UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

LAURA JUNQUEIRA BRUNO

Dança contemporânea como produção de pensamento crítico

São Paulo
2012

LAURA JUNQUEIRA BRUNO

Dança contemporânea como produção de pensamento crítico

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Artes

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientadora: Profª. Maria Helena Franco de Araújo Bastos

São Paulo

2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

Catalogação na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Bruno, Laura Junqueira
Dança contemporânea como produção de pensamento crítico / Laura Junqueira Bruno – São Paulo : L. J. Bruno, 2012.
90 p. + DVDs

Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientadora: Maria Helena Franco de Araújo Bastos

1. Arte contemporânea 2. Crítica 3. Dança 4. Teoria I.Bastos, Maria Helena Franco de Araújo II. Título

CDD 21.ed. – 792.8

Nome: BRUNO, Laura Junqueira

Titulo: Dança contemporânea como produção de pensamento crítico

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Artes

Aprovada em:

Banca examinadora

Prof. Dra.:_____Instituição:_____

Julgamento:_____Assinatura: _____

Prof. Dra.:_____Instituição:_____

Julgamento:_____Assinatura: _____

Prof. Dra.:_____Instituição:_____

Julgamento:_____Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES, pelo financiamento à pesquisa.

À professora Helena Bastos, pela imensa generosidade com que orientou o trabalho.

Às professoras Helena Katz e Rosa Hércoles, por seus comentários e sugestões na banca de qualificação.

Ao Cristian Duarte, que com sua obra contribuiu para a realização desta pesquisa.

À Mara Guerrero, Tarina Quelho e Sheila Arêas, pelo que realizamos com o *Projeto DR*, e à Adriana Macul e Mariana Camargo pelo que empreendemos com o núcleo *Tríade*.

À Adriana, Mara e Mariana pela leitura comentada do texto.

À Joana Tuttoilmondo por compartilhar a gestação do projeto, e à Renata Pistelli por acompanhar a sua realização.

Aos meus pais, Malu e Julio, e à minha irmã, Marta, pelo inestimável apoio durante este percurso e sempre.

Ao Julio pela revisão do texto e à Marta pela formatação das imagens. A ambos por, junto com o Daniel, lerem os primeiros esboços.

Ao Daniel, pelo que construímos juntos durante, justamente, o decorrer da realização deste trabalho.

RESUMO

Bruno, L. J. **Dança contemporânea como produção de pensamento crítico**. 2012. 71 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

O objetivo da pesquisa é contribuir para o estabelecimento do campo de estudos teórico–críticos em dança contemporânea no Brasil. Pretende-se apresentar a discussão sobre uma parcela da produção contemporânea que faz da própria criação um exercício crítico, problematizando em suas obras algumas noções hegemônicas de dança. Para isso, propõe-se contextualizar o debate teórico acerca desta produção, bem como situá-lo em uma perspectiva mais ampla das artes contemporâneas. Por fim, pretende-se aproximar-se de algumas obras coreográficas que realizam este exercício crítico e localizar em suas configurações estéticas tais discussões.

Palavras–chave: arte, contemporânea, crítica, dança, teoria

ABSTRACT

Bruno, L. J. **Contemporary dance as critical thinking**. 2012. 71 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

The research aims to contribute to the establishment of the field of theoretical and critical studies in contemporary dance in Brazil. We intend to present a debate about a part of contemporary's dance scene that works the creation itself as a critical exercise, discussing in their works some hegemonic notions of dance. It is proposed to contextualize the theoretical debate about this production and put it in a broader perspective of contemporary arts. Finally, we intend to approach some choreographic works that perform this critical exercise and find such discussions in their aesthetics.

Keywords: art, contemporary, critique, dance, theory

SUMÁRIO

Introdução **7**
Projeto DR 7
Uma certa produção contemporânea 10
Uma condição histórica? 13
Articulando o contexto 16
Ensaiando um formato crítico 19
1. Contextualizando historicamente a produção contemporânea **22**
Do modernismo à contemporaneidade 23
Um debate histórico 28
Modernismo e vanguarda 33
O que pode ser considerado arte? 36
Judson Dance Theater e vanguardismo 39
Minimalismo versus modernismo 42
A ênfase nos processos 46
Dispositivos anti-expressivos 48
Arte pós-vanguardista 51
Assumindo legados 54
Uma espécie de autoconsciência 58
2. Ensaiando um caso paulistano **62**
Cornélia Boom e a hegemonia do balé 62
We Think, We Like That e o que pode ser considerado dança 67
The Hot One Hundred Choreographers e a criação original 71
Considerações Finais **75**
Bibliografia **76**
Anexos **80**

Introdução

A proposta do presente projeto de pesquisa partiu da necessidade de localizar o trabalho artístico do *Projeto DR*, do qual faço parte, em um contexto mais amplo da produção contemporânea de dança. É importante salientar que as questões que pautam o trabalho do *Projeto DR* serviram apenas de ignição para esta investigação, e não constituem seu objeto. O objetivo aqui é justamente reconhecer que tais questões se inserem em um debate mais amplo compartilhado por uma parcela da produção contemporânea.

Se o ponto de partida desta pesquisa são as questões que movem a prática artística do *Projeto DR*, isto não significa validá-las enquanto tal. Identificá-las não é o mesmo que atribuir-lhes algum valor artístico: não quer dizer que elas estejam articuladas de maneira relevante esteticamente. Significa apenas reconhecer que existe uma problemática neste discurso, que não lhe diz respeito exclusivamente nem é fundada por ele. O intuito desta pesquisa é justamente mapear o contexto em que tal discurso se apresenta, discutindo algumas questões da cena da dança contemporânea.

O *Projeto DR* formula a prática artística em que está debruçado como 'discutir as relações entre processo e produto artístico.' Esta formulação propõe uma dinâmica de inversão de ênfase nos valores de *produto* para *processo* artístico em suas configurações estéticas. Este é o recorte que tem conduzido a sua produção até o momento.

Projeto DR

O *Projeto DR* é um projeto independente co-idealizado pelas artistas de dança Laura Bruno, Mara Guerrero, Sheila Arêas e Tarina Quelho que desenvolve suas pesquisas continuadas de linguagem há seis anos na cidade de São Paulo. Propõe-se a discutir as relações entre processo criativo e produto artístico, formalização cênica, criação colaborativa, formas de produção e difusão de dança.

A discussão central e fundante do *Projeto DR*, das relações entre o processo e o produto artístico, já foi abordada de diversas formas ao longo dos seis anos de existência do *Projeto*.

Em uma primeira fase, a proposta era realizar em espaços públicos ensaios que já eram performances. '*discutindo as relações*'[1] propunha-se a nublar as fronteiras entre o processo de criação e seu resultado cênico. A cada etapa os ensaios–performances iam se modificando; a composição tornando-se mais complexa e sendo editada em tempo real. Tudo isso com interrupções próprias de ensaio e interferências do público (e) do ambiente. Ao final de '*discutindo as relações*', concluímos que tínhamos em mãos um material semelhante a partituras coreográficas, que passamos a chamar de mapas para composição. Então partimos para um segundo momento, no qual este material foi compilado, estudado e organizado em uma pesquisa, publicada em um blog e site[2]. *Cartografia DR*[3] gerou, além de uma série de mapas compositivos formatados, a necessidade de que tais mapas fossem experimentados novamente em espaços públicos, como que devolvidos à condição que os originou. A proposta de realizar os mapas em lugares de circulação pública evidenciava uma investigação sobre formas de composição em tempo real. Para dialogar com a execução dos mapas coreográficos, convidamos outros artistas para intervir, em cena, nos mapas compositivos cartografados. Esta etapa se realizou em duas fases: na circulação *DR dança – música – artes visuais*[4] para a qual foram convidados o músico Felipe Julián e o artista visual Edu Marin Kessedjian e na mostra "Emergência[5]" na qual intervieram a atriz e diretora teatral Georgette Fadel, os coreógrafos Alejandro Ahmed e Cristian Duarte e o ator e palhaço Paulo Federal.

Nesta etapa, a interferência na composição sofrida pelas intervenção de outros artistas com outros pontos de vista, permeadas pela participação do público, enfatizou as relações de poder implicadas nos processos de criação.

A partir de então um outro formato de apresentação se delineou, no qual tais questões relativas ao processo compositivo tornaram-se assuntos formalizados cenicamente; não mais integralmente realizados em tempo real. Neste novo formato

---

[1] Contemplado pela 1º edição do Programa de Fomento à Dança da Secretaria de Cultura do Município de São Paulo, 2006.
[2] Respectivamente: http://projetodr.blogspot.com.br e www.dr.art.br.
[3] Contemplado pelo Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna, 2007.
[4] Contemplado pelo edital de ocupação da Caixa Cultural, 2007/08.
[5] Realizada no Instituto Itaú Cultural, 2008.

os mapas compositivos transformaram-se em episódios independentes, porém interligados, culminando no espetáculo "*Episódico*"[6]. Pela primeira vez emerge um resultado estético que reconhecemos como espetáculo. Segundo Helena Katz, sobre "*Episódico*":

> Quem duvida que temas sérios podem ser tratados com leveza sem perder a sua potência encontra neste espetáculo a oportunidade de descobrir como isso é possível. Os assuntos são os mesmos presentes na maior parte da produção contemporânea. Lá estão as questões em torno da ressignificação da função do diretor e dos intérprete–colaboradores; a discussão sobre manipulação, hierarquia e poder nos processos de criação; a problematização sobre autoria e colaboração; como construir personagens que se comuniquem com clareza; o que sucede quando a informação criada em um corpo precisa ser aprendida por um outro – tudo isso desenvolvido em situações de timing preciso e roteiro bem resolvido. (KATZ, 2009: D8).

"*Episódico*" inaugura uma nova etapa, em que as questões apontadas nas etapas anteriores são formalizadas cenicamente em uma configuração estável, que reconhecemos como um espetáculo. Ao trazer para a cena situações normalmente confinadas à sala de ensaio, tendo o processo de criação como assunto; realiza uma operação em que os aborda (processo e produto) criticamente. A problematização do formato 'espetáculo' se dá no próprio, que trata dos aspectos precários da criação. Discute-se a relação entre processo e produto artístico através de situações 'não espetaculares' formalizadas cenicamente. O episódio final exemplifica bem o procedimento de formalizar situações extra-espetaculares. Chamado de "avaliação", funciona como uma conversa entre artistas e público sobre o espetáculo apresentado. Este diálogo, entretanto, acontece em uma versão cênica, é a última cena do espetáculo. Nele o público é convidado a avaliar, junto com as artistas, a performance apresentada (inclusive a própria avaliação). Esta avaliação conjunta contribui para a redefinição das regras pré-estabelecidas para cada cena, procedimento constante de construção do espetáculo. Tal diálogo com o público é justamente a formalização deste processo; uma avaliação ao vivo com a participação de todos sobre a apresentação da noite e seu conseqüente desdobramento nas próximas apresentações. Segundo Katz, sobre este procedimento:

---

[6] Apresentado no I Festival Contemporâneo de Dança de São Paulo em 2008 e no SESC SP em 2009.

> No final, o público é convidado a fazer uma avaliação de cada uma das cenas para atribuir e justificar suas notas de 1 a 10. Essa proposta, mesmo sem ser essa a sua intenção, renova aquele velho hábito de realizar conversas ao fim dos espetáculos que, como se sabe, não cumprem o papel de formar platéias a que se destinam. O contexto em que esta avaliação se dá estimula uma efetiva troca de idéias, exercitando uma outra relação do público com o que vê. É ali mesmo, no bate-papo descontraído com as próprias artistas, que vai sendo coletivamente construído um modo de falar da obra a partir dela mesmo e não do efeito da obra em cada um. O Projeto DR chegou a um formato estimulante, que merece continuar a ser desenvolvido. (KATZ, 2009: D8).

Esta etapa, inaugurada com "*Episódico*", gerou em seguida o espetáculo "*Ensaio*"[7], a pesquisa de linguagem "*Fictícios*"[8], a palestra-ensaio "*Ponto.Crise*" e seu desdobramento no espetáculo "*Peça.Crise"*[9], que continuaram problematizando a relação entre processo artístico e produto no formato cênico.

Uma certa produção contemporânea

Em uma retrospectiva sobre a produção de dança brasileira em 2009, a professora e crítica de dança Helena Katz afirma em seu balanço anual no *Caderno 2* do jornal 'O Estado de São Paulo':

> Nas suas criações, muitos artistas passaram a priorizar a investigação sobre seus processos. Dentre eles destacou-se o Projeto DR, de São Paulo. Deixando claro o que pretendem, chamaram seu espetáculo, fruto da colaboração com Alejandro Ahmed (Cena 11, de Florianópolis) e Georgette Fadel (Cia. São Jorge de Variedades, de São Paulo), de '*Ensaio.*' (KATZ, 2009: D19).

As pontuações feitas por Katz sobre o trabalho do Projeto DR identificam que as questões centrais de sua prática artística inserem-se em um contexto mais amplo. Ao falar de "*Episódico*", Katz afirma que: "Os assuntos são os mesmos presentes na

---

[7] Contemplado pela 5º edição do Programa de Fomento à Dança da Secretaria de Cultura do Município de São Paulo, 2008.

[8] Contemplada pelo Programa Rumos Dança do Instituto Itaú Cultural, 2010. Documentada no blog: http://projetodr.wordpress.com

[9] Contemplados pela 8º edição do Programa de Fomento à Dança da Secretaria de Cultura do Município de São Paulo, 2010.

maior parte da produção contemporânea". No balanço da recente produção brasileira, pontua: "Nas suas criações, muitos artistas passaram a priorizar a investigação sobre seus processos."

Ao analisar tal contexto mais amplo, sempre no mesmo veículo, Katz afirma sobre o Programa Rumos Dança do Instituto Itaú cultural, coordenado por Sônia Sobral:

> Ao dar visibilidade nacional para o fato de que é a pesquisa e são os seus processos um dos principais eixos da dança contemporânea que se cria no Brasil de agora, deixa de ser um festival em ponto pequeno e redefine a sua função com maior propriedade. (KATZ, 2010: D18).

O que significa reconhecer que algumas questões são comuns a uma parcela da produção contemporânea brasileira? Localizá-las em um contexto abrangente implica em reconhecer que uma manifestação estética nunca se realiza isoladamente, mas é parte constituinte de um debate formulado por uma rede de práticas artísticas. Ao escrever sobre o Festival Contemporâneo de Dança que, assim como o Programa Rumos Dança, promove esta rede, a autora pontua:

> dirigido por Adriana Grechi e Amaury Cacciacaro Filho, que acaba de realizar sua terceira edição na Galeria Olido, se mantém fiel ao formato e tamanho a que se propôs desde a sua criação, em 2008. Deseja comunicar-se com um público informado, promovendo seu contato com artistas vinculados, de diferentes formas, à produção de pensamento crítico em dança. (KATZ, 2010: D6).

O enfoque no processo e na pesquisa artística por uma parcela da produção contemporânea – "é a pesquisa e são os seus processos um dos principais eixos da dança contemporânea que se cria no Brasil de agora" – pode ser identificado como uma das maneiras de produzir o que Katz chamou de "pensamento crítico em dança". Parece não ser satisfatório, neste modo de produzir, apresentar um produto sem problematizá-lo como tal. O que parece se evidenciar nas proposições artísticas que privilegiam o *processo* e a *pesquisa* é que suas criações comportam uma dimensão crítica em relação a si mesma, uma desconfiança em relação ao fazer artístico como produto, como obra. Ao implicar o processo de criação no resultado final, sem que este resultado apague os vestígios do processo, o *Projeto DR* articula de uma determinada maneira esta crítica.

Produzir segundo estes questionamentos significa reconhecer a inserção da arte em um contexto mais amplo, que ultrapassa a própria obra, discutindo este contexto na própria linguagem. O fato de muitos artistas contemporâneos, não só no campo da dança, adotarem semelhante perspectiva crítica na realização de seus trabalhos, é indicativo de uma certa condição da arte contemporânea. Podemos localizar esta condição na afirmação de Tadeu Chiarelli ao pontuar que:

> para o artista contemporâneo deixou de ser fundamental – como fora ao contrário para o artista moderno – a busca do original, do absolutamente novo. A estratégia de desestabilizar o estatuto da arte, através tanto do mergulho nas especificidades quanto na busca do inusitado, mostrou-se com o tempo perfeitamente assimilável pelo circuito de arte que, como já se sabe, transformou o novo em tradição. (CHIARELLI, 2002: 111).

Torna-se primordial, para o artista que problematiza a inserção da sua criação no mundo em que vive, incorporar uma perspectiva crítica em relação a seu próprio trabalho. Tal perspectiva crítica, obviamente, aparece articulada de inúmeras maneiras. O que talvez seja comum a elas é uma permanente tensão entre o fazer artístico como gesto criador e a consciência de que suas investidas estão inseridas em um contexto maior, que envolve as relações de mercado e a própria legitimação da linguagem no decorrer da sua constituição histórica. Segundo Chiarelli, a produção de arte contemporânea expõe esta tensão:

> Um conflito entre uma crença juvenil, moderna, da arte como expressão do eu profundo do artista, como espaço de extravasamento de uma individualidade sempre primeira e única, sem herança ou herdeiros, e a consciência da arte hoje em dia como espaço pré-determinado, devidamente institucionalizado, num sistema que não comporta apenas aquilo que se entende como mercado de arte (galerias, museus, etc.), mas, também, a própria história da arte. O que significa este conflito? Que, apesar do desejo, o gesto criador do artista na contemporaneidade (por mais desestruturador ou anti-artístico que se pretenda) encontra-se cercado num sistema onde toda e qualquer atitude artística ou pretensamente anti-artística parece já ter sido assimilada, catalogada. (CHIARELLI, 2002: 111).

Este conflito demonstra que é próprio da arte contemporânea estar em constante questionamento em relação a si própria, em uma permanente desconfiança em relação à sua existência como linguagem autônoma. A dimensão crítica da produção de arte

contemporânea é alimentada não só pela "própria consciência da arte hoje em dia como espaço pré-determinado, devidamente institucionalizado, num sistema que não comporta apenas aquilo que se entende como mercado de arte" mas que também comporta "a própria história da arte."

Uma condição histórica?

No caso da dança, vale a pena investigar como a sua produção tem questionado a si própria, desconfiando da sua existência como linguagem autônoma, em uma permanente tensão com o mundo em que é produzida. Isto significa questionar também os processos de legitimação da própria linguagem. Paulo Paixão remonta ao surgimento da palavra coreografia o começo da especialização da dança como linguagem autônoma. Segundo o autor:

> Quando, em meio a prática da arte se nomeia e se separa a dança das demais atividades e a palavra coreografia emerge no ambiente da dança, na França de Luiz XIV, por um lado demarca um alto nível de especialização alcançada no campo da expressividade do movimento do corpo em cena, mas por outro lado, inicia também uma concentração de poder enorme e até o poder de decidir o que é e o que não é dança. (PAIXÃO, 2010: 209).

O autor identifica nos primórdios da autonomia da dança como linguagem o início da relação de poder que define o que pode ser considerado dança. O processo de construção de autonomia da linguagem, que "demarca um alto nível de especialização alcançada no campo da expressividade do movimento do corpo em cena" é ao mesmo tempo a história de sua própria legitimação. Rosa Hércoles aponta que este processo de especialização da linguagem da dança desembocou, na passagem do século XIX para o XX, no que denomina uma 'bifurcação epistemológica'. Uma ramificação que produziu duas linhagens muito distintas:

> Uma delas, implementada por Michel Fokine (1880 – 1942), que, apesar das acusações proferidas por seus pares de promover a destruição do balé, inaugurou o *Balé Moderno*. A outra linhagem, por Isadora Duncan (1887 – 1927), que ao negar completamente o já existente, propôs a *Dança Moderna*. (HÉRCOLES, 2010: 201).

Se a história de legitimação da dança como linguagem autônoma remonta ao surgimento da palavra coreografia, conforme afirma Paixão, este processo alcança seu ápice com o advento do modernismo na dança. Este, segundo Hércoles, se desenvolveu em duas linhagens distintas, o balé moderno e a dança moderna. O processo de especialização da dança como linguagem se efetiva com prerrogativas modernistas que atuam em duas direções distintas: por um lado o balé moderno liberta a dança de sua função decorativa em relação a narrativas pré-concebidas; por outro, a dança moderna liberta os corpos de serem exclusivamente moldados pela técnica clássica.

Hércoles reconhece que a história de legitimação da dança como linguagem têm sido tensionada por parte da produção contemporânea:

> Durante séculos sabia-se o que esperar do corpo que dança e muitas das concepções vigentes se encontram, até hoje, fortemente enraizadas. Assim, movimentos amplos e bem desenhados, dotados de leveza, graça e domínio ainda são esperados por platéias desavisadas. Contudo, estes modos de produção, devido ao seu tempo de existência e propagação, demonstram grande eficiência comunicativa, o que não acontece com as proposições cênicas mais recentes. (HÉRCOLES, 2010: 201).

A autora sublinha o fato de que o que foi legitimado como dança, desde o referido surgimento da palavra coreografia, "movimentos amplos e bem desenhados, dotados de leveza, graça e domínio" ainda "são esperados por platéias desavisadas" e demonstram "grande eficiência comunicativa". Entretanto, se seguirmos o raciocínio de Chiarelli, podemos considerar ser próprio da condição do artista contemporâneo reconhecer tais instâncias legitimadoras da dança, com as quais não seria mais possível estabelecer uma relação ingênua. Corroborando com esta perspectiva, há uma parcela da produção contemporânea de dança que se relaciona criticamente com a sua tradição. É a esta parcela que André Lepecki se endereça em seu livro "Exhausting Dance – performance and the politics of movement". Para esta produção, ciente das transformações que a linguagem da dança sofreu no decorrer de sua moderna emancipação, torna-se fundamental questionar os pressupostos deste processo. Segundo o autor, a produção contemporânea mais contundente e crítica vêm exaurindo as noções hegemônicas de dança.

Hércoles dialoga diretamente com Lepecki, reconhecendo neste a proposição

"de uma mudança de paradigma, devido ao esgotamento da relação entre a dança e o movimento, resultando no desmantelamento de certas noções de dança". (HÉRCOLES, 2010: 201). Mas diverge em relação a este ponto de vista, afirmando:

> Percebo que estamos diante de outra bifurcação epistemológica, e não de uma mudança de paradigma [...] Somos testemunhas da emergência de outra linhagem de criadores, onde os parâmetros sobre o que é movimento, em dança, pedem por revisão. Não mais podemos restringi-lo à idéia de fluxo contínuo ou considerá-lo unicamente como sinônimo de desenho e deslocamento espacial. (HÉRCOLES, 2010: 202).

Ambos concordam com o surgimento de uma "outra linhagem de criadores, onde os parâmetros sobre o que é movimento, em dança, pedem por revisão". Mas, se Hércoles sublinha a convivência desta linhagem com outras mais conservadoras, Lepecki se posiciona de maneira a valorizar a produção que é criticamente mais radical em relação às noções hegemônicas de dança. Hércoles pondera que "embora o movimento em fluxo continue tendo seu lugar na contemporaneidade, [...] temos também artistas da dança que estão pensando a relação movimento/dança de modo distinto". (HÉRCOLES, 2010: 202).

Quanto ao desmantelamento de certas noções de dança que sugeririam a quebra de paradigma proposta por Lepecki, a autora interroga: "Mas estas noções já não foram desmanteladas nos anos 70?" (HÉRCOLES, 2010: 201).

Esta questão é abordada por Ramsay Burt, em seu livro "Judson Dance Theater – performative traces". O autor investiga as conexões entre este movimento histórico da dança e a uma parcela da recente produção européia. Seu recorte coincide em grande parte com a parcela da produção apontada por Lepecki como responsável por exaurir certas noções hegemônicas da dança. Burt discute a produção contemporânea que é, de certa maneira, devedora das conquistas desta geração dos anos 70. O autor remonta uma linhagem de criadores que se relacionaram criticamente com as noções de dança vigentes, corroborando com a noção de que, para usar uma expressão de Chiarelli, não se faz arte "sem herança ou herdeiros". Burt reconhece traços performativos no movimento da Judson Church Theater, que vão permanecer em parte da produção contemporânea. A aproximação com a performance e as artes visuais são apontadas pelo autor como emblemáticas da maneira como aquele movimento questionou as hegemônicas noções de dança de seu tempo. Não

por coincidência, estas mesmas aproximações são evocadas por artistas considerados, por Burt, seus sucessores. Christine Greiner aborda a aproximação destes campos da seguinte maneira:

> Muito se tem falado sobre contaminações entre a dança e a performance. Há dois anos, um grupo de coreógrafos e críticos franceses (www.meeting-one.info/manifesto.htm) chegou até a propor, em uma atitude radical, a mudança do nome *dança* para *performance*. Essa proposta nasce a partir de mudanças de movimentos que assolaram a história da dança desde a década de 60, a partir de experiências como a de Judson Church nos Estados Unidos, a de Pina Bausch na Alemanha e a do butô japonês." [...] O que parece comum entre os dois modos de organização do pensamento e da linguagem é a ausência de modelos dados *a priori*, o exercício de uma dramaturgia distinta do texto teatral e amparada pelos textos e estados do corpo, e a exploração do tempo presente, onde passado e futuro ganham existência residual para em seguida renascer um no outro, como ações simuladas da memória. (GREINER, 2005a: 47).

Greiner, como Burt, reconhece que algumas das recentes proposições em dança são possíveis "a partir de mudanças de movimentos que assolaram a história da dança desde a década de 60". Hércoles, como Lepecki, reconhece uma linhagem de criadores contemporâneos que questionam algumas noções hegemônicas de dança. Katz saúda uma produção contemporânea que "produz pensamento crítico em dança" e uma produção brasileira que valoriza "a pesquisa e o processo". Chiarelli localiza na condição de produção do artista contemporâneo "a consciência da arte como sistema" que inclui o mercado e a própria história de sua legitimação.

Articulando o contexto

As questões que se colocam nesta pesquisa são: Como a produção de dança contemporânea vêm produzindo pensamento crítico? Como dialoga com os pensamentos hegemônicos em dança e com a história de legitimação da linguagem? De que maneiras a produção brasileira tem articulado discursos críticos? É possível estabelecer uma relação entre as questões da produção atual e uma determinada

herança? O estabelecimento desta relação pode contribuir para a desmistificação da arte como expressão individual e recolocá-la em uma perspectiva mais abrangente?

Ao pesquisar uma bibliografia que abordasse as questões estéticas da produção artística contemporânea, deparei-me com a escassez de publicações locais. No caso do Brasil, provavelmente os efeitos da somatória da contemporaneidade do objeto com a recente tradição acadêmica são ainda mais flagrantes. Basta observar que há apenas um único programa de pós-graduação inteiramente dedicado à linguagem da dança (PPGDança / UFBA)[10], estando todas as outras pesquisas na área abrigadas em departamentos afins. Em 2008 foi criada a primeira Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança (ANDA)[11]. Um campo necessitado de contribuições, portanto? Como contribuir para esta produção?

Propõe-se fazer uma leitura das obras de Ramsay Burt "Judson Dance Theater – performative traces", e de André Lepecki, "Exhausting Dance – performance and the politics of movement", para, a partir desta revisão bibliográfica indicar, posteriormente, possíveis conexões entre as questões por elas abordadas e algumas obras da recente produção de dança paulistana. Pretende-se, dessa maneira, contribuir para o estabelecimento de uma reflexão teórico-estética acadêmica sobre a produção local, contextualizando-a em uma problemática mais ampla da dança contemporânea atual. A necessidade de estabelecer uma reflexão que contextualize a produção artística contemporânea emergiu como uma possível contribuição para futuros estudos sobre a produção brasileira. Os recentes estudos críticos de Burt e Lepecki evidenciam a atualidade da discussão entre teoria, crítica, história e a produção de dança contemporânea. Estas obras demonstraram ser pertinente a articulação de uma discussão mais abrangente acerca da artes contemporâneas; notadamente com os campos da performance e das artes visuais. O que levou à uma ampliação do escopo

---

[10] Segundo site da UFBA: "O Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDANÇA) foi criado em 2005 e implantado em 2006, sendo o primeiro Mestrado no Brasil tendo a Dança como área exclusiva de concentração. Atualmente, o PPGDança oferece regularmente Cursos de Especialização Lato Sensu (Estudos Contemporâneos em Dança) e Mestrado Stricto Sensu (Dança)." (http://www.ppgdanca.dan.ufba.br).

[11] Segundo site da ANDA: "A Associação Nacional de Pesquisadores em Dança é uma associação civil, de natureza científica, sem fins lucrativos, que congrega pesquisadores, centros e instituições dedicados a promover, incentivar, desenvolver e divulgar pesquisas no campo da Dança. No Brasil, a natureza da relação dança-universidade tem sua especificidade: pesquisadores de dança encontram-se dispersos nos mais variados Departamentos e Programas universitários brasileiros. Impulsionados pela necessidade de conferir visibilidade não somente a essa situação, mas, sobretudo, a iniciar um processo de sua transformação, representantes de algumas dessas universidades se reuniram em São Paulo, no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), em 2008." (http://portalanda.org.br/index.php/anda).

bibliográfico para obras como "Após o Fim da Arte – a arte contemporânea e os limites da história", de Arthur C. Danto e "Teoria da Vanguarda" de Peter Bürger, entre outras. Espera-se, e pretende-se demonstrar, que será uma contribuição válida estabelecer um diálogo com as obras destes autores, que examinam de que maneiras a arte tem questionado a si própria, em uma permanente tensão com o mundo em que é produzida. Talvez esta tensão informe a dimensão crítica que parte da recente produção de dança contemporânea apresenta. Partindo deste recorte crítico, propõe-se localizar na cena paulistana esta problemática; apresentando como tal discurso é formulado esteticamente. Certamente seria pertinente que este estudo abrangesse obras de diversas localidades brasileiras. Por uma questão de proximidade (para não entrar no mérito da competência) a presente análise será focada em algumas obras da cena paulistana.

Esta operação exige, contudo, que se esteja atento para as especificidades deste diálogo. Se é possível reconhecer algumas das questões abordadas por Lepecki e Burt no contexto da produção local, isto não significa ignorar as singularidades desta produção. Se a dimensão crítica na linguagem da dança é inerente a uma parcela da produção contemporânea, certamente esta encontra modos diversos de se organizar esteticamente no hemisfério Sul – para empregar o termo usado por Boaventura Souza Santos (SANTOS, 2010) – da globalização. Talvez aí esteja outro aspecto relevante em estabelecer o debate com os estudos de Burt e Lepecki: reconhecer uma problemática comum para que se possa identificar suas singularidades em algumas obras da produção paulistana.

Isto significa, de partida, reconhecer que uma discussão comum travada a partir de outra perspectiva pressupõe um posicionamento crítico. Algumas considerações são de suma importância para o estabelecimento do diálogo entre os estudos citados e a dança produzida em São Paulo. Em primeiro lugar, é preciso sublinhar que o contexto da produção brasileira já seria, em si, suficiente para questionar pensamentos hegemônicos em dança. Pois, como bem aponta Helena Katz:

> Em países com a história do nosso, mestiços de partida, não faz muito sentido buscar pelas purezas anteriores às contaminações. Em dança, isso significa não optar pela descoberta e enunciação do 'verdadeiro' e exclusivo movimento de dança. (KATZ, 2010).

A autora interroga sobre a pertinência de delimitar o que é ou não dança em um país

mestiço, deflagrando a localização desta discussão no hemisfério sul da globalização como uma posição já potencialmente crítica aos processos de legitimação da linguagem. Seguindo esta consideração, parece ser ainda mais relevante problematizar as noções legitimadoras da dança em países de passado colonial como o nosso. Afinal em que medida neste passado estão apoiadas as noções que informam o que entendemos genericamente como dança? Rosa Hércoles ressalta esta herança:

> Pressupostos universais ainda vigoram entre nós, quando se entende que há um tipo de preparação técnica que antecede e atende as demandas de toda e qualquer linguagem. Isto, talvez, se deva ao fato do balé ter se difundido hegemonicamente, por todo Brasil, como modelo do que é fazer dança. (HÉRCOLES, 2010: 202).

A autora cita Chrissie Iles, lembrando que: "Entendimentos hegemônicos são como lembranças que preferimos esquecer, mas que dificilmente conseguimos abandonar" (ILES apud HÉRCOLES, 2010: 202). Em recente entrevista, Katz identificou que na produção brasileira convivem entendimentos distintos do que é fazer dança, afirmando reconhecer através da produção local que "o Brasil é moderno, a gente tem que entender isso. Tem pedaços contemporâneos, mas é moderno." (KATZ, 2011: 12).

Ensaiando um formato crítico

Feitas estas considerações, é preciso sublinhar que tanto a discussão teórica como a produção coreográfica de que se trata aqui compõe um recorte específico do pensamento de dança, situado na rede de práticas artísticas da qual faço parte. Proferir um discurso sobre um contexto ao qual se pertence é sem dúvida um posicionamento que explicita a parcialidade da enunciação. Foucault é um dos intelectuais que valida a articulação de discursos teóricos realizada pelos próprios implicados no discurso. Sua justificativa pode ser conferida na sua afirmação a respeito dos intelectuais e o poder:

> o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente,

> muito melhor do que ele, e elas o dizem muito bem. [...] isto é, que a teoria exigia que as pessoas a quem ela concerne falassem por elas próprias." (FOUCAULT, 1979: 47).

Um último aspecto merece ser mencionado. Desde o começo da escritura desta pesquisa um formato parecia insistir em emergir: o ensaio. Porque as idéias se organizavam desta maneira? O primeiro insight foi provocado por Jorge Larrosa, em texto intitulado "Operação Ensaio" em que escreveu a respeito do gênero ensaístico de escritura:

> O ensaio nasce com a crítica, é o gênero da crítica. No entanto talvez seja preciso corrigir o que entendemos por crítica. Em primeiro lugar, se o ensaio é o gênero da crítica, é porque é o gênero da crise, da crise de uma certa forma de pensar, de falar, de viver. [...] A escrita é um dos lugares do ensaio. Não há dúvida de que certos modos de produção artística também são atravessados pela operação ensaio. (LARROSA, 2004: 35).

Se, como afirma Larrosa "a escrita é um dos lugares do ensaio" e "não há dúvida de que certos modos de produção artística também são atravessados pela operação ensaio", pode-se afirmar que estes são o caso deste texto e da produção artística do *Projeto DR*. Não é possível ignorar que este modo de articular um discurso escrito esteja intimamente relacionado ao modo de articular um discurso coreográfico no *Projeto DR*.

No intuito de compreender melhor este formato, revisitei o texto "O ensaio como forma" de Theodor W. Adorno. Segue alguns apontamentos do autor relacionados a noções abordadas nesta pesquisa, que ajudam a entender melhor algumas questões implicadas neste gênero. Sobre a forma do pensamento no ensaio, Adorno comenta:

> o pensamento não avança em um sentido único; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete. Da densidade dessa tessitura depende a fecundidade dos pensamentos. O pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la. Embora o pensamento tradicional também se alimente dos impulsos dessa experiência, ele acaba eliminando, em virtude de sua forma, a memória desse processo. (ADORNO, 2003: 30).

Para o autor, a presença do processo da experiência intelectual parece ser paradigmática nesta forma de escrever:

> O ensaio, contudo, elege essa experiência como modelo, sem entretanto, como forma refletida, simplesmente imitá-la; ele a submete à mediação através de sua própria organização conceitual; o ensaio procede, por assim dizer, metodicamente sem método. (ADORNO, 2003: 30).

Se o processo é levado em consideração no ensaio, Adorno também dá relevo à dimensão 'performativa' deste gênero de escrita: "O ensaio não quer procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório [...] No ensaio enfático, o pensamento se desembaraça da idéia tradicional de verdade." (ADORNO, 2003: 27). O autor sublinha o ensaio como um formato que contempla a contingência: "Ele se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório." (ADORNO, 2003: 25). Adorno também aponta neste formato uma dimensão autocrítica:

> É inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido. O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada. [...] A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso. (ADORNO, 2003: 35).

O autor reconhece nesta predisposição do ensaio uma crítica em relação a certas noções modernas:

> Ele resiste à idéia de obra-prima, que por sua vez reflete as idéias de criação e totalidade. A sua forma acompanha o pensamento crítico de que o homem não é nenhum criador, de que nada humano pode ser criação. Sempre referido a algo já criado, o ensaio jamais se apresenta como tal, nem aspira a uma amplitude cuja totalidade fosse comparável à da criação. (ADORNO, 2003: 35).

Esta crítica à "idéia de obra-prima" é análoga à dimensão crítica que certa produção da arte contemporânea apresenta em relação à arte moderna, como bem apontou Chiarelli.

Parece que tanto o formato do ensaio como parte da produção contemporânea propõem a própria criação como um exercício crítico. Espera-se conseguir demonstrar o que está em jogo nesta proposição, estabelecendo um diálogo entre algumas idéias de Burt, Lepecki, Danto e Bürger, dentre outros, e certas obras da recente produção de dança contemporânea paulistana.

1. Contextualizando historicamente a produção contemporânea

Do modernismo à contemporaneidade

Agnaldo Farias em "Arte Brasileira Hoje" declara qual o público alvo de seu livro, em capítulo introdutório intitulado 'Pequeno guia para os perplexos', Farias afirma:

> Este livro, exclusivamente dedicado a um mapeamento da arte contemporânea brasileira, destina-se àqueles que ficam perplexos com muito daquilo que se faz em nome da arte. Por exemplo: aqueles que, dotados de boa vontade, disposição física e sapatos confortáveis, se põem a peregrinar pelos vastos espaços onde acontece a Bienal de São Paulo e lá submergem em meio às instalações, performances, vídeos, obras de fatura conceitual, trabalhos que no geral lhes soam incompreensíveis, inescrutáveis; sucumbem, sobretudo, aqueles que para lá se encaminham tendo em mente que arte é coisa que acontece na forma de pinturas, esculturas, desenhos e gravuras. O livro é especialmente dedicado àqueles que trocam o que pode haver de estimulante na inquietude e no desconcerto proveniente da incompreensão de algo pela sensação de estarem sendo enganados ou mesmo insultados por ele. A esses a lembrança de que não se deve cobrar transparência de um livro escrito em língua que se desconhece ou não se domina. Por que então cobrar isso da arte, se arte é expressão em toda sua potência? (FARIAS, 2002: 8).

André Lepecki em Exhausting Dance – performance and the politics of movement" abre o livro explicitando uma perplexidade similar presente em dois artigos de jornal. O primeiro deles, da editora de dança do The New York Times Anna Kisselgoff, afirma:

> Parar e continuar. Chame isso uma tendência ou um tic, a crescente freqüência de seqüências soluçadas nas coreografias é impossível de se ignorar. Expectadores interessados em fluxo ou movimento

> contínuo têm encontrado poucas ofertas em muitas apresentações.[12] (KISSELGOFF apud LEPECKI, 2006: 1)[13].

O segundo artigo, do jornal irlandês Irish Times, relata a perplexidade de um expectador que processou o Festival Internacional de Dança da Irlanda pela obscenidade da nudez na peça 'Jérôme Bel', do coreógrafo homônimo. Segundo tal expectador: "Não havia nada na performance que pudesse ser descrito como dança" definida por ele como: "pessoas se movendo ritmicamente, pulando para cima e para baixo, normalmente ao som de música mas nem sempre."[14] (HOLLAND apud LEPECKI, 2006: 2)[15]. Lepecki reconhece nas duas declarações a mesma perplexidade: a de que a dança está ameaçada pelas recentes produções européias e norte-americanas, que desmantelam a sua noção de 'fluxo contínuo de movimento' e 'pessoas se movendo ritmicamente, pulando para cima e para baixo'. Ambas as declarações denotam, em graus diferentes, que os expectadores estariam sendo enganados por esta produção de dança. Lepecki descreve a sensação de perplexidade, engano e insulto com similaridade ao que se refere, na citação acima, Agnaldo Farias. Tanto os expectadores (e mesmo alguns críticos) de dança contemporânea como o público de arte contemporânea encontram semelhante dificuldade ao se deparar com uma arte que extrapola as formas de pintura e escultura e uma dança que não se realiza por fluxo de movimentos.

O que Farias propõe, logo após identificar que é preciso dominar a linguagem artística para melhor se relacionar com ela, é que:

> uma vez que o contemporâneo deita suas raízes no período moderno que lhe é imediatamente anterior, sua definição passa necessariamente pela definição desse movimento [...] [quando a arte] abandonou a ilustração de temas para encerrar-se numa discussão sobre sua materialidade, sobre o gesto que a formalizou, etc. [...] O desembocar na abstração foi o corolário desse processo de tematização de seus próprios elementos constitutivos, com a arte dando de costas para qualquer relação de ilustração do mundo. (FARIAS, 2002: 14).

---

[12] Tradução da autora a partir do original em inglês: *Stop and go. Call it a trend or a tic, the increasing frequency of hiccupping sequences in choreography is impossible to ignore. Viewers interested in flow or a continuum of movement have been finding slim pickings in many premieres.*

[13] KISSELGOFF, Anna. "Partial to Balanchine, and a Lot of Built in Down Time", *New York Times*, 2000: E6.

[14] Tradução da autora a partir do original em inglês: *people moving rhythmically, jumping up and down, usually to music but not always.*

[15] HOLLAND, K. "Action against Dance Festival Fails", *Irish Times*, 2004: 34.

E continua:

> A arte contemporânea nasce como resposta ao esgotamento desse ensimesmamento da arte, com as modalidades canônicas – pintura e escultura – explorando-se, investigando suas naturezas até o avesso. Entre os índices desse esgotamento figuram desde o retorno de questões e fórmulas antes vistas como ultrapassadas – a pintura e a escultura figurativas, de conteúdo político, etc. – até o florescimento de expressões híbridas, como as obras que oscilavam entre a pintura e a escultura, os happenings, as performances; as obras que exigiam a participação do público; as instalações, etc. (FARIAS, 2002: 15).

Farias concebe a arte contemporânea como uma reação crítica aos pressupostos da arte moderna, em uma diversidade estética de proposições. O que parece ser comum entre elas é o questionamento da arte como linguagem pura e autônoma em relação ao mundo em que se realiza.

O que Lepecki demonstra a seguir, é uma operação semelhante a de Farias, ao reconhecer que a recente produção de dança contemporânea vem causando desconforto ao dissociar dança do ideal de 'constante agitação e contínua mobilidade'. E situa esta, que parece ser uma definição ontológica de dança, em um contexto histórico:

> Deve ser lembrado que a operação de inextricável alinhamento entre dança e movimento – por mais senso comum que tal operação possa soar hoje - é um desenvolvimento histórico relativamente recente. [...] Esta questão reflete como o desenvolvimento da dança como arte autônoma no Ocidente, desde o Renascimento, crescentemente alinhou-se com o ideal de contínua mobilidade.[16] (LEPECKI, 2006: 3).

Citando o crítico John Martin, situa o apogeu desta operação com a dança moderna, que revelou "a substância real da dança, que se descobre ser o movimento".[17] (MARTIN apud LEPECKI, 2006: 4)[18]. Segundo Martin, é só com a dança moderna descobrindo o movimento como sua essência que a dança se torna pela primeira vez uma arte independente. Para o crítico isso só acontece com o trabalho de Marta

---

[16] Tradução da autora a partir do original em inglês: *It should be remembered that the operation of inextricably aligning dance's being with movement - as commonsensical as such an operation may sound today - is a fairly recent historical development. [...] These questions reflects how the development of dance as an autonomous art form in the West, from the Renaissance on, increasingly aligns itself with an ideal of ongoing motility.*

[17] Tradução da autora a partir do original em inglês: *the actual substance of the dance, which it found to be movement.*

[18] MARTIN, John. *The Modern Dance*, New York: Dance Horizons, 1972: 6.

Graham e Doris Humphrey nos EUA e de Mary Wigman e Rudolph Von Laban na Europa, não tendo sido formulado anteriormente. Martin pondera que enquanto o balé investia demasiadamente em poses marcantes, a dança de Isadora Duncan se mostrava muito subserviente à música e, portanto, ambos falhavam em reconhecer o movimento como fundamento ontológico da dança. Lepecki ressalta:

> O protagonismo do movimento como traço distintivo da dança acontece apenas com a distribuição do sensível modernista, que na dança se dá por volta dos anos 1920-1930, e articulado claramente por John Martin quando, em suas palestras na New School em 1933, proclama que apenas a dança moderna descobre a verdadeira essência de sua arte, que é o movimento. (LEPECKI, 2010: 16).

Em contraposição, Lepecki afirma que cada capítulo de seu livro, 'Exhausting Dance' é dedicado a:

> uma leitura atenta de algumas obras selecionadas de coreógrafos contemporâneos, artistas visuais e performers europeus e norte-americanos cujos trabalhos (independentemente de que se enquadrem propriamente na categoria dança) propõem, com particular intensidade, uma crítica a alguns elementos constitutivos da dança cênica ocidental".[19] (LEPECKI, 2006: 4).

O que parece ser pertinente, nas reflexões de Farias e Lepecki é a relação crítica da arte contemporânea com a herança moderna de sua constituição. E o que faz com que essa relação permaneça necessária? Lepecki cita Jameson, um ferrenho crítico do *revival* da palavra Modernidade: "o único significado semântico satisfatório de modernidade reside na sua associação com o capitalismo"[20] (JAMESON apud LEPECKI, 2006: 10)[21]. Segundo o raciocínio de Jameson, ainda faz sentido debater a modernidade uma vez que o modo de produção capitalista continua operante. Curiosamente, razão semelhante é enxergada por Bhabha, para a vigência do termo:

---

[19] Tradução da autora a partir do original em inglês: *I dedicate each chapter of this book to a close reading of a few select pieces by European and North American contemporary choreographers, visual artists and performance artists whose work (regardless of whether that work properly falls into the category of theatrical dance) proposes, with particular intensity, a critique of some constitutive elements of Western theatrical dance.*

[20] Tradução da autora a partir do original em inglês: *the only satisfactory semantic meaning of modernity lies in its association with capitalism.*

[21] JAMESON, Fredric. *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*, New York: Verso: 2002: 11.

> o projeto da modernidade é em si tão contraditório e não resolvido pela defasagem em que emergem os momentos colonial e pós-colonial como signo e história, que eu sou cético em relação a essas transições para a pós-modernidade que a academia ocidental teoriza.[22] (BHABHA apud LEPECKI, 2006: 14)[23].

No que ambos concordam é na inextricável presença do modo de produção capitalista e do projeto da modernidade no mundo contemporâneo. Por pontos de vistas oriundos de diferentes perspectivas, ambos reconhecem essas indesejáveis presenças; o que não significa ser favorável a elas, mas identificar que as relações capitalistas de produção e a condição pós-colonial conseqüente do projeto moderno sobrevivem. Talvez aí resida a pertinência de Lepecki, como Farias, abordarem a arte contemporânea como crítica aos ideais da modernidade. Segundo o primeiro, "as análises de coreografias e performances que abordam diretamente a impossibilidade de sustentar um 'fluxo contínuo de movimento' são de importância teórica e política."[24] (LEPECKI, 2006: 11).

Há no trabalho de Lepecki uma novidade na abordagem do significado de dança como 'fluxo contínuo de movimentos'. Além de reconhecer a perspectiva estética modernista que esta abordagem propõe, o autor identifica nela a própria ontologia da modernidade. Citando Sloterdijk, Lepecki afirma que "ontologicamente, a modernidade é um puro ser –para – o – movimento[25]" (SLOTERDIJK apud LEPECKI, 2006: 7)[26]. Embora tal perspectiva ontológica não seja o foco aqui, este aspecto, de suma importância no trabalho de Lepecki, será abordado pela crítica estético–política que sugere na recente produção de dança contemporânea. Ao observar uma série de peças de coreógrafos que apresentaram o não-movimento, Lepecki aponta que: "o não-movimento, o esgotamento da dança, abre a possibilidade de pensar a autocrítica da dança contemporânea experimental como uma crítica

---

[22] Tradução da autora a partir do original em inglês: *the project of modernity is itself rendered so contradictory and unresolved through the insertion of the time-lag in which colonial and post-colonial moments emerge as sign and history, that I am skeptical of those transitions to postmodernity that western academy theorizes.*

[23] BHABHA, Homi. *The Location of Culture*, London and New York: Routledge, 1994:238.

[24] Tradução da autora a partir do original em inglês: *this is where analyses of choreographies and performances that directly address the impossibility of sustaining 'flow or continuum movement' are of theoretical and political import.*

[25] Tradução da autora a partir do original em inglês: *Ontologically, modernity is a pure being–toward–movement*

[26] SLOTERDIJK, Peter. *La Mobilisation infinie*, Paris: Christian Bourgeois Editeurs, 2000: 36.

ontológica, além do mais, como uma crítica da ontologia política da dança.[27]" (LEPECKI, 2006: 16).

A dimensão crítica da dança contemporânea apontada por Lepecki encontra ressonância na afirmação de Farias, quando este reflete que: "Cada obra de arte é em si mesma um sinal de descontentamento. [...] Sintoma de uma insatisfação, cada obra de arte traz embutida uma crítica à própria noção de arte e pode mesmo modificar aquilo que entendemos por arte". (FARIAS, 2002: 14). Talvez nesta dimensão crítica da arte contemporânea encontre-se uma perspectiva comum à diversidade de proposições da arte contemporânea, em resposta a um idéia de arte moderna.

Um debate histórico

Ramsay Burt procura localizar historicamente tais questionamentos da dança contemporânea, "a partir de mudanças de movimentos que assolaram a história da dança desde a década de 60" para usar a expressão de Greiner. Em "Judson Dance Theater – performative traces" o autor debruça-se sobre a produção de dança norte-americana dos anos 60 e 70, identificando traços deste movimento na produção européia e norte-americana contemporâneas. Segundo ele, o que aquele movimento fez, juntamente com Pina Bausch, entre outros, foi desafiar as formas convencionais de se produzir dança. Burt afirma ser este o tema principal de seu livro:

> O que eu acredito que [Pina] Bausch e [Trisha] Brown têm em comum é a maneira que ambas, na verdade, oferecem um desafio semelhante ao tipo de idéias sobre a 'dança pura' que [Anna] Kisselgoff articulou em 1985, formulando a materialidade do corpo que dança de forma que obriga o espectador a reconhecer a materialidade dos corpos de seus bailarinos. Ao fazer isso, elas contradizem convencionais expectativas estéticas.[28] (BURT, 2006: 2).

---

[27] Tradução da autora a partir do original em inglês: *The still-act, dance's exhaustion, opens up the possibility of thinking contemporary experimental dance's self-critique as an ontological critique, moreover as a critique of dance's political ontology.*

[28] Tradução da autora a partir do original em inglês: *What I believe Bausch and Brown have in common is the way that they both, in effect, offer a similar challenge to the sorts of ideas about 'pure dance' that Kisselgoff articulated in 1985, by framing the materiality of the dancing body in ways that force the spectator to acknowledge the materiality of the bodies of their dancers. In doing so, they contradict conventional aesthetic expectations. Such challenges are a major theme in this book.*

E que noções de dança esta produção estava desafiando? Tais noções parecem ser as mesmas atreladas aos ideais da dança moderna. Burt cita Trisha Brown abordando um de seus trabalhos:

> *Man walking down the side of a building* foi exatamente como o título. A atividade natural sob o stress do ambiente não-natural. Gravidade negada. Vasta escala. Ordem clara. Você começa no topo, anda em linha reta para baixo, pára embaixo. Todas as perguntas densas que surgem no processo de seleção de movimento abstrato são resolvidos na colaboração entre o coreógrafo e o lugar. Se você eliminar todas aquelas excêntricas possibilidades que a imaginação coreográfica pode evocar e apenas ter uma pessoa a andar pela parede, então você vê o movimento como atividade.[29] (BROWN apud BURT, 2006: 3).[30]

E também cita Pina Bausch, que, ao ser questionada sobre o uso de palavras em seu trabalho, expõe o problema de maneira explícita:

> É simplesmente uma questão de quando é dança, quando não é. Onde é que começa? Quando é que vamos chamar de dança? Tem de fato algo a ver com consciência, com consciência corporal, e com a maneira como damos forma às coisas. Mas então não precisa ter esse tipo de forma estética. Pode ter uma forma bem diferente e ainda ser dança.[31] (BAUSCH apud BURT, 2006: 4).[32]

Burt demonstra como a noção de dança restrita a um 'fluxo contínuo de movimentos' aparece tratada criticamente pela sua produção já no final da década de 60. Se a dança desenvolvida por Pina Bausch e pelos membros da Judson Dance Theater – como Trisha Brown – problematiza os pressupostos da dança moderna, isso significa que ela é pós-moderna?

O autor localiza um debate histórico. Apesar de vislumbrar uma dimensão crítica semelhante entre as propostas de Bausch e as da Judson Dance Theater, a

---

[29] Tradução da autora a partir do original em inglês: *Man walking down the side of a building was exactly like the title. A natural activity under the stress of unnatural setting. Gravity negated. Vast scale. Clear order. You start at the top, walk straight down, stop at the bottom. All those soupy questions that arise in the process of selecting abstract movement are solved in collaboration between choreographer and place. If you eliminate all those eccentric possibilities that the choreographic imagination can conjure up and just have a person walk down a aisle, then you see movement as activity.*

[30] in LIVET, Ann. *Contemporary Dance*, New York: Abbeville Press, 1978: 51.

[31] Tradução da autora a partir do original em inglês: *It is simply a question of when is it dance, when is it not. Where does it start? When do we call it dance? It does in fact have something to do with consciousness, with bodily consciousness, and the way we form things. But then it needn't have this kind of aesthetic form. It can have quite a different form and still be dance.*

[32] in LIVET, Ann. *Contemporary Dance*, New York: Abbeville Press, 1978: 51.

primeira ficou conhecida como dança-teatro enquanto a vertente norte-americana ficou largamente conhecida como dança pós-moderna. A principal porta-voz do segundo enunciado é a teórica e crítica norte-americana Sally Banes, que localiza o movimento pós-moderno da dança como um fenômeno exclusivamente americano. Entretanto, segundo seu ponto de vista, a aproximação que Burt propõe seria descabida. Banes postula que, enquanto a dança-teatro guarda muita afinidade com um expressionismo moderno, a dança pós-moderna americana do mesmo período seria mais analítica. O que está em questão neste debate é, novamente, a noção modernista de dança como linguagem independente, autônoma, e seus aspectos puramente formais. Apesar de chamar a referida produção norte-americana de pós-moderna, Banes identifica em suas propostas a verdadeira abordagem modernista:

> Na dança, a confusão que o termo "pós-moderno" cria é ainda mais complicada pelo fato de que a dança moderna histórica nunca foi realmente modernista. Muitas vezes tem sido precisamente na arena da dança pós-moderna que as questões do modernismo nas outras artes surgiram: o reconhecimento dos meios materiais, a revelação das qualidades essenciais da dança como uma forma de arte, a independência de referências externas como tema. Assim, em muitos aspectos, é a dança pós-moderna que funciona como arte modernista.[33] (BANES, 1987: xv).

Burt aponta que as propriedades que o crítico John Martin encontrou na chamada dança moderna histórica, Banes enxergou no movimento da Judson Dance Theater. O que estava em jogo, em ambos os casos, era reconhecer os pressupostos modernistas estabelecidos pelo crítico de arte Clement Greenberg. Segundo este escreveu em 1960, a tarefa do modernismo era:

> Eliminar dos efeitos de cada arte todo e qualquer efeito que poderia eventualmente ser emprestado de, ou por meio de, qualquer outra arte. Assim, cada arte se tornaria 'pura', e na sua "pureza" encontraria a garantia de seus padrões de qualidade, bem como da sua independência.[34] (GREENBERG apud BURT, 2006: 7).[35]

---

[33] Tradução da autora a partir do original em inglês: *In dance, the confusion the term 'post-modern' creates is further complicated by the fact that historical modern dance was never really modernist. Often it has been precisely in the arena of post-modern dance that issues of modernism in the other arts have arisen: the acknowledgement of the medium's materials, the revealing of dance's essential qualities as an art form, the separation of external references as subjects. Thus in many respects it is post-modern dance that functions as modernist art.*

[34] Tradução da autora a partir do original em inglês: *Eliminate from the effects of each art any and every effect that might conceivably be borrowed from or by the medium of any other art. Thereby each*

O viés de Greenberg é apontado como exclusivamente formalista, o que é questionado por historiadores da arte como Jack Flam, e da dança como Susan Manning, que alegam que o excessivo enfoque no aspecto formalista do modernismo deixa de lado sua dimensão ideológica (BURT, 2006). Tal dimensão, entretanto, aparece na visão positiva com que Banes aborda a chamada dança pós-moderna. A autora vislumbra esse movimento muito afirmativamente, como exemplifica o título de sua mais recente publicação, de 2003: "Reinventing Dance in the Sixties: Everything was possible". O tudo que era possível, no entanto, extravasava a dimensão estética. Banes celebrava o aspecto formal da arte, mas acreditando que o 'progresso' deste poderia extrapolá-lo:

> As artes de repente pareciam recém-empoderadas [...] para oferecer um meio para – na verdade, incorporar – a democracia. No início dos anos sessenta artistas vanguardistas não visavam passivamente espelhar a sociedade em que viviam, eles tentaram mudá-la através da produção de uma nova cultura. (BANES, 1993: 25)[36].

Burt chama atenção para o fato de que a visão positiva de Banes sobre a chamada dança pós-moderna e seus corpos efervescentes e democráticos fez com que lhe escapasse a dimensão crítica daquela produção artística. Dito de outra forma, a sua própria ideologia (moderna) fez com que enxergasse naqueles corpos "um projeto utópico de unidade orgânica que criou uma visão do 'corpo consciente', no qual a mente e o corpo já não eram divididas, mas harmoniosamente integrados." (BANES, 1993: 253). O autor sublinha o potencial crítico daquela produção em obras como *Convalescent Dance*, em que Yvonne Rainer performou uma versão de sua coreografia 'Trio A' convalescendo de uma grande cirurgia e *Intravenous Lecture*, na qual um médico injetava em Steve Paxton uma solução salina enquanto ele lia sobre a natureza da performance. Tais obras corroboram a afirmação de Peggy Phelan: "Na passagem da gramática das palavras à gramática do corpo, se move da esfera da

---

art would be rendered 'pure', and in its 'purity' find the guarantee of its standards of quality as well as of its independence. Também citado por Danto (in DANTO, 1997: 77) .

[35] GREENBERG, Clement. "Modernist Painting" in *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*. Editado por Francis FRASCINA e Charles HARRISON, 5–19. London: Harper & Row, 1982: 6.

[36] Também citada por Burt: *The arts suddenly seemed freshly empowered (...) to provide a means for - indeed, to embody - democracy. The early sixties avant-garde artists did not aim to passively mirror the society they lived in; they tried to change it by producing a new culture.* (BANES apud BURT, 2006: 10).

metáfora ao reino da metonímia. Para a arte própria da performance no entanto, o referente é sempre o corpo agonizante do performer."[37] (PHELAN apud BURT, 2006: 18)[38].

É na mudança da esfera da metáfora[39] para o reino da metonímia que Burt reconhece a diferença entre o expressionismo do início da dança moderna e a nova dança anti-expressiva de Rainer e seus pares. Citando Phelan:

> Metáfora funciona, assegurando uma hierarquia vertical de valor e é reprodutiva funciona apagando dissimilaridade e negando a diferença, que se traduz em um. Metonímia é aditivo e associativo, que funciona para fixar um eixo horizontal de contigüidade e deslocamento. A chaleira está fervendo é uma frase que assume que a água é contígua com a chaleira. A questão não é que a chaleira é como a água (como na metáfora o amor é como uma rosa), mas sim que a chaleira está fervendo, porque a água dentro da chaleira está.[40] (PHELAN apud BURT, 2006: 17)[41].

Segundo Burt, no início da dança moderna o corpo era apresentado metaforicamente, enquanto a nova dança dos anos 60 tratava a experiência corporal de maneira metonímica. Seus exemplos: *Lamentation*, de Graham, não era sobre um luto específico, mas sobre uma experiência universal que transcende qualquer experiência individual. Já *Convalescent Dance*, de Rainer, era sobre a particular experiência daquele corpo convalescente; seu peso, sua fraqueza, sua debilidade. A passagem da abordagem metafórica para a metonímica significa, para o autor, sublinhar o aspecto

---

[37] Tradução da autora a partir do original em inglês: *In moving from the grammar of words to grammar of the body, one moves from the realm of metaphor to the realm of metonymy. For performance art itself however, the referent is always the agonizingly body of the performer.*

[38] PHELAN, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. New York and London: Routledge, 1993: 150.

[39] Metáfora é aqui compreendida restritamente como figura de linguagem. Uma abordagem muito mais abrangente é a adotada pela teoria corpomídia (KATZ & GREINER in GREINER, 2005b), em que é compreendida em termos do processo cognitivo que configura toda e qualquer conceituação. Segundo Katz: "aqui, a metáfora não é entendida como um recurso lingüístico de imaginação poética, mas como o que o nosso corpo faz para existir, que é o procedimento de experimentar uma coisa em termos da outra. Nosso sistema conceitual é metaforicamente estruturado." (KATZ in GREINER, 2010: 128). Entende-se que estas abordagens não são excludentes, mas se referem a distintos níveis de descrição. As figuras de linguagem, como todos os conceitos, resultam de processos cognitivos realizados metaforicamente.

[40] Tradução da autora a partir do original em inglês: *Metaphor works by securing a vertical hierarchy of value and is reproductive; it works by erasing dissimilarity and negating difference; it turns in to one. Metonymy is additive and associative; it works to secure a horizontal axis of contiguity and displacement. The kettle is boiling is a sentence which assumes that water is contiguous with the kettle. The point is not that the kettle is like water (as in the metaphorical love is like a rose), but rather that the kettle is boiling because the water inside the kettle is.*

[41] PHELAN, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. New York and London: Routledge, 1993: 150.

político da performance.[42]

Nesta abordagem crítica Burt reconhece um aspecto negativo próprio de movimentos de vanguarda, muito diferente da utopia positiva a que Banes se referia. Para o autor, a produção da Judson Dance Theater tinha uma abordagem muito mais vanguardista do que modernista. Burt cita o teórico Andreas Huyssen, que coloca a questão da seguinte forma:

> a arte modernista tem a missão de resgatar a pureza da arte elevada de invasões de urbanização, o impacto da tecnologia e da industrialização e da cultura de massa em geral. A vanguarda das décadas iniciais do século XX, no entanto, tentaram subverter a autonomia da arte, sua separação artificial da vida e sua institucionalização como 'arte elevada'.[43] (HUYSSEN apud BURT, 2006: 30)[44].

Modernismo e vanguarda

Esta distinção estabelece uma divergência fundamental entre uma concepção modernista de arte e uma atitude vanguardista. O modernismo busca garantir a pureza da linguagem artística, salvaguardando a arte de contaminações oriundas de outras dimensões que não a estética, como se pertencesse a uma esfera independente dos contextos políticos, sociais, etc. Nesta esfera a arte é considerada elevada, universal, capaz de traduzir em linguagem experiências individuais. A vanguarda, ao contrario,

---

[42] Andrew Hewitt, em "Social Choreography – ideology as performance in dance and everyday movement" também opta por abordar a dança de uma maneira não metafórica, para sublinhar seu aspecto político: "O que estou chamando de 'coreografia' não é apenas uma maneira de pensar sobre a ordem social, mas também tem sido uma maneira de pensar sobre a relação entre estética e política. Em outras palavras, enquanto performativa, coreografia não pode simplesmente ser identificada com a "estética" e se configurar em contraposição à categoria de "político" que ou metaforiza ou predetermina."[42] (HEWITT, 2005: 11). [Ver também nota 65, p. 49]. Tradução da autora a partir do original em inglês: *"What I am calling 'choreography' is not just a way of thinking about social order; it has also been a way of thinking about the relationship of aesthetics and politics. In other words, as a performative, choreography can not simply be identified with the 'aesthetic' and set in opposition to the category of 'political' that it either tropes or predetermines."*

[43] Tradução da autora a partir do original em inglês: *modernist art has a mission to salvage the purity of high art from encroachments of urbanization, the impact of technology and industrialization and from mass culture in general. The avant-garde of the early decades of the twenty-century however 'attempted to subvert art's autonomy, it's artificial separation from life, its institutionalization as "high art".*

[44] HUYSSEN, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Post-modernism.* Basingstoke: Macmillan, 1988: 167.

busca borrar em suas manifestações as fronteiras entre arte e vida. Em "Teoria da Vanguarda" Peter Bürger propõe que as vanguardas atacam a suposta autonomia da arte, denunciando-a como ideológica. Para o autor, seu objetivo é reunir arte e vida:

> Os movimentos europeus de vanguarda podem ser definidos como um ataque ao status da arte na sociedade burguesa. É negada não uma forma anterior de manifestação da arte (um estilo) mas a instituição da arte como instituição descolada da práxis vital das pessoas. (BÜRGER, 2008: 105).

Neste ataque está implicado uma crítica às formas institucionalizadas de se fazer arte elevada. No caso da dança dos anos 1960, estas seriam o balé e a dança moderna. Burt traça uma conexão direta entre os artistas da Judson Dance Theater e a manifestação vanguardista de Duchamp – passando pelas influências de John Cage e Merce Cunningham. Esta conexão pode ser conferida em um ensaio que se tornou icônico como "manifesto" do movimento da Judson Dance Theater. Neste, Yvonne Rainer escreveu:

> Não ao espetáculo não ao virtuosismo não às transformações e magia e ao faz de conta não ao glamour e à transcendência da imagem da estrela não ao heróico não ao anti-heróico não ao trash não ao envolvimento do performer ou do espectador não a nenhum estilo não ao camp não à sedução do espectador pelas artimanhas do performer não à excentricidade não ao mover ou ser comovido.[45] (RAINER apud BURT, 2006: 32).[46]

Neste emblemático manifesto, Rainer usa uma abordagem vanguardista ao declarar sua renúncia às características hegemônicas da dança produzida até então, recusando o virtuosismo e o espetáculo, componentes fundamentais tanto do balé como da dança moderna. Sua geração introduziu nas suas criações movimentos cotidianos e pedestres, alçando-os ao status de dança. Assim como Duchamp fez com seus *ready-mades*, Rainer e seus pares conceitualmente redefiniram o que poderia ser considerado dança.

---

[45] Tradução da autora a partir do original em inglês: *No to spectacle no to virtuosity no to transformations and magic and make-believe no to glamour and transcendency of the star image no to the heroic no to the anti-heroic no to trash imagery no to involvement of performer or spectator no to style no to camp no to seduction of spectator by the wiles of the performer no to eccentricity no to moving or being moved.*

[46] RAINER, Yvonne. *Work 1961–1973*. Halifax, NS: The Press of Novia Scotia College of Art and Design, 1974: 51.

Burt também reconhece traços minimalistas e conceituais na produção artística da Judson Dance Theater, o que significa ser anti-modernista nos dois casos. O minimalismo se opôs ao modernismo ao realçar a literalidade dos materiais na composição das obras e ao questionar, através do serialismo e da repetição, a expressividade e a autoria na obra de arte. A arte conceitual se opôs à idéia de pureza da arte, tanto borrando as fronteiras entre as linguagens como criando formas híbridas de expressão. Burt aponta como os artistas associados a Judson Dance Theater estavam bem informados pelas teorias das artes visuais e pelas vanguardas históricas. O autor cita Simone Forti, que descreveu algumas de suas obras como '*Conceptual Pieces'* porque:

> Você começa com uma idéia, como construir uma rampa e colocar cordas nela e então você começa a subir e descer. Então, você não começa a subir e descer e depois desenvolve o movimento. Você não começa pela experiência do movimento e pelo seu desenvolvimento, mas você começa a partir de uma idéia que já tem o movimento bastante prescrito.[47] (FORTI apud BURT, 2006: 58).[48]

Esta operação conceitual acaba por redefinir o que pode ser considerado 'dança' como linguagem. O que está em jogo, novamente, neste debate, são os ideais de pureza estética determinados pelo modernismo. Burt discorda de Banes acerca do alinhamento do movimento da Judson Dance Theater com tais ideais, aproximando-o das manifestações neovanguardistas das práticas artísticas do período. O que faz este debate tão relevante é a resistência dos ideais da arte moderna, como referência do que pode ser considerado arte. A geração de artistas formada por Yvonne Rainer, Trisha Brown, Simone Forti, Steve Paxton, Robert Morris, entre outros, foi responsável por questionar os limites entre movimento cotidiano e movimento dançado. Sobre *Homemade* de Brown, de 1965, Burt comenta que "a peça demonstrou que a dança poderia ser feita de movimentos anti-expressivos e cotidianos[49]" (BURT, 2006: 71) explorados de maneira impessoal, como o simples

---

[47] Tradução da autora a partir do original em inglês: *You start with an idea, like you are going to build a ramp and put ropes on it and then you are going to climb up and down. So, you don't start to climb up and down and then developing movement. You don't start by experience the movement and evolving the movement, but you start from an idea that already has the movement pretty prescribed.*

[48] FORTI, Simone. *Art Archives: Simone Forti*. Exeter: The Arts Documentation Unit, University of Exeter, 1993: 11.

[49] Tradução da autora a partir do original em inglês: *The piece, therefore, demonstrated that dance could be about anti-expressive, everyday movement*

cumprimento de tarefas. A idéia de que dança pode ser composta de materiais ordinários se contrapõe à tradição da dança como campo do movimento altamente estetizado e, portanto, extra-ordinário.

O que pode ser considerado arte?

Segundo Arthur Danto, em "Após o fim da arte" é exatamente este o ponto em que a arte contemporânea se encontra, desde a década de 1960, em que se tornou impossível delimitar o que pode ser considerado arte. Para Danto, esta constatação é deflagrada nas artes visuais pelo movimento da *pop art*, mas o autor reconhece que Andy Warhol e seus pares estão acompanhados de outros artistas em um amplo desenvolvimento histórico:

> Até o século XX acreditava-se tacitamente que as obras de arte poderiam sempre ser identificadas como tais. Agora, o problema filosófico é explicar porque são obras de arte. Com Warhol ficou claro que não há uma forma especial que necessariamente uma obra de arte deve ter – ela pode parecer uma caixa de Brillo ou uma lata de sopa. Mas Warhol é apenas um em um grupo de artistas que fizeram essa profunda descoberta. A distinção entre música e barulho, entre dança e movimento, entre literatura e o mero escrever, coetânea à ruptura de Warhol, estabelece com ele um amplo paralelismo. (DANTO, 2006: 40).

O argumento central de Danto é que a ruptura entre o que pode ou não ser considerado arte adquire uma dimensão tão arrebatadora a partir da década de 1960 que modifica completamente a história da arte desta década em diante. O autor afirma que uma certa narrativa da história da arte chega ao fim, a narrativa que conta como a arte evoluiu no sentido de se estabelecer como linguagem autônoma. O processo de construção de autonomia das linguagens chega ao ápice com o modernismo e sua concepção dos ideais de pureza de cada uma delas. Para Danto: "A arte contemporânea pode ser pensada como impura ou não-pura, mas somente em relação com a memória do modernismo em sua virulência como ideal artístico." (DANTO, 2006: XV). Danto considera tão influente a narrativa legitimadora da arte, que culmina no modernismo, que aborda o período posterior ao fim desta narrativa como

o período “apos o fim da arte”, que dá nome a seu livro:

> Uma história havia acabado. Não era meu ponto de vista que não haveria mais arte, o que certamente significa “morte”, mas, o de que, qualquer que fosse a arte que se seguisse, ela seria feita sem o benefício da narrativa legitimadora, na qual fosse vista como a próxima etapa apropriada da história. O que havia chegado a um fim era a narrativa, não o tema da narrativa. (DANTO, 2006: 5).

A tese de Danto, de que a arte contemporânea não mais poderia ser compreendida como uma etapa do desenvolvimento da arte moderna, é profundamente reveladora da condição histórica da arte contemporânea. O autor defende a idéia radical de que a arte adentrara em um período pós-histórico. Um conceito problemático, já que afirma a idéia de que poderia haver algo como um ‘fim da história’. Embora este não seja de forma alguma o ponto de vista adotado aqui, o que a radicalidade desta afirmação expõe é reveladora do momento em que a arte se encontra. Parece que a única maneira de abordar a arte contemporânea é em contraposição à história da arte que a precedeu. O historiador de arte Ronaldo Brito diverge de Danto em relação à possibilidade de um período pós-histórico: “A história não tem fim, bem como não teve início. A história é um processo em aberto, é uma interpretação ininterrupta, é remorso e projeto”. (BRITO, 2005: 147). Ainda assim, ambos os autores compartilham da noção de que a história da arte é determinante para a compreensão da produção contemporânea:

> Não pode existir uma teoria da contemporaneidade. O próprio desta contemporaneidade é ser um “amontoado” de teorias coexistindo em tensão, ora convergente, ora divergente. [...] Numa certa medida, não é mais a arte que permite a história da arte e sim o inverso – a história da arte, essa construção *a posteriori*, infiltra-se na produção e parece mesmo determiná-la. (BRITO, 2005: 80).

Enquanto Danto afirma o fim da narrativa da história da arte, Brito admite a impossibilidade de uma teoria da contemporaneidade. Apesar de divergirem quanto à idéia da possibilidade de existência de um período pós-histórico, ambos concordam que é o desenvolvimento histórico da arte que faz com que não seja possível legitimar uma teoria da arte atual, a não ser em relação negativa com tudo que a precedeu. Este aspecto caracteristicamente reativo da arte contemporânea também é resultado de seu próprio desenvolvimento histórico, sobretudo do que realizaram os movimentos de

vanguarda:

> Com a explosão das vanguardas nas primeiras décadas do século, a obra de arte passou a ser tudo e qualquer coisa. Nenhum ideal teórico, nenhum princípio formal poderia mais defini-la ou qualificá-la a priori. [...] Pensar a morte da arte, praticá-la por assim dizer, era a rotina das vanguardas no início do século. (BRITO, 2005: 74, 76).

As vanguardas históricas são consideradas por Brito, como por Bürger, responsáveis por atacar toda e qualquer convenção de arte vigente. O intuito desse ataque, entretanto, não era estabelecer um novo estilo ou propor um avanço estético para a arte produzida até então. Era, sim, desestabilizar o que tinha se institucionalizado como arte, denunciando como os critérios estabelecidos sobre o que pode ou não ser arte não dependem exclusivamente das características individuais das obras. As manifestações vanguardistas questionavam a autonomia da obra de arte, explicitando como esta estava sujeita a concepções hegemônicas da época. Seus ataques à tais concepções pretendiam atacar a hegemonia dos valores vigentes, em uma concepção de que a arte não existe independentemente destes. Segundo Bürger:

> Um sinal característico dos movimentos históricos de vanguarda consiste exatamente no fato de eles não terem desenvolvido estilo algum; não existe um estilo dadaísta ou surrealista. Antes, ao erigir em princípio a disponibilidade sobre os meios artísticos de épocas passadas, esses movimentos liquidaram a possibilidade de um estilo de época. (BÜRGER, 2008: 51).

Na narrativa da história da arte como concebida por Danto, o papel das vanguardas foi justamente o de desestabilizar a noção de uma arte pura, elevada, como concebida pelo modernismo. Através da crítica aos ideais artísticos vigentes, os movimentos de vanguarda possibilitaram o questionamento do que poderia ser considerado arte e, ainda, como esta poderia ser distinguida da realidade. A arte confinada ao domínio da estética foi problematizada, e a sua relação com a vida tornou-se objeto de reflexão:

> O sucesso ontológico da obra de Duchamp, consistindo numa arte que teve êxito na ausência ou suspensão das considerações de gosto, demonstrou que a estética na verdade não é uma propriedade essencial à arte, nem a define. Essa constatação, como a vejo, não só põe um fim à era do modernismo, mas ao inteiro projeto histórico

> que caracterizou o modernismo, a saber, buscando distinguir entre as qualidades essenciais e as acidentais da arte para "purificá-la". [...] O que Duchamp fez foi demonstrar que o próprio projeto devia, antes, discernir como a arte deveria ser distinguida da realidade. (DANTO, 2006: 125).

Judson Dance Theater e vanguardismo

Ao estabelecer que o movimento da Judson Dance Theater possuía traços vanguardistas, e não modernistas – como supôs Sally Banes – Burt identifica aquela geração comprometida com o questionamento do que poderia ser considerado dança e, de que maneira a dança se relaciona com a vida. Isso significa que sua agenda não era produzir uma 'dança pura' nem promover "o reconhecimento dos meios materiais, a revelação das qualidades essenciais da dança como uma forma de arte, a independência de referências externas como tema" (BURT, 2006: 8) tal como postulados por Banes. Pelo contrário, a sua produção muitas vezes indica matrizes duchampianas. Em *Carnation*, de 1964, Lucinda Childs coreografa uma série de ações cotidianas envolvendo objetos como bobs e esponjas:

> Childs disse que é um trabalho em que usou 'material comum para explorar movimentos que não fossem de dança'. Ela então coreografou manipulações de objetos domésticos comuns, comprados em qualquer mercado, e suas interações com eles. É notória a afirmação de Cage de que tudo é música; Childs estava demonstrando que qualquer coisa poderia tornar-se dança.[50] (BURT, 2006: 106).

É possível, seguindo Burt, traçar uma genealogia que vai de Duchamp a Childs, por exemplo, passando por Cage. Isso aponta para o fato de que os artistas da Judson Dance Theater não estavam, anacronicamente, perseguindo ideais modernistas, da maneira definida por Danto: "Com o modernismo, as próprias condições de representação tornaram-se centrais, de modo que a arte de certa forma se tornou o seu próprio assunto." (DANTO, 2006: 9). Ao contrário, estavam

[50] Tradução da autora a partir do original em inglês: *Childs has said that it is a piece in with she used 'commonplace material to explore movement activity outside dance movement'. She therefore choreographed manipulations of ordinary, household objects that she had bought in Woolworth's and her interactions with them. Cage famously said that everything was music; Childs was demonstrating that anything could become dance.*

profundamente conectados com as transformações da sociedade ao seu redor; com os elementos da cultura de massa, da industrialização e da vida urbana. Para Danto, a década de 1970 marcou o fim dos ideais modernistas e o início do período contemporâneo, que se estende até hoje:

> Penso que o fim do modernismo ocorreu na hora certa. [...] E os artistas possuíam toda a herança da história da arte com a qual trabalhar, inclusive a história da *avant-garde*, que colocou à disposição do artista as fantásticas possibilidades que a *avant-garde* havia desenvolvido e que o modernismo fez de tudo para reprimir. A meu ver, a principal contribuição artística da década foi o surgimento da imagem apropriada – a apropriação de imagens com sentido e identidade estabelecidos, conferindo-lhes um sentido e identidade novos. (DANTO, 2006: 19).

A possibilidade de apropriação de outros materiais não oriundos do universo da dança para fazer dança é certamente uma característica da produção contemporânea já desenvolvida pelos artistas da Judson Dance Theater. Trisha Brown, Lucinda Childs, Simone Forti e Yvonne Rainer – entre outros – estavam coreografando a partir de movimentos cotidianos, utilizando objetos comuns, ações e tarefas que não pertenciam ao código da dança existente. Ao alargar os limites dos materiais que poderiam ser usados para compor dança estes artistas estavam redefinindo a própria linguagem. Assim como *Trillium*, de Brown, "*Trio A* [de Rainer] continha uma parada de mão, juntamente com uma série de outros movimentos ordinários que não tinham nenhuma conexão com qualquer vocabulário existente e codificado de dança.[51]" (BURT, 2006: 76). É precisamente nesta operação de apropriação do que é ordinário para compor a linguagem artística, borrando esta distinção, que Danto, localiza o cerne de uma importante questão estética da arte contemporânea: não é mais possível estabelecer perceptivelmente critérios para a reconhecer arte. Para Danto:

> era como se os artistas estivessem começando a fechar a lacuna entre a arte e a realidade. E a questão agora era o que tornava essas camas objetos de arte, se eram, afinal, camas. [...] A *Brillo Box* conferiu generalidade a essa questão. Por que ela era uma obra de arte se os objetos que a ela se assemelhavam exatamente, pelo

[51] Tradução da autora a partir do original em inglês: *Like Trillium, Trio A contained a handstand along with a number of other, ordinary movements that had no connection with any existing codified dance vocabulary.*

> menos sob um critério perceptual, são meras coisas, ou, na melhor das hipóteses, artefatos? (DANTO, 2006: 138).

É claro que o reconhecimento desta questão que se tornou central na estética contemporânea não foi feito imediatamente. A história deste processo foi detonada pelas vanguardas do início do século XX, e consolidada em algum momento da década de 1970 quando as artes adotaram abordagens afinadas com as propostas vanguardistas. Mas os ideais modernistas ainda eram dominantes, como atesta a própria leitura de Banes acerca do movimento da Judson Dance Theater. Neste caso, o ocorrido na dança não foi diferente do que Danto identifica nas artes visuais:

> a prática crítica modernista estava em descompasso com o que acontecia no próprio mundo da arte no final da década de 1960 e no decorrer da de 1970. Ele continuou sendo a base para a maioria da prática crítica, especialmente por parte da curadoria, e também do professorado de história da arte, no grau em que caracterizava a crítica. (DANTO, 2006: 160).

Faz-se necessário notar que, de alguma maneira, os ideais modernistas parecem ser a referência para o processo de legitimação de várias linguagens artísticas, mesmo aquelas que 'emergiram' após o advento do modernismo, como a fotografia e o vídeo. Tais ideais são balizadores para os próprios artistas comprometidos com o desenvolvimento das linguagens. Em relação à linguagem do vídeo, Danto observa que:

> A idéia modernista segundo a qual a arte consiste na fidelidade às características essenciais de um meio proporcionava uma posição crítica muito poderosa nas artes que não a pintura. Assim, quando o vídeo começou emergir como forma de arte, inevitavelmente desenvolveu uma agenda purista crítica em que as obras eram criticadas com veemência por não serem suficientemente "vídeo". Os artistas buscavam expurgar de seus filmes ou fitas qualquer coisa que não fosse essencial ao meio, novo como ele era, até que um dia esse purismo deixou de ser importante. (DANTO, 2006: 151).

Para Burt, o movimento da Judson Dance Theater realizou uma produção que questionou contundentemente na dança o purismo de linguagem dos ideais modernistas. Os artistas que empreenderam este questionamento estavam alinhados com os debates promovidos por outras linguagens, marcadamente as artes visuais e a performance. Artistas oriundos destes campos passaram a colaborar e produzir juntos

trabalhos de difícil delimitação nas categorias artísticas tradicionais. Robert Morris, por exemplo, apresentou a performance *Site* na Judson Dance Theater. Isso revela, entre outras coisas, a proximidade das questões artísticas entre membros de uma geração que lidava com a mesma herança modernista. Segundo Burt:

> *Trio A*, como *Site*, constituiu uma intervenção performativa dentro dos debates teóricos sobre o modernismo e o minimalismo que estavam ocorrendo naquele momento. Como argumentei, Rainer alinhou *Trio A* e a nova dança com as idéias teóricas que estavam sendo desenvolvidas por artistas minimalistas e conceituais, e contra a visão de críticos de arte como Greenberg e Fried[52]. (BURT, 2006: 79).

Minimalismo versus modernismo

O minimalismo foi uma das vertentes artísticas do período entre as décadas de 1960 e 1970 com a qual os artistas da Judson Dance Theater se engajaram em seu debate com a dança moderna que os precedeu. Este engajamento se deu pela negação de características emblemáticas da arte moderna predecessora. O já citado manifesto de Rainer é exemplar neste sentido. A dança produzida por Rainer e seus pares propuseram uma radical ênfase em seus processos constitutivos, de maneira a minimizar a expressividade da criação artística. Esta operação, muito afinada com o que estavam propondo artistas como Morris, contribuiu para a indeterminação das fronteiras entre as categorias artísticas. David Batchelor aponta como Morris, em seu trabalho intitulado *Coluna*, realiza similar operação. O trabalho consiste em apresentar uma coluna de compensado de madeira verticalmente, depois derrubá-la e deixá-la na horizontal: "*Coluna* é, então, num certo nível, uma espécie de abstração de figura; a performance, uma redução da dança a um movimento único, elementar, destituído de gesto ou expressividade." (BATCHELOR, 1999: 26). O autor aponta como a ênfase na inexpressividade da performance pode ser reconhecida como um gesto ou movimento despersonalizado, que remeteria a uma dança reduzida a seu

[52] Tradução da autora a partir do original em inglês: *Trio A, like Site, constituted a performative intervention within the theoretical debates about modernism and minimalism that were taking place at that time. As I argued, Rainer aligned Trio A and the new dance with the theoretical ideas being developed by minimal and conceptual artists, and against the view of the art critics Greenberg and Fried*.

elemento mínimo. Uma afirmação com a qual Burt corrobora: "A despersonalização e o minimalismo do trabalho foram atributos compartilhados por outras obras criadas por artistas associados com a Judson Dance Theater.[53]" (BURT, 2006: 74). Esta abordagem problematiza a estética modernista na medida em que propõe afinidades muito mais relevantes entre trabalhos de campos distintos, em vez de promover o purismo de cada categoria artística:

> Para os modernistas, o contexto mais relevante e imediato sempre foram outros trabalhos de arte pertencentes à mesma categoria. Uma forte característica dos trabalhos tridimensionais em discussão aqui é a tendência a se derivar de, a se identificar ou a se comparar com obras de outras categorias: Judd e a pintura, Morris e a dança, Le Witt e o desenho, por exemplo. Além disso, o conceito de modernismo de Greenberg tinha a premissa numa distinção enfática entre arte e não-arte, ao passo que uma grande parte das obras contemporâneas cada vez mais levava em conta ou problematizava essa distinção. (BATCHELOR, 1999: 64).

Um questionamento que parece ser comum a estes modos de produzir é a idéia de obra artística como arte elevada, como 'obra-prima'. Estava implicado neste questionamento o uso de materiais ordinários, cotidianos, assim como a utilização de procedimentos oriundos de outras linguagens. Nos dois casos o que se debatia era uma noção purista da forma artística, de herança modernista. Para os artistas minimalistas, a redução das características expressivas da arte tinha como foco ressaltar a criação artística como processo, ou seja, como trabalho. O foco no processo constitutivo das obras e a despersonalização do trabalho artístico diminuía a distância entre artistas e público:

> Perturbando e subvertendo as expectativas de virtuosismo técnico e fazendo uso de novos tipos de material que se aproximavam mais dos movimentos e comportamentos encontrados na vida cotidiana, essas obras também enfraqueceram a relação hierárquica entre bailarinos e público.[54] (BURT, 2006: 109).

---

[53] Tradução da autora a partir do original em inglês: *The piece's depersonalization and minimalism were all attributes that is shared with other works created by artists associated with Judson Dance Theater.*

[54] Tradução da autora a partir do original em inglês: *By troubling and subverting expectations of technical virtuosity and making new sorts of material that were closer to the sorts of movements and behavior found in everyday life, such works also undermined the hierarchical relationship between dancers and audiences.*

Esta operação alçava o público a uma posição diferenciada na recepção das obras. À neutralidade em geral conferida à situação de apreciação de uma coreografia ou de uma escultura se opunha uma valorização do momento em que o espectador trava contato com ela. Aquela apresentação em particular, aquele ponto de vista, aquela perspectiva de observação eram enfatizados nos trabalhos minimalistas, desde a sua própria constituição. A coreografia de *Trio A* – assim como *Trillium* de Brown e as *Conceptual Pieces* de Forti – consistia em uma série de movimentos realizados como tarefas. Tal como a performance de *Coluna* de Morris, proporcionavam ao espectador a consciência das circunstâncias em que estavam presenciando aqueles eventos. Seguindo Rosalind Krauss, Batchelor afirma:

> Na medida em que os trabalhos minimalistas alertam o espectador – por meio de sua forma, superfícies e posicionamento – para as contingências do local e variabilidade da perspectiva, eles começam a implicar um tipo diferente de espectador. (BATCHELOR, 1999: 25).

A maneira como estes trabalhos desafiavam a apreensão da arte pelo público privilegiando o evento era, em grande medida, partilhada por várias manifestações artísticas das décadas de 1960 e 1970. Não por acaso floresceram movimentos como o "Fluxus", que contribuíram para o estabelecimento da performance como forma de arte que prioriza o efêmero e o ordinário. O alinhamento destas duas características não é um procedimento inaugurado por esta geração, mas eleito por ela como central em suas preocupações artísticas. Sobre o Fluxus, Batchelor pontua:

> Seguindo o exemplo da obra de Cage e seu seminal *4'33''* – uma composição em que o pianista fica sentado no palco, inerte e silencioso, na frente de um piano não tocado, por quatro minutos e meio –, os "eventos" do Fluxus eram geralmente isso: apenas eventos. Assim como os *readymades* de Duchamp, a música de Cage e a dança de Cunningham, que recusavam respectivamente qualquer distinção absoluta entre arte e objetos ordinários, música e sons ordinários, dança e movimento ordinário, os eventos do Fluxus eram compostos de diretivas simples, ações triviais repetidas, ocorrências aleatórias e regras arbitrárias. (BATCHELOR, 1999: 26).

Ao atribuir às características circunstanciais da performance sua relevância artística, notadamente estas manifestações adotam uma abordagem vanguardista que problematiza as formas de arte elevadas. Batchelor já enxerga em Cunningham a

indistinção entre dança e movimento ordinário, provavelmente pelo fato do coreógrafo adotar o acaso e o aleatório como procedimentos compositivos. No entanto, no caso de Cunningham, estes elementos cumprem o papel de estratégias compositivas, não transparecendo na configuração apresentada ao público. É só com os artistas da Judson Dance Theater que estes elementos ordinários atingem um alto grau de relevância na configuração da dança, e assumem um papel central no evento assistido pelo espectador. A ênfase, nesse caso, recai sobre o processo de realização da dança, muito mais que na sua forma final. Brito coloca da seguinte maneira esta questão:

> Depois que a *minimal* acabou de desmistificar o idealismo da forma para enfatizar os processos, sobretudo os procedimentos, pode-se afirmar que a arte moderna chega, duchampianamente, ao grau zero. O que ocorre a seguir não está garantido por nenhum *a priori* – ou se impõe por sua força particular, no fogo cruzado das mais diversas séries de linguagens, ou perde logo o contato com a arte na acepção forte do termo. (BRITO, 2005: 113).

O autor atribui ao minimalismo papel fundamental na desmistificação da forma que a arte poderia assumir, ao enfatizar os processos e procedimentos contra uma concepção modernista de pureza da forma. De maneira similar Batchelor entende que esta vertente artística contribuiu para romper com preceitos modernistas, se valendo, de certa maneira, do legado vanguardista de Duchamp. Em rápida passagem, o autor comenta como, além da clara inspiração duchampiana, o trabalho de Morris é também devedor de sua relação com a dança e o teatro. Por serem manifestações artísticas efêmeras, é possível atribuir a elas o papel de um campo privilegiado para a exploração de formas processuais. Segundo Batchelor:

> Numa entrevista em 1985, Morris falava da importância de Marcel Duchamp e, em alguma medida, de Johns em seu trabalho dessa época (em outras palavras, não o expressionismo abstrato e principalmente não à pintura), mas sob outros aspectos as origens do trabalho não estão tanto na tradição da escultura construtiva e do *readymade* quanto no teatro e na dança. (BATCHELOR, 1999: 26).

A ênfase nos processos

O que parece comum aos artistas minimalistas é a implicação do processo de trabalho artístico nas obras, e a conseqüente consciência do espectador em relação a este processo. Isso ocorre, por exemplo, quando se pretende levar em conta e comunicar o esforço empreendido pelo bailarino na realização da coreografia. Muito mais importante do que o resultado coreográfico, o que Rainer almejava em *Trio A* era fazer com que o esforço necessário para a realização da coreografia pudesse ser transmitido para o público. Em outras palavras, isso significava priorizar a comunicação do processo de trabalho envolvido na criação artística, em vez da obra como resultado sublime desta criação. Segundo Burt:

> Como Morris Rainer estava preocupada com a percepção do espectador, observando que o ponto de vista do espectador e do bailarino nem sempre correspondem, especialmente no que concerne à energia real utilizada por um bailarino e a energia aparente que o espectador percebe em sua dança.[55] (BURT, 2006: 83).

A ênfase na percepção do espectador, nos processos e procedimentos artísticos, nos materiais ordinários, nas linguagens impuras, todas são características que problematizam a noção de obra de arte modernista. Para Burt "a dança minimalista desafiou os valores estéticos da teoria modernista de Greenberg de uma forma vanguardista[56]". (BURT, 2006: 89). Tais questionamentos são tributários dos movimentos de vanguarda do início do século XX na medida em que atacam a idéia de que a dimensão estética da arte possa ter uma existência independente da vida. O elevado grau de autonomia da dimensão estética que o modernismo reclama para a arte é posto em cheque irreversivelmente pelas manifestações artísticas da década de 1960 e 1970. Isto não significa que seus ideais não sobrevivam, mas antes que se tornou impossível não relativizá-los. Ainda que a produção artística das décadas posteriores não seguisse trabalhando com as questões que o minimalismo, a arte

---

[55] Tradução da autora a partir do original em inglês: *Like Morris Rainer was concerned with the spectator's perception, observing that the point of view of the spectator and that of the dancer do not always correspond, particularly where the real energy used by a dancer and the apparent energy that the spectator perceives in their dancing is concerned.*

[56] Tradução da autora a partir do original em inglês: *minimal dance challenged the aesthetic values of greenbergian modernist theory in a avant-garde way.*

conceitual e a *pop art* haviam apontado, as suas implicações não poderiam ser ignoradas. Para Batchelor:

> O "monocromo" e o "*readymade*" tinham se tornado fatos estabelecidos da arte, e, mesmo que não fossem universalmente admirados, eram fatos que no entanto traziam profundas implicações para a arte. Naquela época, assim como hoje, uma discussão séria sobre arte não poderia ir longe sem reconhecer a presença ou a possibilidade de tais trabalhos. (BATCHELOR, 1999: 14).

Pode-se dizer, seguindo Burt, que a produção artística da Judson Dance Theater naquelas décadas era realizada a partir de uma perspectiva que reconhecia o impacto do 'fato *readymade*' nas artes. Ao adotar uma abordagem vanguardista artistas como Rainer, Brown, Forti, Paxton e Childs – entre outros – se opuseram à dança moderna existente, e propuseram uma agenda anti-modernista para a dança. A implicação que isto teve, para uma parcela da produção de dança contemporânea, foi reconhecida por Burt em artistas tão heterogêneos como Pina Bausch e Anne Teresa de Keersmaeker, em suas respectivas obras *Café Müller* e *Rosas Danst Rosas*. Segundo o autor, apesar das grandes diferenças entre ambas:

> há, no entanto, semelhanças na forma como cada uma destas obras afirmam a materialidade do corpo que dança, a fim de se distanciar de modalidades mais antigas, expressivas, de coreografia. Isto, eu vou propor, é um legado central da Judson Dance Theater, para a dança ambiciosa e experimental em ambos os lados do Atlântico durante as últimas décadas do século XX[57]. (BURT, 2006: 138).

A afirmação da 'materialidade do corpo que dança' é uma necessidade que surge dos questionamentos em relação à arte elevada defendida pelo modernismo. Uma estética pura da dança é colocada em cheque ao enfatizar o real esforço e trabalho do corpo que a produz. O que costuma ser minimizado em uma estética purista passa a ser reconhecido como intrínseco à produção de dança. Como afirma Trisha Brown: "É o fator 'falha humana' na exposição da forma que contribui para essa coisa maravilhosa chamada dança, que é extremamente imperfeita desde o

---

[57] Tradução da autora a partir do original em inglês: *there were nevertheless some similarities in the way each of these pieces asserted the materiality of the dancing body in order to distance itself from older, expressive modes of choreography. This, I will propose, is a central legacy of Judson Dance Theater to ambitious, experimental dance in both sides of the Atlantic during the last decades of twentieth century.*

início.[58]" (BROWN apud BURT, 2006: 146)[59]. Para Burt, em *Accumulation* e outros trabalhos Brown enquadra a imperfeição do corpo humano durante a performance:

> O uso de Brown na década de 1970 de estruturas formais, repetitivas, não se destinava a produzir 'dança pura' de uma forma modernista, mas a emoldurar a humanidade e a falta de precisão física que o corpo que dança revela na performance.[60] (BURT, 2006: 146).

Dispositivos anti-expressivos

Para o autor, esta é mais uma razão pela qual a dança produzida por Brown e seus pares não pode ser considerada modernista. O uso de estruturas formais e repetitivas tinha como propósito exatamente o contrário da produção de 'dança pura': procurava destacar a imprecisão e a falibilidade do corpo que dança. Este objetivo era buscado através da repetição em série de estruturas formalizadas. Tal procedimento acaba proporcionando um esvaziamento de sentido no movimento executado, trazendo o foco para o próprio ato da execução. Desta maneira qualquer gesto torna-se destituído de expressividade, e o que vem para primeiro plano é a materialidade do corpo que o executa. O procedimento de repetição em série é largamente utilizado por artistas minimalistas e conceituais:

> O historiador de arte Craig Owens, discutindo repetição na arte minimalista e conceitual, descreveu-as como um jogo vivo de substituições, classificações, reversões e repetições. Estas, segundo ele, 'suspendem qualquer referência fora da série em si, bem como qualquer relação subjetiva entre o artista e o espectador'[61]. (BURT, 2006: 140).

---

[58] Tradução da autora a partir do original em inglês: *It's the human failure factor in the exposition of form that makes for this marvelous thing called dance, which is highly imperfect from the beginning.*

[59] in GOLDBERG, Marianne. "Trisha Brown's Accumulations", in *Dance Theatre Journal* 9(2) Autumn: 4–7, 39. 1991: 6.

[60] Tradução da autora a partir do original em inglês: *Brown's use in the 1970s of formal, repetitive structures was not intended to produce 'pure dance' in a high modernist way but to frame the humanness and lack of physical precision that the dancing body revealed in performance.*

[61] Tradução da autora a partir do original em inglês: *The art historian Craig Owens, discussing repetition in minimal and conceptual art, described them as a game-life play of substitutions, classifications, reversals and repetitions. These, he suggested, 'suspend any reference outside the series itself, as well as any subjective relation between artist and viewer'.*

O que Owens chama de suspensão de 'qualquer referência fora da série em si e da relação subjetiva entre artista e espectador' é a tentativa de minimizar a expressividade de um signo pela sua repetição. Isto não quer dizer que ele deixe de produzir significações, mas que estas são problematizadas pela própria serialização. É desta maneira que Bausch e Keersmaeker usam a repetição nos trabalhos acima citados, *Café Müller* e *Rosas Danst Rosas*. Segundo Burt: "É o modo que a repetição em série tem de fazer significados explícitos desaparecerem uma característica fundamental que essas obras têm em comum.[62]" (BURT, 2006: 139). O autor vê esse traço como uma estratégia compositiva que remete à produção da Judson Dance Theater: "Este mundo descentrado com substituições e transposições pode ser encontrado nos insistentemente e obsessivamente sistemas completos iterativos de coreografias abstratas, minimalistas de Brown e Childs.[63]" (BURT, 2006: 142). O uso da repetição em série, ao destituir o material repetido de um significado unívoco, promove um jogo de substituições, transposições e contradições de sentidos que não se resolve:

> O que é perturbador sobre a repetição é a forma como coloca em jogo qualidades que ultrapassam o sentido explícito da imagem repetida. [...] Eu estou interessado na maneira que, em cada obra, a repetição em série produz níveis de significado que ultrapassam o conteúdo explícito do material repetido. Esta, proponho, funciona como sintoma de tensões não resolvidas dentro de cada uma destas obras.[64] (BURT, 2006: 144).

Este procedimento funciona como um dispositivo anti-expressivo de maneira similar ao uso da metonímia. Enquanto a repetição tem efeito anti-expressivo pelo esvaziamento de sentido, a metonímia produz o mesmo pela literalidade. Ambos os casos se contrapõem às abordagens metafóricas da dança expressiva modernista[65]. A

---

[62] Tradução da autora a partir do original em inglês: *It is the way serial repetition makes explicit meanings disappear that is a key feature which this pieces have in common.*

[63] Tradução da autora a partir do original em inglês: *this decentred world with substitutions and transpositions can be found in the insistently and obsessively completed iterative systems of abstract, minimalist choreographies by Brown and Childs.*

[64] Tradução da autora a partir do original em inglês: *What is disturbing about repetition is the way it brings into play qualities that exceed the explicit meaning of the repeated image. [...] I'm concerned with the way that, in each piece, serial repetition produces levels of meaning that exceed the explicit content of the material repeated. These, I propose, function as symptoms of unresolved tensions within each of these pieces.*

[65] Hewitt, em "Social Choreography – ideology as performance in dance and everyday movement", ao propor que a coreografia não seja entendida como metáfora, pretende justamente se contrapor à dança expressiva modernista: "eu poderia descrever melhor o que quero dizer aqui, quando digo que a

resistência em adotar tais abordagens é sintomática de uma virada: "a mudança da dança moderna expressiva para o tipo de dança vanguardista que começou a ser realizada na Judson Memorial Church em 1960 é uma mudança de metáfora para metonímia e alegoria.[66]" (BURT, 2006: 143). O reconhecimento desta virada é compartilhado por outros teóricos:

> Craig Owens, Hal Foster, Rosalind Krauss, entre outros críticos de arte e estudiosos que começaram a articular uma abordagem pós-moderna das artes visuais na década de 1970, concordam que a virada pós-moderna nas artes visuais decretou uma mudança de estruturas baseadas em metáforas para estruturas que usavam metonímia e alegoria.[67] (BURT, 2006: 143).

Esta mudança de abordagem parece ser sintomática de uma forma de ver o mundo que não comporta pontos de vistas universais e valoriza perspectivas contingenciais: "alegorias desafiam pontos de vista normativos, supostamente universais. Ler algo de uma forma alegórica requer a tomada de um ponto de vista que é provisório e contingencial." (BURT, 2006: 164). Metáforas universalistas parecem não atender a uma produção artística que compreende a experiência contemporânea como fragmentada e parcial:

> Considerando que os dispositivos metafóricos da dança moderna (*mainstream*) buscaram maneiras poderosas mas simples de resolver os problemas universais da condição humana, os dispositivos metonímicos e alegóricos da nova dança buscaram maneiras de encontrar conexões nas experiências complexas e fragmentadas da vida urbana contemporânea.[68] (BURT, 2006: 92).

---

coreografia social não é uma metáfora. Eu procuro contrariar a interpretação dominante de uma metáfora da dança dentro da poética modernista. O modelo de causalidade aqui é mais estrutural. Uma estética poderia ser julgada ideologicamente não simplesmente porque exprime uma agenda clara ou porque sabemos que seu autor ou coreógrafo pertence a uma determinada classe ou partido. Ações – e não apenas representações – são ideológicas." (HEWITT, 2005: 11). Tradução da autora a partir do original em inglês: *"I might best describe here what I mean when I say that social choreography is not a metaphor. I seek to counter the prevailing interpretation of a metaphor of dance within modernist poetics. The model of causality here is more structural. An aesthetic could be judged ideologically not simple because it expresses a clear agenda or because we know its author or choreographer belonged to a certain class or party. Actions - not just representations - are ideological".*

[66] Tradução da autora a partir do original em inglês: *the shift from expressive modern dance to the kind of avant-garde dance that began to be performed at Judson Memorial Church in the 1960s is a shift from metaphor and direct expression towards metonymy and allegory.*

[67] Tradução da autora a partir do original em inglês: *Craig Owens, Hal Foster, Rosalind Krauss and like-minded art critics and scholars, who began articulating a postmodern account of the visual arts in the 1970s, have argued that the postmodern turn in the visual arts enacted a shift from signifying structures based on metaphor towards structures that used metonymy and allegory.*

[68] Tradução da autora a partir do original em inglês: *Whereas the metaphorical devices within mainstream modern dance sought powerful but simple ways of resolving universal problems of the*

Uma vez que a condição da experiência contemporânea permanece complexa e fragmentada, uma produção artística que pretende levar em conta esta condição inevitavelmente dialoga com abordagens vanguardistas que a precederam. Isso não quer dizer que tal produção contemporânea seja neovanguardista, mas que, de alguma maneira, carrega a consciência de lidar com questões que foram colocadas em pauta através de estratégias de vanguarda. O embate histórico entre abordagens vanguardistas e abordagens modernistas de arte marca irreversivelmente o terreno da arte contemporânea. Bürger apresenta a questão da seguinte maneira:

> Assim como uma estética atual não pode negligenciar as transformações incisivas produzidas na esfera da arte pelos movimentos históricos de vanguarda, tampouco ela pode ignorar que há muito a arte já tenha entrado numa fase pós-vanguardista. Esta fase pode ser caracterizada por ter-se restaurado a categoria de obra e pelo fato de serem utilizados, para fins artísticos, procedimentos de vanguarda. (BÜRGER, 2008: 120).

Arte pós-vanguardista

A questão que se coloca para a produção contemporânea é de que maneira lidar com este terreno. É possível trabalhar com a restaurada noção de obra artística mantendo uma posição crítica, ou seja, sem recair em um esteticismo estéril como pregava o modernismo? Para Burt, alguns coreógrafos, dentre eles Bausch, Keersmaeker e a própria Trisha Brown – que seguiu trabalhando com os mesmos princípios – têm sido capazes de fazê-lo:

> Se coreógrafos inovadores no final dos anos 1970 e 1980 já não viam seus trabalhos como vanguardistas, eles, no entanto, continuaram incorporando alternativas radicais. Ao invés de ceder à idéia de que agora era impossível trabalhar de uma forma crítica radical, eles continuaram o projeto de desfazer a dança em nome do possível.[69] (BURT, 2006: 161).

---

human condition, the metonymic and allegorical devices within the new dance sought ways of finding connections within complex and fragmented experiences of contemporary urban life.

[69] Tradução da autora a partir do original em inglês: *If innovative choreographers in the late 1970s and 1980s no longer saw their work as avant-garde, they nevertheless continued embodying radical*

Em "Exhausting Dance – Performance and the Politics of movement", Lepecki analisa o trabalho de artistas que trabalham de uma forma crítica radical os elementos constitutivos da dança ocidental. O autor está particularmente interessado na produção contemporânea que propõe um esgotamento da dança. Este esgotamento da dança é definido como a exaustão da qualidade que a define como arte pura, o movimento. Há nesta proposição uma crítica à concepção purista de dança como articulada pelo modernismo. A tese central do autor vai além e propõe que os trabalhos que esgotam a noção de dança como sinônimo de movimento são uma crítica ao próprio projeto da modernidade, associado ao ideal de constante mobilidade. O que concerne aos assuntos tratados aqui, entretanto, é precisamente a crítica à concepção modernista de arte que está no cerne da tese de Lepecki. Segundo ele:

> O alinhamento estrito entre dança e movimento que John Martin anunciou e comemorou é, no entanto, o resultado lógico de sua ideologia modernista, de seu desejo de, teoricamente, garantir uma autonomia para a dança que a tornaria igual a outras formas de arte elevadas[70]. (LEPECKI, 2006: 4).

Da crítica à noção purista de dança é derivada a crítica à concepção de categorias artísticas puras, como formas de arte elevadas. Esta posição adotada pelo autor permite que ele aborde trabalhos de artistas que não são usualmente enquadrados na categoria da dança. Os artistas examinados por Lepecki são: Bruce Nauman, Juan Dominguez, Xavier Le Roy, Jérôme Bel, Trisha Brown, La Ribot, William Pope.L e Vera Mantero. Dois deles, Nauman e Pope.L, são artistas visuais e seus trabalhos costumam ser considerados performances. Contra a persistente e poderosa ideologia modernista que afirma a equivalência entre dança e movimento o autor elege trabalhos que propõem uma intensificação do corpo. Esta maneira de conceber dança tem parentesco com a afirmação da materialidade do corpo articulada pelos artistas da Judson Dance Theater nos anos 1960. Além de analisar o trabalho recente da própria

---

alternatives. Rather than giving in to the idea that it was now impossible to work in a radical, critical way, they continued the project of undoing dance for the sake of the possible.

[70] Tradução da autora a partir do original em inglês: *The strict alignment of dance with movement that John Martin announced and celebrated is but the logical outcome of his modernist ideology, of his desire to theoretically secure for dance an autonomy that would make it an equal to other high art forms.*

Trisha Brown, Lepecki contextualiza a produção de Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Juan Dominguez, La Ribot e Vera Mantero, como pertencentes a um movimento europeu de dança, surgido nos anos 1990, que dialoga com o legado da Judson Dance Theater. Um manifesto assinado por vários destes artistas propõe que:

> Nossas práticas podem ser chamadas de: "performance", "live art", "happenings", "eventos", "body art", "dança / teatro contemporâneo", "dança experimental", "nova dança", "performance multimídia", "site specific", "instalação corporal", "teatro físico", "laboratório", "dança conceitual", "independança", "dança / performance pós-colonial", "street dance", "dança urbana", "dança-teatro", "dança performance" – para citar apenas alguns... [71] (Manifesto for a European Performance Policy apud LEPECKI, 2006: 135).

Burt reconhece na produção desta geração de artistas despontada nos anos 1990 proposições herdadas da abordagem vanguardista dos artistas associados a Judson Dance Theater nos anos 1960. Seguindo este raciocínio, a proposição de diversos nomes para suas práticas artísticas reflete a necessidade ainda pertinente de se contrapor à uma noção purista de dança. Os diversos nomes serviriam para dar conta de uma pluralidade de abordagens que extrapolam a idéia de dança como uma linguagem pura, isto é, de dança como movimento. A necessidade de ampliar as nomenclaturas para sua produção artística é sintoma de que o entendimento hegemônico do que pode ser considerado dança permanece atrelado a ideais modernistas. Artistas da nova geração que não identificam seus trabalhos com tais ideais dialogam com estratégias desenvolvidas pela Judson Dance Theater, com suas abordagens minimalistas e conceituais. Estas estratégias, no entanto, se complexificam. Segundo Burt:

> Considerando que a maior parte do trabalho apresentado na Judson Dance Theater consistiu de peças curtas reduzidas a formas mínimas e conceitos simples, a nova dança da década de 1990 e 2000 tem se prolongado mais e lidado com formas e conceitos mais complexos e fragmentados.[72] (BURT, 2006: 185).

---

[71] Tradução da autora a partir do original em inglês: *Our practices can be called: "performance art", "live art", "happenings", "events", "body art", "contemporary dance/ theatre", "experimental dance", "new dance", multimedia performance", "site specific", "body installation", "physical theatre", "laboratory", "conceptual dance", "independance", "postcolonial dance / performance", "street dance", "urban dance", "dance theatre", "dance performance" - to name but a few… (Manifesto for a European Performance Policy, 2001).*

[72] Tradução da autora a partir do original em inglês: *Whereas much of the work of presented at Judson Dance Theater consisted of short pieces stripped down to minimal forms and simple concepts, the new*

Assumindo legados

Tanto Burt como Lepecki reconhecem traços comuns entre os trabalhos de artistas como Bel, Le Roy, Mantero, etc., e a produção da Judson Dance Theater. Estes traços fazem com que seja reconhecido na produção diversificada destes artistas um 'movimento artístico', embora não organizado como tal. Mesmo em uma ação conjunta como a assinatura do já citado manifesto em favor de uma política européia para performance, tais artistas optam por destacar a diversidade de suas proposições. Embora seja problemático unificar tais proposições em uma denominação, "críticos de dança tendem a se referir a este movimento como 'dança conceitual'"[73] (LEPECKI, 2006: 135). Esta designação, no entanto, permite que se faça a correlação histórica entre a dança produzida por esses artistas na década de 1990 e uma série de manifestações artísticas das décadas de 1960 e 1970, tais como o minimalismo, a arte conceitual, o surgimento da performance e a produção da Judson Dance Theater. Como afirma Lepecki:

> "dança conceitual", pelo menos permite localizar historicamente este movimento dentro de uma genealogia da performance e das artes visuais no século XX, referindo-se ao movimento da arte conceitual dos anos 1960 e início de 1970, que compartilharam a crítica à representação, a insistência na política, a fusão do visual com o lingüístico, a dissolução dos gêneros, a crítica da autoria, a dissolução da obra de arte, o privilégio do evento, a crítica à instituição, a ênfase estética no minimalismo – todos traços recorrentes em muitos trabalhos recentes na Europa dos quais Jérôme Bel é um dos iniciadores. "Dança conceitual", pelo menos, evita alegar originalidade histórica absoluta a este movimento, algo com que acredito que seus participantes concordariam, dado o seu diálogo aberto com a história da performance e com a dança pós-moderna.[74] (LEPECKI, 2006: 135).

---

dance of the 1990s and 2000s has been more extended and has dealt with more complicated and fragmented forms and concepts.

[73] Tradução da autora a partir do original em inglês: *Dance critics tend to refer to this movement as "conceptual dance".*

[74] Tradução da autora a partir do original em inglês: "*conceptual dance" at least allows for historically locating this movement within a genealogy of twenty-century performance and visual arts, by referring to the conceptual art movement of the late 1960s and early 1970s that shared a critique of representation, its insistence on politics, its fusion of visual with the linguistic, its drive for a dissolution of genres, its critique of authorship, its dispersion of the art work, its privileging of the event, its critique of institution, and its esthetic emphasis on minimalism – all traits that are recurrent in many recent works in Europe of which Jérôme Bel is one of the initiators. "Conceptual dance" at least prevents claiming absolute historical originality to this movement, something I believe its participants would agree with, given their open dialogue with the history of performance art and postmodern dance.*

Um diálogo aberto com a história da dança, das artes visuais e da performance é uma posição deliberadamente assumida por alguns artistas como Jérôme Bel, Boris Charmatz, Emanuelle Huyn e Xavier Le Roy ao apresentar 'releituras' de trabalhos de Steve Paxton e Yvonne Rainer em 1996 (BURT, 2006: 186). O que é particularmente notável nesta proposta de realizar releituras é a disposição em identificar no trabalho de uma geração anterior a genealogia de seus interesses artísticos. Ao reclamar explicitamente uma linhagem na história da dança, estes artistas rechaçam critérios como o de originalidade e reafirmam a pertinência das questões compartilhadas por esta linhagem. Como afirma Burt:

> Com o benefício de um profundo conhecimento e compreensão da história da dança e da teoria, esses dançarinos mais jovens questionaram o culto da novidade deliberadamente se engajando com modelos mais antigos de dança contemporânea. [...] Eles foram em busca de algo novo, trabalhando com, em vez de rejeitar, idéias mais antigas.[75] (BURT, 2006: 194).

A propensão em trabalhar abertamente com referências passadas é uma característica da produção artística contemporânea que a diferencia consideravelmente da produção moderna. Parece ser parte da condição histórica da arte contemporânea dialogar com o seu passado, sem o propósito de superá-lo, mas com a consciência de que os rompimentos provocados pelas vanguardas foram assimilados e institucionalizados. O foco se desloca da necessidade de produção de novidade para a consciência de que a arte é um campo instituído historicamente com o qual se pode estabelecer uma interlocução. Danto coloca da seguinte maneira esta condição:

> A arte contemporânea, em contrapartida, nada tem contra o passado, nenhum sentimento de que o passado seja algo de que é preciso se libertar e mesmo nenhum sentimento de que tudo seja completamente diferente, como em geral a arte da arte moderna. É parte do que define arte contemporânea que a arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artistas queiram lhe dar. (DANTO, 2006: 7).

---

[75] Tradução da autora a partir do original em inglês: *With benefit of a deeper knowledge and understanding of dance history and theory, these younger dancers questioned their elder's cults of newness by deliberately engaging with older models of contemporary dance. [...] They were seeking something new by working through rather rejecting older ideas.*

Danto denomina esta condição da arte contemporânea como uma espécie de autoconsciência. Esta autoconsciência é adquirida pela própria história da arte, ao chegar em um ponto em que a as noções modernistas que delimitavam os parâmetros do que poderia ser considerado arte desmoronaram. Com a problematização do modernismo desmoronou a idéia de um constante avanço estético das linguagens artísticas. Para o autor isto ocorre quando, em meados do anos 1960, a *Brillo Box* de Warhol atesta emblematicamente que a arte não pode ser reduzida à sua dimensão estética. Como conseqüência, a criação de um estilo novo que rompe com o passado se torna inoperante. Bürger chega à conclusão análoga, ao constatar o fracasso das intenções vanguardistas em eliminar a separação entre arte e práxis vital. O autor reconhece:

> Aquilo que, a partir do fracasso das intenções vanguardistas, deduzimos parar a arte pós-vanguardista: a legítima justaposição de estilos e formas, sem que nenhum deles ou nenhuma delas possa mais alimentar a pretensão de ser o que há de mais avançado. (BÜRGER, 2008: 183).

Esta parece ser uma condição da arte contemporânea, resultado do embate histórico entre uma concepção de arte modernista e abordagens vanguardistas. Paradoxalmente, isto significa que ambas estão disponíveis para uso dos artistas contemporâneos. No entanto, se é possível dialogar com o passado, o problema que se apresenta é como estabelecer este diálogo. Danto identifica esta condição paradoxal da seguinte maneira:

> O sentido em que tudo se faz possível é aquele em que não há restrições *a priori* sobre o modo como se pode apresentar um trabalho de arte visual [...]. Isso, em particular, significa que é sempre possível aos artistas uma apropriação das formas da arte passada e o uso para seus próprios fins expressivos. [...] Existe uma diferença a ser traçada entre essas formas e o modo como estabelecemos uma relação recíproca com elas. O sentido em que tudo é possível é aquele em que todas as formas são nossas. O sentido em que nem tudo é possível é o de que temos que estabelecer uma relação recíproca com elas de nossa própria maneira. O modo como estabelecemos uma relação recíproca com aquelas formas é parte do que define nosso período. (DANTO, 2006: 220).

Danto postula que é possível se apropriar de qualquer forma de arte passada, no entanto o que define a contemporaneidade é o diálogo que se estabelece com elas. Se

a produção contemporânea não sustenta o ideal de superação da arte do passado, tampouco ela comporta sua ingênua repetição. O que se impõe é uma situação paradoxal: toda a arte produzida historicamente está disponível para apropriação, mas o contexto em que ela foi produzida inicialmente não é passível de repetição. O que provoca um deslocamento na operação de apropriação para a questão: qual o sentido atual de estabelecer um diálogo com a arte do passado? Ao observar a relação explícita assumida entre a produção de artistas como Jérôme Bel, Boris Charmatz e Xavier Le Roy com a produção da Judson Dance Theater Burt indaga:

> O que quer dizer, se é que quer dizer algo, repetir no início do século XXI os gestos de vanguarda que só tinham significado estratégico e contingente no contexto da década de 1960? Ou, para colocar de outra forma, se o fracasso da contracultura dos anos 1960 indicou que o tempo da vanguarda passou, que relevância ela poderia ter no início de um novo século?[76] (BURT, 2006: 187).

Se o ideal de produção de novidade é problematizado pela arte contemporânea, tampouco a mera reedição da arte do passado pode ser sustentada como fim em si mesma. O que significa, então, deliberadamente se engajar com propostas artísticas oriundas de contextos históricos ultrapassados? A geração de Bel e seus pares dialogou com o trabalho da Judson Dance Theater através de releituras, reinterpretações e citações de suas obras e estratégias artísticas. Esta escolha marca a posição crítica destes artistas em relação à própria história da dança, alinhando seus trabalhos com uma abordagem vanguardista. O que faz com que este posicionamento tenha relevância décadas depois de ter sido decretado o fim das vanguardas século XX é a necessidade ainda vigente de problematizar a tradição modernista. Valendo-se da tradição vanguardista esta geração de artistas não procurou reeditá-la, mas perturbar a hegemonia de abordagens modernistas na dança. Segundo Burt:

> O trabalho da Judson Dance Theater não era particularmente bem conhecido na Europa em meados da década de 1990. Ao invés de ser parte do cânone, essa nova geração o viu como marginal e subversivo e, portanto, útil em seu próprio projeto de perturbar e subverter o que eles enxergavam como o complacente e

[76] Tradução da autora a partir do original em inglês: *What, if anything, does it mean, at the start of the twenty-first century, to repeat avant-garde gestures that had only had a strategic and contingent meaning in the context of the1960s? Or, to put this another way, if the failure of the 1960s counterculture indicated that the time of the avant-garde was past, what relevance could it have at the start of a new century?*

> convencional modernismo da dança contemporânea européia dos anos 1970 e 1980.[77] (BURT, 2006: 195).

A escolha de dialogar abertamente com o legado da Judson Dance Theater é fruto do entendimento de que a história da dança é um campo a ser revisitado e com o qual interessa dialogar. No entanto, esta revisitação não tem o sentido de apresentar um repertório canônico, mas o de localizar no arquivo de obras passadas questões que interessam à produção atual. A idéia de que a história da dança seja considerada um arquivo a ser organizado pressupõe que cada (re)organização informe uma visão crítica sobre o material pesquisado. Ao escolher pesquisar o trabalho da Judson Dance Theater, estes artistas reconhecem afinidades com aquela produção e suas proposições artísticas. E, ao fazê-lo, acabam por proporcionar uma revisão da própria história da dança. Para Burt:

> Muitas das obras antigas que estas danças européias recentes explicitamente citam não são muito conhecidas. Ao invés de aprender com danças consideradas obras-primas do cânone, estes artistas da dança têm se engajado em investigações bem-informadas do arquivo da história da dança.[78] (BURT, 2006: 196).

Uma espécie de autoconsciência

Este tratamento da história da dança como um arquivo a ser consultado atesta a desconfiança destes artistas em relação ao ideal de produção de novidade pela ruptura com o passado. Danto denomina esta condição como uma espécie de autoconsciência da contemporaneidade. Como o autor, Ronaldo Brito também identifica esta condição, que atribui ao próprio desenvolvimento histórico da arte: "Se

---

[77] Tradução da autora a partir do original em inglês: *The work of Judson Dance Theater was not particularly well known in Europe in the mid-1990s. Rather than being part of the canon, this new generation saw it as marginal and subversive, and thus useful in their own project of troubling and subverting what they saw as the complacency and conventional modernism of contemporary European dance during the 1970s and 1980s.*

[78] Tradução da autora a partir do original em inglês: *Many of the earlier pieces that these recent European dances have explicitly cited were not well known. Rather than learning from dances considered to be the masterworks from the canon, these dance artists have engaged in well-informed investigations of the archive of dance history.*

há algo que os 120 anos de arte moderna ensinam, é a relatividade das 'rupturas' e estrita seqüência lógica que as governa e dimensiona. Para o seu bem para o seu mal, a contemporaneidade carrega o peso dessa consciência." (BRITO, 2005: 112). O peso desta consciência, se não permite que se creia em uma superação da arte passada, entretanto, permite que se estabeleça um diálogo explícito com ela. Ao escolher dialogar com o legado da Judson Dance Theater artistas como Bel, Le Roy e seus pares redimensionam criticamente o significado daquela produção para a dança contemporânea que praticam. E, ao fazê-lo, acabam por reafirmar a importância histórica daqueles trabalhos. Ao proceder desta maneira, tais artistas corroboram a afirmação de T.S. Eliot segundo a qual:

> Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, tem o seu completo significado sozinho. A sua significação, a sua valorização, é a apreciação da sua relação com poetas e com artistas mortos. Não se pode valorizá-lo sozinho, mas é preciso situá-lo, por contraste e comparação, entre os mortos. Refiro-me a isso como um princípio de estética, e não meramente de crítica histórica. A necessidade que ele deve se conformar, com a qual deve ter coesão, não é unilateral, o que acontece quando uma nova obra é criada é algo que acontece simultaneamente a todas as obras que a precederam. (ELIOT apud DANTO, 2006: 182)[79].

Se esta declaração pode ser feita a respeito da arte de qualquer época, ela parece se adequar mais do que nunca à condição autoconsciente da arte contemporânea. A aguda consciência do seu desenvolvimento histórico instaura uma situação em que, se o passado parece ser insuperável, ele pode ser tratado como arquivo a ser reorganizado. Paradoxalmente é a impossibilidade de superação que permite a reorganização do arquivo, possibilitando uma revisão crítica da própria história. Esta condição sugere simultaneamente a infinita disponibilidade de relações com a arte existente e uma imensa dificuldade em estabelecer e reconhecer a pertinência destas relações. A este respeito, Bürger, comenta:

> A total disponibilidade do material e das formas, que é característico da arte pós-vanguardista, deverá ser concretamente investigada pela análise de obras individuais, tanto no sentido das possibilidade a ela inerentes quanto no sentido das dificuldades com que ela se depara. [...] Onde as possibilidades de criação acabaram por se tornar infinitas, não só a criação autêntica é infinitamente

[79] ELIOT, T.S. "Traditional and Individual Talent" in *Selected Essays*, New York: Harcourt Brace, 1921: 6.

> dificultada, como também, concomitantemente, a sua análise. (BÜRGER, 2008: 184).

É neste terreno incerto que a arte contemporânea se instaura. Pode-se argumentar que tenha sido sempre assim, exceto apenas pelo fato desta condição nunca ter sido tão evidente. E é justamente esta auto-evidência que estabelece a especificidade do dilema contemporâneo. O próprio processo histórico da arte que desembocou na contemporaneidade formulou-a como um impasse. Como bem define Brito: "Para a arte contemporânea o problema assume, de saída, forma de aporia: o que fazer quando tudo já foi feito? [...] Nesse terreno minado, saturadamente histórico, não há espaço para a consciência ingênua." (BRITO, 2005: 84). A impossibilidade de se adotar uma abordagem ingênua em relação à criação artística é uma característica constituinte da produção contemporânea. Construída historicamente, esta condição parece promover, de partida, uma desconfiança da arte em relação a si própria. Como postula Brito:

> Um cálculo de razão, uma incessante cerebração passam constitutivamente pelas várias instancias da arte contemporânea na exata medida em que seu lugar é apenas e radicalmente reflexivo. [...] Nesse sentido sobretudo a nova arte está condenada à reflexão: traz consigo, no nível da imediata formalização, seu próprio absurdo, a dúvida sobre si mesma. (BRITO, 2005: 84).

O que Danto denominou de uma espécie de autoconsciência da arte contemporânea, Brito reconhece como seu caráter reflexivo. Em ambos os casos está em jogo a desconfiança em relação a uma superação do passado e ao ideal de produção de novidade a partir das rupturas. Este desconforto é próprio do período pós-vanguardista, como define Bürger. O impasse que este desconforto provoca advém de um insistente questionamento da arte em relação a si própria e ao mundo em que existe. Este questionamento é o que Lepecki reconhece no trabalho de coreógrafos com Mantero, Bel, La Ribot, Le Roy, etc. como uma crítica aos próprios elementos constitutivos da dança ocidental. Burt identifica na produção de Bel, Le Roy, Charmatz, entre outros, uma revisão crítica destes elementos, a partir do redimensionamento do legado da Judson Dance Theater. O que parece ser comum a todas estas reflexões é a necessidade de abordar a arte contemporânea como um campo de discussão em relação aos pressupostos que a constituem historicamente. De maneiras diversas e por distintas abordagens autores como Burt, Brito, Bürger, Danto

e Lepecki, dentre outros, enxergam na produção contemporânea uma relação crítica com os ideais modernistas. Com uma consciência pós-vanguardista a arte não tem a pretensão de superar o passado, nem de meramente repeti-lo. Resta problematizar a sua própria condição histórica, uma que não permite aderir ao purismo estético proposto pelo modernismo nem tampouco supõe ser possível reeditar ingenuamente as proposições das vanguardas.

2. Ensaiando um caso paulistano

Marta Soares, Vera Sala, Helena Bastos e Raul Rachou [Musicanoar], Cristian Duarte, Sheila Ribeiro [dona orpheline], Key Sawao e Ricardo Iazetta [Key Zetta e Cia], são alguns dos artistas da dança contemporânea de São Paulo que poderiam ser citados como coreógrafos que propõem a própria criação como exercício crítico, problematizando em suas obras certas noções hegemônicas de dança. Diante da total impossibilidade de abordar aqui as inúmeras formas com que realizam esta operação, elegeu-se alguns trabalhos de Cristian Duarte que parecem questionar com particular ênfase algumas idéias que se consagraram como paradigmáticas da produção em dança. Estes trabalhos serão abordados através da perspectiva crítica que adotam com relação a certas noções de dança que, a despeito das inúmeras investidas que sofreram ao longo da história, permanecem difundidas hegemonicamente. Esta abordagem em relação à obra de Duarte não pretende, obviamente, reduzir sua relevância a este recorte. Evidentemente diversas outras leituras, concernidas com outros problemas, poderiam ser feitas sobre o conjunto de seu trabalho e sobre cada obra individualmente. O que se pretende ressaltar aqui é a dimensão crítica com que estes trabalhos apresentam algumas das idéias mais arraigadas sobre dança que, longe de serem inerentes à linguagem, foram constituídas historicamente. Também propõe-se demonstrar que tal operação crítica, no caso das obras de Duarte aqui tratadas, está articulada em discursos estéticos inquietantes e bem formulados. Se estas propriedades não ficarem claras a seguir a responsabilidade, certamente, é do texto, e não das obras.

Cornélia Boom e a hegemonia do balé

Estreada no Festival Cultura Inglesa em 2008, a coreografia *Cornélia Boom*[80], é dirigida por Cristian Duarte, interpretada por Sheila Arêas e criada em parceria pela dupla. A concepção da obra foi inicialmente inspirada pela instalação *Cold Dark*

[80] DVD em anexo.

Matter: An Exploded View[81] da artista visual inglesa Cornelia Parker. Para realizar esta instalação, Parker radicaliza um procedimento recorrente em seu trabalho, a distorção de materiais. A artista inglesa já havia desmontado, derretido e esmagado diversos objetos e, para esta obra, explode, com a colaboração do exército britânico, um galpão repleto de objetos ordinários. A partir dos fragmentos resultantes desta explosão Parker compõe uma constelação de estilhaços suspensos por fios de nylon.

Duarte e Arêas decidem realizar na materialidade do corpo o procedimento explosivo que Parker impinge à matéria dos objetos. Partindo deste princípio, uma questão se coloca: que materiais escolher para serem distorcidos? O que selecionar, dentre as possibilidades daquele corpo, como matéria-prima para sofrer tão radical intervenção? O recorte que estabelecem parte do vocabulário do balé clássico, mais especificamente do balé *Copéllia*. A técnica clássica foi praticada por Arêas durante muitos anos, desde a infância. A história deste treinamento é facilmente reconhecível na movimentação de seu corpo, o que se torna mais evidente quando emoldurada pelos passos do balé.

A coreografia *Copéllia*[82] tem como protagonista uma boneca criada pelo excêntrico *Dr. Copellius*, que é uma de suas mais irretocáveis criações. Qualquer analogia com a idéia de que o bailarino deve se assemelhar a uma criatura perfeita modelada pelo trabalho de seus(s) mestre(s) não é gratuita. O entendimento do corpo humano como marionete, capaz de realizar com perfeição quase mecânica e executar incansavelmente movimentos prescritos foi adotado decisivamente no decorrer do desenvolvimento da dança ocidental como linguagem autônoma. Segundo Lepecki:

> é em um texto de 1810 que encontramos uma das primeiras e, certamente, mais densamente articulada, teorizações de dança claramente ligada a um desempenho de fluxo ininterrupto de movimento. A parábola clássica de Heinrich von Kleist "Über das Marionettentheater" [Sobre o Teatro de Marionetes], elogia a superioridade do boneco que não precisa parar seus movimentos, a fim de recuperar o impulso[83] (LEPECKI, 2006: 3).

---

[81] Imagem em anexo.

[82] O balé foi inspirado em uma história macabra de E.T.A. Hoffmann publicada em 1815 e coreografado por Arthur Saint-Léon para a Ópera de Paris em 1870, com música do compositor Léo Delibes.

[83] Tradução da autora a partir do original em inglês: *it is in an 1810 text that we find one of the earliest and certainly most densely articulated theorizations of dance as clearly linked to a performance of uninterrupted flow of movement. Heinrich von Kleist's classic parable "Über das Marionettentheater" praises the superiority of the puppet need not to stop its motions in order to regain momentum.*

Segundo esta parábola: "Nós, (seres humanos) precisamos descansar, nos recuperar dos esforços da dança, um momento que claramente não é parte da dança.[84]" (COPELAND & COHEN apud LEPECKI, 2006: 3).[85]

Curiosamente, é em uma posição de descanso que Arêas inicia a coreografia de *Cornélia.* Sentada no fundo do palco, encostada na parede, a bailarina veste sapatilhas de pontas e uma camiseta do São Paulo Futebol Clube. Entremeada por fragmentos da música original de *Copéllia*, ouve-se a introdução do hino do Estado de São Paulo. A camiseta e o hino são referências explícitas à então recém-criada São Paulo Companhia de Dança[86], e às políticas públicas para a dança adotadas pela Secretaria de Cultura do Estado[87]. Quando finalmente levanta, após cessar a breve introdução musical, Arêas caminha pelo palco segurando uma faca em uma das mãos. Inicialmente pedestre, em dado momento a bailarina sobe nas pontas e seu andar adentra o código do balé clássico. Entretanto, em vez de executar passos do vocabulário, que requerem a posição *en dehors*[88], Arêas simplesmente experimenta, como que testando, se equilibrar e andar nas pontas das sapatilhas, em posição *en dedans*[89] – ainda portando a faca. Acoplado a seu corpo, um pequeno microfone amplia os sons de seus movimentos, que soam como rangidos. A bailarina se dirige ao fundo do palco, onde se encontra uma pilha de pedras amareladas, que são grandes porções de *breu*, substância utilizada pelos bailarinos para conferir maior aderência às sapatilhas. É precisamente o ritual que presenciamos em seguida, com Arêas friccionando os pés nas pedras, como que se preparando para dançar.

---

[84] Tradução da autora a partir do original em inglês: *We, (humans) need to rest on, to recover from the exertions of dance, a moment which is clearly not part of the dance.*

[85] in COPELAND, R. and COHEN, M. *What is Dance?* Oxford: Oxford University Press, 1983: 179.

[86] Segundo site da São Paulo Companhia de Dança: "A São Paulo Companhia de Dança foi criada em janeiro de 2008 pelo Governo do Estado de São Paulo e é dirigida por Inês Bogéa, doutora em Artes e escritora. Ao longo desse período a Companhia foi assistida por um público de mais de 180 mil pessoas nas diferentes cidades do Brasil e do exterior. A SPCD apresenta repertório variado, que vai do clássico ao contemporâneo. (...) A cada apresentação você poderá perceber as diferenças e as continuidades entre os estilos da dança cênica. A SPCD busca uma conexão com a platéia pela paixão, curiosidade e percepção do mundo da dança em movimento." (http://www.saopaulocompanhiadedanca.art.br/historico.php).

[87] Segundo nota publicada no próprio site oficial do governo do Estado se São Paulo em 2008: "O lançamento da São Paulo Companhia de Dança, no início do ano, gerou uma polêmica nos bastidores da cena coreográfica da cidade. O secretário estadual de Cultura, João Sayad, disse que o grupo buscava excelência na dança. Essa declaração fez com que coreógrafos e companhias independentes questionassem se o trabalho feito por eles não deveria também ser considerado de "excelência". Outro motivo de debate foi a verba destinada à companhia neste primeiro ano: R$ 13 milhões, enquanto todos os outros projetos de dança dividiram R$ 1,4 milhão previsto para a área dentro do Programa de Ação Cultural (PAC) 2008." (http://m.cidadao.sp.gov.br/noticia.php?id=98375)

[88] Posição básica do balé, com as pernas e pés voltados para fora.

[89] Posição usual no cotidiano, coma as pernas e pés paralelos.

O que acontece a seguir, contudo, não é exatamente a dança que se espera ver executada por uma bailarina usando sapatilha de pontas. Logo após se encaminhar para o outro canto do palco, Arêas utiliza a faca para cortar uma corda, que pendula no centro do palco. Já sem a faca, a bailarina desce das pontas e começa a esboçar alguns movimentos automáticos, precisos e entrecortados. Nestes movimentos se entrevêem gestos cotidianos, como levar as mãos à cabeça, e indícios do vocabulário do balé, como um *port de bras*,[90] executados com a mesma exatidão. Utilizando-se do rigor próprio da técnica, o corpo de Arêas parece não fazer distinção entre movimentos decodificados pelo repertório clássico e gestual ordinário, nivelando ambos por uma espécie de qualidade mecânica. O que se segue é um adensamento dessa qualidade de movimentação, em progressão de velocidade e deslocamento, com o microfone ampliando cada vez mais estranhos ruídos sonoros. Este insistente modo de se mover, que vai adquirindo amplitude no corpo, imprime à performance uma propriedade instável que, no entanto, só faz reforçar o automatismo da execução coreográfica. Em meio a passos de balé, como pequenos saltos, vão irrompendo socos no ar, chutes e gestos bruscos que alternam dinâmicas de fluência e interrupção. A violência destas irrupções culmina com Arêas atirando pedras de *breu* no chão, que se despedaçam e são pisoteadas pela bailarina, numa atitude ao mesmo tempo utilitária e agressiva. A esta altura longos trechos da trilha sonora já encobriram os ruídos do microfone, sublinhando o aspecto espetacular da performance.

Duarte e Arêas discutem em *Cornélia* uma condição primordial do entendimento hegemônico de *coreografia*, a execução de passos prescritos impostos a um corpo adestrado que obedece ao comando de alguns mestres. Como define Lepecki:

> Coreografia requer entregar-se às vozes de comando dos mestres (vivos e mortos), demanda submeter o corpo e o desejo a regimes disciplinadores (anatômicos, alimentares, sexuais, raciais), tudo para a perfeita realização de um conjunto transcendental e pré-ordenado de passos, posturas e gestos que, entretanto, devem parecer 'espontâneos'[91]. (LEPECKI, 2006: 9)

---

[90] Movimento de braços do balé, feitos para levar os braços de uma posição à outra.

[91] Tradução da autora a partir do original em inglês: *Choreography demands a yielding to commanding voices of masters (living and dead), it demands submitting body and desire to disciplining regimes (anatomical, dietary, gender, racial), all for the perfect fulfillment of a transcendental and preordained set of steps, postures, and gestures that nevertheless must appear 'spontaneous'.*

Se resta alguma dúvida de que este entendimento de coreografia difundido hegemonicamente têm ampla inserção no mercado, isto pode ser verificado pela familiaridade do público com a linguagem dominante do balé. É disso que se trata a próxima cena do espetáculo. Abruptamente, Arêas interrompe a execução de seus movimentos, pede que a música seja desligada, e destaca o microfone do seu corpo para se dirigir ao público. Solicita a ajuda de algum espectador para a próxima tarefa: ele deve manejar a outra ponta da corda que, pendurada no centro do palco, servirá para suspender a bailarina. Com uma alça envolta no pescoço, Arêas fica literalmente nas mãos do público. Se anteriormente ela não apresentou o que supostamente seria esperado, neste momento esta condição é colocada em cheque. O que está implicado, propriamente, nesta presumida expectativa?

Parte do sucesso da técnica e da estética do balé, obviamente, se deve à sofisticação que este alcançou em séculos de existência e refinamento. Isto, somada à sua abrangente difusão nas academias de dança do país, contudo, não são explicações suficientes para a conquista de tamanha popularidade. Há toda uma complexa institucionalização da dança que contribui historicamente para esta situação. Segundo Lepecki, para atender precisamente à necessidade de inserção da dança na econômica de mercado, a referida acepção de *coreografia*:

> gera sistemas e performances de alta reprodutibilidade: técnicas rigorosas com o nome de mestres mortos aplicados a corpos cuidadosamente selecionados, modelagem contínua de corpos através da repetição sem fim de exercícios, dieta, cirurgias [...] a divulgação internacional e trans-cultural de balés nacionais performando passos do século XIX, pela glória de dançar seus status de nações modernas (em especial nos países "em desenvolvimento", essas ex-colônias do Ocidente, onde a companhia estatal torna-se um marco da capacidade do Estado de escapar do "atraso" de sua emergência como nação), merchandising de marcas e nomes, as franquias, os fetiches.[92] (LEPECKI, 2006: 126)

[92] Tradução da autora a partir do original em inglês: *generate systems and performances of high reproducibility: strict techniques named after dead masters applied to carefully selected bodies, continuous modeling of bodies through endless repetition of exercises, dieting, surgeries [...] the international and trans-cultural spreading of national ballets performing nineteenth-century steps for the sake and glory of dancing their status as modern nations (particularly in "developing" nations, those former formal colonies of the West, where the national company becomes a staple of the state's ability to escape the "belatedness" of their emergency as nations), the merchandising of brands and names, the franchising, the fetishes.*

Confirmando a longevidade e a primazia do balé neste entendimento hegemônico de coreografia, *Cornélia* finaliza com a participação de uma jovem estudante de clássico[93], dedicada a se profissionalizar na técnica, realizando exercícios de base da linguagem.

A bem-humorada crítica que o espetáculo formula a esta complexa situação é certamente uma crítica afetiva, que ironiza até certo ponto sua matriz. Não está em jogo, neste caso, uma completa recusa em relação ao adestramento do corpo pelo balé. De fato, a performance que Arêas realiza com maestria só é passível de ser executada por um corpo treinado pelas qualidades intrínsecas adquiridas com a técnica. A virtuose conferida pelos anos de treinamento clássico é um requisito indispensável para a performance de *Cornélia*. O que o espetáculo comprova, entretanto, é que os discursos cênicos que podem ser articulados a partir da técnica do balé vão muito além daqueles criados, por exemplo, em algum momento do século XIX. E que as políticas para a dança calcadas prioritariamente na perpetuação daqueles modelos revelam os contornos de uma mentalidade colonizada.

We Think, We Like That e o que pode ser considerado dança

Concebida em parceria por Cristian Duarte e a coreógrafa espanhola Paz Rojo, a performance *We Think, We Like That*[94] é um dos produtos da plataforma de trabalho *a piece…together?* que os artistas conduzem conjuntamente. O *apt?*[95] é um campo de

---

[93] Nas apresentações na cidade de São Paulo tem sido a aluna da Escola Municipal de Bailados de São Paulo Mariana Kurowski.

[94] DVD em anexo.

[95] Segundo o site http://apiecetogether.blogspot.com.br/2010/07/versao-portugues-apt.html:

apt? é um campo de trabalho que investiga diferentes práticas artísticas, arquivos de experiências, performatividade e experimentos entre a palavra, a ação e a experiência inter corporal.

apt? é uma prática que se apresenta como uma economia fractal de conhecimento informal e experiência coletiva.

Em **apt?** diferentes práticas são desenvolvidas em vários contextos e através de colaborações diversas; é por isso que **apt?** não é um projeto de dois mas – de todos e de ninguém – ao mesmo tempo.

apt? poderia ser um movimento de movimentos, gestos, diagramas e corporeidades entrelaçadas.

(apt?) é uma tecnologia que se pergunta, entre improvisação e imprevisibilidade. E, porque é ciente de que (ela é, e não é, necessária ao mesmo tempo), se encontra às vezes entre parênteses.

apt? se coloca em jogo e joga simultaneamente com conceitos e com os corpos que o experienciam.

apt? tenta co-relacionar o presente indicativo do mundo, através de *cruzamentos* e *atravessamentos* que operam contra a realidade dominante e evidente que, às vezes, impomos a nós mesmos. Entre inutilidade e radicalismo, **apt?** deseja perfurar a realidade dos corpos que a *pensam-movem* entre si.

apt? é uma forma divertida e pensante de aprender que sustenta a questão e o *problema do para quê, para quem, o quê e como* NÓS *é.*

trabalho que não tem como objetivo produzir apenas obras coreográficas, mas também experimentos artísticos, ferramentas de criação, residências artísticas, etc., comportando diversos formatos de trabalho e produção artística. Para a realização de *We Think, We Like That* #3 e #4[96], no Festival Contemporâneo de Dança de 2010, em São Paulo, foram convidados os artistas colaboradores Ana Dupas, Bruno Freire, Bruno Levorin, Carolina Mendonça, Leandro Berton e Rodrigo Andreolli. O processo de colaboração incluiu a participação em um experimento denominado *table-word game*[97], que tinha sido desenvolvido pela dupla anteriormente em uma residência artística na Espanha, e cujo procedimento os artistas disponibilizam como uma ferramenta no site da *apt?*.

O experimento parte da indagação a respeito de como pode ser performado e atualizado, coletivamente, o significado do pronome '*nós*'. Para isto, os artistas reunidos são convidados a se debruçar sobre o vocabulário que consideram fazer parte da construção deste sentido, e estabelecerem relações entre os termos trazidos por cada um. A medida que estes cruzamentos acontecem as idéias atravessam umas às outras, construindo um grande diagrama comum. Este procedimento é concebido como um modo performativo de evidenciar o pensamento em ação.

Este tipo de prática alinha-se com preocupações estabelecidas pela arte conceitual, que Paul Wood identifica a partir da década de 1960 com grande repercussão na produção atual. Segundo Wood, deste então:

> a desvinculação de arte e intelecto parecia cada vez mais suspeita. A idéia passou a ser o centro. A crise do modernismo e a proliferação de movimentos inusitados de vanguarda implicavam a necessidade de levantar questões em relação ao "objet(iv)o" da arte; o que foi feito de modo crucial, não por acadêmicos, críticos, historiadores ou filósofos, mas pelos próprios artistas. A teoria, por assim dizer, tornava-se um assunto prático. (WOOD, 2002: 33).

---

[96] As performances #1 e #2 aconteceram em La Caldera, Barcelona, em agosto de 2010.

[97] Segundo o site http://apiecetogether.blogspot.com.br/2010/07/table-word-game_262.html:
the table-word game é uma prática diagramática e experiencial, cujo resultado é um vídeo de plano seqüência.
Esta prática nos interessa como ferramenta para experimentar com a linguagem verbal, a ação e a performatividade de ambas, produzindo um glossário de regras e materiais com o objetivo de conceituar um jogo que pode ser oferecido a outros artistas e coletivos para que possam praticar e trocar idéias e experiências entre: o processo, a experiência, a imagem, o pensamento e a ação.
O que fizemos foi colocar sobre uma mesa o vocabulário com o qual estávamos trabalhando no momento. A ação inscreve os vocabulários e vice-versa.
Simultaneamente, a segunda regra foi cruzar e/ou atravessar as idéias dos outros. Finalmente uma câmera de telefone celular foi a ferramenta que utilizamos, passando uns aos outros, como uma testemunha que, com um olhar subjetivo e experimental, dá evidência do pensamento em ação.

Desde seu processo de elaboração, *We Think, We Like That* performa seus questionamentos, configurando-os como material cênico. Esta proposição, como o próprio título explicita, não deixa dúvidas sobre a intenção de proclamar a atividade artística como um modo de articular pensamento. Por mais óbvia que esta constatação possa soar, nem sempre têm se atribuído à arte estatuto para refletir sobre questões tão contundentes como a noção de '*nós*'. *We Think, We Like That* declaradamente reivindica este direito à dança, problematizando-a o como reino exclusivo da estética. Questionar os limites e especificidades da arte têm sido uma tarefa empreendida por artistas que se propõem a perturbar definições consolidadas, inclusive a própria definição de arte e de valor estético. Como afirma Wood:

> Uma área central da disputa entre o modernismo e a vanguarda mais diversificada diz respeito ao *status* do estético. Não seria exagero afirmar que, para os modernistas, o elemento estético era o objetivo e a finalidade última da arte, a sua única e apropriada área de competência. (...) Na arte conceitual mais recente, a questão ligada ao estético foi estrategicamente colocada entre parênteses: não tanto um objetivo da arte crítica, mas um tema a ser apontado por ela. Um dos pontos principais do debate relacionava-se a quem competia dizer se algo era ou não uma obra de arte, se tinha ou não um valor estético. (WOOD, 2002: 27).

We Think, We Like That inicia-se como um obra convencional. Espectadores na platéia do teatro, luzes apagadas, palco italiano. Alguém entra em cena – um técnico? – liga o som, sai de cena e deixa o palco vazio com a música tocando[98]. Após alguns minutos a mesma pessoa retorna, vestindo um colete com caixas de som. A música passa a soar apenas em seu colete, acompanhando seus movimentos. Os gestos que desempenha continuam sendo atividades preparatórias, ou de bastidores: desmonta um a um os refletores do palco. Outras pessoas adentram o palco para cumprir a mesma função, agora portando rolos de plástico bolha, escada, fitas adesivas, rolos de papel craft, caixas de papelão, estiletes, canetas, tesouras. O que parecia ser o prenúncio de uma performance revela ser a própria performance. Um a um os elementos do espaço são embalados e etiquetados: objetos, paredes, piso. A funcionalidade do teatro é desmontada, em uma ação que o questiona como espaço de representação. Como lembra Lepecki:

---

[98] "Just an Illusion" versão remix do *Lindstrom* sobre música original do *Imagination*.

> Na dança, a crítica à representação foi um dos ímpetos característicos da dança pós-moderna norte-americana dos anos 1960, um ímpeto que se assemelhou particularmente com o projeto político da performance e com a estética do minimalismo – como notoriamente articulado por Yvonne Rainer, em seu famoso "NO Manifesto". (LEPECKI, 2006: 46)[99]

Ecoando e atualizando algumas daquelas preocupações, *We Think, We Like That* atesta a pertinência delas no século XXI. Como ressalta o teórico Gerald Sigmund, é importante: "evitar representar o corpo como um signo para ser consumido pelo público como uma representação de flexibilidade, mobilidade, juventude, atletismo, força e poder econômico.[100]" (SIGMUND apud LEPECKI, 2006: 58)[101]. Bem ao contrário disso, *We Think, We Like That* destitui o público de um possível lugar confortável como consumidor da obra. Em dado momento, as poltronas também começam a ser embaladas, o que demanda que se renuncie à comodidade do assento. A partir de então, espectadores passam a participar ativamente da performance; seja colaborando com as atividades de embalar, adesivar, etiquetar, seja circulando pelo espaço em meio ao que se assemelha a um canteiro de obras. A distinção entre artista e público, palco e platéia, é anulada. No lugar dela, performa-se coletivamente uma noção de '*nós*'. A proposta de nivelar os corpos a uma mesma condição revela o entendimento de que é possível estabelecer conexões micro-políticas através deles. Esta ação corresponde a um contexto histórico que, como lembra Burt, exige que se encontre outros modos de articular arte e política:

> Yvonne Rainer e outros foram capazes de responder a essa agenda porque o seu envolvimento com o minimalismo havia lhes fornecido ferramentas conceituais que os prepararam para uma subseqüente politização de sua arte. Sua compreensão de estratégias de significação alegóricas e metonímicas os ajudaram a reconhecer que estabelecer cadeias de equivalência entre diferentes lutas

---

[99] Tradução da autora a partir do original em inglês: *In dance, the critique of representation was one of the distinguishing impulses behind North American postmodern dance of the 1960s, an impulse that made it particularly akin to the political project of performance art and to the esthetics of minimalism – as famously articulated by Yvonne Rainer in her famous "NO Manifesto'.*

[100] Tradução da autora a partir do original em inglês: *to avoid representing the body as a sign to be consumed by the audience as a representation of flexibility, mobility, youth, athleticism, strength and economic power.*

[101] SIEGMUND, Gerald. "Strategies of Avoidance: Dance in the Age of Mass Culture of the body" in *Performance Research*, 8, 2 (June), 82–90, 2003: 84.

> políticas poderia ser a base para novas conexões micro-políticas.[102] (BURT, 2006: 136).

Uma das conexões entre artistas e público que *We Think, We Like That* evidencia, é a do fazer artístico como trabalho. Contra a dissociação dos corpos especializados dos profissionais da dança e os corpos dos espectadores, a performance propõe a realização de uma coreografia em que ambos tenham o mesmo estatuto. Ao fazê-lo, realizam uma operação identificada por Burt:

> O crescente reconhecimento de que os corpos de dança podem ser um local de resistência às ideologias dominantes foi, como argumentei, acompanhado por uma mudança para estruturas de significação alegóricas. Esta última forneceu uma forma de reconhecer as ambigüidades e associações entre tipos de material que pareciam fragmentados e desconectados.[103] (BURT, 2006: 164).

Ao estabelecer tal associação, vinculando todos os corpos a uma mesma condição, *We Think, We Like That* atualiza a possibilidade de um '*nós*'. A performance reitera o que Burt aponta: "Um dos legados da Judson Dance Theater tem sido uma rejeição da idéia de que um dançarino é alguém cuja formação especializada e refinada sensibilidade artística separam-no da vida comum"[104]. (BURT, 2006: 170). E nesta vida comum, afinal, '*nós*' estamos implicados em um mesmo contexto político.

The Hot One Hundred Choreographers **e a criação original**

Criada em colaboração com o artista Rodrigo Andreolli, a coreografia *The Hot One Hundred Choreographers*[105] é interpretada por Duarte e teve como ponto de

---

[102] Tradução da autora a partir do original em inglês: *Yvonne Rainer and others were able to respond to this agenda because their involvement in minimalism had provide them with conceptual tools that prepared them for a subsequent politicization of their art. Their understanding of allegorical and metonymic signifying strategies helped them recognize that establishing chains of equivalence between individual political struggles could be the basis for new micro-political coalitions.*

[103] Tradução da autora a partir do original em inglês: *The increase recognition that dancing bodies could be a site of resistance to dominant ideologies was, I argued, accompanied by a shift towards the signifying structures of allegory. The latter provided a way of recognizing ambiguities and associations between kinds of material that seemed fragmentary and disconnected.*

[104] Tradução da autora a partir do original em inglês: *One of the legacies of Judson Dance Theater has been a rejection of the idea that a dancer is someone whose specialized training and rarefied artistic sensibilities separate them from ordinary life.*

[105] DVD em anexo.

partida a obra *The Hot One Hundred*[106], do artista visual escocês Peter Davies. Nesta obra, uma *text painting*[107], Davies lista, em uma tela multicolorida, cem nomes de quem considera ser os 'cem grandes artistas' no seu ranking particular. Duarte se inspira nesta obra e no livro de Umberto Eco, "A vertigem das listas", para realizar a sua própria seleção. Com a diferença de que a sua lista de cem grandes coreógrafos, hospedada em um site[108], não está disposta na forma de um ranking numerado, e sim em uma forma circular, na qual a seleção fica disposta radial e aleatoriamente – a cada nova visita à página, os nomes e as cores mudam de posição. *The Hot One Hundred Choreographers* estreou no Festival Cultura Inglesa de 2011 e recebeu o prêmio APCA de criação em dança no mesmo ano.

A coreografia de Duarte realiza uma revisão pessoal e subjetiva da história da dança, valendo-se largamente da citação como procedimento. Ao fazê-lo, alinha sua obra com uma parcela da arte contemporânea que opera criticamente com o ideal de criação original. Sobre esta operação, Chiarelli afirma:

> Uma das características mais marcantes na produção artística dos últimos dez anos é o 'citacionismo'. Uma parcela considerável dos artistas atuais (...) empreende uma viagem pelo universo de imagens produzido pela humanidade através da história, disponíveis a todos pelos meios de comunicação de massa. Essa produção, portanto, não se adaptaria ao cunho evolucionista que caracterizou o período moderno, baseado na busca do novo e original. Pelo contrario, percebe-se nela a necessidade de manter um olhar retrospectivo, produzindo obras cujo valor não está na novidade absoluta das formas. (CHIARELLI, 2002: 100).

The Hot One Hundred Choreographers inscreve-se nesta vertente artística de maneira notável. Seu inventário particular de obras e artistas é feito de forma que conjuga habilmente as escolhas de Duarte com suas possibilidades de performá-las. A coreografia é composta de modo que as inúmeras transições entre as obras citadas, muitas vezes tão díspares entre si, não configurem uma colcha de retalhos. Os trechos recortados são muito curtos e, no entanto, a composição e a interpretação manejam apresentar uma certa fluência contínua entre eles. A qualidade impecável da performance revela a capacidade de Duarte de fazer escolhas e transitar, em tempo real, pelo seu banco de dados corporal.

---

[106] Imagem em anexo.
[107] Descrição muito viva de algo em palavras, como se apresentasse uma imagem.
[108] http://www.lote24hs.net/hot100. Imagem do site em anexo.

Duarte, em *The Hot One Hundred Choreographers*, atualiza a idéia de arquivo como fundamento da criação. Na medida em que vivemos em um mundo onde as possibilidades de acesso à informação estão exponencialmente aumentadas pelo advento da internet, esta operação torna-se particularmente pertinente. Segundo Roberto Pasini, desde o contexto da *pop art*:

> se exprime a exigência de fazer frente ao enorme patrimônio de imagens que já oneram, com a aproximação do fim do segundo milênio, a consciência coletiva (...) as mesmas chances oferecidas pela tecnologia para poder conservar o passado concorrem para gerar uma situação criativa 'de segunda' em nível intencional e não mais inconsciente. (PASINI apud CHIARELLI, 2002: 102)[109].

Se este tipo de operação inevitavelmente está presente em algum nível em qualquer criação artística, nas proposições como a de Duarte ela é assumida, publicada e indissociável de seu resultado estético. Utilizar-se explicitamente de referências e citar outras obras, contudo, não significa crer que seja possível reeditá-las. Pois, como afirma Danto: "Pode-se inquestionavelmente imitar a obra e o estilo da obra de um período anterior. O que não se pode fazer é viver o sistema de significados do qual a obra extraiu sua forma de vida original." (DANTO, 2006: 226). Ciente disto, Duarte não procura realizar, com as suas citações, uma gincana virtuosa de imitações remixadas. Ao contrário, sua performance procura traduzir experiências corporais diversas nas qualidades de seu próprio corpo.

Compreender o que está implicado nesta proposição, contudo, exige que se abandone critérios modernistas na apreciação do trabalho. *The Hot One Hundred Choreographers* apresenta de maneira inquietante o problema da arte contemporânea quando confrontada com critérios modernos. Como formula Brito:

> A questão contemporânea resiste às inevitáveis investidas acadêmicas formalistas. As diversas empresas teóricas que desejam adequar os novos procedimentos ao *télos* da história da arte esbarram de saída com a "falta" de novidade, a impossibilidade de localizar, precisa e inequivocamente um lance, um sintagma, com grau positivo de transformação. Para uma certa contabilidade positivista, a contemporaneidade artística lembra um simples espaço de repetição. (BRITO, 2005: 81)

---

[109] PASINI, Roberto. "Il falso Viaggiatore" in *Anni Ottanta*. Milano: Mazzotta, 1985.

O que se questiona nesta obsessiva busca por novidade é precisamente a sua institucionalização pelo circuito de arte, que produziu, segundo Brito, "uma esquisita situação que Harold Rosenberg chamou de 'a tradição do novo.'[110]" (BRITO, 2005: 77). Na contramão desta tradição, a composição da trilha musical de *The Hot One Hundred Choreographers* se apropria explicitamente de trilhas sonoras de dança. Com concepção análoga à da coreografia, a edição musical de Tom Monteiro, entretanto, utiliza-se dos procedimento de colagem, sobreposição e mixagem de trechos originais. Ao contrário do que acontece na dança, na música as matrizes são intencionalmente reconhecíveis. Ora coincidindo com as referências coreográficas, ora dissociadas, as referências musicais funcionam como um índice sonoro do universo coreográfico citado. Ambas as operações concorrem para fazer de *The Hot One Hundred Choreographers* uma formulação crítica em relação ao circuito de arte, da maneira como, segundo Brito:

> se define um trabalho contemporâneo: uma proposta é tanto mais interessante quanto apresente maior grau de liberdade dentro do sistema estabelecido de arte. Forçar os limites de permissividade do circuito é uma das principais tarefas da produção contemporânea. [...] Não há dúvida porém de que esse tipo de ação exige entre outras coisas que o artista, digamos, deixe de ser artista: livre-se do mito de "ser criador" – posição que lhe assegura uma condição confortável, mas inútil – e pense em si mesmo como alguém que está amplamente comprometido com os sistemas e processos de significação em curso na sociedade. (BRITO, 2005: 60)

A crítica ao ideal de criação original implica se posicionar frente a um imperativo do mercado pois, como adverte Brito: "convém não esquecer que, para certa faixa de consumidor, o termo mítico vanguarda oferece um apelo inexcedível." (BRITO, 2005: 59). Ao final da performance Duarte reitera o caráter de tributo do espetáculo, entoando a música *(I've Had) The Time Of My Life*[111].

Ao propor a criação como uma revisão crítica, *The Hot One Hundred Choreographers* confere o mesmo estatuto a coreógrafos tão heterogêneos como Maurice Béjart, Marta Soares e Michael Jackson. E, ao fazê-lo, Duarte inscreve um depoimento bastante autoral sobre a história da dança.

---

[110] ROSENBERG, Harold. *A tradição do novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

[111] Música da trilha Sonora do filme "Dirty Dancing" composta por Franke Previte, John DeNicola e Donald Markowitz.

Considerações Finais

Inicialmente não me propus a escrever sobre temas tão gastos como, por exemplo, *modernismo* e *vanguarda*. Muitos outros, e bem melhor do que eu, já o fizeram. Se estes temas apareceram insistentemente no decorrer da realização desta pesquisa, é porque as questões aqui abordadas os suscitaram.

Admito que tais questões podem soar tão antigas como a discussão em torno da *hegemonia do balé*, ou *do que pode ser considerado dança*. Se assim for, é porque elas me parecem ainda vigentes e pertinentes no universo da dança, pelo menos o paulistano – ou talvez, brasileiro – do qual faço parte.

Seja como for, espero ter contribuído para a reflexão sobre a *produção contemporânea* da *dança paulistana*. Acredito que esta produção tem adquirido uma relevância no cenário artístico nacional, muito embora pouco ou quase nada tenha sido escrito sobre ela.

Ao cabo desta empreitada me dou conta de que a forma com que este texto se apresenta deflagra muito literalmente as questões que enfrenta – como *uma espécie de autoconsciência*.

Talvez a escrita seja demasiadamente descritiva em relação a algumas proposições aqui assumidas, como a problematização da *criação original* e a necessidade de *assumir legados*.

Se abuso das citações é porque reconheço esta *condição*, que me parece incontestável, de partida. Todas as vezes – e foram inúmeras – que autores articularam de maneira muito mais clara e interessante idéias com as quais compactuo, optei por dar voz a essas articulações.

Isto constatado, resta admitir que não pretendi mimetizar no que escrevo as questões aqui abordadas. Mas, se tem uma coisa que elas evidenciam, é que provavelmente estamos mais implicados do que gostaríamos com as idéias *hegemônicas* do nosso *contexto*.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura 1.* São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios.* Chapecó: Argos, 2009.

BANES, Sally. "Spontaneous combustion." In: *Taken by Surprise – a dance improvisation reader*, por Ann Copper ALBRIGHT e David GERE, 77-88. Hanover: Wesleyan University Press., 1987.

_____. Sally. *Greenwich Village 1963 – Avant-garde, performance e o corpo efervescente.* Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. *Terpsichore in sneakers – Post-Modern Dance.* Hanover: Wesleyan University Press, 1987.

_____. *Writing Dancing in the Age of Postmodernism.* Hanover: Wesleyan University Press, 1994.

BASTOS, Helena. "DançaCorpos ViraCorpos – Trânsitos Compartilhados." *Sala Preta*, nº 10 de 2010: 155 – 162.

BATCHELOR, David. *Minimalismo – movimentos da arte moderna.* São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – magia e técnica, arte e política.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BRITO, Ronaldo. *Experiência Crítica.* São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____. *Neoconcretismo – Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro.* São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BRITTO, Fabiana Dultra. "Processo como lógica de composição na dança e na hostória." *Sala Preta*, nº 10 de 2010: 185 – 189.

_____. *Temporalidade em Dança: Parâmetros para uma História Contemporânea.* Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda.* São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BURT, Ramsay. *Judson Dance Theater – performative traces.* New York: Routledge, 2006.

_____. “Genealogy and Dance History: Foucault, Rainer, Bausch and de Keersmaeker.” In: *Of the presence of the body*, por André LEPECKI, 29-47. Middletown: Wesleyan University Press, 2004.

CANTON, Katia. *Do Moderno ao Contemporâneo.* São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *Narrativas Enviesadas* . São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira.* São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem* . São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

_____. *Work in progress na cena contemporânea.* São Paulo: Editora Perspectiva , 2004.

DANTO, Arthur. *Após o Fim da Arte – a arte contemporânea e os limites da história.* São Paulo: Edusp, 2006.

FARIAS, Agnaldo. *Arte brasileira hoje* . São Paulo: Publifolha, 2002.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança–Teatro: repetição e transformação.* São Paulo: Editora Hucitec, 2000.

FERNANDES, Sílvia. “O discurso cênico da Cia dos Atores.” In: *Na Companhia dos Atores*. Rio de Janeiro: Editora SENAC, 2006.

FERRAL, Josette. “Por uma poética da performatividade: o teatro performativo.” *Sala Preta* , nº 8 de 2008: 197 – 210.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder* . Rio de Janeiro: Edições GRAAL, 1990.

_____. “O Que É um Autor?” Lisboa : Veja Passagem, 1992.

GREINER, Christine. “A performance e a dança: o corpo em crise .” In: *Manifesto Internacional de Performance*. Belo Horizonte: Ceia, 2005a.

_____. *O Corpo em Crise – novas pistas e o curto-circuito das representações.* . São Paulo: Annablume, 2010.

_____. *O Corpo – pistas para estudos indisciplinares.* São Paulo: Annablume, 2005b.

HÉRCOLES, Rosa. “Corpo e dramaturgia .” *Húmus*, nº 1 de 2004.

_____. “Epistemologias em movimento.” *Sala Preta* , nº 10, de 2010: 199 – 203.

HEWITT, Andrew. *Social Choreography – ideology as performance in dance and everyday movement.* Duke University Press, 2005.

KATZ, Helena. “Notas sobre o corpo I: o corpo como mídia de seu tempo.” In: *CARTOGRAFIA: Rumos Itaú Cultural Dança*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

_____. “Vistos de entrada e controle de passaportes da Dança Brasileira.” In: *Tudo é Brasil*, por Lauro CAVALCANTI, 121-131. São Paulo: Itaú Cultural, 2004.

_____. Entrevista feita por Revista MUITO. (Salvador, 30 de outubro de 2011: 8 – 12).

_____. “O melhor esteve fora do circuito oficial de exibição.” *Caderno 2, O Estado de São Paulo*, 30 de dezembro de 2009: D19.

_____. “Quatro corpos que investigam o poder no processo criativo.” *Caderno 2, O Estado de São Paulo*, 04 de julho de 2009: D8.

_____. “Por uma dramaturgia que não seja uma liturgia da dança.” *Sala Preta* , nº 10 de 2010: 163 – 167.

_____. “Um Festival para desalojar as certezas.” *Caderno 2, O Estado de São Paulo*, 25 de novembro de 2010: D6.

_____. “Um rumo para a dança: valorizar as pesquisas.” *Caderno 2, O Estado de São Paulo*, 11 de dezembro de 2010: D18.

_____. *Um, Dois, Três – a dança é o pensamento do corpo.* FID – Fórum Nacional de Dança – Editorial, 1998.

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa.* São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LARROSA, Jorge. “A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida.” *Educação & Realidade*, vol. 29, no. 1 de jan./jun. de 2004: 27-43.

LEPECKI, André. “Concept and presence: the contemporary dance scene.” In: *Rethinking dance history: a reader*, por Alexandra CARTER, 170-181. New York: Routledge, 2004.

_____. *Exhausting Dance – performance and the politics of movement.* New York: Routledge, 2006.

_____. “Planos de composição.” In: *CARTOGRAFIA: Rumos Itaú Cultural Dança; criações e conexões*, por Christine GREINER, Cristina ESPÍRITO SANTO e Sonia SOBRAL, 13-20. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

LOUPPE, Laurence. “Corpos híbridos.” *Lições de Dança*, nº 2 de 2000: 27-40.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil – ensaios sobre arte brasileira.* São Paulo: Cia das Letras, 2011.

_____. *O vento e o moinho – ensaios sobre arte moderna e contemporânea.* São Paulo: Cia das Letras, 2007.

NEGRI, Antonio e HARDT, Michael. *Multidão. Guerra e Democracia na era do Império.* Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

PAIXÃO, Paulo. "É para dança perder o juízo?" *Humus*, nº 2 de 2007: 171-179.

_____. "Quando o drama se apodera da dança." *Sala Preta* , nº 10 de 2010: 205 – 211.

RANCIÈRE, Jaques. *A partilha do sensível – estética e política.* São Paulo: EXO experimental.org.; Ed. 34, 2005.

SANTOS, Boaventura de Souza e MENESES, Maria Paula (org.). *Epistemologias do Sul.* São Paulo: editora Cortez, 2010.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual – movimentos da arte moderna.* São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Anexos

ANEXO A – Imagens do espetáculo *Cornélia Boom* – Festival Contemporâneo de Dança (2011)

ANEXO B – Imagem da obra *Cold Dark Matter: An Exploded View* de Cornelia Parker

ANEXO C – Imagens da performance *We Think, We Like That* #3 e #4 – Festival Contemporâneo de Dança (2010)

ANEXO D – Imagens do espetáculo *The Hot One Hundred Choreographers* – Festival Cultura Inglesa (2011)

ANEXO E – Imagem da obra *The Hot One Hundred* de Peter Davies

ANEXO F – Imagem do site http://www.lote24hs.net/hot100

ANEXO G – DVDs dos espetáculos *The Hot One Hundred Choreographers* e *Cornélia Boom* e da performance *We Think, We Like That* #3 e #4

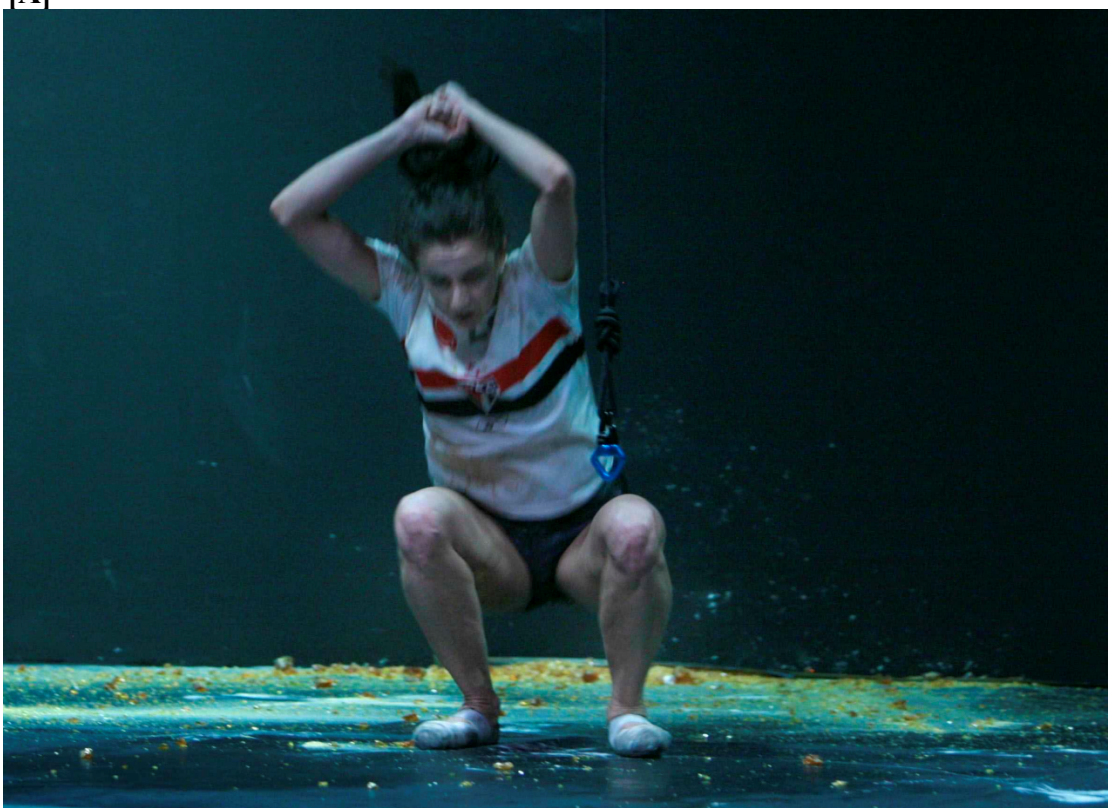
[A]

Cornélia Boom (2011). Foto: Rogério Ortiz

[A]

Cornélia Boom (2011). Foto: Rogério Ortiz

[A]

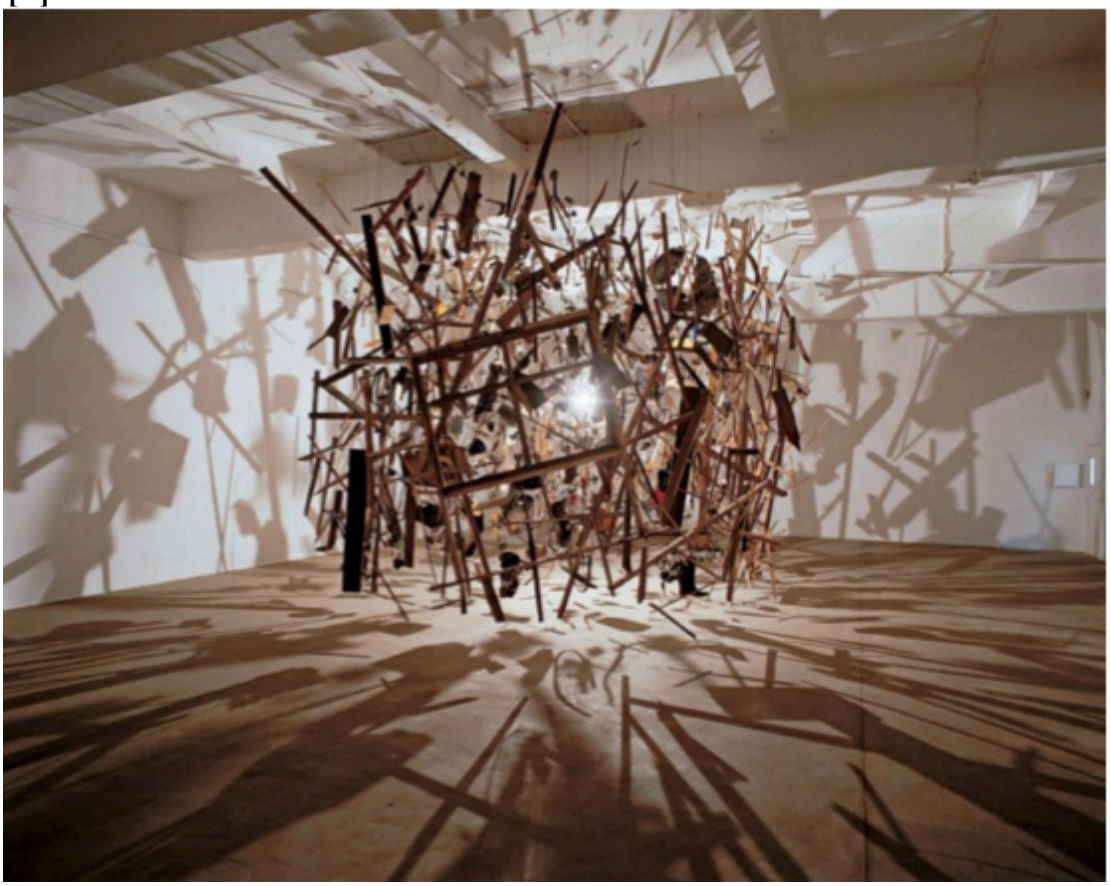


Cornélia Boom (2011). Foto: Rogério Ortiz

[A]

Cornélia Boom (2011). Foto: Rogério Ortiz

[B]



Cold Dark Matter: An Exploded View (1991). Imagem: Tate Gallery

[C]

We Think, We Like That #3 e #4 (2010). Foto: Cristian Duarte

[C]

We Think, We Like That #3 e #4 (2010). Foto: Jônia Guimarães

[C]

We Think, We Like That #3 e #4 (2010). Foto: Sisi Betina

[D]

The Hot One Hundred Choreographers (2011). Foto: Carolina Mendonça

[D]

The Hot One Hundred Choreographers (2011). Foto: Carolina Mendonça

[D]

The Hot One Hundred Choreographers (2011). Foto: Carolina Mendonça

[D]

The Hot One Hundred Choreographers (2011). Foto: Carolina Mendonça

[E]

The Hot One Hundred (1997). Imagem: Saatchi Gallery

[F]

Imagem do site www.lote24hs.net. Web-design e programação: Roberto Winter