BORRAMENTOS DE FRONTEIRAS DA PÓS-MODERNIDADE METAFORIZADOS NOS FAZERES COREOGRÁFICOS DE MERCE CUNNINGHAM

Fernando Davidovitsch (UFS)ⁱ
Marcelo Moacyr Ramos (UFS)ⁱⁱ

RESUMO: A pós-modernidade é um momento histórico marcado pela insustentabilidade de linhas de fronteiras. 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. 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.

POST-MODERN BORDER BLURRING METHAPHORIZED BY THE MERCE CUNNINGHAM CHOREOGRAPHIC DOINGS

ABSTRACT: Post modernity is a historical moment marked by the unsustainability of border lines. 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 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.

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, 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 o 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. 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 evidencia 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 estes poderes se atravessam interferindo umas nas outras e já não dando mais para definir onde acaba uma e onde começa a outra.

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. 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. O 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 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.

Descentralizações e borrachentos 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. 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.

Uma das grandes modificações feitas por Cunningham no processo composicional nas coreografias deve-se à sua união com o artista da música John Cage (1912-1992). 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. 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”. 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, inicialmente, acordos prévios determinavam as estruturas musicais e estruturas da dança.

Posteriormente, as marcações determinadas foram desaparecendo e a relação música-dança foi tornando-se quase que totalmente independente. Essa alteração deve-se a 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 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, dando início a um período fértil nas criações que utilizaram o jogo em suas construções coreográficas.

A participação do público na apresentação (em trabalhos coreográficos que requisitavam que alguém da plateia sorteasse sequencias que comporiam a dança naquele momento imediato, por exemplo) 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. 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 de modo representativo, nem reproduzi-lo – como ocorria na linguagem de muitos coreógrafos modernos.

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. 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). 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. Todos têm a mesma importância entre eles quando juntos no palco.

Cunningham inova 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 desse modo composicional em dança: "(...) 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, como, por exemplo, campos de esporte, ginásios, praia, salas de reunião, riques de patinação. As estruturas das coreografias de Cunningham, muitas delas, foram feitas para serem vistas de outros ângulos além do frontal.

As coreografias de Cunningham, governadas pelo acaso, por sorteios, não terão uma narrativa que conduz a coreografia a um clímax nem sentido lógico. 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), em seu espetáculo *Winterbranch*, enquanto a proposta era simplesmente criar uma coreografia que incluísse quedas e corpos caindo, este foi lido em cada lugar apresentado, de formas diferentes, de acordo com a cultura das pessoas de cada região, por exemplo: na Suécia interpretaram que o tema era conflito racial; na Alemanha interpretaram que se tratava de campos de concentração; em Londres interpretaram que o trabalho falava em cidades bombardeadas; em Tokyo interpretaram que era sobre a bomba atômica.

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).

Diante de todo esse exposto sobre as diversas formas de descentralizações 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.

Metáforas e procedimento metafórico na dança de Cunningham

A partir do estudo do linguista George Lakoff e do filósofo Mark Johnson, as 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. Para estes autores, a base para o conhecimento, percepção e compreensão das coisas se dá na confluência ou fusão das experiências sensorio-motoras com as experiências subjetivas 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 experientiação do indivíduo (corpo) com o seu ambiente de convivência. Este sistema conceptual, por conseguinte, é de natureza metafórica. 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. Falamos assim de discussão porque, de alguma forma (por associações metafóricas), a concebemos desta maneira. Essa associação se dá devido à metáfora permitir que imagens convencionais adquiridas a partir da experiência sensorio-motora no mundo (uma luta corporal) sejam utilizadas para o domínio da experiência subjetiva. Em síntese, “a essência da metáfora é compreender e experienciar uma coisa em termos de outra” (LAKOFF e JOHNSON, 2002, p.47-48).

Rengel (2007a) propõe uma continuidade ao pensamento de metáfora trazido por Lakoff e Johnson com um conceito que ela vai denominar de Procedimento Metafórico. Procedimento metafórico entende este corpo como um lugar de acontecimento cognitivo advindo de sua mundividência. É um mecanismo cognitivo de comunicação do corpo. Rengel (2007, 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 frisar a ideia de não separação, mas de imbricamento entre estas instâncias).

Para fins de esclarecimentos, ela nos fornece alguns exemplos de enunciados (RENGEL, 2007, 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, proprioceptivo, 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, 2007, 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 (2007, p.75) considera-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, polarizadas, bem fronteirizadas e centralizadas, e que passou para uma estrutura descentralizada (ou multicentralizada) nas várias instâncias micro e macrofísicas nas relações sociais, decerto afetaram Cunningham de forma sensoriomotorainferenteabstrata. Os borramentos de fronteiras entre artista e espectador, diretor e intérprete, obra e público, dança e demais artes, 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 pós-moderno.

Referências

AMORIM, Gícia e QUEIROZ Bergson. Merce Cunningham: Pensamento e técnica. In: SOTER, Sílvia; 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.

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 Cósmica: 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

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

ANAIS DO IV ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA Comitê Dança em Configurações Estéticas – Junho/2015

ⁱ 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. nandodvd@yahoo.com.br

ⁱⁱ 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). marcelo.moacyr1@gmail.com