

**Borramentos de fronteiras da pós-modernidade metaforizados nos fazeres coreográficos de merce Cunningham****Post-modernity borders borders metaphorized in mere Cunningham's choreographic making**

DOI:10.34117/bjdv6n2-165

Recebimento dos originais: 30/12/2019

Aceitação para publicação: 14/02/2020

**Fernando Davidovitsch**

Professor no curso de Dança da UFS.

Mestre em Dança pela UFBA.

Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança, pela UFBA.

Graduado em Dança pela UFBA.

Graduado em Letras pela UFOP.

E-mail: nandodvd@yahoo.com.br

**Marcelo Moacyr Ramos**

Professor no curso de Dança da UFS.

Chefe do Departamento de dança - DDA, da Universidade Federal de Sergipe.

Possui mestrado em Arte - City University of New York (1988) - Graduação em Dança

Teatro - Laban Centre For Movement and Dance (1980).

E-mail: marcelo.moacyr1@gmail.com

**RESUMO**

A pós-modernidade é um momento histórico marcado pela insustentabilidade de linhas de fronteiras. Este acontecimento, em muito derivado do fenômeno da globalização, se incide em instâncias diversas, como os modos de entendimento sobre cultura, identidade, corpo, educação, conhecimento, arte, etc. Merce Cunningham, sendo sujeito deste período, colocou nos seus modos compositivos de dança meios de criação que rompiam com linhas divisórias predominantes desde os modelos paradigmáticos do balé clássico até a dança moderna. Propôs atravessamentos de fronteiras que transformaram, por exemplo, as relações entre artista e espectador, coreógrafo/diretor e bailarinos, e entre linguagens de artes distintas. Compreende-se aqui este tipo de ação como um procedimento metafórico de Cunningham (RENGEL, 2007). Metáfora não está sendo compreendida como recurso poético linguístico-literário, mas como um elemento que faz parte de uma ação cognitiva de qualquer indivíduo (LAKOFF e JOHNSON, 2002), que se constrói através da experiência do corpo. Nas ações do procedimento metafórico, mesmo onde pareça não haver metáforas, elas estão ali atuando e

ativas. Desta maneira, a proposta aqui é levantar a discussão sobre como estes atravessamentos de fronteiras nos fazeres coreográficos de Cunningham acontecem via procedimento metafórico deste sujeito criador do período da pós-modernidade.

**Palavras-chave:** Merce Cunningham. Pós-modernidade. Metáfora. Fronteiras.

## **ABSTRACT**

Post modernity is a historical moment marked by the unsustainability of border lines. This event, much derived from the phenomenon of globalization, it focuses on various levels, like the ways of understanding about culture, identity, body, education, knowledge, art, etc. Merce Cunningham, being subject of this period, inserted in his dance compositional processes elements of dance creation that broke with prevailing dividing lines from the paradigmatic models of classical ballet to modern dance. He proposed border crossings that transformed, for example, the relationship between artist and viewer, choreographer/director and dancers, and among distinct art languages. This kind of action is understood as a Cunningham's metaphorical procedure (RENGEL, 2007). Here, metaphor is not being understood as poetic-literary linguistic resource, but as an element that is part of a cognitive action of any individual (LAKOFF and JOHNSON, 2002) that is built through the experience of the body. In the actions of the metaphorical procedure, even where seems not be metaphors, they're right there acting and active. In this way, the proposal here is to raise the discussion about how these border crossings in Cunningham's choreographic works happen via metaphorical procedure of this post-modern period creator.

**Keywords:** Merce Cunningham. Post modernity. Metaphor. Border.

## **1 INTRODUÇÃO**

### **1.1 DESCENTRALIZAÇÃO DOS PODERES E BORRAMENTOS DE FRONTEIRAS NA PÓS-MODERNIDADE**

No período da modernidade, o funcionamento de poder se encontrava centralizado em grupos hegemônicos bem definidos. A cultura do colecionismo foi um modo como se organizou as separações entre classe hegemônica e subalterna. Segundo Canclini (p. 302, 2011), na Europa moderna e, posteriormente, nas Américas a formação de coleções especializadas de arte culta e folclórica foi um meio para organizar os bens simbólicos em grupos separados e hierarquizados. Aos que eram cultos estes bens simbólicos estavam disponíveis em lugares como museus e salas de concerto, pertencendo a eles determinada forma de arte. O próprio conhecimento da organização e da estética desta arte já era uma forma de possuí-la (ainda que não as possuíssem materialmente), diferenciando-os dos demais que

não sabiam se relacionar com a mesma. A arte culta era o hegemônico e pertencia a uma classe de elite, que era exatamente quem definia esta condição e buscava preservar as divisórias sociais entre hegemônico e subalternos como meio de manutenção de poder. Na pós-modernidade se vê uma reorganização cultural do poder, cuja concepção vertical, bipolar, da modernidade, passou para um sistema descentralizado e multideterminado pelas relações sociopolíticas.

A indústria massiva se caracteriza por se apossar de informações culturais de todas as partes, de distintos tempos, de várias culturas, utilizando seus dispositivos próprios para colocar seus bens simbólicos em circulação para que públicos variados os consumam. As informações que na época da modernidade estavam segmentadas entre o culto e o popular, que tinham seus respectivos públicos, hoje estão entrecruzadas e estes próprios públicos dificilmente hoje estão fixados em um tipo de bem simbólico específico. A maioria das pessoas hoje acessam bens simbólicos artísticos de grupos de diferentes correntes culturais e ideológicas.

Conforme explica Canclini (2011), o contexto da pós-modernidade é marcado por um sistema de poderes oblíquos. Assim como exposto pelo autor (CANCLINI, p.346, 2011), o incremento dos processos de hibridação evidenciam que captamos muito pouco do poder se registrarmos apenas os confrontos e ações verticais. Vivemos em um ambiente de complexidade nos quais os poderes se apresentam em estados micro e microfísicos. Eles se fazem presentes em relações diversas como dos burgueses sobre proletários, dos brancos sobre indígenas, de pais sobre filhos, da mídia sobre os receptores, etc. Tais relações só conseguem sua eficácia porque de certa forma estão entrelaçadas entre si. Este entrelaçamento não é uma superposição entre poderes, mas um sistema de obliquidade destes. As fronteiras entre este poderes se atravessam interferindo umas nas outras e já não dando mais para definir onde acaba uma e onde começa a outra.

O contexto da pós-modernidade se caracteriza, assim, por atravessamentos de fronteiras. O próprio conceito de identidade, por muito tempo entendido como algo estável, pouco mutável e de fronteiras resistentes às influências externas, passa a ser questionado dentro do novo entendimento de mundo na globalização. Hall (2006) ao pensar a identidade cultural na pós-modernidade, entendia-a como algo que está relacionado com o movimento da globalização, cujas fronteiras entre os estados nacionais se tornaram porosas, tornando difícil a ideia de sustentação de limites precisos que se baseavam no reconhecimento de um território delimitado, como unidades estáveis. Para Hall (2006), assim como as fronteiras geográficas,

as identidades também se caracterizam pela não sustentação de limites definidos, sendo instáveis, transitórias e se hibridizando através dos contatos interculturais. Tal relação de interculturalidade se caracteriza pela sua afetação derivada tanto pelo sistema político-econômico global e local (economia neo-liberal, as multinacionais, etc), como por diferentes produções de bens simbólicos culturais advindas de contatos interculturais de esferas diversas (interétnicas, entre as culturas erudita, popular e massiva, entre distintos veículos midiáticos e de comunicação, etc).

Os atravessamentos de fronteiras na pós-modernidade podem ser percebidos em diversas instâncias como: as de caráter espacial físico-geográfico; as interculturais e interétnicas; as referentes às classes de artes (cultura, popular e de massa); as relacionadas aos processos de importação e exportação de bens culturais e/ou de consumo; as referentes às áreas de artes (pintura, vídeo, teatro, dança, performances e outras); as da política econômica capitalista neoliberal; as que se entrelaçaram constituindo uma conjuntura de obliquidade no sistema de poder atual; e diversas outras formas de atravessamentos de fronteiras. Como exposto por Canclini (2011, p.349), na pós-modernidade todas as culturas são de fronteira e em toda fronteira há arames rígidos e arames caídos. O autor entende, então, que os bens simbólicos culturais e as práticas artísticas são meios pelos quais o oblíquo e o fronteiro, característicos do atual contexto social se evidenciam.

É importante salientar que ao falar do fronteiro não estamos dizendo que tudo se misturou e virou uma coisa só, mas diferente disso, o próprio termo “fronteiro” mostra que cada campo manteve-se como unidade de território, tendo, porém, suas fronteiras mais permeáveis. Diferente da modernidade, não há mais um discurso central e hegemônico dominador, mas vários, que entre tensões e acordos atravessam-se entre si, compondo um cenário de poderes oblíquos.

Esse aspecto da descentralização do poder, característico do sistema de poderes oblíquos da pós-modernidade, aparecerá de maneiras variadas no modo composicional coreográfico de Merce Cunningham. Este artista colocou nos seus modos compositivos de dança meios de criação que rompiam com determinadas linhas divisórias predominantes desde os modelos paradigmáticos do balé clássico até a dança moderna. Propôs atravessamentos de fronteiras que transformaram, por exemplo, as relações entre artista e espectador, coreógrafo/diretor e bailarinos, autor e obra e entre linguagens de artes distintas.

**2 DESCENTRALIZAÇÕES E BORRAMENTOS DE FRONTEIRAS NA DANÇA DE MERCE CUNNINGHAM**

Americano, nascido no estado de Washington, Merce Cunningham (1919-2010), fundador da *Merce Cunningham Dance Company*, foi um grande expoente da dança cênica ocidental, inovando-a em diversas instâncias, como a estrutura coreográfica, a utilização do espaço cênico, as qualidades de movimentos na dança e o usufruto da tecnologia do mundo contemporâneo. Langendonck (2004, p.15) o descreve da seguinte forma:

Alguém que veio para quebrar os códigos, até então vigentes, estabelecidos tanto para o balé quanto para as danças que se apresentam sob a égide da modernidade. (...) Seu modo especial de criar coreografias surpreende aqueles acostumados com a forma tradicional de coreografar.

As coreografias de Cunningham desde o seu início se caracterizaram por conterem traços bastante inovadores para o pensamento composicional em dança, como: a independência entre música, movimento e a cenografia; a recusa das formas expressivas; o descentramento do espaço cênico; a introdução do acaso na coreografia; etc. Nas décadas de 40 e 50, as inovações adotadas por ele em suas coreografias eram reflexo de um novo pensamento que surgia e que estava começando a se fazer presente, também, em outras artes.

Na esteira de Cage, Cunningham introduz vários elementos novos na maneira de construir dança, diferenciando-se de que vinha sendo feito até então nas danças clássica e moderna. Sua ênfase recai nas questões sobre a introdução do cotidiano, a independência entre as artes, a não-predicabilidade na técnica e no método composicional, a utilização diferenciada de estruturas de tempo e a introdução do jogo em suas composições coreográficas – tudo isso leva à formulação de uma nova estrutura de pensamento, observado, também, na música e nas artes plásticas apresentadas na época (anos 40-50). (LANGENDOCK, 2004, p.39)

Cunningham, mesmo tendo sido bailarino de Martha Graham, vai propor um outro caminho para pensar o movimento. Enquanto para Graham o movimento partia de uma intenção, de um conteúdo emocional, Cunningham vai estudar o movimento em sua gramática, colocando foco nas articulações, no tônus e na energia aplicada. Gil (2004, p. 27) se refere à

forma de movimentar de Cunningham como “esvaziada” de qualquer conteúdo expressivo e/ou significante, diferindo-se das formas expressionistas, herdadas de Graham. Assim ele chama, pois o movimento perde determinadas referências (até então habituais na dança moderna) para o estímulo de execução. Segundo Gil (2004, p.28), ele propunha acabar com o mimetismo dos gestos dançados: mimetismo das ‘figuras’, mimetismo do espaço cênico que reproduzia ou simbolizava o espaço exterior e uma espécie de mimetismo do interior, uma vez que considerava que o corpo traduzia as emoções de um sujeito ou de um grupo.

Uma das grandes modificações feitas por Cunningham no processo composicional nas coreografias deve-se à influência de John Cage (1912-1992). Cunningham conheceu-o no período em que dançava com Bonnie Bird e os dois, ao iniciarem sua parceria, trabalharão juntos por 50 anos. Uma das influências mais importantes de John Cage em Cunningham foi a de criar obras coreográficas sem que dança e música estivessem necessariamente dependentes uma da outra. Essa característica foi mantida em todas obras de Cunningham e isso resultou em uma transformação na lógica de coreografar e o modo de compor os movimentos. Como fala Langendonck (2004, p. 52): “A música deixa de ser um ‘tapete’, que serviria de pano de fundo para uma evolução de movimentos dançantes”. Desta maneira, Cage e Cunningham, em contato com artistas plásticos que atuavam na cenografia, estabeleceram uma nova forma de trabalhar em conjunto, sendo um independente do outro. Em uma entrevista com Lesschaeve, em 1988, Cunningham expõe sobre este procedimento:

Na maioria das danças convencionais existe uma ideia central, à qual tudo adere. A dança foi feita para uma determinada música; a música serve de suporte para a dança, e o cenário, como estrutura. A ideia central é enfatizada por cada uma das diversas artes. O que fizemos com o nosso trabalho foi unir três elementos distintos – a música, a dança e o cenário – permitindo que cada um permaneça independente. Os três elementos (construídos) separadamente, a música, a dança e o cenário, permitindo que cada um permaneça independente. (LESSCHAEVE, 2014 p.134)

Essa estrutura iria se diferenciar das estruturas coreográficas precedentes. Não há na proposta de Cunningham uma estrutura vertical sólida de apoios (música, dança, cenário), na qual costuma existir uma maior valoração e certa hierarquia de um elemento em relação a outro em determinado trabalho de dança, mas horizontal e descentrada (ou policentrada),

gerando um tom de equidade entre as diferentes artes que coexistem e compõem a cena coreográfica.

Trabalhando com John Cage, as coreografias de Cunningham teriam como acompanhamento sonoro algo atípico do que ocorria tradicionalmente nas coreografias. John Cage iria fazer intervenção de ruídos, sons de animais, e instrumentos não convencionais como gongos, maracas, latas, campainhas elétricas, rádio e fonógrafo. Foi inventado, por Cunningham e Cage, um novo sistema temporal de produção de dança e música, no qual acordos prévios determinavam as estruturas musicais e estruturas da dança.

Esses foram, então, os traços característicos das danças compostas pela dupla nos anos 40, as quais combinavam e concordavam na estrutura musical, chegando juntas em alguns pontos determinados. Isso foi o que caracterizou o início da junção de Cage e Cunningham, porém, uma década depois (anos 50), as marcações determinadas foram desaparecendo e a relação música-dança foi tornando-se quase que totalmente independente. Essa alteração deve-se a mais um procedimento inovador nas coreografias de Cunningham que é a introdução do acaso nelas. Essa introdução do acaso foi uma apropriação que Cunningham fará do *modus operandi* de John Cage para o seu processo composicional em dança. John Cage, por ter estudado a cultura oriental, quando conheceu o “Livro das mutações” (*I Ching*) utilizou os hexagramas do mesmo para fazer uma conexão com o mapa de seus elementos composicionais (tempo, tipo de som, dinâmica, duração), e deixou assim as suas composições a serviço da aleatoriedade, pelos quais os resultados finais da composição em sua completude eram obtidos com a “sorte” do jogo de moedas e respostas dos oráculos.

Cunningham usufruiu do *I Ching* também, mas trabalhou no plano dos movimentos, pelo qual a adoção do método do acaso na composição de suas coreografias deu início a um período fértil nas criações que utilizaram o jogo em suas construções.

A chegada de uma nova ciência, no século XX, que se abria para as incertezas e acasos, e a visão oriental de mundo, distinta da nossa perspectiva ocidental, de certa forma determinaram a maneira de Cage e Merce construírem suas artes, dentro de uma nova estrutura de pensamento, impregnando toda uma obra. (LANGENDONCK, 2004, p.55)

Em “Suite by chance” (1952), por exemplo, sua primeira dança na qual tudo foi determinado pelo acaso, como afirma Cunningham (LESSCHAEVE, 2014, p. 89), o processo

do jogo foi adotado da seguinte forma: foi construída uma série de mapas: um mapa numerando os vários tipos de movimentos do corpo (frases e posições), um mapa numerando a duração do tempo para o movimento (duração longa, média ou curta) e um mapa numerando direções no espaço de ação. Tanto os movimentos quanto o número de bailarinos no palco (entrada e saída deles), como os movimentos individuais ou em conjunto eram decididos pelo jogo de moedas – característica derivada do *I Ching*.

Outro exemplo de dança com aleatoriedade produzida através de jogo (porém não com o hexagrama do *I Ching*, nem com moedas) é o *Dime a dance*. Para essa peça foram ensaiadas treze seqüências de solos, duos e trios, das quais sete seriam sorteadas para a apresentação. A ordem das seqüências era determinada por pessoas do público, que, após pagar um *dime* (US\$ 0,10) sorteavam um cartão exposto em display no qual constavam as seqüências a serem apresentadas.

A participação do público na apresentação foi um dos traços característicos de uma nova forma de conceber dança que Cunningham trouxe. A obra passa a não ser mais um produto pronto e acabado pelo autor – que tem o poder absoluto sobre ela. O objeto artístico passa a ter sua completude também com o público. É perdida a ideia do centro de poder sobre a obra. O público é coautor e participa ativamente da configuração coreográfica construída naquele momento. O poder de autoria sobre a obra se descentraliza do autor e se borra com o público (não numa relação simétrica, claro). A ideia de centro de poder do autor sobre a obra se perde também nas coreografias formuladas através do jogo e do acaso, pois uma vez que será o resultado das moedas, ou dos dados, ou das cartas, que definirão a configuração da coreografia, o coreógrafo não tem controle sobre a própria obra. Ela cria vida própria durante a apresentação. Quanto a isso Langendonck (2004, p.115) explica:

Com o ‘jogo de dados’, Cunningham põe em cena uma possibilidade dentre um conjunto de possibilidades. O coreógrafo desvincula-se do objeto coreográfico, perde seu poder sobre ele e remete ao acaso como fonte de escolha. A obra constrói-se como possibilidade combinatória. Cunningham prescinde da escolha durante a construção da obra. Movimentos, seqüências e direções no espaço não são determinados por sua vontade, mas pela aleatoriedade de processos lúdicos. A introdução do acaso no processo de criação coreográfica de Cunningham possibilita-nos considerar a construção da obra como processo evolutivo. As noções de processo e de evolução afastam-nos da concepção de um sujeito criador: moldador da



forma e do objeto. A aleatoriedade do processo confere uma certa autonomia à coreografia, que, durante sua criação, obedece a um movimento próprio.

Esse “não ter domínio” é, de certa forma, uma alusão à vida do homem pós-moderno em seu cotidiano. Harvey (1993, p.49) explana que os planejadores modernistas de cidades tendiam “a buscar o ‘domínio’ da metrópole como totalidade ao projetar ‘uma forma fechada’, enquanto os pós-modernistas costumam ver o processo urbano como algo incontrolável e ‘caótico’, no qual a ‘anarquia’ e o ‘acaso’ podem ‘jogar’ em situações inteiramente ‘abertas’”.

Cunningham observava o cotidiano e as situações plurais e inusitadas que ocorriam com as pessoas nas ruas de uma metrópole e isso será assim refletido nas coreografias operadas pela ação do acaso. Tais obras concebidas através da referência do cotidiano não tinham, porém, a intenção de retratá-lo nem reproduzi-lo – como ocorria na linguagem de muitos coreógrafos modernos.

Cunningham trabalha baseando-se na observação do cotidiano, no fato de que nossas vidas não são controladas, ordenadas ou lógicas. Coisas acontecem por acaso, o tempo todo; nossos planos são constantemente interrompidos por eventos inesperados. O movimento das pessoas nas ruas acontece em um cenário onde carros se cruzam, os sons mais diversos chegam aos nossos ouvidos e as fachadas das lojas, edifícios e restaurantes completam a paisagem. Os fenômenos estão no mundo e, quando aparecem, surgem numa miríade de formas, emaranhados em uma multiplicidade de sensações. A tarefa do coreógrafo é organizá-los e colocá-los em processo. (LANGENDONCK, 2004, p.104)

As obras criadas tendo o acaso e aleatoriedade como princípios organizadores coreográficos modificarão também a relação de poder entre diretor e bailarino/intérprete. O bailarino/intérprete não assume mais apenas o papel de obedecer e executar com primazia aquilo que foi ordenado pelo diretor, mas, diferente disso, nesta situação, se torna mais emancipado e sujeito ativo para a configuração de determinado resultante de dança construído no momento imediato. Como explica Connor (1996) – neste caso ele se referencia ao teatro, mas considera-se aqui que tal discurso se aplica à realidade da dança também-, esta horizontalização das relações diretores e atores (ou bailarinos/intérpretes) e a redução do poder do diretor sobre a obra são aspectos que marcam as formas criação teatral na pós-modernidade:

“Novas formas de teatro reduzem o controle do diretor ao enfatizar o improvisado e a autoria coletiva. A performance emancipada permite acentuar coisas que o teatro tradicional ignora ou suprime” (CONNOR, 1996, p.112).

Uma nova forma de utilização do espaço será, também, uma característica que Cunningham adotará em suas coreografias, e isso se dará de duas formas: a descentralização no espaço cênico do palco (para as apresentações em teatros) e a descentralização dos próprios espaços da apresentação (danças em espaços alternativos).

É nesse clima que brota a proposta de Cunningham, a qual recusa a cátedra tradicional, regida por leis da perspectiva, e que não mais privilegia um ponto no espaço, admitindo que todos os pontos são igualmente interessantes. (...) Cunningham não aceita as estruturas convencionais do uso do espaço, rejeitando configurações derivadas da perspectiva renascentista das apresentações dos balés, segundo a qual, a ação irradia de um ponto central. Rejeita, também, a crença de alguns adeptos da dança, moderna de sua época, mais especificamente de Doris Humphrey, de que certas áreas do palco são mais fortes que as outras. (LANGENDONCK, 2004, p. 43;126)

Como pode ser percebido, se perde a noção de um foco central da ação nas coreografias de palco. Não existe nas coreografias de Cunningham um ponto mais privilegiado no espaço, mas todos os pontos se tornam igualmente importantes e interessantes. Tanto entre as artes como entre os próprios bailarinos, esse aspecto promoverá uma característica de equidade entre todos, ou seja, todos têm a mesma importância entre eles quando juntos no palco.

Cunningham vai em busca da descentralização e da des-hierarquização do espaço, opondo-se ao que estava estabelecido para o balé, e até então para a dança moderna (...). Sua dança se emancipa do foco centrado no espaço de uma ‘estrela’, fugindo da onipresença de um ponto central. Aparece em um espaço disseminado. Cada bailarino passa a ser o centro do qual todo o conjunto da coreografia se irradia. (...) A proposta de Cunningham é que cada bailarino pode ser o centro do espaço que ocupa, criando uma multiplicidade de centros no palco, sendo que nenhum ponto é mais importante que outro. (LANGENDONCK, 43; 44; 127)

Cunningham inova, também, a concepção de organização do espaço do palco, pois a utilização tradicional da cena, conforme a perspectiva renascentista (e também da maioria dos modernos) era de visão frontal e posições hierarquizadas do centro em relação às extremidades, e do proscênio em relação ao fundo. Langendonck (2004, p.126) cita a coreografia *Rune* (1959) como exemplo dessa ruptura: “(...) nessa peça, Cunningham usa o espaço em camadas, ou seja, o olhar do público capta os eventos simultaneamente, no fundo, no meio e na frente do palco”.

A descentralização do espaço cênico nas danças de Cunningham também ocorre através da utilização de espaços alternativos para apresentar, que não o teatro. Isso modifica a estrutura tradicional que fora mantida desde a época da renascença. Cunningham, ao modificar a estética convencional do uso do espaço do palco, elaborou coreografias que começaram a “pedir” novos ambientes para serem dançadas, uma vez que o teatro oferece ao espectador apenas um ângulo de visão: o frontal. As estruturas das coreografias de Cunningham, muitas delas, foram feitas para serem vistas de outros ângulos. Com relação a isso, Rosana Van Langendonck esclarece:

O espaço apresentado nas obras de Cunningham não é aquele que a coreografia delimita, mas sim, um campo contínuo, povoado de eventos interativos. Essa nova forma de utilização do espaço propicia a apresentação de suas peças em lugares alternativos como riques de patinação, igrejas, museus de arte, praças públicas, etc., evitando a habitual formalidade das apresentações de dança. (LANGENDONCK, 2004, p.126)

Na década de 60 Cunningham iniciou suas constantes apresentações em espaços alternativos. O *Event* foi um tipo de espetáculo que ele apresentou habitualmente nesses lugares. O primeiro *Event* foi apresentado em Viena em 1964 num museu e em espaço aberto. O *Event* consistia sempre de trechos de coreografias de repertório da companhia e também de trechos novos. Em toda apresentação ocorria um sorteio feito durante o dia, ensaiando, então, a coreografia inteira (dos fragmentos sorteados que formam uma coreografia nunca antes dançada) para ser apresentada à noite. São coreografias apropriadas para serem dançadas em campos de esporte, ginásios, praia, salas de reunião, riques de patinação, e também, no teatro.

As coreografias de Cunningham, governadas pelo acaso, por sorteios, não terão de forma alguma uma narrativa que conduz a coreografia a um clímax nem sentido lógico. Conforme explanado por Amorim e Queiroz (2001, p.89):

A utilização do acaso como ferramenta de criação põe em foco os problemas de continuidade, como um movimento sucede ao outro e como um movimento coexiste com outro. Isto força o corpo do dançarino e o olhar de quem vê reformular o que é dado como harmônico, dançante e bem composto. A aplicação desta ferramenta traz ainda o abandono da noção de clímax no fraseado coreográfico, da ideia de pontos privilegiados no espaço do palco e a abolição do solista como ponto focal na visualização do espaço cênico. Cunningham tomou ainda, como consequência lógica do processo, a rejeição tanto da narrativa quanto da explicitação de estados psicológicos na formulação da concepção coreográfica.

Esse não haver um centro lógico narrativo nas obras de Cunningham (um dos fatores que caracterizam sua contraposição com as coreografias modernas) dá vazão à arbitrariedade de interpretações que se podem fazer de suas coreografias. Os espectadores ao assistirem suas coreografias, por buscarem um sentido para o que estão vendo, tenderão a fazer leituras a partir de sua própria realidade particular, baseando-se no seu repertório de conhecimento e de vivência. A ausência de um centro lógico gera a descentralização do poder do autor sobre a obra, visto que a completude do sentido da mesma se torna partilhado com o espectador. Como o próprio Cunningham explica em sua entrevista, em 1988, com Jacqueline Lesschaeve (2014, p.104):

Um exemplo: fizemos um espetáculo chamado *Winterbranch* alguns anos atrás em muitos países diferentes. Na Suécia, disseram que o tema era conflito racial; na Alemanha pensaram em campos de concentração; em Londres falaram em cidades bombardeadas; em Tókyo disseram que era a bomba atômica. Uma mulher que estava conosco tomava conta da criança que viera na viagem. Era a esposa de um capitão do navio e disse que o espetáculo lhe lembrava um naufrágio. É claro, é sobre tudo isso e não é sobre nada disso, porque eu não tive nenhuma dessas experiências, mas todos estavam buscando suas próprias experiências, ao passo que eu simplesmente criara uma coreografia que envolvia quedas, a ideia de corpo caindo.

Amorim e Queiroz (2001) salientam que a independência entre música e dança, ampliada para o cenário e figurino, e o uso do acaso modificaram a relação entre as intenções do artista criador e a recepção por parte do público, tal qual o fez o artista plástico Marcel Duchamp, de ter “o acaso como um meio de ir contra a aparente realidade lógica, de escapar ao território do hábito, da repetição das coisas já aceitas, e de não ser tarefa do artista a

determinação de como o público deve perceber o seu trabalho” (AMORIM e QUEIROZ, 2001, p. 90).

Cunningham, por se caracterizar como um inovador que acompanha as inovações ocorrentes no mundo onde ele vive e no mundo artístico, depois do advento tecnológico que modificou as redes de comunicação e de mídias, continuou a se destacar como tal pelo fato de tentar usufruir dessas novas informações para criação de suas danças.

Na década de 60, período de difusão da televisão, Merce Cunningham se destacou por ser pioneiro de uma nova forma de fazer dança: a dança feita para as telas do vídeo. Essa nova linguagem, um resultante híbrido a que se chama videodança, foi um novo meio pelo qual ele se utilizou para pesquisar na dança as novas possibilidades e limitações da mesma, uma vez que ela teve que se adaptar a um novo contexto para execução de movimento.

Coutinho (2011), em um estudo sobre produções mais recentes de danças/performances/teatro/artes visuais, observa como nas artes a dissolução entre linhas de fronteiras tem acontecido entre as diferentes áreas artísticas. Tais resultantes estéticos têm se caracterizado muitas vezes por um aspecto híbrido que dificulta qualquer espécie de categorização em relação a determinado trabalho de arte ser dança, teatro, performance, artes visuais e outros. Diferente disso, conforme exposto por Coutinho (2011), tem se tornado muito presente modos de fazer artístico que lidam com relações contaminatórias entre distintas áreas artísticas. Resultantes híbridos e novas denominações de resultantes artísticos como, por exemplo, a videodança e vídeoperformance, também tem sido um aspecto característico deste movimento de atravessamentos de fronteiras e relações contaminatórias interartísticas. Movimento este, de atravessamentos de fronteiras e/ou hibridações, que Cunningham como um dos pioneiros já fazia há cinquenta anos atrás.

Essa nova fase de coreografias feitas especificamente para vídeo e filme requisitou que suas técnicas de aula e sua maneira de coreografar fossem retrabalhadas, dado que ele percebeu em si e na sua plateia um olho reeducado pelas dinâmicas temporais da televisão e do cinema. Dentre os trabalhos de dança que Cunningham fez para vídeo podemos destacar: *Variations V* (1966), realizado com a colaboração do cineasta Stan Van Der Beck, *Walkaround time* (1974), produzido em parceria com Charles Atlas e Jasper Johns (cenário), *Westbeth* (1974), também com Charles Atlas, *Changing steps*, criada em 1975 e filmada em 1989, e outras coreografias mais.

Com o advento do computador Cunningham inovou ainda mais a sua forma de criação artística. A partir da década de 90, Cunningham, mesmo sofrendo de artrite, continuou suas

criações com a ajuda de computadores. O software *Life Forms* é um programa que o Departamento de Dança e Ciência da Simon Fraser University – British Columbia criou especialmente para Cunningham pelo fato dele estar impossibilitado de executar os movimentos com o próprio corpo. Esse programa possibilita tanto a visualização de alguns movimentos quanto à criação de outros ainda não pensados ou executados. O software pode ser usado para ilustrar a flexão de uma articulação, para determinar o peso ou a distância de um pulo, etc. Esses movimentos estudados e/ou descobertos nos computadores são passados para os bailarinos de sua companhia fazerem ou estudarem. Para Cunningham esse programa do software abre inúmeras possibilidades para a movimentação do corpo na dança.

Merce Cunningham não se limitou a utilizar os recursos do software apenas nas elaborações de movimentos para seus bailarinos, mas também passou a utiliza-los dentro das próprias obras coreográficas. Um bom exemplo para isto é a coreografia *Biped* (1999). Em *Biped* Cunningham usou um programa especial que capta as imagens dos movimentos dos bailarinos por sensores presos ao corpo deles. Esses sensores fazem ser reproduzidas imagens gigantes de bailarinos virtuais que são projetadas em duas telas, sendo uma na frente e a outra no fundo do palco. Esses bailarinos virtuais contracenam com os bailarinos reais que estão entre as duas telas.

Miranda (2000) se refere a Cunningham como o “pai” da associação entre dança e novas tecnologias. Ela diz que a introdução dos novos meios de comunicação abalou o tradicional conceito de identidade, haja vista que o contato virtual do corpo presente e não presente transformou as possibilidades relacionais e o nosso entendimento de ser e estar. E o abalo no entendimento de ser e estar afeta diretamente o conceito sobre identidade. A autora ressalta a etimologia da palavra identidade que vem de “identitas” e significa “o mesmo”. Entendimento este que vem da forma tradicional de pensar identidade como aquilo que permanece constante a despeito das mudanças circunstanciais e históricas. Miranda (2000) traz reflexões sobre este conceito que, como já vimos, foi sacudido e colocado em questão. Ela reconhece que na pós-modernidade “identidade” tem passado a ser concebida não mais como uma entidade única e imutável, mas como uma múltipla e mutável entidade, que está sujeita às afetações de forças sociais e ideológicas. Ela considera que o computador e as tecnologias digitais têm atuado como protagonistas problematizadores em relação às antigas concepções de identidade. Miranda (2000, p. 133) salienta que a transformação no conceito de identidade está, em muito, relacionada com o explosivo crescimento de nossa interação

social que é, em partes, resultante do aumento das possibilidades de mobilidade e da introdução de novos meios de comunicação.

Em relação a esta condição da pós-modernidade das relações de contatos virtuais entre corpo presente e “não presente”, da materialidade e imaterialidade do corpo, Miranda (2000) traz a noção de “corpo impossível” para pensar o fazer da dança. O “corpo impossível” abordado por Miranda (2000) fala sobre a telepresença e a possibilidade de simulação de um ambiente e/ou de um corpo de anatomia impossível.

Expandem-se então o conceito de corpo atual: este novo corpo sensível e pensante, agora fortalecido pela tecnologia, amplia a linguagem de ossos, músculos, órgãos, fluxos e dinâmicas; não se submete à lei da gravidade, expande-se, fragmenta-se e oferece até a possibilidade de vermos e sentirmos o movimento por dentro do seu ‘corpo’. Ele nos remete, em termos coreográficos, à noção de ‘anatomias impossíveis’ ou do ‘corpo impossível’. Na verdade, a tecnologia, enquanto ferramenta para a composição, *versus* a tecnologia como uma ferramenta apenas de preservação ou arquivo, assume, como ponto de partida, a estética deste ‘corpo impossível’. (MIRANDA, 2000, p. 138)

Pode-se ver diretamente a relação desta noção sobre “corpo impossível” com a coreografia aqui exemplificada (Biped), visto que nela foi trabalhado a relação e o conceito de corpo, quanto sua condição e compreensão sobre o presencial e o não presencial, real e virtual, a materialidade e a imaterialidade, e assim em diante. Cunningham traz, neste caso, para a cena a questão sobre os borramentos e atravessamentos de fronteiras propiciados pelo recurso das novas tecnologias do ambiente pós-moderno.

Diante de todo esse exposto sobre as diversas formas de descentralizações e descentramentos nas obras de Cunningham e seus consequentes borramentos de fronteiras, é importante ressaltar que este estudo aqui identifica que tais resultantes coreográficos são espécies de metáforas que este artista criou via procedimento metafórico (RENGEL, 2007). Metáfora não está sendo compreendida como recurso poético linguístico-literário, mas como um elemento que faz parte de uma ação cognitiva de qualquer indivíduo (LAKOFF e JOHNSON, 2002), que se constrói através da experiência do corpo. Nas ações do procedimento metafórico, mesmo onde pareça não haver metáforas, elas estão ali atuando e ativas. Assim, se reconhece no presente estudo que estes atravessamentos de fronteiras nos fazeres coreográficos de Cunningham acontecem via procedimento metafórico deste sujeito

criador do período da pós-modernidade.

### **3 METÁFORAS E PROCEDIMENTO METAFÓRICO NA DANÇA DE CUNNINGHAM**

A partir do estudo do linguista George Lakoff e do filósofo Mark Johnson, estas relações associativas, que sempre se transformam no decorrer das experiências da vida do indivíduo, são entendidas como metáforas. Para estes autores, metáfora não é algo exclusivo de artistas e poetas, nem algo restrito à linguagem verbal, mas a base de nosso pensamento e a maneira como conceituamos é metafórica. A todo o tempo o cérebro utiliza informações de um domínio de experiência para categorizar a experiência de outro domínio. Importante ressaltar que para estes autores, a base para o conhecimento, percepção e compreensão das coisas em nosso entorno se dá na confluência ou fusão das experiências sensório-motoras com as experiências subjetivas (julgamentos morais, juízos de valor, relações de afeto, inferências e outros) e que vai se construindo num amplo repertório de referências simbólicas no decorrer das experiências do indivíduo.

Lakoff e Johnson (2002) consideram que nossos processos de pensamento são estruturados por um sistema conceptual. O sistema conceptual estrutura a nossa forma de percepção das coisas, a forma como nos relacionamos com o mundo e com os outros e como nos comunicamos. Ele se estrutura, assim, a partir da experiencição do indivíduo (corpo) com o seu ambiente de convivência. Este sistema conceptual, por conseguinte, é de natureza metafórica. Assim como explanado por Lakoff e Johnson (2002, p. 47):

Os conceitos que governam nosso pensamento não são meras questões de intelecto. Eles governam também a nossa atividade cotidiana até nos detalhes mais triviais. Eles estruturam o que percebemos, a maneira como nos comportamos no mundo e o modo como nos relacionamos com outras pessoas. Tal sistema conceptual desempenha, portanto, um papel central na definição de nossa realidade cotidiana. Se estivermos certos, ao sugerir que esse sistema conceptual é em grande parte metafórico, então o modo como pensamos, o que experienciamos e o que fazemos todos os dias são uma questão de metáfora.

Como exemplo da ideia de como conceitos metafóricos estruturam o que fazemos, Lakoff e Johnson (2002) ofereceram-nos o caso de como lidamos com a discussão, para fins de observação. Partimos do conceito metafórico de que “discussão é guerra”, isso faz com que



nos comportemos de acordo com a ideia deste conceito. Por isso, estamos sempre proferindo enunciados como “seus argumentos são indefensáveis”, “ele me atacou com suas argumentações”, “ele me bombardeou com suas perguntas”, “eu destruí o discurso dele com minha explicação” e assim em diante.

Sabemos que discussão não é uma guerra propriamente dita, não é um conflito armado. Falamos assim de discussão porque, de alguma forma (por associações metafóricas), a concebemos desta maneira. Tudo aqui está metaforicamente estruturado: o conceito, a atividade e a linguagem. Essa associação se dá devido à metáfora permitir que imagens convencionais adquiridas a partir da experiência sensório-motora no mundo (uma luta corporal) sejam utilizadas para o domínio da experiência subjetiva. Conforme, então, expresso por Lakoff e Johnson (2002, p. 47-48), “a essência da metáfora é compreender e experienciar uma coisa em termos de outra”.

Tendo a compreensão de que metáfora neste contexto é uma ação cognitiva que se constrói pela mundividência do corpo, pode-se trazer a observação de que qualquer que seja nossa ação, ela é uma tradução do pensamento do corpo. Assim como tradução significa transferir, transportar entre fronteiras, o termo metáfora carrega o mesmo sentido. Como explica Rengel (2007a, p. 78), *met* ou *meta* é um antepositivo grego que significa, dentre outros sentidos, transporte, interposição e mudança de lugar ou de condição, e *phora* é um pospositivo que significa ação de levar, carregar.

Rengel (2007a) propõe uma continuidade ao pensamento de metáfora trazido por Lakoff e Johnson com um conceito que ela vai denominar de Procedimento Metafórico. Segundo Rengel (2007b, p. 36):

Procedimento metafórico é o mecanismo cognitivo que acontece em qualquer corpo (aqui refiro-me a corpo humano), um processo que é uma representação (no sentido peirciano, ato de interpretar, de mediar) inerente à constituição do próprio corpopsentimento humano (percebemos e pensamos com pele, cérebro, sangue, sentidos, etc). A hipótese é que ele desempenha um papel significativo nas formulações de conceitos e nos inter/transtextos dos corpos/pessoas e, principalmente inscreve o não dualismo entre mente-corpo. Procedimento metafórico pensa corpo transitado por mente, pensa mente transitada por corpo.

Procedimento metafórico não faz a diferenciação entre natureza e cultura para pensar o corpo, comum no modo como corpo foi pensado durante séculos, sob o respaldo do pensamento do filósofo francês renascentista René Descartes. Procedimento metafórico entende este corpo como um lugar de acontecimento cognitivo advindo de sua mundividência. Rengel (2009) explana ainda que Lakoff e Johnson falam de pensamento metafórico (ainda muito relacionado com a metáfora linguística, mesmo que seus estudos já apresentem bastante avanço em relação a este aspecto) e procedimento metafórico é um mecanismo cognitivo de comunicação do corpo. Rengel (2007a, p. 82) afirma que o argumento de procedimento metafórico é que mesmo onde não haja “metáfora”, há o procedimento metafórico, visto que, para a autora, até em afirmações taxadas como literais, objetivas, sem referência, ou sem analogias, o entendimento das coisas se dão de formas sensoriomotoras inferentes abstratas (neologismo trazido pela autora para enfatizar a ideia de não separação, mas sim de imbricamento entre estas instâncias). Como ela diz, procedimento metafórico é “uma comunidade permanente de conexões neurais sensoriomotoras inferentes abstratas que ocorre com/no corpo. Este meio durante no trans do inter, no entre dos textos da carne que pensa. Entre que tem lugar no corpo que faz dança” (RENGEL, 2009, p. 10).

Para fins de esclarecimentos, ela nos fornece alguns exemplos de enunciados (RENGEL, 2007a, 82), aparentemente objetivos e literais, mas que, na realidade, são proferidos através do procedimento metafórico do corpo: “A proposta do governo não se sustenta”; “Só se desvia da norma, não fala coisa com coisa”; “Falta de clareza, assim não vai para frente”. Nesses exemplos, aparentemente sem metáforas e sem relações analógicas, que teriam como proposição entender uma coisa em termos de outra, Rengel defende que tudo aqui está entendido dentro dos vários cruzamentos dos domínios sensório-motor, cinestésico, proprioceptivos, vestibular, sistema nervoso autônomo, julgamentos abstratos, experiência subjetiva e outros. Assim como expressado por ela, “a membrana entre corpo e palavra tem sido tecida por uma maneira de proceder do corpo que é metafórica, e não nos damos conta disso” (RENGEL, 2007a, p. 75).

O presente estudo traz a reflexão, então, que as várias formas de descentralizações e borramentos presentes nas formas de composições coreográficas de Cunningham são metáforas construídas via procedimento metafórico deste coreógrafo. Fazendo uma apropriação e adaptação da fala de Rengel (2007a, p.75) afirma-se neste estudo sobre Cunningham que a membrana entre corpo e coreografia foi tecida por ele através de uma maneira de proceder de seu corpo que é metafórica.

Mesmo que Cunningham não tenha tido a ideia intencional de ilustrar em suas coreografias as descentralizações nas relações de poder e os borramentos e atravessamentos de fronteiras, característicos do ambiente da pós-modernidade, ele como indivíduo deste contexto estava experienciando em sua mundividência essas informações, que estavam então nele corporificadas.

A vivência neste ambiente caracterizado por um sistema de poderes oblíquos, que complexificou o tradicional entendimento de relações de poder respaldado em simples estruturas binárias (hegemônico x subalternos, por exemplo), polarizadas, bem fronteirizadas e centralizadas, e que passou para uma estrutura descentralizada (ou multacentralizada) nas várias instâncias micro e macrofísicas nas relações sociais, decerto afetaram Cunningham de forma sensoriomotorainferenteabstrata. Os borramentos de fronteiras entre artista-espectador, diretor-intérprete, obra-público, dança-demais artes e corpo presente-corpo virtual nas coreografias são aqui compreendidas como metáforas, construídas via procedimento metafórico de Cunningham, sem intenção ilustrativa e representativa do mundo onde vive. Isso simplesmente estava ali presente, visto que era desta maneira que ele de forma sensoriomotorainferenteabstrata se entendia e se sabia como corpo neste ambiente, cujas fronteiras se mostram borradas em relação à cultura, identidade, corpo, educação, conhecimento, arte, etc.

## REFERÊNCIAS

AMORIM, Gícia e QUEIROZ Bergson. Merce Cunningham: Pensamento e técnica. In: SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto (Orgs.). **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 2000.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: Editora da USP, 2011. Tradução: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão.

CONNOR, Steven. **Cultura Pós-Moderna**: Introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

COUTINHO, Laura Pacheco. **Dança, performance e artes visuais**: imagens e discursos do corpo. 2011. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2011.

GIL, José. **Movimento Total**: O Corpo e a Dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.  
Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro.

HARVEY, David. **Condição Pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

LAKOFF, George e JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. São Paulo: Educ, 2002.  
Tradução: Mara Sophia Zanotto.

LANGENDONCK, Rosana Van. **Merce Cunningham: Dança Cós mica: Acaso, tempo, espaço**. São Paulo, Edição do Autor, 2004.

LESSCHAEVE, Jacqueline. **O dançarino e a dança: Merce Cunningham: conversas com Jacqueline Lessachaeve**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014. Tradução: Julia Sobral Campos

MIRANDA, Regina. Dança e tecnologia. In: SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto (Orgs.). **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 2000.

RENGEL, Lenira. **Corponectividade: comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação**. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2007a.

\_\_\_\_\_. Metáfora é carne. In: DORA, Sigrid (Org.). **Húmus 2**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007b.

\_\_\_\_\_. Corpo e dança como lugares de corponectividade metafórica. In: RAVEN, Margarida Gandara; LOPES, Mônica de Souza (Orgs.). **Revista científica/ FAP 4**. Vol 4, no. 1. Paraná, 2009. Disponível em:  
<[http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Arquivos2009/Pesquisa/Rev\\_cientifica4/artigo\\_Lenira\\_Rengel.pdf](http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Arquivos2009/Pesquisa/Rev_cientifica4/artigo_Lenira_Rengel.pdf)> Acesso em: 15 Ago. 2014.