of choreography is tied to the perception of the moving body's relationship to temporality as always already under a melancholic spell... [...] This perception suggests for critical dance studies that western theatrical dance [...] must be approached not just a kinetic project but as an affective one. A affective project profoundly marked by the infusion of the kinetic at the core of subjectivity generating continuous complaints of dance always going away...” Ibidem. Pág. 124

Para superar esta resignação perante a efemeridade do movimento ou, nas palavras de Lepecki, para “acabar com o projeto afetivo que liga o coreográfico ao melancólico”³⁴ – cuja retirada possibilitaria outro tipo de engajamento do discurso coreográfico no núcleo do mundo, desvinculado do perverso projeto da modernidade – é necessário, como argumenta o autor, renunciar à “temporalidade que assimila o presente ao ‘agora’ instantâneo”.³⁵ Assim, aderindo às críticas desta arraigada perspectiva da temporalidade – onde passado, presente e futuro são concebidos como instâncias sucessivas e excludentes –, na esteira de Henri Bergson e Gilles Deleuze, Lepecki sugere que o passado e o futuro coexistem no presente.

No livro *Diferença e repetição* Deleuze observa que para que a repetição entre dois casos idênticos seja percebida é preciso reter um dos casos enquanto o outro aparece – fenômeno possível graças à contração temporal denominada de síntese passiva – reconhecendo, assim, a diferença que existe entre ambos, pois, conforme argumenta o autor, “não se pode falar em repetição a não ser pela diferença ou mudança no espírito que a contempla”.³⁶ A síntese passiva “é essencialmente assimétrica: vai do passado ao futuro no presente; portanto, do particular ao geral e, assim, orienta a flecha do tempo”.³⁷ Diz o autor:

O tempo só se constitui na síntese originária que incide sobre a repetição dos instantes. Esta síntese contrai uns nos outros os instantes sucessivos independentes. Ela constitui desse modo, o presente vivido, o presente vivo; é neste presente que o tempo se desenrola. É a ele que pertence o passado e o futuro: o passado, na medida em que os instantes precedentes são retidos na contração; o futuro, porque a expectativa é antecipação nesta mesma contração. O passado e o futuro não designam instantes, distintos de um instante supostamente presente, mas as dimensões do próprio presente, na medida em que ele contrai os instantes. O presente não tem de sair de si para ir do passado ao futuro.³⁸

Na síntese passiva, segundo Deleuze, “dois presentes sucessivos podem ser contemporâneos de um terceiro”³⁹ já que “um organismo dispõe [...] de diversas

³⁴ Ibidem. Pág. 128

³⁵ Ibidem. Pág. 128

³⁶ DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006 (2ª ed.). Pág. 111

³⁷ Ibidem. Pág. 112

³⁸ Ibidem. Pág. 112

³⁹ Ibidem. Pág. 120

durações de presente, segundo o alcance natural de contração de suas almas contemplativas.”⁴⁰ No(s) presente(s) da síntese passiva a contemplação tem um papel capital porque, como argumenta o autor, “a partir das nossas contemplações definem-se todos os nossos ritmos, nossas reservas, nossos tempos de reações, os mil entrelaçamentos, os presentes e as fadigas que nos compõem.”⁴¹ No entanto, é importante ressaltar, como nota Peter Pál Pelbart, que “a contração do presente, por mais originária que seja, jamais remete para uma subjetividade constituinte, mas relança constantemente o jogo do tempo para um meio virtual no qual a subjetividade se gesta”.⁴²

No contexto da dança contemporânea, este sentido múltiplice do presente pode ser acionado pelas experiências que Lepecki denomina de *still-acts* uma vez que, como esclarece o autor, a partir das considerações de Deleuze sobre a síntese passiva, para “acessar e aceitar a multiplicação de presentes [...] certa quietude [stillness] é necessária”.⁴³ Diz Lepecki:

A expansão e a contínua multiplicação de presentes na danças, nas performances, agindo fora e através do tempo e do espaço, é acessada e revelada graças às fadigas e as contemplações ativadas pelas sensações, percepções e memórias enquanto [...] afetos vinculados não àquilo que passa e desaparece num ‘tempo perdido’ – mas à intimidade daquilo que de alguma forma insiste em continuar acontecendo.⁴⁴

Entretanto, cabe lembrar que esta leitura alternativa da temporalidade não está dada de antemão. A discussão precisa ser fomentada, como observa Lepecki, por um exercício teórico-crítico capaz de transcender ao projeto moderno, cuja superação constitui um dos maiores desafios para os estudos em dança. Diz o autor:

⁴⁰ Ibidem. Pág. 120

⁴¹ Ibidem. Pág. 121

⁴² PELBART, Peter Pál. *O tempo não reconciliado: Imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva, 2007. Pág. 126

⁴³ LEPECKI, André. *Exhausting dance: performance and politics of movement*. New York / London: Routledge, 2006. Pág. 130

⁴⁴ “The expanded and always multiplying presents in dances, in performances, acting away across time and space, accessed and revealed thanks to fatigues and contemplations would activate sensations, perceptions and memories as [...] affects of bound not to what had once happened and then disappeared into a ‘lost time’ – but to an intimacy to whatever insists in keep happening.” Ibidem. Pág. 130

Rastrear a coexistência de múltiplas temporalidades na temporalidade da dança, identificar presentes múltiplos na dança performática, expandir a noção do presente do seu destino melancólico, do seu aprisionamento na microscopia do agora, do alargamento do presente ao longo das linhas de quaisquer still-acts, revelar a intimidade da duração, todos estes movimentos teóricos e políticos estão produzindo efeitos alternativos através dos quais os estudos em dança podem libertar-se da sua cilada melancólica.⁴⁵

2.3 O tempo em imagens

No livro *Teatro pós-dramático*, ao refletir sobre a questão da temporalidade na cena contemporânea, Hans-Thies Lehmann observa que, no final da década de cinquenta, quando a “moldura fechada da ficção teatral”⁴⁶ começa a mostrar sinais de esgotamento, os trabalhos que propõem uma abordagem processual da temporalidade – análoga àquela que se constatava em certas iniciativas no campo da música e nas artes plásticas⁴⁷ –, passam a ganhar espaço nos palcos.

Partindo desta constatação, Lehmann sugere as diferenças entre a imagem-movimento e a imagem-tempo apontadas por Gilles Deleuze em seus livros sobre cinema seriam equivalentes às que se processam entre o teatro dramático e o pós-dramático visto que, segundo o autor, enquanto no cinema clássico e no drama “o

⁴⁵ “To track the coexistence of multiple temporalities within the temporality of dance, to identify multiple presents in the dancing performance, to expand the notion of the present from its melancholic fate, from its entrapment in the microscopy of the now, to the extension of the present along lines of whatever still-acts, to reveal the intimacy of duration, are all this theoretical and political moves producing and proposing alternative effects through which dance studies could extract itself from its melancholic entrapment”. Ibidem. Págs. 130-131

⁴⁶ LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. Pág. 303

⁴⁷ Embora Lehmann não especifique a quais obras ele estaria se referindo quando menciona que, no final da década de cinquenta, houve uma “perda da moldura temporal” (pág.303) no âmbito da “música serial” (pág.303), é possível deduzir que ele esteja se referindo aos trabalhos de Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez. O autor tampouco esclarece quais são as iniciativas no campo da “pintura não-figurativa” (pág.303) que questionam essa moldura temporal, mas, a julgar pelo período em questão, ele pode estar considerando os trabalhos do grupo Fluxus, as ações do grupo Gutai, os happenings etc. OBS: Uma interessante reflexão a propósito do período em que a questão da temporalidade processual começa a se fortalecer foi desenvolvida por Paul Schimmel no ensaio “Leap into the void: Performance and the object.” In: SCHIMMEL, Paul (org.) *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*. Los Angeles: Thames & Hudson, 1998.

tempo é uma ‘condição’ da representação que [...] vem à tona indiretamente”⁴⁸, na cena pós-dramática e no cinema moderno, o tempo “é alçado da inexpressiva condição de coadjuvante ao status de temática”.⁴⁹

Para Deleuze a imagem-movimento – ao apresentar “um presente sucessivo conforme uma relação extrínseca do antes e do depois”⁵⁰ cuja passagem é medida pelo movimento da ação que descreve – remete ao curso do “tempo sob sua forma empírica”.⁵¹ Em relação ao conjunto da montagem cinematográfica, a imagem-movimento funciona como uma “matriz ou célula de tempo”⁵², correspondente àquela que, na filosofia aristotélica, designava o “número do movimento”.⁵³ No encadeamento próprio da imagem-movimento, segundo a argumentação proposta por Deleuze, “o tempo [...] depende da montagem que o refere [...] ao movimento ou à sucessão dos planos”.⁵⁴ Este regime de “representação indireta do tempo”⁵⁵ não desaparece no cinema moderno, mas passa a coexistir com a imagem-tempo – cujas características são descritas pelo autor da seguinte maneira:

A imagem-tempo não implica a ausência de movimento (embora comporte, com frequência, sua rarefação), mas implica a reversão da subordinação; já não é o tempo que está subordinado ao movimento, é o movimento que se subordina ao tempo. [...] A imagem-tempo tornou-se direta [...] e um cinema dito moderno constitui-se depois da guerra. [...] O que põe em questão esse cinema [...] é a própria ruptura do esquema sensorio-motor: a ascensão de situações às quais não podemos reagir, de meios com os quais só temos relações aleatórias, de espaços quaisquer vazios ou desconectados que substituem as extensões qualificadas. De repente as situações já não se prolongam em ação ou reação, como exigia a imagem-movimento. [...] A situação [...] está cortada de todos os seus prolongamentos, só vale por si mesma, tendo absorvido todas as suas intensidades afetivas, todas as suas extensões ativas. Já não é uma situação sensorio-motora, mas uma situação puramente ótica e sonora, na qual o vidente substitui o actante...[...]⁵⁶

⁴⁸ LEHMANN, Hans-Thies. *Op cit.* Pág. 305

⁴⁹ Ibidem. Pág. 305

⁵⁰ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução: Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007. Pág. 322

⁵¹ Ibidem. Pág. 322

⁵² Ibidem. Pág. 49

⁵³ Ibidem. Pág. 49

⁵⁴ Ibidem. Pág. 322

⁵⁵ Ibidem. Pág. 322

⁵⁶ Ibidem. Págs. 322-323

No teatro pós-dramático, segundo a reflexão proposta por Lehmann, quando o tempo se torna uma “experiência direta”⁵⁷, deixando de estar necessariamente pautado pelo processo de ação e reação que caracterizava o andamento do drama, “assumem especial proeminência as técnicas [...] de distorção do tempo”⁵⁸ cujos mecanismos apontam duas tendências principais segundo os recursos empregados. Ao analisar os “procedimentos que levam [...] à intensificação e à conscientização da noção do tempo”⁵⁹, Lehmann constata, por um lado, a implementação de um ritmo acelerado no curso da ação – cuja incidência se concentra principalmente na década de noventa em função da influência do vídeo-clipe e do acesso às novas tecnologias – e por outro, o emprego de recursos que parecem dilatar a duração dos trabalhos, ostentando a dimensão temporal da experiência performática. Nos casos em que a “dilatação temporal é um traço predominante”⁶⁰, “[o] silêncio, [a] lentidão, [a] repetição, [e a] duração em que nada acontece”⁶¹ assinalam alguns dos recursos poéticos explorados por criadores como Robert Wilson, Jan Fabre, Peter Handke, e outros expoentes do teatro pós-dramático que participam do que o autor qualifica como uma “estética da duração”.⁶²

Este fenômeno que, segundo Lehmann, consiste em transformar o tempo no foco da experiência estética, teria seus precedentes no drama estático simbolista e nas peças-paisagem de Gertrude Stein onde o “presente contínuo e progressivo de encadeamentos sintáticos e verbais que, [assim] como [...] na música minimalista, parecem marcar o passo de modo estático, mas [...] são sempre acentuados de maneira nova em variações e modulações sutis”.⁶³ Este processo de modulação contínua é o que aproxima os textos de Stein ao teatro de Robert Wilson – onde o espaço, segundo o autor, “aparece como uma paisagem continuamente modificada por variações de luz, objetos e formas que desaparecem”⁶⁴ – possibilitando que a ação se dissipe “em favor de um acontecimento de metamorfoses contínuas”.⁶⁵

⁵⁷ LEHMANN, Hans-Thies. *Op cit.* Pág. 306

⁵⁸ *Ibidem.* Pág. 306

⁵⁹ *Ibidem.* Pág. 294

⁶⁰ *Ibidem.* Pág. 306

⁶¹ *Ibidem.* Pág. 148

⁶² *Ibidem.* Pág. 306

⁶³ *Ibidem.* Págs. 104-105

⁶⁴ *Ibidem.* Pág. 133

⁶⁵ *Ibidem.* Pág. 133

As paisagens visuais e sonoras de Wilson, por sua vez, são pontuadas pelos “corpos [dos atores] que se movem em câmera lenta”⁶⁶ cuja vagareza acentua, na opinião de Lehmann, a “imobilidade cerimonial”⁶⁷ do seu teatro. A sensação de “imobilidade produzida pelas estéticas da duração”⁶⁸ promove, como observa o autor, um tipo de percepção análoga à que caracteriza a contemplação da imagem-tempo – onde o importante, segundo a tese de Deleuze, é que as personagens e os espectadores “se tornem visionários”.⁶⁹ A respeito da vidência na conjuntura da imagem-tempo, Peter Pal Pelbart explica que:

A vidência intervém quando [...] a lógica de encadeamento entre a ação e a reação desmorona, pois um certo mundo também desmoronou. [...] O mundo como *organicidade* ou *totalidade* foi abalado. Na esteira de um tal terremoto, surgem encadeamentos fracos entre as situações, elos frouxos entre os espaços, aumenta a função do acaso, emerge uma realidade dispersiva... [...]. Desfaz-se a intriga, a história, a ação... [...] A situação dramática perde o privilégio, não há momentos fortes, qualquer instante pode ser de vidência, qualquer miragem pode ser de espanto, de excesso, de horror, de beleza.⁷⁰

No contexto coreográfico contemporâneo, o alargamento da temporalidade é explorado de uma maneira bastante particular pela artista espanhola La Ribot nas *Piezas distinguidas*: um projeto constituído pelas montagens intituladas *13 piezas distinguidas* (1993), *Más distinguidas* (1997), *Still distinguished* (2000), *Anna y las más distinguidas* (2002) – versão interpretada pela bailarina Anna Williams –, e *Panoramix* (2003) – trabalho que reúne os solos criados ao longo do projeto em um único evento de três horas de duração.

La Ribot explica que as *Piezas distinguidas* – cujo título homenageia a obra *Trois valse distinguee du précieux dégouté*, de Eric Satie – reúnem solos de curta duração – de 30 segundos a 7 minutos –, apresentados em série, onde a artista interage com objetos cotidianos. Cada um dos solos que participam do projeto pertence a um "distinto proprietário" que é comunicado toda vez que sua obra é

⁶⁶ Ibidem. Pág. 309

⁶⁷ Ibidem. Pág. 308

⁶⁸ Ibidem. Pág. 312

⁶⁹ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução: Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007. Pág. 30

⁷⁰ PELBART, Peter Pal. *O tempo não reconciliado: Imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva, 2007. Pág. 8

apresentada, podendo assistir aos trabalhos de graça, e tem seu nome vinculado à obra que lhe “pertence” no programa de cada apresentação. Parceiro e amigo da artista, Domínguez é o proprietário da obra "La próxima vez", solo da série *13 piezas distinguidas*. Esta “comercialização” das obras – que traz intencionalmente à tona as irônicas transações do artista italiano Piero Manzoni ⁷¹ – é apenas uma das múltiplas referências convocadas por La Ribot no inesgotável diálogo com as artes e a cultura popular que a artista estabelece em seus processos criativos. ⁷² A respeito da questão temporal em um das fases mais recentes do projeto La Ribot observa que:

O ponto de partida de *Still Distinguished* é o trabalho com o significado do *still*: por um lado o estatismo, a calma, e por outro a continuidade do 'ainda', [do] 'sendo' [...] do tempo continuado. Se antes brincava mais com a brevidade, agora brinco com o 'sendo'. O tempo alargou-se muito mais. ⁷³

⁷¹ Piero Manzoni (1933 – 1963), artista italiano, é considerado um dos precursores da arte conceitual. Criou obras polêmicas como "Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte" (1960), "Fiato d'artista" (1960) e "Sculture viventi" (1961), entre outros. Na obra "Merda d'artista" (1961), um dos seus trabalhos mais difundidos, Manzoni produziu 90 latas numeradas que continham 30 gramas de fezes e as vendeu pelo preço correspondente ao seu peso em ouro.

⁷² Para as *Piezas distinguidas*, conforme explica La Ribot, as influências de “[Eric] Satie e [Joan] Brossa são fundamentais. O primeiro, pela simplicidade de sua música, a transparência com que é executada, a repetição de motivos obsessivos, a austeridade formal e conceitual. A poesia e a ironia dos títulos. O vibrante incômodo de suas propostas. O segundo, pelo cotidiano da linguagem, o gosto pelo popular, o humor, a política e a poesia e a vida como uma mesma coisa. Ambos por sua indisciplina. [Mas,] também poderia citar Duchamp, e claro que Cage, Buster Keaton, Pina Bausch, Cindy Sherman, Ítalo Calvino, a arte conceitual e a [arte] povera. O surrealismo e o dadaísmo. As touradas, onde a apresentação e a representação estão genialmente concebidas, e os mercados de frutas e verduras. As lojas de tecidos...” RIBOT, Maria.

Entrevista. Revista Relache. Disponível em: <http://www.fcddigital.com.br/relache/05_edicoes/ed01_entrevista_laribot/05_ed01_entrevistas_la_ribo03.htm> Acesso em: Maio 2006

⁷³ RIBOT, Maria. "Ese espacio que se abre... donde todo está girando: Encuentro con La Ribot". In: CONDE-SALAZAR, Jaime & SANCHEZ, José A. *Cuerpos sobre blanco*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: Comunidad de Madrid, 2003. Pág. 219



Figura 14- La Ribot. *Panoramix* (2003). Foto: Hugo Glendinning

Se em *Still Distinguished* a dilatação do tempo já se configurava como uma questão importante para La Ribot, em *Panoramix* – versão completa apresentada no *Tate Modern*⁷⁴ –, a tensão entre a brevidade dos solos, a extensa duração do evento, e a densidade própria da proposta da artista, promovem uma experiência que, segundo Adrian Heathfield, se situa nos limites do tempo. Diz o autor:

⁷⁴ *Panoramix* foi apresentado em 2003 no museu *Tate Modern* em Londres no contexto do evento intitulado *Live Culture* organizado pela associação *Live Art Development Agency*.

As obras individuais que compõem *Panoramix* parecem demasiado fragmentadas e breves para constituírem uma performance, enquanto o trabalho como um todo parece demasiado longo para ser sustentado confortavelmente. Nesta combinação do curto-demais e do longo-demais, La Ribot sinaliza aos seus espectadores que estão à beira de uma temporalidade impossível. [...] Quando o espectador se envolve na densa e arrastada mobilidade sensorial do trabalho, o tempo ortodoxo do relógio resvala nos campos incomensuráveis de tempo sensorial. [...] Este tempo tal como é experimentado não é o tempo normativo e progressivo da cultura, mas é um tempo dividido e sujeito a diferentes fluxos e velocidades: um tempo no limite do tempo.⁷⁵

1.4 Temporalidade revisitada: diálogos inevitáveis

Alguns dos aspectos que caracterizam as experiências criativas das gerações pós-sessenta, incentivadas pelo olhar renovado que a temporalidade assumira sob as múltiplas influências do pensamento e da obra de John Cage, podem contribuir para elucidar algumas questões inerentes à suspensão temporal constatada na coreografia contemporânea.

No livro *Acaso e aleatório na música*, a pesquisadora Vera Terra sugere que o percurso poético de John Cage pode ser dividido em dois momentos em função das distintas abordagens do silêncio que marcaram sua trajetória. Na década de quarenta, segundo a autora, o artista cria suas obras a partir de um “principio de estruturação baseado em durações e não na altura do som, como o empregado na música de base harmônica”⁷⁶ – procedimento que lhe permitira explorar os ruídos negligenciados na tradição tonal. Nestas composições “as durações são calculadas a partir de relações numéricas”⁷⁷ – motivo que teria levado o artista a avaliar a sua produção desta fase como “matemática”.⁷⁸ Durante este período, o silêncio

⁷⁵ “The individual works that make up *Panoramix* seem too fragmentary and slight to be performance proper, whilst the grand work they come to constitute seems too long to be comfortably sustained. In this combination of the too-short and the too-long, La Ribot signals to her spectators that they are in the grip of an impossible temporality [...] As the spectator enters the dense and slow-moving sensorium of this work, orthodox clock time slides into immeasurable fields of sensory time. [...] This time as it is experienced is not the normative, progressive time of culture, but a time that is always divided and subject to different flows and speeds: a time out of time.” HEATHFIELD Adrian. “Alive” In: HEATHFIELD, Adrian. (org.) *Live: Art and Performance*. London & New York: Routledge, 2004. Pág. 8

⁷⁶ TERRA, Vera. *Acaso e aleatório na música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: Educ: Fapesp, 2000. Pág. 69

⁷⁷ CAGE, John. In: KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with Cage*. New York & London: Routledge, 2003 (2ª Ed.). Pág. 61

⁷⁸ TERRA, Vera. *Op cit.* Pág. 71

quebra a “linearidade do tempo, criando um efeito de suspensão”.⁷⁹ Nas obras da década de quarenta, o tempo, como observa Terra, ainda “se estrutura como uma sintaxe”⁸⁰ mas, “a repetição dos motivos contribui para a conferir um caráter estático ao tempo, opondo-se à idéia de desenvolvimento”.⁸¹

Num segundo momento da sua trajetória, a partir dos anos cinquenta, Cage abdica, segundo Terra, “do controle exercido pela razão sobre a obra”⁸², abrindo mão da noção de “estrutura como elemento organizador da composição.”⁸³ Os motivos que norteiam esta transformação – demandando uma reformulação da sua concepção do silêncio – foram comentados pelo artista em diversas ocasiões. Em mais de uma oportunidade Cage relatara um episódio ocorrido no fim da década de quarenta num estúdio de captação de som em Harvard que o impressionara sobremaneira. Naquela ocasião, graças ao isolamento acústico e à alta tecnologia em amplificação da câmara anecóica, o artista – sem produzir nenhum ruído propositalmente – ouvira um som grave e outro agudo. Ao indagar qual era natureza destes sons, o engenheiro de som lhe disse que estes correspondiam à circulação do sangue e ao funcionamento do sistema nervoso respectivamente. A partir então, Cage concluiria que:

O espaço e o tempo vazios não existem. Sempre há algo para ver, algo para ouvir. Na verdade, por mais que tentarmos fazer silêncio, não podemos. [...] Até eu morrer haverá sons. E estes continuarão depois da minha morte. Não é necessário preocupar-se pelo futuro da música.⁸⁴

A partir destas conclusões e da crescente reflexão a respeito do que o artista considerava como uma falsa oposição entre a mobilidade e a imobilidade⁸⁵, incentivada pelo seu interesse no pensamento zen-budista – cuja leitura do mundo

⁷⁹ Ibidem. Pág. 73

⁸⁰ Ibidem. Pág. 72

⁸¹ Ibidem. Pág. 73

⁸² Ibidem. Pág. 92

⁸³ Ibidem. Pág. 92

⁸⁴ CAGE, John. "Música experimental" In: CAGE, John. *Silencio*. Madrid: Ediciones Árdora, 2005. Pág. 8

⁸⁵ “Um dia eu constatei que não há incompatibilidade entre mobilidade e imobilidade e que a vida contém as duas. Aí reside a base para se obterem oráculos ao consultar o I Ching”. CAGE, John. In: NATTIEZ, Jean-Jacques. (org). *Pierre Boulez/John Cage: Correspondance* (Musique-Passé-Présent). Paris: Christian Bourgois, 1991. APUD: TERRA, Vera. *Op Cit*. Pág. 75

escapa ao dualismo ocidental, apostando numa atitude "que enfatiza os processos, em lugar dos conteúdos da experiência" ⁸⁶ –, Cage elabora uma concepção do silêncio como campo de possibilidades que se confunde, como observa Terra, com "o próprio manifestar do tempo". ⁸⁷

A partir desta nova concepção do silêncio Cage procurou conceber um contexto que lhe permitisse “propor questões em vez de fazer escolhas” ⁸⁸, concentrando a sua pesquisa na “exploração da não-intenção” ⁸⁹ por meio de uma série de procedimentos compositivos que incluíam consultas regulares ao *I Ching* e outras soluções criativas conhecidas como operações do acaso.

A aceitação desta pulsação do silêncio, como o sugere a ensaísta espanhola Carmem Pardo, implica em "deixar de ser surdo e cego perante o mundo" ⁹⁰ e em "rejeitar uma teleologia da arte" ⁹¹, porque quando o acaso conduz os processos criativos, a noção de intencionalidade e o entendimento da arte como imitação ou metáfora da vida perdem sua validade.

A influência exercida por alguns dos preceitos zen-budistas na trajetória de Cage é frequentemente enfatizada nos estudos sobre a sua obra e em seus escritos, no entanto, é preciso considerar a afinidade do artista com esta corrente filosófica com algumas ressalvas já que, em 1989, ele expôs o seu envolvimento com o Zen-budismo da seguinte maneira:

Tive a boa sorte de conhecer Daistez Suzuqui no fim dos anos quarenta. E o visitei duas vezes no Japão. Nunca pratiquei [o zen-budismo] sentando-me com as pernas cruzadas, nem meditei. O que faço no meu trabalho tem a ver com materiais de escritura, cadeiras e mesas. [...] O sabor do Zen vem, para mim, da mistura de humor, intransigência e desapego. Me faz pensar em Marcel Duchamp, mas, no seu caso, deveríamos incluir o erótico ⁹²

⁸⁶ TERRA, Vera. *Op Cit.* Pág 75

⁸⁷ *Ibidem.* Pág. 98

⁸⁸ CAGE, John. “Una declaración autobiográfica” (1989) CAGE, John. *Escritos al oído.* Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, 1999. Pág. 39

⁸⁹ *Ibidem.* Pág. 39

⁹⁰ PRADO, Carmen. "Un oído a la intemperie" In: CAGE, John. *Escritos al oído.* Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, 1999. Pág 18

⁹¹ *Ibidem.* Pág. 15

⁹² CAGE, John. “Una declaración autobiográfica” (1989) In: CAGE, John. *Escritos al oído.* Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, 1999. Pág. 40

Entre as questões que o estimularam mais intensamente, contaminando as estruturas dos seus textos e das suas músicas, cabe destacar a reflexão promulgada pelo zen-budismo perante aquilo que, no pensamento ocidental, se entende por fastio. O raciocínio que sustenta esta perspectiva, conforme o resumira o artista num dos seus relatos, se articula a partir da seguinte proposição:

No Zen dizem: se algo é tedioso após dois minutos, tente durante quatro. Se ainda é tedioso, tente durante oito, dezesseis, trinta e dois e assim por diante. Finalmente percebemos que não é tedioso de modo algum, mas muito interessante.⁹³

O artista procurou tornar visível o movimento acenado por esta proposição na *Conferência sobre o nada* (1959) – palestra de quarenta minutos de duração dividida em cinco partes longas subdivididas, por sua vez, em cinco partes curtas. Nas duas últimas partes longas, i.e, durante dezesseis minutos, Cage discute as possíveis sensações de prazer ou desprazer – acirrado pelo excesso de ansiedade – diante da constatação de que a palestra não chega “a lugar nenhum”⁹⁴, propondo ínfimas variações entre as estrofes, produzindo uma dinâmica comparável, como sugerira Marjorie Perloff, à da escrita de Gertrude Stein.⁹⁵

O interesse de Cage por esta proposição em particular não é de surpreender já que vem sublinhar uma concepção da temporalidade que atravessa toda obra do compositor – onde a potência poética da monotonia tem um papel fundamental. Ao assinalar o relevo deste aspecto na sua obra, numa das conferências publicadas no livro *Silence*, Cage cita um trecho do artigo “New and Electronic Music”, de Christian Wolff, a propósito da monotonia na música, que elucida o seu modo de pensar a questão. Diz Wolff:

A monotonia pode consistir em simplicidade ou delicadeza, força ou complexidade. A complexidade tende a alcançar um ponto de neutralização: a mudança contínua resulta numa certa uniformidade. A música tem um caráter

⁹³ CAGE, John. *Silencio*. Madrid: Ediciones Árdora, 2005. Pág. 93

⁹⁴ CAGE, John. “Conferencia sobre nada” In: CAGE, John. *Silencio*. Madrid: Ediciones Árdora, 2005.

⁹⁵ PERLOFF, Marjorie. “No more margins”. In: PERLOFF, Marjorie. *The poetics of indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press; 1999. Pág. 306

estático. Não vai numa direção determinada. [...] Não se trata de chegar a alguma parte, nem de avançar. [...] Não há nostalgia nem antecipação.⁹⁶

No texto “Devir intenso, devir-animal, devir-imperceptível...”, Gilles Deleuze e Félix Guattari observam que a música de John Cage, Pierre Boulez, Steve Reich e Phillip Glass se produz no contexto do que eles denominam de “plano de consistência ou de composição (por oposição ao plano de organização e de desenvolvimento)”.⁹⁷ As singularidades produzidas neste plano não se regem por uma temporalidade cronológica, mas se situam numa dimensão temporal que os autores, numa remissão direta aos estoicos, chamam de Aion. No plano de consistência, segundo os autores, não existem “desenvolvimentos de formas; nem sujeitos”, mas existem “apenas relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão.”⁹⁸

Foi [...] Cage o primeiro a desenvolver mais perfeitamente esse plano fixo sonoro que afirma um processo contra qualquer estrutura e gênese, um tempo flutuante contra o tempo pulsado ou o *tempo*, uma experimentação contra toda interpretação, e onde o silêncio como repouso sonoro marca igualmente o estado absoluto do movimento.⁹⁹

Em 1960 Robert Dunn – ex-aluno dos cursos de composição ministrados por John Cage no *Black Mountain College* – começou a lecionar no estúdio de Merce Cunningham. Os workshops de Dunn foram frequentados por Simone Forti, Yvonne Rainer, Steve Paxton, e outros artistas interessados em aprofundar as questões que estavam circulando concomitantemente nas propostas de Cage e Cunningham, nos *happenings* e nos eventos *Fluxus*. Para Ramsay Burt, autor do livro *Judson Dance Theatre: Performative Traces*, as aulas de Dunn

⁹⁶ WOLFF, Christian “New and Electronic Music” In: Audience Press. Volume V, N.3, Verão, 1958. APUD CAGE, John. “Comunicación” In: CAGE, John. *Silencio*. Madrid: Ediciones Árdora, 2005. Pág. 54

⁹⁷ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. “Devir intenso, devir-animal, devir-imperceptível...” In: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. São Paulo: ed. 34, 1997. Pág. 55

⁹⁸ Ibidem. Pág. 55

⁹⁹ Ibidem. Pág. 56

não apenas introduziram aos futuros membros do Judson Dance Theatre às idéias que balizavam o uso do acaso [na obra] de Cunningham e às suas idéias sobre a coexistência independente da dança e da música, mas também aos processos de composição de Cage, incluindo o uso de inovadoras partituras musicais com notações não convencionais para gerar performances indeterminadas.¹⁰⁰

Além de abordar assuntos relacionados às poéticas de Cage e Cunningham – refletindo sobre as obras de alguns artistas das vanguardas europeias, convocando princípios do taoísmo e do zen-budismo, ou versando sobre existencialismo¹⁰¹ – Dunn encorajava aos alunos a aplicarem os métodos de composição abordados no curso em seus repertórios, propondo-lhes tarefas que consistiam em “apresentar uma coreografia de cinco minutos em meia hora” ou em “criar uma coreografia sobre nada em especial”.¹⁰² Os trabalhos criados a partir das propostas de Dunn foram apresentados ao público em julho de 1962 no primeiro “concerto de dança” na *Judson Memorial Church* – igreja protestante localizada em Greenwich Village e futura sede do coletivo artístico que, mais tarde, passara a se chamar de *Judson Dance Theatre*.

A partir da análise das obras e dos depoimentos dos coreógrafos do *Judson Dance Theatre*, Carrie Lambert-Beatty – autora do livro *Being Watched: Yvonne Rainer and the sixties* – sugere que, entre as distintas reflexões promovidas pela poética cageana às que o grupo teve acesso, o pensamento que teve maior impacto entre os bailarinos estaria vinculado ao entendimento da composição como um “exercício temporal”¹⁰³, onde a repetição, a imobilidade, e a desaceleração exerciam um papel fundamental. Diz a autora:

Não é de surpreender que a imobilidade pontue a história [...] da performance de movimento do Judson [Dance Theatre], em função da circulação das idéias de [John] Cage no workshop de [Robert] Dunn e entre os participantes do Judson. [...] Cage demonstrou que o silêncio participa do continuum do som, e que é um elemento igualmente válido para a composição musical; os bailarinos do Judson valeram-se da mesma lógica [sugerindo que] a quietude faz parte do espectro da dança, sendo tão válida para a dança quanto o movimento. [...] Entretanto, não fica

¹⁰⁰ BURT, Ramsay. *Judson Dance Theatre: Performative Traces*. London & New York: Routledge, 2006. Pág.33

¹⁰¹ BANES, Sally. *Democracy's Body: Judson Dance Theatre, 1962–1964*. Duke University Press; 1993. Pág. 3

¹⁰² Ibidem. Pág 4

¹⁰³ LAMBERT-BEATTY, Carrie. *Being Watched: Yvonne Rainer and the sixties*. The MIT Press – October Books, 2008. Pág. 47

totalmente claro quão forte é o paralelo entre o silêncio de Cage e a quietude na dança do Judson – nem em quais termos é construído. Um dos modos de entender o uso do silêncio na composição musical de Cage consiste em [considerá-lo como] uma técnica para ativar a percepção da impossibilidade do silêncio, [como] o constante pano de fundo sonoro do mundo. [...] Mas, nada indica que o uso da quietude na dança do Judson procurasse ativar a percepção do público em relação ao movimento *ambiente* [...] Mais relevante para o Judson [...] é o segundo modo de entender o silêncio em Cage: como um exercício temporal.¹⁰⁴

Para Lambert-Beatty a questão da temporalidade como um pujante recurso compositivo foi determinante para que certos assuntos “intrínsecos à performance em qualquer época ou lugar”¹⁰⁵ – cujo sentido último sempre se articula, segundo a autora, ao redor dos tópicos “efemeridade, presença, memória do movimento, experiência duracional, [e] envolvimento do espectador...”¹⁰⁶ – começassem a ser significativamente problematizadas.

O emprego da repetição e da lentidão como intensificações quase mecânicas da visão, a fascinação com a fotografia e os efeitos fotográficos: estes aspectos da dança do Judson complicam qualquer tentativa de apontar o seu comprometimento com o imediatismo, a instantaneidade e a presença.¹⁰⁷

Ao refletir sobre a desaceleração do movimento nos concertos de dança, Lambert-Beatty comenta uma série de trabalhos dos coreógrafos do grupo – *Flat* (1964), de Steve Paxton, *Terrain* (1963), de Yvonne Rainer, *Acapulco* (1963), de Judith Dunn, *Dance for Carola* (1963), de Elaine Summers e *Part of a Target* (1963), de Trisha Brown, entre outros – onde as ações corporais eram executadas

¹⁰⁴ “It is not surprising that stillness punctuates the [...] history of Judson movement performance, given the currency of Cage’s ideas in the Dunn workshop and among Judson participants. [...] Cage has demonstrated that silence is part of the continuum of sound, and thus is an equally valid element of musical composition; the Judson dancers reasoned with the same logic that stillness is valid as part of the dance spectrum, as valid for dance as movement is. [...] It is not entirely clear, however, how strong the parallel is between Cage’s silence and Judson dance’s stillness – nor on what terms it is constructed. One way of understanding Cage’s use of silence in musical composition is a technique for activating the audience awareness of the impossibility of silence, of the world’s constant audio backdrop. [...] But nothing indicates that Judson dance stillness intended to activate the audience’s awareness of ambient movement... [...] More relevant to the Judson extension is a second way of thinking Cage’s silence: as a temporal exercise” Ibidem. Pág. 47

¹⁰⁵ Ibidem. Pág. 10

¹⁰⁶ Ibidem. Pág. 10

¹⁰⁷ “The use of forms of repetition and slowness as quase-mechanical enhancements of vision, the fascination with photography and photographic effects: these aspects of Judson dance complicate any tendency to view it as committed to immediacy, instantaneousness, and presence.” Ibidem. Pág. 67

muito lentamente. Por meio deste recurso – análogo, segundo a autora, ao efeito audiovisual conhecido como câmera lenta [slow-motion] – “o movimento se fazia tediosamente visível”.¹⁰⁸ O uso desta movimentação arrastada, conforme o sugere Lambert-Beatty, poderia sinalizar em que medida “a questão da efemeridade da performance era marcada – e marcada, de certa forma, como um problema – pelos criadores”¹⁰⁹ do *Judson Dance Theatre*, explicando também a reincidência destas questões nas suas declarações.

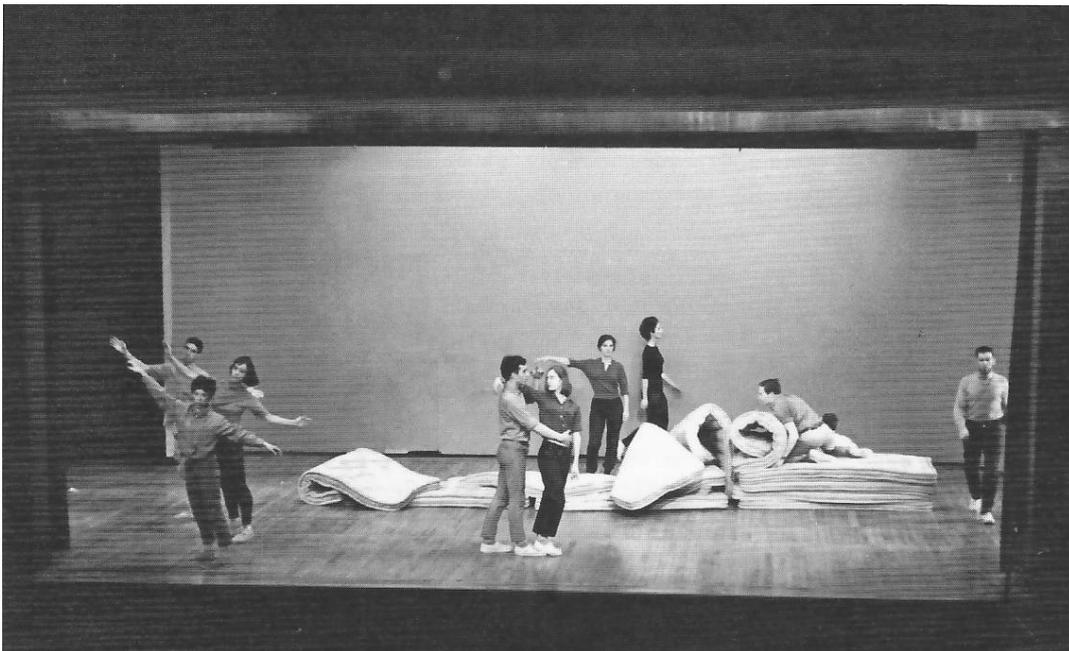


Figura 15 – Yvonne Rainer. *Parts of Some Sextets* (1965). Foto: Peter Moore

Na retrospectiva de *Parts of Some Sextets* (1965), Yvonne Rainer destaca precisamente a qualidade inerte alcançada na obra – organizada a partir de uma série de ações executadas por dez participantes que permaneciam no palco durante toda a performance alternando estados estáticos e uma série de seqüências de movimento interrompidas a cada trinta segundos – a partir da seguinte declaração:

A repetição das ações, sua duração, sua recitação arrastada, seu fluxo e refluxo despretensioso, tudo combinava para produzir um efeito de que nada acontece. A

¹⁰⁸ Ibidem. Pág. 61

¹⁰⁹ Ibidem. Pág. 61

dança não chegava a lugar nenhum, não se desenvolvia, progredia como uma tarefa maçante [treadmill] ou como um caminhão de dez toneladas numa ladeira: ele muda a marcha, range, sua, peida, mas não se move uma polegada.¹¹⁰

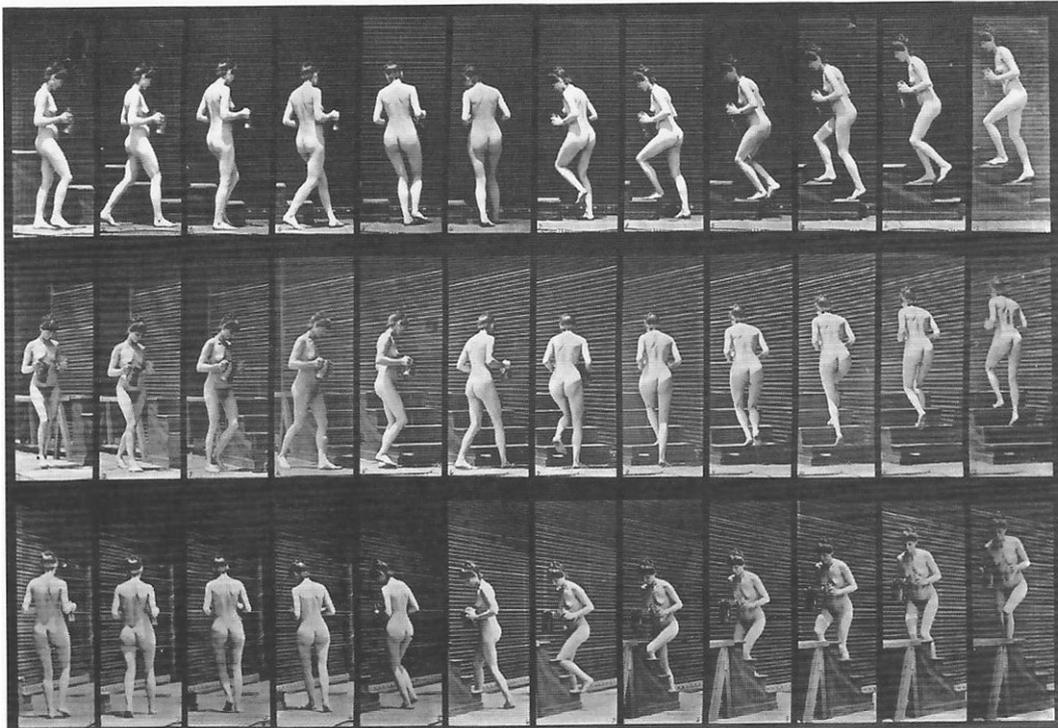


Figura 16 - Eadweard Muybridge. *Animal Locomotion* (1887)

As contínuas interrupções exploradas por Yvonne Rainer em *Parts of Some Sextets* dialogam, segundo Lambert-Beatty, com as seqüências de movimento registradas no fim do século XIX por Eadweard Muybridge¹¹¹ – que, na mesma época, também despertaram o interesse de artistas como Robert Morris, Mel Bochner e Sol LeWitt, entre outros. As imagens de Muybridge, neste contexto, não devem ser consideradas, conforme nota a autora, como

¹¹⁰ “Its repetition of actions, its length, its relentless recitation, its unconsequential ebb and flow all combined to produce an effect of nothing happening. The dance ‘went nowhere’, did not develop, progressed as though on treadmill or like a ten-ton truck stuck on a hill: its shifts gears, groans, sweats, farts, but doesn’t move an inch.” RAINER Yvonne. “Some retrospective notes on a dance for 10 people and 12 mattresses called Parts of some sextets, performed at the wadworth atheneum, Hartford, Connecticut, and Judson Memorial Church, New York, in march 1965” In: SANFORD, Mariellen R. (org). *Happenings and other acts*. London / New York: Routledge, s/d. Pág. 167

¹¹¹ Eadweard Muybridge (1830-1904), fotógrafo inglês, ficou conhecido pela sua pesquisa com o uso de várias câmeras para captar o movimento. Foi também o inventor de um dispositivo de projeção de imagens chamado zoopraxiscópio.

“representações de movimento”, mas como uma fonte geradora de uma espécie de “suspensão balbuciante”¹¹²

A trilha sonora de *Parts of Some Sextets* – um registro da voz de Rainer lendo trechos do diário de William Bentley¹¹³ durante quarenta e três minutos – também contribuía para “produzir um efeito de que nada acontece”¹¹⁴ uma vez que as anotações do reverendo se caracterizam por um tipo de descrição repetitiva e indiferente, onde nenhum tema era descrito com maior efusividade que outro.

Robert Morris – artista que participara ativamente dos “concertos” de dança na *Judson Memorial Church* – voltou-se para a reflexão sobre a temporalidade nas suas obras artísticas, nos seus escritos e nas peças coreográficas que assinara.¹¹⁵ Do relato destas experiências destaca-se a inquietação do artista pela criação de estratégias de articulação entre os elementos estáticos e os dinâmicos da cena. A tensão entre estes foi enfatizada pelo contraste obtido por meio da justaposição da sua ação em câmera lenta – a rotação do seu torso durante 5 minutos – e a transmissão de uma gravação em áudio que descrevia uma série de movimentos em *Arizona* (1963); pelo emprego de uma lâmpada estroboscópica – cujo efeito produzia uma série de imagens estáticas – ao iluminar uma corrida em *Check* (1964); e pela projeção de uma sequência de slides de Muybridge, imediatamente seguida pela reprodução ao vivo da imagem do último slide, em *Waterman Switch* (1965).¹¹⁶ Nestas experiências, segundo Morris, a “quietude [stillness] não era empregada para pontuar o movimento”, mas para “fazer a duração palpável”.¹¹⁷

¹¹² LAMBERT-BEATTY, Carrie. *Op Cit.* Pág. 118

¹¹³ William Bentley (1759-1819), clérigo e acadêmico norte-americano, vinculado à igreja protestante *East Church* (Salem/Massachusetts). Seus diários foram publicados em 1905.

¹¹⁴ RAINER Yvonne. *Op Cit.* Pág. 167

¹¹⁵ Ver CORRÊA, Patrícia Leal Azevedo. *Robert Morris em estado de dança*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura. Rio de Janeiro, 2007

¹¹⁶ MORRIS, Robert. “Notes on dance” In: SANFORD, Mariellen. *Op cit.* Págs. 170-171

¹¹⁷ *Ibidem.* Págs. 170 -171

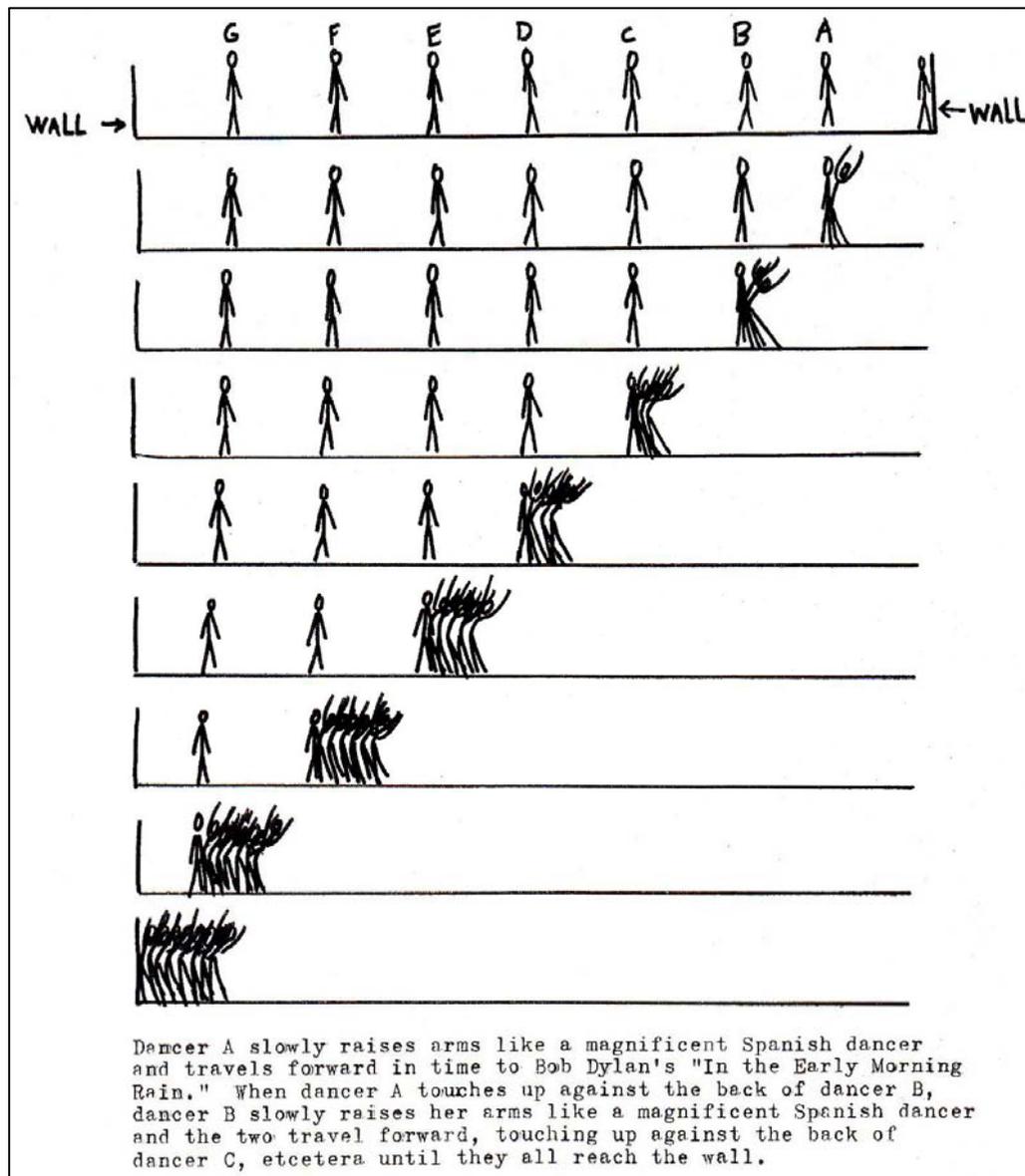


Figura 17 - Trisha Brown. *Spanish Dance / Accumulation Pieces* (1973)

Foi precisamente para dar visibilidade à duração que a repetição veio se firmar como outro dos recursos utilizados pela nova geração de coreógrafos. Na série *Accumulation Pieces* (1971-1979), Trisha Brown explorara a imagem do acúmulo por meio da inclusão gradativa de unidades de movimento que formavam seqüências simples, sempre reiniciadas em função de cada nova unidade incluída, e/ou por meio do amontoamento de *performers* que se somavam paulatinamente à ação. No caso das coreografias concebidas para vários intérpretes as seqüências eram repetidas inúmeras vezes enquanto os bailarinos que iam chegando e os que já se encontravam em cena se amontoavam até esgotarem as possibilidades de aproximação. Nesta série, segundo Lambert-Beatty, “o movimento não desaparece

como desaparece uma frase convencional de dança, ou talvez o faça, mas só para voltar confiante. O movimento retorna, até mesmo balbucia”.¹¹⁸

No texto “Rreeppeettiittiioonn iinn Mmyy Wwoorrkk”, ao refletir sobre a obra *Three Satie Spoons* (1961), Yvonne Rainer declarou que seu interesse pela repetição fora motivado pela conjectura de que o “movimento poderia ser considerado [algo] mais do que uma forma fugaz”¹¹⁹, e que a exploração deste recurso derivava da vontade de oferecer uma fruição análoga à da escultura – que podia ser apreciada “durante um minuto ou durante muitos”.¹²⁰

Enquanto Lambert-Beatty relaciona a questão da temporalidade à ostentação dos “problemas” intrínsecos à performance, enfatizando a dimensão auto-reflexiva das iniciativas coreográficas dos anos sessenta, outras leituras críticas consideram a mudança temporal constatada nos trabalhos como uma consequência da inclusão de tarefas [tasks] cotidianas no léxico coreográfico – inicialmente proposta por Anna Halprin nos workshops que ministrara em San Francisco¹²¹ e largamente explorada por Simone Forti no fim dos anos cinquenta.¹²² A introdução das tarefas cotidianas foi sintetizada por Rainer em sua retrospectiva da obra *Trio A* (1965) – coreografia que participa de um projeto mais amplo intitulado *The mind is a muscle* – da seguinte maneira:

[Os] Bailarinos foram impelidos a buscar um contexto alternativo que permitisse mais praticidade, mais concreção, uma qualidade mais banal da fisicalidade na performance, um contexto onde as pessoas estivessem engajadas em ações e movimentos, tornando menos espetacular a demanda dos corpos [...] As alternativas exploradas agora são óbvias: levantar-se, caminhar, correr, comer, carregar tijolos, exibir filmes [...] Algumas das atividades pioneiras na área do

¹¹⁸ LAMBERT-BEATTY, Carrie. *Op Cit.* Pág. 56

¹¹⁹ RAINER, Ivonne. “Rreeppeettiittiioonn iinn Mmyy Wwoorrkk” APUD. BANES, Sally. *Op Cit.* Pág. 15

¹²⁰ Ibidem. Pág. 15

¹²¹ Anna Halprin, coreógrafa norte-americana, nascida em 1920, é considerada uma das figuras pioneiras da dança experimental. Muitos dos artistas que se destacaram cenário da dança nos anos sessenta foram iniciados nos workshops que ela oferecia anualmente em San Francisco. Halprin costumava a trabalhar com partituras, mas a sua principal contribuição se refere à inclusão de tarefas cotidianas e à conscientização das qualidades do movimento.

¹²² Simone Forti, coreógrafa ítalo-americana, nascida em 1935, ficou conhecida pelos seus trabalhos coreográficos - que ela preferia chamar de “construções” [Dance Constructions]. Forti utilizava partituras, jogos, e improvisações, e movimentos cotidianos em seus trabalhos – muitos deles criados em parceria com artistas como La Monte Young, Robert Morris, e Robert Whitman, entre outros.

movimento utilizaram jogos, movimentos deslocados do cotidiano (andar, correr, etc.), e pessoas sem treinamento prévio.¹²³

Para Annette Michelson a concretude da “performance de tarefas” impedia que as ações se desenvolvessem sob a égide do “tempo sintético” associado ao ilusionismo – que na época também era alvo de críticas entre os minimalistas – propondo, como alternativa, a implementação de um “tempo operacional” que afirmava “o tempo da experiência de nossas ações no mundo”.¹²⁴ Steve Paxton, Deborah Hay, Simone Forti, Yvonne Rainer, e outros coreógrafos da sua geração, estavam comprometidos, segundo a autora, com o “estabelecimento de uma economia de movimento radicalmente nova”.¹²⁵

Isto requeria uma crítica sistemática à retórica, às convenções, às hierarquias estéticas impostas pelas formas da dança tradicional ou clássica. Essa retórica era, de fato, revertida, destruída, por meio daquilo que veio a ser conhecido como a dança da 'linguagem ordinária' e como a 'performance de tarefas'.¹²⁶

Com o amadurecimento deste léxico coreográfico, os criadores do *Judson Dance Theatre* passam a organizar suas composições, como notara Michelson, a partir de um contexto "espaço-temporal complexo de movimentos/momentos constantes, sucessivos e sem modulações ou seus pontos focais equivalentes, onde slides, objetos, sons, filmes, e textos abundam".¹²⁷

¹²³ “Dancers have been driven to search for an alternative context that allows for a more matter-of-fact, more concrete, more banal quality of physical being in performance, a context wherein people are engaged in actions and movements making a less spectacular demand on the body [...] The alternatives then explored now are obvious: stand, walk, run, eat, carry bricks, show movies [...] Some of the early activity in the area of self-movement utilized games, 'found' movement (walking, running, etc.), and people with no previous training.” RAINER Yvonne. "Quasi Survey of Some Minimalist Tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst the plethora, or an analysis of Trio A". In: HUXLEY, Michael & WITTS, Noel. *The twentieth-Century performance reader*. London & New York: Routledge, 2005. Pág. 330

¹²⁴ MICHELSON, Annette. "Yvonne Rainer". In: *Art Forum* XII, 1974. Pág. 58

¹²⁵ *Ibidem*. Pág. 58

¹²⁶ “This required a systematic critique of the rhetoric, conventions, the esthetic hierarchies imposed by traditional or classic dance forms. That rhetoric was, in fact, reversed, destroyed, in what came to be known as dance of "ordinary language" and of "task performance”. *Ibidem*. Pág. 58

¹²⁷ “These paradigms [...] generate the formal strategies which produce the new temporality of Dance, destroying, then, in turn, the temporal continuum of narration, the order of beginning, middle, and end, in which drama takes shape [...] Here is a point of origin for the formal dissolution of the performer's persona and the fictional character: deprived of the time in which one can develop or project, one loses the metaphorical space in which one can breathe and function.” *Ibidem*. Pág. 59

Estes paradigmas [...] geram estratégias formais que produzem uma nova temporalidade na dança, destruindo a continuidade temporal da narração, a ordem do princípio, meio e fim, que sustenta o drama [...] Aqui se origina a dissolução formal entre o atuante e o personagem ficcional: privado do tempo no qual ele pode se desenvolver ou projetar, perde-se o espaço metafórico onde antes podia existir e funcionar.¹²⁸

A supressão do espaço metafórico era defendida pelos artistas minimalistas. A composição espacial proposta pelos trabalhos de Judd, Stella ou Andre, além de recusar qualquer tipo de ordenação hierárquica das partes constituintes da obra¹²⁹, excluía, como observa Rosalind Krauss, "a possibilidade de formularmos qualquer hipótese estética segundo a qual pudéssemos investigar em profundidade o centro da matéria e dar-lhe vida metaforicamente".¹³⁰

No célebre ensaio intitulado "Art and Objecthood" (1967), Michael Fried analisa alguns aspectos da arte minimalista que confirmam a antes mencionada aproximação entre a dança e as artes visuais em função da sua mútua insistência na ostentação da temporalidade. Um dos tópicos analisados por Fried diz respeito ao processo de auto-conceituação que acompanha a produção dos trabalhos minimalistas – cuja definição dependeria, segundo o autor, de uma reflexão escrita "formulada por seus praticantes"¹³¹ –, e o outro trata sobre o que ele denomina de "teatralidade."

Os pormenores da iniciativa minimalista foram abordados por alguns dos artistas envolvidos na produção destes objetos numa série de textos publicados em revistas especializadas. As principais reflexões nas que Fried se baseou para traçar sua argumentação foram desenvolvidas nos ensaios "Notes on sculpture" (1966), de Robert Morris, e "Specific objects" (1965), de Donald Judd. A distinção dos novos trabalhos em relação à pintura e à escultura precedentes, enfatizada nestes

¹²⁸ Ibidem. Pág. 59

¹²⁹ Na maioria dos trabalhos minimalistas, segundo David Batchelor, "uma unidade ou módulo básico regular é repetida [...] para constituir uma forma total regular". Os materiais de procedência industrial "não são disfarçados ou manipulados" pelos artistas e "nenhum desses trabalhos está emoldurado ou colocado num pedestal". IN: BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. Pág. 11

¹³⁰ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Pág. 303

¹³¹ FRIED, Michael. Arte e objetividade. In: *Revista do programa de pós-graduação em artes visuais*. Eba - Ufrj, 2002. Págs. 131-132

textos, teria levado Fried a declarar que o projeto minimalista – ou “literalista”, como prefere chamá-lo – “é amplamente ideológico” porque “visa anunciar e ocupar uma posição que pode ser formulada em palavras”.¹³²

É em relação tanto à pintura quanto à escultura modernista que a arte literalista define ou localiza a posição a que aspira ocupar [...]. A arte literalista não se autoconceitua nem como uma nem como outra; [...] mas pretende estabelecer-se como uma arte independente, em ambas fundamentada.¹³³

Para Fried a sensibilidade minimalista “é teatral porque [...] está interessada nas circunstâncias factuais em que se dá o encontro do observador com o trabalho”¹³⁴. Devido às suas grandes dimensões e ao seu caráter unitário, as obras minimalistas demandam, segundo o autor, um estado contemplativo que “persiste no tempo”¹³⁵ e, considerando que esta condição assinala um atributo inerente ao teatro, a “preocupação com a duração” que orienta a produção minimalista seria, para Fried, “paradigmaticamente teatral”.¹³⁶ Enquanto as obras modernistas “eliminam o teatro” promovendo, segundo o autor, uma forma de “atenção continuamente dirigida ao objeto” permitindo que o espectador as aprecie por inteiro num único instante sem maiores interferências, os objetos minimalistas, na medida em que intensificam a situação na que se dá o encontro com o espectador, abraçam a teatralidade, afastando-se da tradição pictórica e escultural.

Ainda que Fried julgue a incidência da teatralidade nas artes em termos negativos afirmando que “a arte entra em degeneração à medida que se aproxima da condição do teatro” e que condene a postura anti-essencialista do minimalismo perante o debate sobre a pureza dos meios ao declarar que “aquilo que se encontra entre as artes é o teatro”¹³⁷, se a teatralidade, como alega o autor, promove “um sentido de temporalidade [...] apreendido em uma perspectiva infinita”¹³⁸, sua análise confirma o destaque dado à temporalidade nas práticas artísticas da época.

¹³² Ibidem. Pág. 131

¹³³ Ibidem. Pág. 132

¹³⁴ Ibidem. Pág. 134

¹³⁵ Ibidem. Pág. 144

¹³⁶ Ibidem. Pág. 144

¹³⁷ Ibidem. Pág. 142

¹³⁸ Ibidem. Pág. 144

A este respeito, no livro *Cronophobia: On time in the art of the 1960s*, Pamela Lee observa que a hostilidade de Fried “em relação às dimensões temporais da escultura minimalista – a sua experiência de infinitude, duração e repetição – pode ser lida como uma crítica endereçada a todo um movimento comum nos anos sessenta de trabalhos assentados em paradigmas não-lineares de serialidade...”.¹³⁹

Rainer estabelecia uma equivalência direta entre as intenções dos artistas minimalistas e os desígnios da sua dança: o material industrial correspondia ao uso dos movimentos do cotidiano [found movement]; as formas modulares unitárias dos objetos à igualdade das partes coreográficas e ao trabalho de dosagem regular da energia nos corpos; as superfícies ininterruptas aos movimentos repetidos ou discretos; as formas não-referenciais dos volumes à performance neutra dos bailarinos; a literalidade minimalista à execução de tarefas; e a simplicidade formal das obras às ações e aos eventos independentes explorados no seu trabalho coreográfico.¹⁴⁰

No texto "Process sculpture and film in Richard Serra's work" Benjamin Buchloh observa que os princípios discutidos por Rainer em seus textos "foram introduzidos com ótima precisão nos primeiros filmes de Serra".¹⁴¹ A opção de Serra pelo uso de um meio que "por definição permitia a reprodução do espaço-tempo contínuo"¹⁴² indicava, segundo o autor, um passo adiante na reflexão iniciada por Carl Andre e Donald Judd – artistas que, através da descentralização do olhar proposta pelas estruturas repetitivas exploradas nos seus trabalhos¹⁴³, teriam despertado a atenção para a natureza temporal da experiência perceptiva. Diz Buchloh:

¹³⁹ LEE, Pamela. *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*. The MIT Press; 2006. Pág. Xxiii.

¹⁴⁰ RAINER, Yvonne. "A quase survey of some minimalism tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst the plethora, or an analise of Trio A" In: HUXLEY, Michael and WITTS, Noel. *The twentieth-Century Performance Reader*. London & New York: Routledge, 1996. Págs. 328-329

¹⁴¹ BUCHLOH, Benjamin. "Process sculpture and film in Richard Serra's work" In: BUCHLOH, Benjamin. *Neo-avantgarde and culture industry: Essays on european and american art from 1955 to 1975*. The Mit Press, 2003. Pág. 424

¹⁴² Ibidem. Pág. 409

¹⁴³ "Ligar elementos em seqüência sem uma ênfase ou uma terminação lógica equivale claramente a derrotar a idéia de centro ou foco". KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Pág. 300

A transição do campo espacial para o temporal não é mais que uma continuação lógica da análise sistemática das relações entre o sujeito da percepção [perceiving subject] e o objeto escultural iniciada pela escultura minimalista.¹⁴⁴

O filme *Hand catching lead* (1968) de Richard Serra – vídeo de três minutos que enquadra e capta o movimento da mão do artista tentando segurar pedaços de chumbo lançados do alto por Philip Glass – pela insistência no "ato constitutivo em si mesmo"¹⁴⁵ – foi decisivo, conforme observara Rosalind Krauss no ensaio "Richard Serra: Sculpture", para o que veio ser conhecido nos anos sessenta como "puro processo".¹⁴⁶

Estendendo-se da direita da tela até ocupar quase todo o campo visual veem-se uma mão e um antebraço que se encarregam da totalidade da ação que consiste nas tentativas de Serra agarrar uma sucessão de tiras metálicas que caem pelo espaço da imagem. O ritmo pulsante entre mão aberta e punho cerrado, à medida que Serra busca deter os objetos em queda, é a única pontuação da sequência espaço-temporal do filme. [...] O filme é inteiramente composto dessas tentativas bem-sucedidas e frustradas de agarrar...¹⁴⁷

Ainda que a repetição da ação explorada em *Hand catching lead* esteja vinculada à composição espacial proposta pelos minimalistas¹⁴⁸, descrita por Judd como o resultado de uma disposição regida pela máxima "uma coisa depois da outra"¹⁴⁹, o trabalho de Serra, assim como o dos músicos Philip Glass e Steve Reich, com quem ele se vinculava, tendia, na opinião de Krauss, a transformar "a espacialidade serial num zumbido temporal".¹⁵⁰

¹⁴⁴ "The transition from the spatial to temporal field is no more than a logical consequence of the systematic analysis of the relations between the perceiving Subject and the sculptural object introduced by Minimal sculpture." BUCHLOH, Benjamin. Op cit. Pág. 418

¹⁴⁵ KRAUSS, Rosalind. "Richard Serra: Sculpture" In: ROSENSTOCK, Laura. *Richard Serra: Sculpture*. New York: The Museum of Modern Art, 1986. Pág. 103

¹⁴⁶ Ibidem. Pág. 101

¹⁴⁷ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Pág. 291

¹⁴⁸ KRAUSS, Rosalind. "Richard Serra: Sculpture" In: ROSENSTOCK, Laura. *Op Cit*. Pág. 103

¹⁴⁹ Ibidem. Pág. 103

¹⁵⁰ Ibidem. Pág. 103

A obra *Verb list* (1967-1968) – manuscrito que lista oitenta e sete verbos transitivos associados à prática escultural – expõe, segundo Krauss, uma sucessão de atos "suspensos no hiato gramatical da flexão temporal do infinitivo"¹⁵¹ instaurando "uma temporalidade que nada tem a ver com a do tempo narrativo, [...] [que] se desenvolve, cresce, progride, e se realiza", mas "um tempo no qual a ação simplesmente age, age, age..."¹⁵²

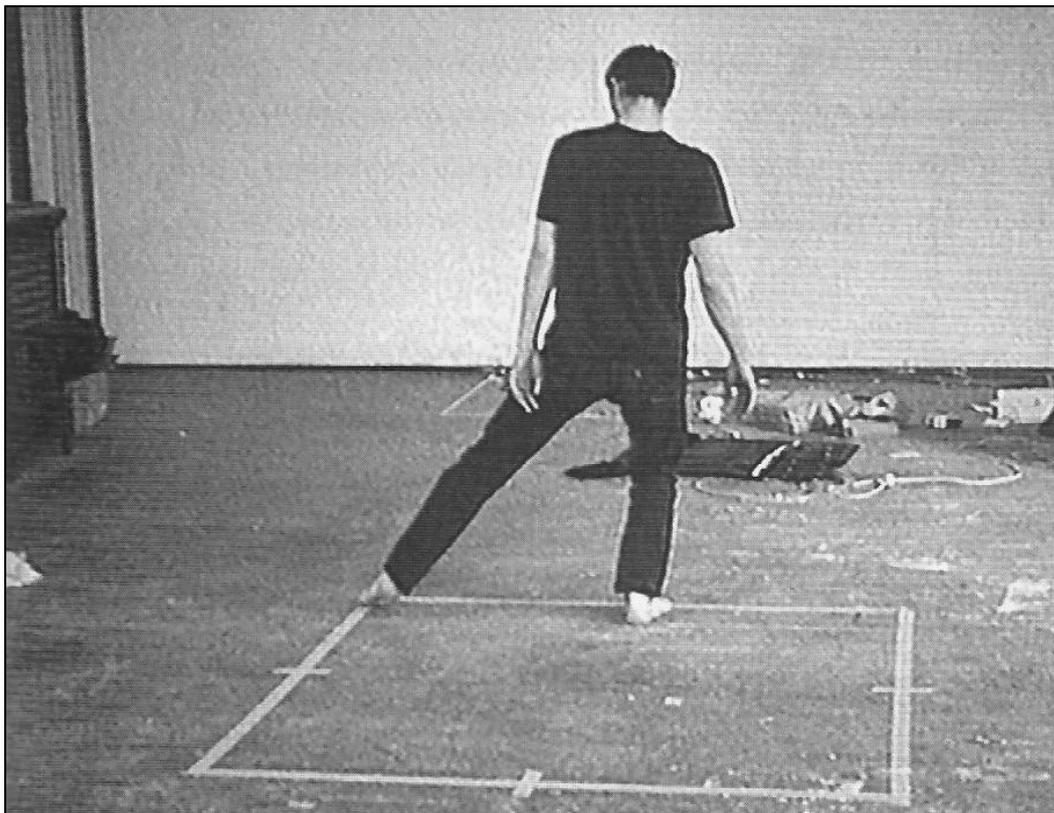


Figura 18 - Bruce Nauman. *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square* (1967-68)

As performances realizadas pelo artista norte-americano Bruce Nauman no seu ateliê no final da década de sessenta se voltaram para uma evidência temporal análoga à dos filmes de Serra. As ações executadas por Nauman, minuciosamente descritas nos títulos das respectivas obras¹⁵³, eram extremamente banais: andar ou dançar ao redor de um quadrado demarcado com fita crepe no chão do estúdio,

¹⁵¹ Ibidem. Pág. 101

¹⁵² Ibidem. Pág. 101

¹⁵³ Títulos: *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square*; *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square*; *Paying a Note on the Violin While I walk Around the Studio*; *Bouncing Balls Between Floor and Ceiling with Changing Rhythms*; etc

percorrer o espaço tocando ininterruptamente uma única nota no violino, rebotar uma bola mudando os ritmos, etc. Estes trabalhos, conforme o declarou o artista, dialogavam com as idéias de Philip Glass e La Monte Young.

[Meus filmes] provém de algumas experiências musicais que me interessavam na época. Das primeiras obras de Philip Glass e de La Monte Young, cuja ideia era que a música era algo que estava lá. Eu gostava muito disso, dessa forma de estruturar o tempo. [...] Não se tratava apenas de um interesse pelo conteúdo, ou pela imagem, mas por um modo de preencher o espaço e de lidar com o tempo.¹⁵⁴

2.4 A partitura expandida

No livro *Words to be looked at: Language in 1960's art* – título que parafraseia o texto *LANGUAGE to be LOOKED at and/or THINGS to be READ*, escrito por Robert Smithson para a difusão de uma exposição que teve lugar na Dwan Gallery em 1967 – Liz Kotz propõe uma abordagem baseada na análise dos desdobramentos produzidos pelos distintos métodos de notação propostos por John Cage, que fornece algumas pistas sobre o crescente interesse dos coreógrafos e dos artistas em geral pela exploração da linguagem escrita.

No capítulo intitulado “Proliferating scores and the autonomy of writing” Kotz sugere que as três partituras criadas por Cage para a obra 4'33" (1952) foram determinantes para promover a expansão dos formatos e das funções da notação e a sua disseminação para além do campo musical. Diz a autora:

4'33" é uma composição cujos parâmetros performáticos podem ser indicados por uma série de diversas notações, assim como pela riqueza e especificidade material das mesmas.¹⁵⁵ [...] O fato de a obra 4'33" aceitar diversas inscrições através de marcas temporais em papel pautado, linhas verticais em páginas em branco, ou um conjunto concreto de instruções verbais é algo intrínseco ao trabalho.¹⁵⁶

¹⁵⁴ "Keep taking it apart: a conversation with Bruce Nauman, 1986" Entrevistador: Chris Dercon. In: KRANYAK, Janet. (ed). *Please Pay Attention: Bruce Nauman's Words: writings and interviews*. The Mit Press, 2003. Pág. 306

¹⁵⁵ "4'33" is a composition whose performance parameters can be indicated in a series of different notations, and the richness and material specificity of those notations" In: KOTZ, Liz. *Words to be looked at: Language in 1960's art*. The MIT Press. 2007. Pág. 23

¹⁵⁶ "The fact that 4'33" can be inscribed as a time signature on staff paper, vertical lines on otherwise-blank pages, or a terse set of verbal instructions is integral to the work". In: Ibidem. Pág. 24

Um aspecto característico dos métodos de notação criados por John Cage na década de cinquenta diz respeito à sua força catalisadora – derivada, segundo Kotz, da “relação indeterminada entre a partitura e a performance onde a notação musical deixa de ser um sistema de representação e se torna [...] uma proposta de ação”.¹⁵⁷ Nas partituras do artista, segundo a autora, “a linguagem, as inscrições gráficas e os diagramas providenciam agenciamentos para definir parâmetros ou apontar estruturas, enquanto conservam ambiguidade suficiente para permitir distintas performances”.¹⁵⁸

A versão textual da partitura de 4'33", “com a sua elegante e condensada estrutura”¹⁵⁹, inaugura, segundo Kotz, um modelo de notação autônomo que, sem perder sua ação catalisadora, possibilita a legitimação de uma série de trabalhos subsequentes que recorreram à linguagem para exprimir sua potência poética pois, conforme o sugere a autora, “a linguagem é central para o conceito expandido de notação, a partir do qual a simplicidade e a redução da lista [...] irá se tornar uma forma paradigmática”.¹⁶⁰ Diz a autora:

Ao forçar a abertura da relação reguladora entre signo e realização, a indeterminação cageana transformou a escrita num tipo de mecanismo produtivo, dando à notação uma autonomia funcional e estética – uma autonomia que abriu as portas para que as partituras, as instruções ou os fragmentos linguísticos fossem considerados trabalhos em si mesmos.¹⁶¹

¹⁵⁷ Ibidem. Pág. 17

¹⁵⁸ Ibidem. Pág. 49

¹⁵⁹ Ibidem. Pág. 54

¹⁶⁰ Ibidem. Pág.

¹⁶¹ “By forcing the opening of the regulating interaction between sign and actualization, Cagean indetermination transformed writing in a kind of productive mechanism, providing notation with functional and aesthetic autonomy – an autonomy that made way for scores, directions or linguistic fragments to be considered work in themselves.” Ibidem. Pág. 48

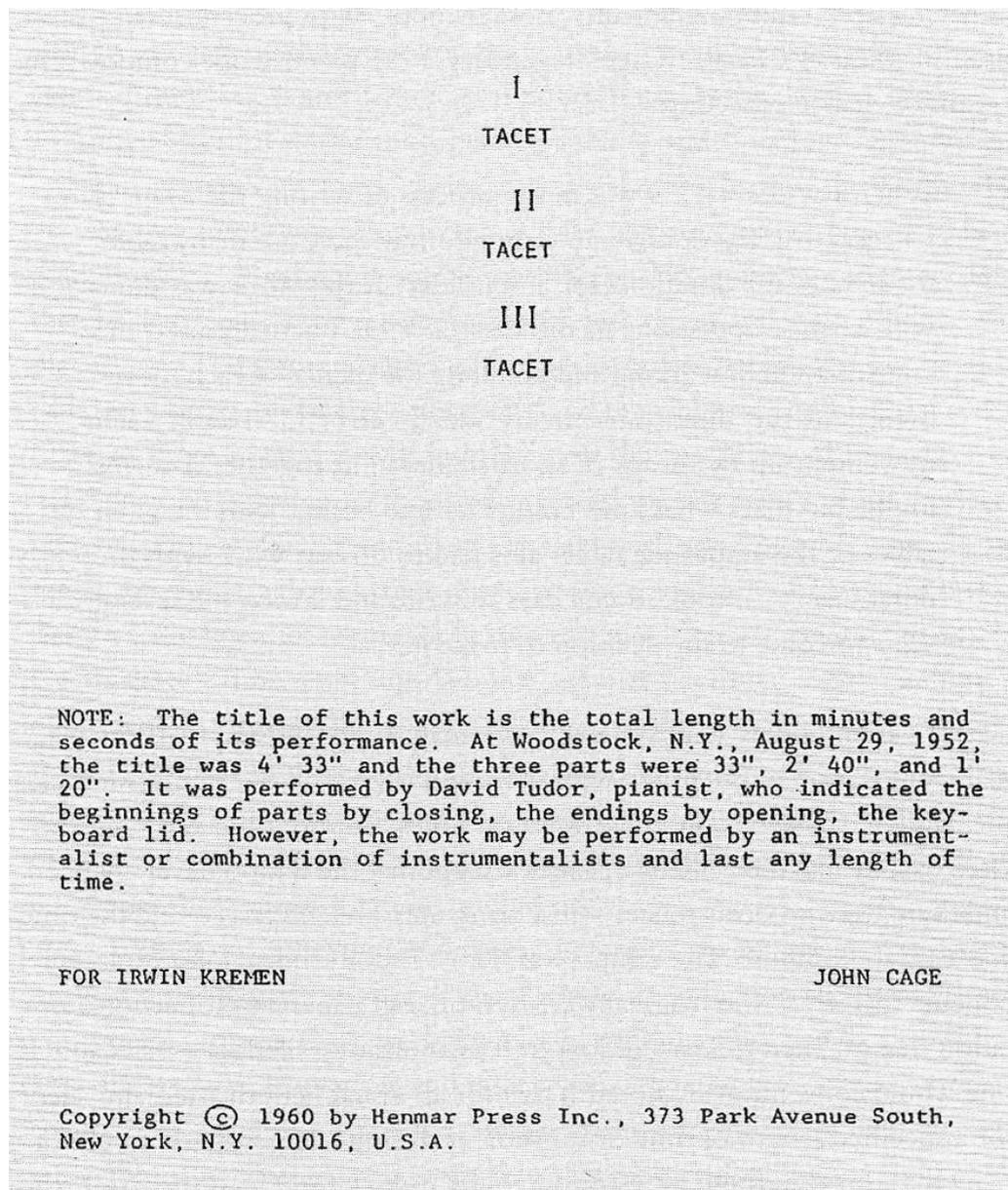


Figura 19 - John Cage. 3º versão da partitura de 4'33'' (1952)

Com a expansão da partitura começam a surgir, na década de sessenta, uma série de trabalhos frequentemente chamados de “partituras de eventos” [event scores] ou de “peças de palavras” [word pieces] que sugerem ações diversas por meio de inscrições concisas. Ainda que estas proposições “raramente fossem lidas em voz alta”¹⁶², a sua importância para o contexto da arte, segundo Kotz, não diz respeito apenas à “apresentação *visual* das palavras, mas à sua disposição para

¹⁶² Ibidem. Pág. 64

sublinhar os modelos estruturais e temporais que balizam os usos da linguagem nos anos sessenta”.¹⁶³ Estas formas de exploração da palavra escrita divergem daquelas que caracterizaram a experimentação gráfica e poética das vanguardas artísticas do início do século XX. Diz a autora:

Ao invés de pulverizar a linguagem em fragmentos sonoros, estas partituras de eventos se focam nas instruções em si mesmas enquanto material poético. Esta poética alternativa, de uma prosaica e profunda afirmação cotidiana, composta por concisas e simples palavras vernáculas, apresentada na forma de listas e instruções, emerge no pós-guerra como uma opção distinta à das práticas da primeira vanguarda [interessadas no aspecto] a-sintático [da palavra], [na] musicalidade e [na] ruptura semiótica. Todavia, esta poética não sinaliza um simples desvio ou uma rejeição à estética da colagem, mas [...] implica numa complexa transformação deste engajamento semiótico, que procura conduzir a lógica do fragmento a níveis de isolamento e de redução sem precedentes.¹⁶⁴

As partituras dos artistas George Brecht¹⁶⁵ e La Monte Young¹⁶⁶ ilustram claramente, segundo Kotz, como "as dimensões temporal e performativa passam a habitar a inscrição linguística".¹⁶⁷ Suas propostas poéticas, marcadas por uma temporalidade em suspensão – promovida por uma “monotonia programática que reduz a estrutura a um único elemento básico”¹⁶⁸ prolongado ou repetido *ad aeternum* no caso de Young, ou pela ação de nomear “um fenômeno perceptivo de um modo que excede a intencionalidade subjetiva”¹⁶⁹ gerando um alinhamento da “temporalidade da linguagem à temporalidade do evento”¹⁷⁰ no caso de Brecht –, se caracterizam, segundo a autora, por permitirem diversas leituras, podendo ser

¹⁶³ Ibidem. Pág. 4

¹⁶⁴ “Rather than pulverizing language into sonorous fragments, this event scores focus on the instructions themselves as poetic material. This alternate poetics, of deeply prosaic everyday statements, comprised of short, simple vernacular words, presented in the form of lists and instructions, emerges in the postwar era as a countermodel to the earlier avant-garde practices of asyntactically, musicality and semiotic disruption. Yet this poetics by no means represents a simple departure from or rejection of collage aesthetics; instead [...] it entails a complex transformation of this semiotic engagement, one that pursues the logic of fragment to unprecedented levels of isolation and reduction.” Ibidem. Pág. 64

¹⁶⁵ George Brecht (1926-2008), artista norte-americano, estudou com John Cage no fim da década de cinquenta na *New School for Social Research* e, anos mais tarde, passou a integrar o grupo *Fluxus*.

¹⁶⁶ La Monte Young, artista norte-americano, nascido em 1935, é considerado um dos ícones da música experimental. Na década de sessenta participa de alguns eventos *Fluxus*.

¹⁶⁷ Ibidem. Pág. 9

¹⁶⁸ Ibidem. Pág. 83

¹⁶⁹ Ibidem. Pág. 92

¹⁷⁰ Ibidem. Pág. 92

“reencenadas e reinscritas em novos contextos, distintos em cada instância, mas ainda mantendo certa coerência.”¹⁷¹

Enquanto os críticos continuam a argumentar que o uso conceitual da linguagem como meio artístico aciona algo semelhante a um cancelamento da visualidade [...] as partituras de eventos de Brecht e Young apresentam a linguagem como um modelo para um tipo de materialidade distinta, uma materialidade estruturada a partir dos princípios da repetição, da temporalidade e do retardamento...¹⁷²

No livro *Arte Conceptual*, Peter Osborne também destaca a contribuição da “concepção ampliada da partitura”¹⁷³ – decorrente da reformulação da notação proposta por John Cage –, para as práticas conceituais. Ainda que as referências aos trabalhos coreográficos sejam escassas no texto, ao analisar a genealogia da arte conceitual, o autor faz questão de enfatizar as relações desta nova concepção de partitura com as características da dança da época.

Artistas como George Brecht, a partir do exemplo de Cage, [...] re-situaram no contexto da partitura certas características da dança [...] em voga naquele momento: a simplicidade de elementos, uma estrutura formal aliada à contingência, o acaso e os sistemas de relações aleatórios, e a ênfase no cotidiano. Conceituada deste modo, e transportada ao meio da linguagem, a partitura se transformou numa instrução.¹⁷⁴

A partitura como instrução certamente reúne os atributos assinalados por Osborne, mas a exploração destas características nas novas partituras não depende exclusivamente do mérito de Brecht, mas também das próprias possibilidades de incorporação da notação nos trabalhos coreográficos da década de sessenta que os dançarinos haviam descoberto nos workshops de Robert Dunn.

¹⁷¹ Ibidem. Pag. 95

¹⁷² “While the critics continue to argue that the conceptual use of language as an artistic medium propels something like a “withdrawal of visuality” or “dematerialization” of art, [...] the event score of Brecht and Young present language as a model for a different kind of materiality, one structured from the outset by repetition, temporality and delay” In: Ibidem. Pág. 98

¹⁷³ OSBORNE, Peter. *Arte Conceptual*. London:Phaidon Press Limited, 2006. Pág. 21

¹⁷⁴ “Artistas como George Brecht, a partir del ejemplo de Cage [...] reubicaron en el contexto de la partitura ciertas características de la danza [...] en voga en aquel momento: la simplicidad de elementos, una estructura formal aliada con la contingencia, la casualidad y los sistemas de relaciones aleatorios, y el énfasis en lo cotidiano. Generalizada de esta guisa, y transportada a medio del lenguaje, la partitura se convirtió en una instrucción.” Ibidem. Pág. 21

A escrita da dança – a ‘-grafia’ da [palavra] coreografia – foi crucial para o processo de composição que Dunn delineou para seus alunos, não necessariamente no sentido de gravar permanentemente o que uma dança foi, mas no sentido de objetivar o processo de composição, visando criar alternativas não intuitivas e enxergando simultaneamente um campo pleno de possibilidades para a dança.¹⁷⁵

Num dos textos reunidos no livro *Handbook in Motion*, Simone Forti relata suas apreciações sobre o primeiro contato que tivera com os sistemas de notação de Cage, enfatizando a tensão entre a singularidade dos traçados do artista e a liberdade dos performers na hora de executar as ações sugeridas.

Dunn iniciou o seu curso introduzindo-nos às partituras de John Cage. Uma delas, ‘Imperfections Overlay’, envolvia transparências com pontos que correspondiam às imperfeições que Cage encontrara em algumas folhas de papel. Essas transparências foram colocadas num diagrama. O lugar dos pontos determinava quando e onde os eventos seriam realizados. Mas a natureza dos eventos a serem realizados naquelas coordenadas temporais e espaciais dependia da escolha do intérprete. Não me parece que Cage tenha abandonado qualquer controle, mas sim que tenha alterado o curso da sua mão para criar uma nova dimensão ou ponto de alavanca. Sua mão ainda pode ser sentida na estruturação inicial do processo, e na qualidade do espaço resultante envolvendo eventos autônomos. Em retrospecto, acho que ‘Imperfections Overlay’ [...] foi a minha primeira exposição a um ponto de referência fixo que oferece uma base para uma relação precisa de sistemas indeterminados. Eu tinha a sensação de que a obra resultante seria uma espécie de espectro ou traço de todos os elementos envolvidos, incluindo as folhas de papel original, e as correntes de ar através das quais as transparências haviam deslizado. Parecia ser um tipo de notação, cuja interpretação pelo performer poderia reavivar uma presença parcial dos eventos originais.¹⁷⁶

¹⁷⁵ “The writing of dances – the ‘-graphy’ in choreography – was crucial to the composition process Dunn outlined for his students, not necessarily in the sense of permanently recording what the dance was, but in order to objectify the composition process, both creating nonintuitive choices and by viewing the total range of possibilities for dance.” BANES, Sally. *Democracy’s Body: Judson Dance Theatre, 1962–1964*. Duke University Press, 1993. Pág. 7

¹⁷⁶ “Dunn began the course by introducing us to John Cage’s scores. One score, ‘Imperfections Overlay’, involved pages of clear plastic on which there were dots that corresponded to the imperfections Cage had found in some sheets of paper. These pages of clear plastic were to be dropped onto a graph. Where the dots fell determinate when and where the events were performed. But the nature of events to be performed in those time and spatial relationships was left completely up to the choice of the performer. It did not seem to me that Cage had relinquished any control, but rather that he had shifted his hand to a new dimension or point of leverage. His hand could still be strongly felt in the original structuring of the procedure, and in the resulting quality of space containing autonomous events. In retrospect, I find that ‘imperfections overlay’, with its graph, was my first exposure to a still point of reference that gives a footing for a precise relationship to indeterminate systems. I had the feeling that the resultant piece would be a kind of ghost or trace of all elements involved, including the original sheets of paper, and the air currents through which the plastic sheets had glided. It seemed to be a kind of notation whose interpretation by the performer would reawaken a partial presence of the original events.” FORTI,

A notação teve um papel significativo nos “concertos de dança” do *Judson Dance Theatre*. Os coreógrafos costumavam a organizar os trabalhos a partir de partituras – compostas por meio de desenhos, colagens, fotografias, etc. – cujos parâmetros indicavam as coordenadas espaço-temporais da performance e/ou através de instruções escritas que orientavam as ações que os performers poderiam vir a executar, as relações que poderiam estabelecer entre eles, ou os modos de interação com os outros elementos cênicos. Os trabalhos eram frequentemente divididos em partes. Em algumas ocasiões ambos padrões eram empregados simultaneamente e em outras os recursos eram alternados nas distintas partes da coreografia.

Em *Proxy* (1961), Steve Paxton utilizava partituras com fotos na segunda e na terceira parte da coreografia e instruções na primeira e na quarta. A partitura reunia retratos de pessoas caminhando ou praticando esportes e imagens de personagens de desenhos animados colados num grande papelão marrom afixado à parede. Um ponto vermelho removível era colocado aleatoriamente numa das imagens da partitura por um dos bailarinos dando início à ação.¹⁷⁷ Na obra *The daily wake* (1961), Elaine Summers utilizou a portada do jornal *Daily News* para construir a sua partitura. A coreógrafa explica que, na ocasião, estendera o jornal no chão e decidira utilizar “as palavras nela plasmadas para estruturar a dança” aproveitando também “as fotografias de modo que funcionassem na superfície da página como um mapa”.¹⁷⁸

Em relação às partituras baseadas em desenhos, a artista do *Judson dance Theatre* que explorara mais intensamente a potência criativa deste tipo de traçados foi Trisha Brown, principalmente na década de setenta, quando fundara a *Trisha Brown Dance Company*. O envolvimento tardio da coreógrafa com as partituras, como observa Marianne Goldberg, se tornou tão intrincado durante o período que

Simone. *Handbook in Motion*. Northampton, MA: Contact Editions, 1980 (2ª ed.), 1980. Págs. 35-36

¹⁷⁷ BANES, Sally. *Op Cit.* Págs. 58-59

¹⁷⁸ SUMMERS, Elaine. BANES, Sally. *Op Cit.* Pág. 53

as partituras de Brown dificilmente “podiam ser decifradas visualmente”.¹⁷⁹ Para a obra *Locus* (1975) Brown criou uma complexa partitura onde vinte e sete pontos situados em quatro cubos tridimensionais desenhados – um para cada intérprete – correspondiam às letras do alfabeto e às palavras de uma declaração escrita para gerar os parâmetros do movimento dos performers.¹⁸⁰

Ao ser interrogada sobre seus desenhos, Brown declarou que inicialmente tinha a intenção de que estes funcionassem como uma espécie de “prolongamento coreográfico”, no entanto, com o passar do tempo, segundo a coreógrafa, estes “adquiriram uma certa autonomia”.¹⁸¹ Independentemente de estarem diretamente ligados ou não à estrutura coreografia propriamente dita, os desenhos sempre ajudaram, conforme declarou a artista, a se deparar com “ideias que se infiltram todas elas no processo coreográfico.”¹⁸² Para José Gil “esses diagramas não restituem passo a passo, movimento após movimento (como pretendia um sistema de notação) o conjunto da coreografia” não obstante, como nota o autor, “os desenhos de Trisha Brown ajudam a construir a coreografia porque contêm, como que recolhido nas suas linhas abstratas, o movimento inteiro dos corpos dançantes: são esquemas, projeções de movimento corporal num certo espaço de ‘criação’”.¹⁸³

¹⁷⁹ GOLDBERG, Marianne. “Trisha Brown, U.S. Dance, and Visual Arts: Composing Structure”. In: TEICHER, Hendel. *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*. The MIT Press; 2002. Pág. 35

¹⁸⁰ Declarações de Trisha Brown a respeito da coreografia *Locus* In: TEICHER, Hendel. *Op Cit.* Pág. 317

¹⁸¹ BROWN, Trisha. “Danse et dessin”, entrevista a Hendel Teicher In: *Trisha Brown, danse, précis de liberté*. Catálogo de exposição. Musées de Marseille, Réunion des Musées Nationaux, 1998. Pág. 32 APUD: GIL, José. *Movimento Total*. São Paulo, Iluminuras, 2004. Pág. 139

¹⁸² *Ibidem*. Pág. 32 APUD: GIL, José. *Op cit.* Pág. 137

¹⁸³ GIL, José. *Op cit.* Pág. 135

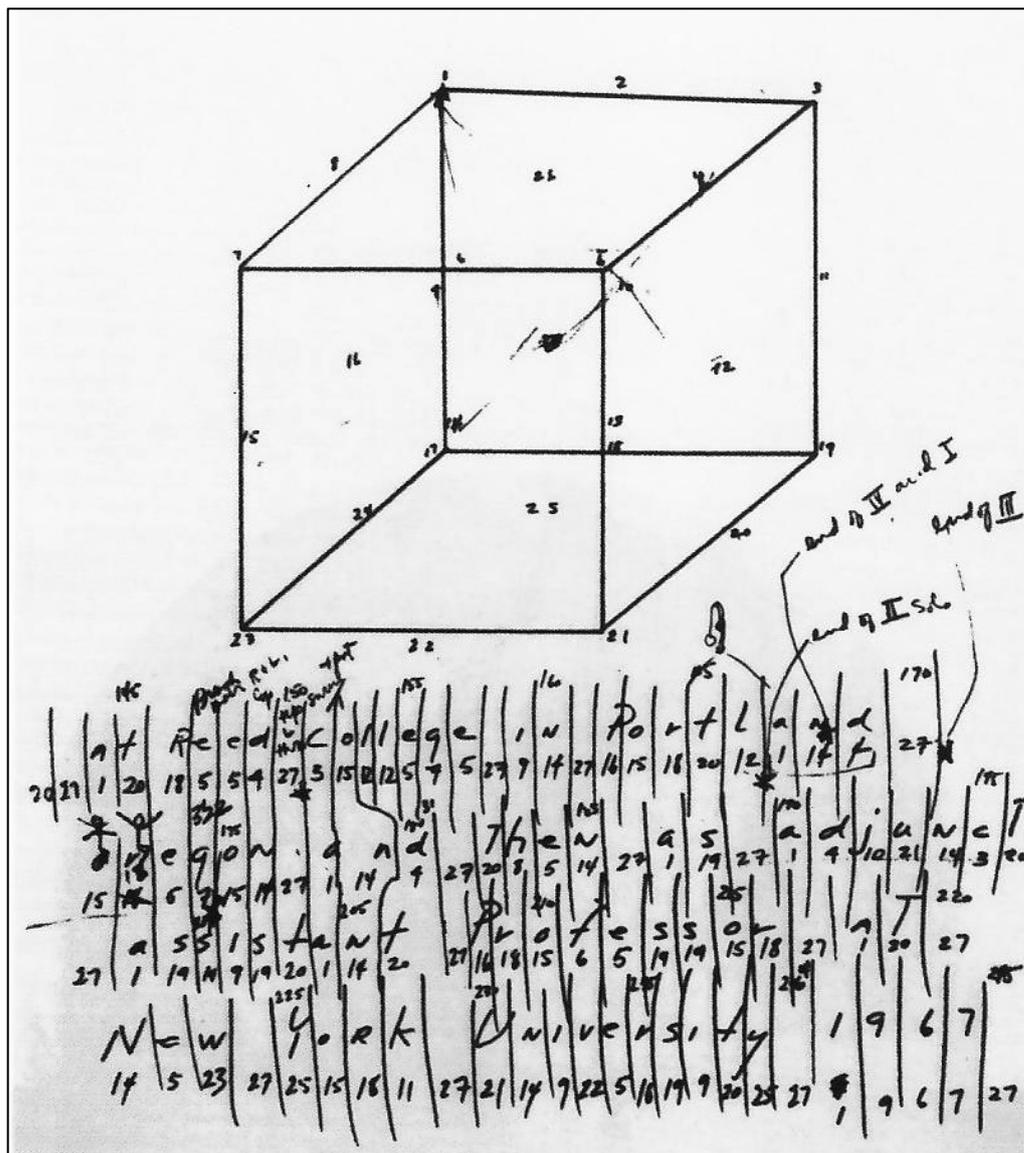


Figura 20 - Trisha Brown. *Sem Título* (1975). Foto: D. James Lee.

No ensaio “Brownian motion and France: Cartography of an impression”, Laurence Louppe destaca a importância da habitual presença da companhia de Trisha Brown na França e em diversos festivais europeus para o contexto da dança contemporânea europeia. As marcas deixadas pela passagem de Brown pelo velho continente estariam diretamente ligadas, segundo Louppe, ao “legado dos sessenta e setenta, que está hoje mais vivo do que nunca em termos de criação [...], mas ainda mais em termos de ensino, reflexão e prática”.¹⁸⁴ O processo de renovação verificado na dança europeia durante a década de noventa, como notara Louppe,

¹⁸⁴ LOUPPE, Laurence. “Brownian motion and France: Cartography of an impression”. In: TEICHER, Hendel. *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue*, 1961-2001. The MIT Press; 2002. Pág. 68

coincide com a entrada no circuito profissional de dança de jovens formados em importantes escolas europeias ¹⁸⁵ onde Brown havia oferecido conferências, aulas magnas, e oficinas de composição e improvisação. Assim, ao examinar a obra de Brown, Louppe enxerga possíveis diálogos “entre duas gerações distintas de artistas – ambas obcecadas na superação dos limites”. ¹⁸⁶

No seu livro mais recente, intitulado *Poétique de la danse contemporaine – la suite*, Louppe sugere que atualmente a partitura teria se consolidado como um potente recurso para a composição coreográfica. A pesquisadora fundamenta sua alegação baseando-se na obra de Myriam Gourfink – coreógrafa francesa que emerge no cenário coreográfico na segunda metade da década de noventa – cujo uso da partitura funciona como ponto de partida para a criação dos seus trabalhos. Reafirmando a tese com a que Louppe inaugura o livro onde o conceito de contemporâneo é compreendido, na esteira de Roland Barthes, como uma dimensão reflexiva que permite conectar contextos históricos heterogêneos desde que partilhem uma mesma problemática, a autora tece seus comentários acerca da partitura alternando algumas considerações sobre os casos recentes com diversas referências aos usos seus na década de sessenta – a partir da reflexão sobre a obra de Simone Forti, Yvonne Rainer, Ann e Lawrence Halprin ¹⁸⁷, entre outros.

A diferença das limitações criativas que a notação impunha nos primórdios da coreografia, o “uso (renovado) [...] da notação em dança” estaria produzindo, segundo a autora, “vias de criação e de reflexão inéditas”. ¹⁸⁸ Em função do rigor reflexivo que caracteriza uma boa parte das práticas coreográficas atuais, o uso da partitura não reside apenas no seu valor funcional, mas suscita questões referentes, como notara Louppe, às noções da reprodutibilidade da obra e de autoria – cujas

¹⁸⁵ Entre as escolas européias mais renomadas em termos de composição coreográfica nos anos oitenta e noventa se destacam a escola PARTS (Performing Arts Research and Training Studios) com sede em Bruxelas e a escola SNDO (School for New Dance Development) com sede em Arnhem e em Amsterdam.

¹⁸⁶ LOUPPE, Laurence. “Brownian motion and France: Cartography of an impression”. In: TEICHER, Hendel. *Op Cit.* Pág. 69

¹⁸⁷ Lawrence Halprin (EUA / 1916-2009) foi arquiteto, paisagista, professor e designer. Ele participou ativamente do universo da dança nos anos sessenta e setenta não apenas pelo vínculo afetivo que mantinha Ann Halpin - que era sua esposa na época -, mas também pela relevância da sua pesquisa sobre a abrangência do conceito de partitura, registrada no livro *The RSVP Cycles: Creative Processes in the human environment.*(1970).

¹⁸⁸ LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine – la suite*. Bruxelles: Éditions Contredanse, 2004. Pág. 24

implicações não cessam de motivar os trabalhos artísticos em outros contextos da arte contemporânea.¹⁸⁹

Os exemplos da retomada da partitura como recurso poético no contexto da dança contemporânea européia são abundantes. Na obra *Both Sitting Duet* (2002), o coreógrafo britânico Jonathan Burrows e compositor italiano Matteo Fargion desenvolveram um exercício coreográfico a partir da partitura da obra *For John Cage*, composta por Morton Feldman. No início do processo de criação, ao procurarem “uma maneira de trabalharem juntos em condições de igualdade”¹⁹⁰ concluíram, conforme o declarara Burrows, que iriam traduzir “as notas daquela partitura usando gestos realizados com as mãos, numa espécie de versão visual da música”.¹⁹¹ Fargion explica que, como a música tinha “um contraponto muito claro entre duas partes”¹⁹², a partitura de Feldman era ideal para que ambos a interpretassem ao mesmo tempo – um se dedicaria aos arranjos para piano e o outro aos arranjos para violino –, entretanto, durante os ensaios, os artistas perceberam que seria necessário escrever uma partitura para cada um utilizando códigos próprios que facilitassem a leitura e a execução dos movimentos de maneira simultânea. A este respeito Burrows acrescenta:

Nossa intenção era apreendê-las com o tempo e representá-las de memória, mas alguns alunos que assistiram à peça nos encorajaram para que mantivéssemos as partituras nela. E percebemos que tinham razão, que havia algo interessante [no fato] de observar uma dança que está sendo lida. [...] Como estávamos lendo as partituras, o tema da linguagem ganhava protagonismo na obra e isso incorporava uma reflexão há muito tempo presente na dança...¹⁹³

¹⁸⁹ Ibidem. Pág. 25

¹⁹⁰ “Conversación con Johnatan Burrows y Matteo Fargion” In: DOMÍNGUEZ, Juan et alii. *In-presentable 03-07*. Madrid: La Casa Encendida, 2007. Pág. 41

¹⁹¹ Ibidem. Pág. 41

¹⁹² Ibidem. Pág. 41

¹⁹³ “Nuestra intención era aprenderlas con el tiempo y hacer la representación de memoria, pero algunos alumnos que vieron la pieza nos convencieron para mantuviéramos las partituras en ella. Y nos dimos cuenta que tenían razón, de que había algo interesante en observar un baile que se estaba leyendo. [...] Como estábamos leyendo las partituras, el tema del lenguaje ganaba protagonismo en la obra y eso incorporaba una reflexión que lleva tiempo presente en la danza...” Ibidem. Pág. 41



Figura 21 - Johnatan Burrows e Matteo Fargion. *Both Sitting Duet* (2002)

No ensaio “Both Sitting or Brecht might have liked it” o artista britânico Tim Etchells nota que nesse direcionamento contínuo do olhar dos artistas para a partitura e nos olhares que eles trocam entre si e com os espectadores, jaz toda a potência da obra de Fargion e Burrows. Diz o autor:

Há partituras (folhas de papel) no chão na frente deles; mapas, diagramas, anotações e listas, é o que imaginamos já que é impossível enxergá-las. De tempos em tempos eles olham para essas folhas de papel. E se olham entre si. E olham para nós, também. Esse olhar – o lance e as variações de atenção deles – é, de alguma forma, a alma do trabalho e o motivo pelo qual acho que Brecht teria gostado [da obra]. O sentido não reside tanto no que fazem, mas na forma em que o fazem. [...] Eles estão inteiramente no aqui e agora, mas se parecem perder-se por momentos, não há mistérios, nada de grandes conflitos – nada além do fato de que estão temporariamente perplexos ou preocupados em cumprir sua tarefa. [...] Eles estão, no melhor dos casos, o tempo todo seguindo a partitura de modo que qualquer sentimento de imersão que temporariamente possa vir a surgir logo se dissipa quando eles dirigem seus olhares para a partitura, com as expressões impassíveis de quem realiza uma contagem interna, ou quando viram as páginas no final de cada frase. Eles estão fazendo coisas (movimento, sequências, ações) e enquanto as fazem, parecem estar pensando nelas.¹⁹⁴

¹⁹⁴ “[T]here are scores (sheets of paper) on the floor there in front of them; maps, diagrams, annotations and lists, one imagines, although it’s impossible to see them. From time to time they look to these sheets of paper. And they watch each other too. And they watch us, also. This

A reflexão trazida à tona pela partitura não passou despercebida pela nova geração de coreógrafos. No texto “A little inventory of scores” a pesquisadora e coreógrafa alemã Petra Sabisch, além de ressaltar a importância da partitura e das suas implicações crítico-reflexivas para o conjunto da sua obra – principalmente em *Cartographics* (2002) e *Contaminated* (2005) –, levanta algumas questões a propósito da dupla natureza da partitura, assinalando o seu caráter virtual – na medida em que toda partitura é um dispositivo catalisador – e o seu caráter real – visto que a partitura é uma concretização *per se*. Diz a autora:

Uma partitura é aquilo que tende a ser realizado e, assim, espera latentemente por uma atualização. Esta inclinação latente em direção à prática está inscrita na própria partitura, no entanto, esta não precisa ser realizada para tornar-se uma partitura. [...] *Uma partitura não é um gênero, mas um gerador daquilo que lhe escapa: a sua realização.* [...] A partitura é simultaneamente real e virtual. [...] Você pode enfatizar um [aspecto] ou o outro, mas nunca pode se livrar desta relação recíproca. [...] Uma partitura já é uma realização. Não porque compreenda àquilo que fora mentalmente programado de antemão e agora é simplesmente representado. Uma partitura já é uma realização porque a “escrita” da partitura se concretiza num meio específico. *Uma partitura é a realização de outras múltiplas realizações que lhe escapam.* É somente por meio desta realização do que lhe escapa que uma partitura pode ser simultaneamente específica e múltipla.¹⁹⁵

Ainda que, por definição, a partitura seja “reproduzível” e “repetível”, como observa Sabisch, quando elas são indeterminadas – a exemplo das de John Cage –

watching – the fact and switches of their attention - is somehow the heart of the work and why I had that thought that Brecht might have liked it. The meaning lies not so much in what they do - it's how they do it. [...] They're here very here and now and if they ever do seem lost in something for a moment, it's no mystery, no great otherness - more that they're temporarily perplexed or preoccupied by the sheer complexity of their task.[...] They are in any case pretty much always following the score, so that any sense of immersion which arises temporarily is soon dispelled by their glances to it, by their faces which show for one moment the screen-saver expression of 'counting-in-the-background', or by their page turnings at the end of a phrase. They are doing things (movements, sequences, actions) and as they do so, they seem to be thinking about them.” In: ETHELLS, Tim. “Both Sitting or Brecht might have liked it” S/R. Disponível em: <<http://www.timetchells.com/notebook/may-2007/both-sitting-or-brecht-might-have-liked-it/>> Acesso em: Julho 2009

¹⁹⁵ “A score is what tends to be exercised and thus waits latently for actualization, for realization. This latent tendency towards a practice is inscribed in the score itself, for it does not have to be realized in order to become a score. [...] A score is not a genre, but a generator of what escapes from it: its realization.[...] [T]he score is simultaneously virtual and real. [...] You can zoom from one to the other, but never get rid of their reciprocal relationship.” SABISCH, Petra. “A little inventory of scores” In: *Everybodys Self Interviews*. Everybodys Publications, 2008. (creative commons license). Págs. 97-98

“sua concretização nunca será a mesma”¹⁹⁶, portanto, segundo a autora, a demanda prática inerente à partitura não se refere apenas a uma determinada execução, mas a um infinito campo de possibilidades sempre pulsantes.

Sabisch reconhece que as partituras partilham alguns traços com outros dispositivos de escrita – tais como as didascálias, as instruções, os roteiros, e os sistemas de notação – que também costumam fazer parte dos processos criativos em dança contemporânea. Por conseguinte, com o intuito de esclarecer o que ela entende por partitura, a coreógrafa propõe a seguinte distinção:

Eu faço uma distinção entre sugestões, instruções, roteiros, notações e partituras. Uma sugestão é o que induz e desata uma mudança (em teatro, o exemplo convencional é o da troca de luzes, executada por um técnico, em função de um acordo prévio relativo ao tempo, as ações ou ao som). Uma instrução é um dispositivo que sugere uma (forma de) ação, movimento, pensamento (por exemplo: "dirigir-se ao centro do palco"). Um roteiro é comumente a descrição linear de algo realizado ou a realizar-se. Uma notação é um sistema indefinido para registrar maneiras de fazer, movimentar-se ou pensar. E uma partitura é uma composição de articulações acabada que convoca outras realizações, interpretações, e traduções. É uma partilha do sensível que agencia aquilo que comunica e distribui modos de percepção, próximo daquilo que Jacques Rancière chama de "partilha do sensível".¹⁹⁷

A observação de Sabisch a propósito de a partitura como uma “partilha do sensível” é pertinente – fundamentalmente porque remete a uma reflexão sobre o caráter político da atividade artística que tem se tornado cada vez mais relevante para a comunidade coreográfica. Para Jacques Rancière uma partilha do sensível é “uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das ‘ocupações num espaço de possíveis’”¹⁹⁸ que define aquilo “que está em jogo na política como forma de experiência”¹⁹⁹ As artes participam dessa partilha porque, segundo o autor, obedecem a uma mesma lógica, pois “a política e as artes, tanto quanto os saberes, constroem [...] rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz o que se pode fazer”.²⁰⁰

¹⁹⁶ Ibidem. Pág. 98

¹⁹⁷ Ibidem. Págs. 99-100

¹⁹⁸ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005. Pág. 63

¹⁹⁹ Ibidem. Pág. 16

²⁰⁰ Ibidem. Pág. 59

Por outra parte, ainda que a distinção estabelecida por Sabisch na passagem citada entre os dispositivos de escrita possa ser útil para a análise das suas aplicações na coreografia contemporânea, a julgar pelo uso indiscriminado destes recursos em certas experiências coreográficas recentes, seria possível argumentar que na iniciativa de re-inserção da escrita no contexto da dança, a nova geração de coreógrafos europeus estaria mais interessada em salientar as “semelhanças de família” – usando a expressão de Wittgenstein – que estes dispositivos apresentam entre si do que as suas diferenças. Em qualquer caso, a escolha dos respectivos dispositivos parece estar sempre atrelada às demandas de cada projeto.

Se em *Todos os bons espiões têm minha idade* Domínguez parece lançar mão concomitantemente do que Petra Sabisch chama de roteiro e do que a autora qualifica como partitura – enfatizando antes seu caráter real do que seu caráter virtual, já que a futura realização do trabalho não chega a configurar-se como uma instância prevista pelo coreógrafo, embora a tensão intrínseca à partitura não desapareça –, nos escritos projetados em *The Application* o coreógrafo alterna instruções, sugestões, constatações, relatos, legendas, etc., em suma, uma série de formas discursivas que não cabem nessa classificação.

2.5

Uma questão de palavras: notas sobre o debate crítico

As análises críticas que compõem o corpus teórico sobre a exploração da palavra escrita nas artes visuais – frequentemente baseadas no exame das formas propostas dos artistas conceituais – se prestam a certas controvérsias que acabam repercutindo, em maior ou menor grau, na recepção crítica da obra de Domínguez.

No livro *Arte Conceptual*, Peter Osborne observa que o uso da linguagem na arte “se tornou mais [...] polêmico quando foi concebido com o meio privilegiado para *negar a visualidade*” considerada por alguns artistas nos anos sessenta e setenta “como o elemento distintivo da arte moderna”.²⁰¹ Neste contexto, segundo o autor, a leitura de textos se contrapunha ao modelo de recepção contemplativa demandado pela arte “retiniana” que Marcel Duchamp subestimava.

²⁰¹ OSBORNE, Peter. *Arte Conceptual*. London:Phaidon Press Limited, 2006. Pág. 27

O cancelamento da visualidade era defendido por uma convergência crítica que considerava as práticas conceituais como expressões desmaterializadas. A pesquisadora Janet Kraynak explica os princípios que balizam esta perspectiva da seguinte maneira:

Na recepção histórica as referências mais frequentes se atêm a um particular procedimento linguístico praticado pela arte conceitual [...] As obras linguísticas são entendidas, na maioria das vezes, como trabalhos textuais onde os signos linguísticos deslocam inteiramente os visuais. A estes trabalhos anti-visuais, no entanto, são paradoxalmente atribuídas uma série de características estilísticas em comum: economia redutiva, tom áspero, e isenção do prazer perceptivo. A linguagem, nesta perspectiva, é vista como o domínio do imaterial ou da ideação – ou, no mínimo, como o que se refere apenas a si próprio.²⁰²

O conceito de “desmaterialização da arte” foi proposto por John Chandler e Lucy Lippard num artigo publicado na revista *Art International* em 1968, cuja tese básica tentava dar conta do crescente fenômeno do emprego da linguagem nas práticas artísticas da época, considerando-o como uma consequência da perda de interesse da nova geração de artistas na “evolução física da obra.”²⁰³ A partir desta constatação, os autores identificavam uma forte disposição da classe artística em direção a um certo modelo de arte “ultra-conceitual que enfatiza, quase que exclusivamente, um processo mental”²⁰⁴ e vaticinavam o fim do objeto.

O artigo promoveu uma série de reflexões relevantes no que diz respeito às alternativas de distribuição que estas obras possibilitavam, reforçando as críticas à mercantilização do objeto artístico que pairavam no ar na época –, não obstante, estas práticas “desmaterializadas” foram rapidamente absorvidas pelo mercado e pelas instituições artísticas. No “Post Scriptum” incluído na edição de *Six Years* – publicação que reúne documentos, entrevistas, transcrição de palestras, textos de artistas e de curadores das exposições da época, e dá continuidade ao conceito proposto no artigo – Lippard expressara sua decepção a respeito da imprecisão das suas projeções alegando que quando escrevera o livro ela acreditava que ninguém estaria disposto a pagar “por uma fotocópia referente a um acontecimento passado

²⁰² KRAYNAK, Janet. "Bruce Nauman's words" In: KRANYAK, Janet. (ed). *Please Pay Attention: Bruce Nauman's Words: writings and interviews*. The Mit Press, 2003. Pág. 2

²⁰³ LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. “The desmaterialization of Art” In: LIPPARD, Lucy. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Ediciones Akal, 2004. Pág. 81

²⁰⁴ *Ibidem*. Pág. 81

ou nunca experimentado diretamente, por um conjunto de fotografias que documentavam uma situação ou condição efêmera, [nem] por um projeto que nunca seria realizado”.²⁰⁵

Esvaziado do seu caráter subversivo, o que restou do difundido conceito de desmaterialização – abraçado por muitos estudos teóricos como uma propriedade indiscutível referente à arte conceitual –, remete precisamente ao seu aspecto mais polêmico, pois como nota Osborne “a recusa da visualidade como rasgo definidor da importância de uma obra não implica necessariamente num distanciamento da matéria, mas amplia os meios que possibilitam entendê-la como portadora de significado”²⁰⁶

Boa parte da obra de Barry era invisível, mas enfaticamente material; a obra de Huebler remetia à acontecimentos passados, mas por meio de uma combinação de rastros de indexação (fotografias) e material impresso (linguagem escrita), e Weiner opinava inclusive que suas obras elaboradas apenas por meio da linguagem (apresentadas na forma de breves ‘declarações’ impressas) implicavam numa ampliação dos seus ‘materiais escultóricos’. Unicamente Kosuth considerava o espaço e, logo, por derivação, a materialidade ‘irrelevante’ para a sua obra.²⁰⁷

A leitura informada pelo conceito de desmaterialização, além de forçar uma generalização das características da arte conceitual a partir de alguns discursos produzidos por seus praticantes²⁰⁸, ao explicar a linguagem como um elemento que substitui o objeto, autoriza e perpetua uma perspectiva que insiste em considerar o discurso como o índice de uma ausência. Influenciado por esta perspectiva, Robert Morgan analisa a exposição organizada por Seth Siegelaub em janeiro de 1969 da seguinte maneira:

²⁰⁵ LIPPARD, Lucy. “Post-Scriptum” In: LIPPARD, Lucy. *Op Cit.* Pág. 369

²⁰⁶ OSBORNE, Peter. *Op Cit.* Pág. 29

²⁰⁷ Ibidem. Pág. 29

²⁰⁸ "A história da arte conceito [...] não pode se limitar a uma mera enumeração dos auto-proclamados protagonistas do movimento nem se submeter academicamente à pureza de intenções e operações que eles reivindicaram. Estes artistas anunciaram suas convicções com uma superioridade moral – que hoje resulta um tanto ridícula – típica das reivindicações hipertróficas [...] das vanguardas do século XX. [...] [Mas] não podemos esquecer que os conflitos que se produziram na formação da arte conceitual surgiram, em parte, das diferentes interpretações que a geração de 1965 fez da escultura minimalista [...] e das conseqüências que extraíram de dita exegese". BUCHLOH, Benjamin. "El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones" In: BUCHLOH, Benjamin. *Formalismo e Historicidad.* Madrid: Ediciones Akal, 2004. Págs. 168-169

Em cada uma das obras [apresentadas na exposição] insistia-se na linguagem como um veículo por meio do qual era possível comunicar uma ideia sobre a arte [...] ainda quando a existência real da obra existisse hipotética ou eideticamente em forma de documentação ou demarcando sua ausência física.²⁰⁹

A distinção estabelecida por Morgan entre obras "reais" e "hipotéticas", ou entre o que constitui a obra ou a sua documentação – apreciação gerada a partir dos trabalhos expostos e em função da interpretação dos textos que alguns dos artistas conceituais assinaram – não caracteriza uma abordagem consensual.

Enquanto as obras de Robert Barry apresentavam, segundo Morgan, um paradigma estrutural onde "a ausência tinha um papel mais intencionado que a presença"²¹⁰, a apreciação de LeWitt sobre a liberdade na utilização dos meios expressivos e sua respectiva potência imanente formulada no texto "Sentenças sobre arte conceitual" através da afirmação de que "nenhuma forma é superior à outra [...] desde uma expressão por meio de palavras (escritas ou faladas) até igualmente a realidade física" –²¹¹, vinha contestar precisamente a perspectiva citada. Se as palavras fossem consideradas "arte e não literatura"²¹², como aspirava LeWitt, estas precisariam ser apreciadas enquanto suporte privilegiado a partir do qual a obra se realiza e não como indícios de algo que estaria por vir.

Esta questão remete a um acirrado debate travado entre artistas e críticos na década de sessenta que teve uma ampla participação dos conceitualistas. Um dos porta-vozes mais polêmicos dentro desse contexto, Joseph Kosuth, ao analisar as suas práticas e a dos seus contemporâneos no texto "Art after philosophy" – ensaio dividido em três partes publicadas consecutivamente em 1969, condenou veementemente a obrigação de adequação dos artistas à especificidade dos meios. Neste famoso ensaio, além de afirmar que "um trabalho de arte é uma tautologia, na medida em que é uma apresentação da intenção do artista"²¹³ e de postular que

²⁰⁹ MORGAN, Robert. "La situación del arte conceptual antes y después del January Show" In: MORGAN, Robert. *Del arte a la idea*. Madrid: Ediciones Akal, 2003. Pág. 35

²¹⁰ MORGAN, Robert. "Robert Barry: El retorno a lo visible" In: MORGAN, Robert. *Op Cit.* Pág. 50

²¹¹ LEWITT, Sol. "Sentenças sobre Arte Conceitual" IN: COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória. *Escritos de Artistas: Anos 60-70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. Pág. 206

²¹² Ibidem. Pág. 206

²¹³ KOSUTH, Joseph. "A arte depois da filosofia" In: COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória. *Op Cit.* Pág. 220

toda obra artística exprime um "comentário sobre arte" ²¹⁴, Kosuth proclamou o que considerava ser a verdadeira empreitada dos artistas na época:

Ser artista agora significa questionar a natureza da arte. Se alguém está questionando a natureza da pintura não pode estar questionando a natureza da arte. [...] Isso porque a palavra arte é geral e a pintura é específica. A pintura é um tipo de arte. Se você faz pinturas, já está aceitando (sem questionar) a natureza da arte. Nesse caso se aceita a natureza da arte como sendo a tradição europeia de uma dicotomia pintura-escultura. ²¹⁵

As declarações de Kosuth, ainda que refletissem a propósito da atitude crítico-reflexiva intrínseca à produção artística e que insinuassem, em meio a um acalorado debate travado pela crítica, uma dissolução dos gêneros em favor da idéia de uma única categoria da arte [art-in-general], perpetuavam, como afirma Rosalind Krauss, o critério de que "a empreitada ontológica do artista modernista era o de definir a essência da arte". ²¹⁶

No ensaio "The monochrome and the blank canvas", Thierry De Duve sugere que "a passagem do específico para o genérico" gera um problema teórico que requer uma reflexão aprofundada acerca do estatuto nominal que acompanha o julgamento estético. ²¹⁷ Para pensar nesta complexidade o autor sugere refletir acerca da validade estética das pinturas monocromáticas de Frank Stella e, em última instância, sobre a legitimidade artística de uma tela em branco – objeto que é "um ready-made específico" *per se*. Diz De Duve,

Para chamar uma tela em branco de pintura [...] é preciso 'vê-la' como arte. Mas somente se seu olho está treinado e familiarizado com toda a história da pintura moderna, até Stella e Reinhardt, você a verá como arte. [Esta reivindicação] requer, e certamente repete, um julgamento estético. ²¹⁸

Enquanto a alternativa de Clement Greenberg, analisada por De Duve, consistia em considerar a tela em branco como um objeto arbitrário apoiando-se

²¹⁴ Ibidem. Pág. 219

²¹⁵ Ibidem. Pág. 217

²¹⁶ KRAUSS, Rosalind. *A voyage on the North Sea: Art in the age of post-medium condition*. New York: Thames & Hudson, 1999. Pág. 10

²¹⁷ DE DUVE, Thierry. "The monochrome and the blank canvas" In: *Kant after Duchamp*. Cambridge, Massachusetts / London, England: The Mit Press, 1996. Pág. 215

²¹⁸ Ibidem. Pág. 255

num veredicto do gosto e sacrificando o julgamento formalista – àquele que escapa às análises do tema de uma obra para concentra-se nas suas características formais – que sustentava a lógica da sua teoria da especificidade dos meios ²¹⁹, Donald Judd, na opinião de De Duve, optara por reconhecer os monocromos de Stella como objetos específicos, procurando estabelecer certas "semelhanças de família" dentro da arte genérica. ²²⁰ Já a alternativa de Kosuth, segundo De Duve, foi re-trabalhar radicalmente a aporia do monocromo ²²¹ propondo uma definição da arte para além do objeto derivada de uma operação tautológica que autoriza apenas o genérico, pois, como nota o autor, "não há especificidade nesta lógica, nem em termos do meio, nem em termos de uma nova área de competência desvinculada da escultura ou da pintura". ²²²

O percurso reflexivo traçado por De Duve sobre o genérico e o específico nos anos sessenta também pode explicar certas discrepâncias críticas geradas em torno à definição do estatuto estético que determina o coreográfico. Parafraseando o autor, poder-se-ia dizer que: somente se seu olho está familiarizado com toda a história da cena moderna, ciente das reformulações estéticas das vanguardas históricas, da dança pós-moderna norte-americana, da performance, etc., e dos os mútuos entrecruzamentos que intervieram neste percurso, você conseguirá ler o trabalho de Domínguez como uma obra coreográfica. Críticos e espectadores poderão considerá-la como uma expressão arbitrária, seguindo a alternativa de Greenberg em relação às telas de Stella; como uma manifestação artística que propõe uma sobreposição de códigos artísticos a partir do reconhecimento de certas correspondências – abraçando uma alternativa análoga à de Judd –; ou considerá-la apenas “arte” como propusera Kosuth. Resta saber se essa questão é realmente significativa para a recepção da obra ou se gera uma espécie de ruído que se interpõe na cena, impedindo o devaneio proposto pelo fluxo discursivo da obra de Domínguez. Todavia, embora a questão pareça crucial para o coreógrafo, ele não ignora a polêmica que o seu trabalho provoca. Diante da problematização a respeito da classificação de *Todos os bons espiões têm minha idade*, Domínguez parece hesitar em relação a sua posição sobre assunto:

²¹⁹ Ibidem. Pág. 222

²²⁰ Ibidem. Pág. 234

²²¹ Ibidem. Pág. 246

²²² Ibidem. Pág. 245

[Não há na obra] o que se entende convencionalmente por dança. Para mim é dança porque é dança tudo o que a dança projeta, envolve... [...] Isso é a dança, são maneiras de se comportar, maneiras de entender, maneiras de desenvolver as coisas. Então, para mim, esta obra é dança porque fala [...] de dança. [Entretanto, o trabalho] ia ser uma coreografia mas não é. Acabou sendo outra coisa, mas porque ia ser uma coreografia, senão nunca teria chegado a isso. Ia ser uma coreografia e acabou sendo uma coreografia de palavras, acabou sendo escritura.²²³

No ensaio "Sens et sensibilité: réflexion sur la sculpture de la fin des années soixante"²²⁴, Krauss enxerga no princípio de intencionalidade – implícito nas tautologias conceituais – uma posição que afirma uma interioridade ou um espaço mental privado onde a obra existe idealmente antes de sua materialização. Este ponto de vista expõe uma concepção que repetiria, segundo a autora, os modelos ilusionistas tão criticados pelos artistas da época cujas implicações profundas somente seriam revistas a partir da influência do Nouveau Roman, da obra de Beckett, e do pensamento de Wittgenstein e Merleau-Ponty que começavam a despertar o interesse de muitos deles.

A contribuição de Wittgenstein para a superação deste impasse no contexto artístico consistia basicamente na contestação do conceito de linguagem privada. Para Wittgenstein "a gramática do 'querer dizer' não é semelhante à da expressão 'representar algo'"²²⁵, ou seja, em vez de o significado da linguagem depender de definições ostensivas – enunciados demonstrativos que relacionam os signos aos entes – tal como o preconiza a "concepção agostiniana da linguagem"²²⁶, os enunciados, segundo o filósofo, somente adquirem sentido em função das regras estabelecidas pelos jogos de linguagem instituídos cotidianamente em cada um dos seus respectivos contextos específicos. Para Wittgenstein "a significação de uma palavra é seu uso na linguagem".²²⁷

O aporte de Merleau-Ponty foi especialmente importante para que a arte minimalista pudesse ser avaliada em termos mais profundos pelos próprios artistas

²²³ DOMÍNGUEZ, Juan. Entrevista concedida a autora em 8/11/2007.

²²⁴ KRAUSS, Rosalind. "Sens et sensibilité: réflexion sur la sculpture de la fin des années soixante". In: GINTZ, Claude (ed.). *Regards sur l'art américain des années soixante*. Paris: Territoires, 1979. Pág. 39

²²⁵ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. Pág. 26

²²⁶ Ibidem. Pág. 11

²²⁷ Ibidem. Pág. 28

²²⁸ e por alguns críticos. ²²⁹ A concepção do espaço que o filósofo desenvolvera, dando continuidade à fenomenologia de Husserl, propunha uma distinção entre a profundidade objetivada e a profundidade primordial. Enquanto a primeira depende necessariamente de uma operação que sintetiza “uma justaposição de pontos simultâneos” ²³⁰ que não podem ser visualizados concomitantemente a partir de um único ponto de vista, a profundidade primordial é aquela que se manifesta para o “ser em situação” ²³¹, i.e., é a especialidade experimentada por “um sujeito engajado”. ²³² A profundidade primordial, segundo o filósofo, está atrelada à “experiência de reversibilidade das dimensões, de uma ‘localidade’ global onde tudo está a um só tempo, cuja altura, largura e distância são abstratas”. ²³³, pois a dinâmica da relação entre os corpos e os objetos que unidos por um mesmo tecido comum que Merleau-Ponty chamava de “Carne”, as dimensões, as convergências e as distâncias “se lêem umas nas outras”. ²³⁴. Era precisamente esta dimensão espacial não objetivada, cuja percepção requer um engajamento dos corpos com os objetos e vice-versa – visto que são as obras as que convocam os corpos a efetuar as trajetórias no espaço por meio das quais estas serão percebidas –, a que o minimalismo procurou evidenciar.

A compreensão do corpo ²³⁵ implicada na filosofia de Merleau-Ponty foi importante para superar outro impasse atrelado às implicações do conceito de desmaterialização, pois o “tom áspero” associado por alguns críticos aos trabalhos que recorrem à linguagem – apontado por Kraynak numa passagem previamente

²²⁸ Robert Morris – que escreveu uma dissertação sobre Brancusi – foi um dos artistas que costumava a fundamentar seus trabalhos a partir dos conceitos propostos por Merleau-Ponty.

²²⁹ Rosalind Krauss é uma das autoras que enfatiza a relação entre a fenomenologia merleau-pontyana e o minimalismo. Ainda que esteja bem mais distante do calor dessa polêmica, cabe destacar também o livro de Georges Didi-Huberman intitulado *O que vemos, o que nos olha*, onde o autor propõe uma leitura do minimalismo a partir de alguns conceitos de Merleau-Ponty e Walter Benjamin.

²³⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Pág. 344

²³¹ Ibidem. Pág. 360

²³² Ibidem. Pág. 360

²³³ MERLEAU-PONTY, Maurice. "O olho e o espírito". IN: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. Pág. 293

²³⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Pág. 352

²³⁵ Na filosofia de Merleau-Ponty, como observa Marilena Chauí, o corpo “não é coisa nem idéia, mas espacialidade e motricidade, [...] potência exploratória, [...] maneira de existir”. In: CHAUI, Marilena. *Experiência do pensamento: Ensaio sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. Pág. 68

citada – funda uma dicotomia corpo-mente que precisa ser revista. Essa dicotomia é assumida pela pesquisadora Roberta Smith ao afirmar que a arte conceitual "tinha, independentemente da forma que adotou (ou não adotou), sua existência mais completa e mais complexa nas mentes dos artistas e de seu público".²³⁶ Ainda que a alegação da autora esteja provavelmente baseada na interpretação dos "Parágrafos da arte conceitual" – texto em que Sol LeWitt alega que "o objetivo do artista que lida com arte conceitual é tornar seu trabalho mentalmente interessante para o espectador, e [que] por isso ele [...] quer que o trabalho fique emocionalmente seco"²³⁷ –, o desacerto desta abordagem consiste em considerar que o apelo da linguagem no contexto da arte conceitual é apenas intelectual, negligenciando a natureza corpórea da experiência perceptiva.

Esta dualidade não tem vez na abordagem merleau-pontyana da experiência, ancorada na hipótese de que a mente e o corpo estão totalmente integradas na atividade perceptiva e de que a palavra é detentora do seu próprio sentido e não uma tradução de ideias – "pois aquilo que chamam de ideia está necessariamente ligado a um ato de expressão".²³⁸ Diz o filósofo:

A operação da expressão [...] faz a significação existir como uma coisa no próprio coração do texto, ela a faz viver em um organismo de palavras, ela a instala no leitor ou no escritor como um novo órgão dos sentidos, abre para nossa experiência um novo campo ou uma nova dimensão.²³⁹ [...] O pensamento não é nada de "interior", ele não existe fora do mundo e fora das palavras.²⁴⁰

²³⁶ SMITH, Roberta. "Arte Conceitual". In: STANGOS, Nikos. (org) *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. Pág. 182

²³⁷ LeWITT, Sol. "Parágrafos da arte conceitual" In: COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória. *Op. Cit.* Pág. 177

²³⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Págs. 521-522

²³⁹ Ibidem. Pág. 248

²⁴⁰ Ibidem. Pág. 249