

REVISTA DE
HISTÓRIA
DAS IDEIAS



ARTES

VOLUME 32, 2011

INSTITUTO DE HISTÓRIA E TEORIA DAS IDEIAS
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

A ETERNA REPETIÇÃO DE ÍCARO. PARA UMA POÉTICA DA DANÇA

*"L'impossible peut être accessible, mais tout ce à quoi on arrive,
est passage".*

Serge Lifar

"The mirror is not you. The mirror is you looking at yourself".

George Balanchine

Introdução

Incluída, comodamente, nas chamadas artes em dois tempos, a dança - e dentro desta, o ballet -, é, entre as artes performativas, aquela que parece escapar à óbvia fixação verbal. Feita sob um imperativo silenciamento da palavra, ela é, todavia, a mais afoita ao silêncio, já que, diante da ausência de outra expressão, é da concentração do gesto que deve resultar o preenchimento do espaço que dita o seu traço primordial: a dança é o corpo para lá do físico. Talvez seja por esta razão que a sua irrepetibilidade seja mais trágica do que qualquer outra, na medida em que a sua transcendência depende directamente do seu suporte imanente: é do corpo visível que deve resultar o seu *duplo*, o seu *efeito*, o seu *belo*. Por outras palavras, parece, pois, que a forma natural com que Hegel designa a neutralidade estética do mundo antes de artisticamente convertido, é desafiada no que pode ter de transposição: na dança, o Belo será sempre a sublimação do Mesmo.

* Doutoranda da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

E, assim, o horror ao silêncio obriga ao que o ballet russo denomina de *cantilena*, forma subtil de completar a grande narrativa dos passos através do discreto movimento permanente do corpo, já que é apenas este - equilibrado pelo trabalho sobre a música e sobre o espaço - que se torna expressão. *Afigura* encontra, na dança, desde as suas conhecidas formas ancestrais até à sofisticação artística contemporânea, o seu reconhecimento. Com efeito, seja através da pureza clássica, seja através da desestruturação técnica, a definição da figura enquanto forma que resta entre significante e significado⁽¹⁾ obriga à relativização do movimento enquanto narrativa. Figura e significante sobrepõem-se, criando e desfazendo infinitesimais esculturas do ser, numa provocação da desejada eternidade do corpo através da memorial arquitectura do instante. Porém, outra provocação é assim feita: a de que a esteticização é uma condição inata - o que faz da dança, dir-se-ia quase, um universal estético.

Por esse motivo, deve perguntar-se se é possível construir uma poética da dança sem que por égide se eleja, antes dela, mais do que estética, uma história da relação do corpo com a temporalidade. O contrário significará sempre a inoperância do olhar coreográfico e da visão pública. Não por acaso, uma periodologia do ballet clássico dificilmente entroncará nos cânones estabelecidos para o texto literário, o que, se, por um lado, obriga a pensar o significado de que se reveste a coexistência de fenómenos artísticos de matriz díspar, por outro, indicia o particularismo do ballet: de entre as artes performativas, através dele é narrada a arbitrariedade da(s) história(s) da estética⁽²⁾ quando ancorada(s) em sistemas classificatórios que, tendencialmente,

⁽¹⁾ Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 207.

⁽²⁾ Importará dizer que, se, por um lado, campos de investigação tais como os estudos históricos e antropológicos datam a sua reflexão de épocas anteriores à fixação da dança enquanto disciplina académica, é mais recente - e, no entanto, incontestável - a atenção dada por disciplinas filosóficas tais como a fenomenologia e a estética (Janet O'Shea, "Roots/routes of dance studies", in *The Routledge Dance Studies Reader*, ed. by Alexandra Carter and Janet O'Shea, Routledge, Oxon, 2010, pp. 1-15). Destacam-se os trabalhos de M. Sheets-Johnstone, *The Phenomenology of Dance*, 1966, G. McFee, *Understanding Dance*, 1992, T. DeFrantz, *Dancing Revelations: Alvin Ailey's Embodiment of African American Culture*, 2004, S. Langer, *Feeling and Form*, 2006, Philippa Rothfield, *Differentiating Phenomenology and Dance*, 2010.

são pensados, não *a partir de*, mas *para a* História. Mesmo se tomarmos por exemplo o caso de Nietzsche, que cunha aquela que é, talvez, a mais célebre declaração sobre a dança - "Nunca poderia acreditar num Deus que não soubesse dançar" -, a verdade é que é correlacionando-a com o drama e o trágico que o autor escreve *Also sprach Zarathustra* (1885). Assim, é da articulação entre o jogo, o tempo, a História que este estudo partirá.

Interessa-nos, pois, pensar o ballet enquanto manifestação da dança e enquanto espetáculo, o que nos obrigará a partir do palco para o público - e não o contrário. E se tal parece indiciar uma exploração do estético enquanto efeito, também permitirá o reconhecimento da antecâmara da dança enquanto criação e, no seu caso, recriação constante: o corpo e as suas histórias. Desta feita, restar-nos-á perguntar se a passagem do corpo entre a coreografia e o holograma *espectacular* não significará, precisamente, a dissolução do estético em poética, como se aquele fosse máscara do invisível que é possível dizer.

A Morte do Cisne: evidência de volume sob o signo da luz

Criada em 1905 por Michel Fokine, sobre *O Cisne*, composição de Camille Saint-Saëns integrada na obra *O Carnaval dos Animais* (1886), *A Morte do Cisne*⁽³⁾ confunde-se com a celebração de Anna Pavlova, para quem foi concebida. Com isto, consciente ou inconscientemente, a arte da dança não apenas continuava a dialogar com uma sua velha metáfora, que *O Lago dos Cisnes* havia explorado, como mantinha a suscitação de intertextualidades com outros campos estéticos, mormente o literário.

Na verdade, quanto a este último, recorde-se que a figura do cisne acompanha a escrita literária do século XIX e da permanência deste no século XX. Se, antes, a encontramos em sonetos como "O cisne, quando sente ser chegada", de Luís de Camões, ou como mitema de um dos perdidos quadros de Leonardo Da Vinci, *Leda e o Cisne*, foi a expressão moderna que, quer através da sua transformação em *topos*, quer através do recurso a esta figura enquanto comparação, a consagrou como metáfora. No edifício poético de autores tão díspares como Sully Prudhomme,

⁽³⁾ Leia-se a entrada que Balanchine e Mason a esta obra dedicam. Cf. G. Balanchine and Francis Mason, *101 Stories of the Great Ballets*, New York, Anchor Books, 1989, pp. 137-139.

Théophile Gautier, Baudelaire e Mallarmé, o cisne é apresentado como protagonista e chamamento, paradigma da solidão poética e do império da forma. Também a ele Michelet, na sua obra *L'Oiseau*, se dedica: o cisne é o signo da distância, incomedível e raro, desejado e inatingível. Mais do que substituto do objecto que se deseja, ele sobreviveu à morte de todas as Musas⁽⁴⁾. Em De Musset, ele é "l'amour, ce cygne passager" e melancólico⁽⁵⁾ e, mais tarde, em Verlaine, símbolo de candura e de feminilidade. E, se Gabriele d'Annunzio retomará o mitema acima mencionado (*La Leda senza cigno*), a síntese desta figura enquanto reflexo da crise das temporalidades em Oitocentos e, como que maldita, a agudização da mesma no século seguinte, pertencerá sempre a Marcel Proust e a Swann. Em Rilke, manter-se-á a matriz da distância e de dúvida em torno da figura do cisne, ensimesmado agora como sempre. Pairando sobre todas as referências, a socrática evocação do canto último do cisne.

Regressando agora a Mikhail Fokine, tenha-se em conta, antes de mais, que ele é considerado, após a coreografia clássica romântica, o primeiro inovador da chamada dança académica. Propalando o diálogo com as demais artes - entre as quais se destacavam a música e a pintura -, o acento da sua inovação recaiu na aliança entre a dança e o que deveria ser expressão do *seu* tempo. No Manifesto que publica, a 6 de Julho de 1914, no *The Times*, Mikhail Fokine defende como princípios constituintes de uma nova dança: a criação de novas formas de movimento não alienadas da música; a expressividade dramática através da dança; a totalidade do corpo enquanto manifestação mímica; a elevação do grupo a protagonista; o regime de igualdade entre as artes integrantes do espectáculo⁽⁶⁾. A sua arte será, pois, o triunfo da estilização das formas e o seu horizonte a dança como expressão do homem seu contemporâneo.

(4) Cf. Jules Michelet, *L'Oiseau*, Paris, Hachette, 1858, pp. 61-62.

(5) Cf. Alfred de Musset, *Oeuvres complètes*, Paris, Alphonse Lemerre, 1876, p. 29.

(6) Cf. Tomaz Ribas, *A dança e o ballet no passado e no presente*, Lisboa, Arcádia, 1959, pp. 127 ss.; Lynn Garafola, *Diaghilev's ballets russes*, Da Capo Press, 1998, p. 21. O papel reformador de Fokine abrange o próprio estilo do guarda-roupa utilizado - e que os *Ballets Russes* de Diaghilev haveriam de revolucionar por completo, até ao advento de uma caracterização que deveria ser, ela também, a *performance*. Vide Sarah Woodcock, "Wardrobe", in Jane Pritchard (ed.), *Diaghilev and the golden age of the Ballets Russes 1909-1929*, London, V&A Publishing, 2010, pp. 129-150.

Mas *A Morte do Cisne*, remontando a 1905, não contendo ainda as marcas da cisão estética, também já não é o academicismo clássico. Sempre sob o paradigma da interpretação de Pavlova, o mundo da dança retomará, vezes sem conta, a composição coreográfica e que o grande público, graças à existência de fotografias e registos videográficos, a ela terá acesso⁽⁷⁾.

A incipiente qualidade do vídeo - e modo preto e branco - acabam por ditar, do ponto de vista da recepção, parte do seu impacto. O jogo de luz e sombra do qual se destaca o corpo de Anna Pavlova, ainda que por motivações fortuitas, e também, como veremos, por estar circunscrito a um palco e, depois deste, a um ecrã, acabará por *delinear* a figura da bailarina, conferindo-lhe luz e volume. A aparente ausência de narrativa cénica, concentrando na protagonista o duplo papel de intérprete e de significante único, não apenas contribui para a emergência do cisne enquanto figura extrema da melancolia (e, por isso, limiar da solidão), como permite a sua *aparição* enquanto personagem.

Falamos, pois, do intocável volume enquanto condição do corpo que dança, condição essa que tem na tensão entre luz e distância a possibilidade de metamorfose do corpo feminino numa Beatrice movente e em fuga incessante - também porque sempre em queda. *A Morte do Cisne*, reunindo a representação da melancolia enquanto luto de si mesmo diante de uma morte anunciada e da própria morte enquanto exílio, fixa na figuração da luz e do volume a distância, não privilégio do divino mas condição performativa do humano⁽⁸⁾ 9. No entanto, não deve ser esta condição cerceada pela verosimilhança da figura; ao contrário do que se passa na linguagem literária, aqui, o contrato ficcional tem ao seu serviço o efeito da *inquiétante étrangeté* (*Unheimliche*⁹) como se a distância fosse veículo para uma experiência que do ficcional conserva

⁽⁷⁾ Vide Rosita Boisseau, *Panorama des Ballets Classiques et Néo-classiques*, Paris, Éditions Textuel, 2010, pp. 317-323.

⁽⁸⁾ Não admira que Fokine venha a defender que "Il faut commencer par s'étudier soi-même, par connaître son corps, par s'en rendre maître, par sentir intensément le moindre de ses propres gestes, chaque ligne, chaque courbe, chaque tension des muscles... Après, seulement, on peut s'adapter à des mouvements donnés" (M. Fokine, *apud* Serge Lifar, *Histoire du Ballet Russe. Depuis les origines jusqu'à nos jours*, Paris, Nagel, 1950, p. 187.

⁽⁹⁾ S. Freud, "L'Inquiétante Étrangeté", document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay: www.classiques.uqac.ca/classiques/

apenas o que esta de mais redondamente humano pode ter - e que é a narração. Simplesmente, as clássicas e repetitivas sucessões de *entrechats* e *arabesques* são substituídas por uma espécie de ofício da fragilidade da vida sobre a integralidade do corpo⁽¹⁰⁾.

A aurática figura do cisne aparece, metáfora de toda a dança e de todo o movimento, para desaparecer. E, por isso, o cisne, fundindo o pensar e a figura inclinada⁽¹¹⁾, faz suceder sobre o palco a morte lenta de uma natureza ideal que tem, no limiar entre cena e plateia, a possibilidade do luto enquanto empobrecimento do mundo⁽¹²⁾ e um trabalho paradoxal: a indulgência perante o declínio e a vontade antecipada de *representificação* diante da morte que se desenrola no palco.

Não por acaso, Jean Starobinski identificou Andromaque, no poema "Le Cygne" de Charles Baudelaire, como "la figure penchée" que "c'est d'abord l'être - lointain, imaginaire - vers lequel se tourne la pensée du 'moi lyrique' [...], habitée par la pensée réminiscente d'un pays perdu, pensée devenue douleur - douleur qui ne peut que s'accroître en se penchant sur le simulacre d'une terre d'Orient, sur la copie amoindrie du fleuve qui traversait la plaine de Troie"⁽¹³⁾. O cisne é, no poema do autor de *As Flores do Mal*, a constante evocação do passado (o luto) e a invariável mutação do presente (a melancolia). Uma ausência iminente é consagrada, assim, num espectro erótico em que no objecto de desejo se confundem a intangibilidade da mulher-estátua⁽¹⁴⁾ e a progressiva decadência deste corpo até à morte - a coroação da beleza.

O ideal estético de uma morte que, até ao fim do movimento, é impossibilidade, porém prematuramente anunciada⁽¹⁵⁾, fica modelado através da metamorfose perpétua *mulher-ave-mulher*, como se a

f reud_sigmund / essais_psy chanaly se_appliquee /10_inquietante_etr angete / inquietante_etrangete.pdf (11 -10-2011)

⁽¹⁰⁾Cf. Jean Pierre Pastori, *Renaissance des Ballets Russes*, Lausanne, Favre, 2009, p. 10.

⁽¹¹⁾Cf. Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989, p. 54 ss.

⁽¹²⁾Cf. Sigmund Freud, *Deuil et mélancolie*, Paris, Payot, 2011.

⁽¹³⁾ Jean Starobinski, *oh. cit.*, p. 56.

⁽¹⁴⁾Beryl Schlossman, "Mademoiselle de Maupin en noir et blanc: le deuil, la mélancolie et le cygne", in *Relire Théophile Gautier: le plaisir du texte*, Rodopi, 1998, p. 195.

⁽¹⁵⁾Sobre a estética da morte na era romântica e a dificuldade de encenar, nas artes per formati vas, os motivos a ela associados, veja-se a fundamental obra de

construção da personagem passasse, sobretudo, por um princípio de fascinação - mais do que de verosimilhança. Isto acabará por traduzir-se na omnipresença da forma por oposição à promessa de finitude - e de ausência - como condição estética de *A Morte do Cisne*. Dever-se-á perguntar, pois, se o espectador deseja morrer *com o outro*, assim dando corpo a uma estética que é, acima de tudo, transgressora, ou se se mantém como *voyeurista* da morte, enformando a exterioridade da dança enquanto acto. Em ambos os casos, contudo, a *branca aparição*⁽¹⁶⁾ da figura preenche a emergência da distância *aos olhos de quem vê*⁽¹⁷⁾, num processo *halográfico* em que a figura em destaque, por ser *figura* e por preencher a profundidade do distante, instala no palco a experiência da aura.

Impostura alucinatória[^], dir-se-ia, usando as palavras de Merleau-Ponty. E a verdade é que a ficção disposta aos olhos do espectador desafia o seu próprio suporte perceptivo na medida em que ela enfraquece as significações do *mundo exterior*, fazendo convergir para a figura da bailarina o poder de *desposseção* do *Eu* que vê. Também por isso, o ser o cisne, por tradição, a figura do hermafroditismo. Como ensina Gaston Bachelard, "Le cygne est féminin dans la contemplation des eaux lumineuses; il est masculin dans l'action. Pour l'inconscient, l'action est un acte. Pour l'inconscient, il n'y a qu'un acte... Une image qui suggère un acte doit évoluer, dans l'inconscient, du féminin au masculin"^{17 18 (19)}. Por isso, ela tem na obra de Fokine expressão exemplar. O cisne é o substituto da bíblica mulher que se banha, ao mesmo tempo que corporifica a sedução pela morte. Contudo, não se trata apenas da morte do canto como desejo. Com efeito, trata-se da encenação do instante final enquanto concentração do excesso, aqui entendido como o

Michel Guiomar, *Principes pour une esthétique de la mort. Les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l' Au-delà*, Paris, Corti, 1967.

⁽¹⁶⁾ *Idem*, p. 191.

⁽¹⁷⁾ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.

⁽¹⁸⁾ Merleau-Ponty, *Ceuvres*, Paris, Gallimard, 2010, p. 1042: "Le monde perçu a perdu sa force expressive et le système hallucinatoire l'a usurpée. Bien que l'hallucination ne soit pas une perception, il y a une imposture hallucinatoire et c'est ce que nous ne comprendrons jamais si nous faisons de l'hallucination une opération intellectuelle". De verâ, pois, perguntar-se, até que ponto é possível pensar a alucinação como operação estética.

⁽¹⁹⁾ Cf. Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Livre de Poche, 2007, p. 47.

que não pode ser epistemologicamente apreendido, e, portanto, apenas esteticamente realizável - e vivido.

A verticalidade da morte no espaço vazio

A *Morte do Cisne* é, assim, o espectáculo da escatologia, o acre regozijo pela morte; é esta que proporciona o estético, na medida em que opera na duração, fazendo da passagem do tempo - o da criação coreográfica e o do confronto com o fim - condição para o cenário da morte como aprisionamento do vivo e, depois, libertação. Pássaro prisioneiro, a figura do cisne obrigará o espectador a confrontar-se com a finitude do voo, construindo-se através da semântica coreográfica o limiar entre o fim da possibilidade do voo (o grau zero do referente) e a finitude enquanto liberdade original.

A dissimbologia do cisne acaba por acentuar o carácter aurático da aparição da figura e, assim, também o paradoxo da sua m-visibility: ele é o prodígio e o simulacro confundidos na monstruosa visão de uma morte hiperbólica (porque cada instante corresponde a uma derrota acumulada). Aquela encontra, na substituição da amplitude das asas pela permanente queda, a força pressaga e, nesta, a percepção sensível do efeito aurático. O espectáculo oferece, assim, "o suplemento fenomenológico de toda a definição trivial de espaço"⁽²⁰⁾, fazendo surgir, da dialéctica entre fluidez dos *pas-de-bourrés*, sobre os quais toda a coreografia parece estar firmada, e a geometrização luminosa do corpo (do volume fazendo a distância próxima e quente), a *aura*.

A luta do *branco contra o branco*⁽²¹⁾ conhece no cisne, enquanto signo e enquanto signo saliente posto em movimento num palco, uma identidade hiperbólica, distante do mudo e mímico animal d'O *Lago dos Cisnes*. Para ele conflui toda a comunicabilidade possível do cenário - reduzido à branca figura - como se a ficção à disposição do espectador resultasse do terror do espaço vazio e a luta contra a morte mais não fosse do que a

⁽²⁰⁾ Georges Didi-Huberman, *ob. cit.*, p. 121.

⁽²¹⁾ A expressão é de Richard Goodwin, surgindo, não por acaso, acerca do *Cisne* de Mallarmé. Cf. Richard Goodwin, *The symbolist home and the tragic home: Mallarmé and Oedipus*, vol. 1, John Benjamins Publishing Company, 1984, p. 87 ss. Acerca da problemática da casa, pensada à luz da metáfora do cisne, leia-se, em particular, o capítulo "The house of life and the house of dead".

inscrição no espaço da recusa do cenário romântico como caminho novo da possibilidade sógnica da dança. O poder da comunicação coreográfica passa a desafiar o corpo que dança e o olhar que vê, fazendo daquele reificação de todos os signos e, deste, visionário⁽²²⁾.

A *Morte do Cisne*, com efeito, transforma a metáfora romântica do declínio numa psicologia da verticalidade⁽²³⁾, em que o isolamento do signo provoca o solipsista homem romântico através da redução unitária do signo à sua mais ínfima unidade⁽²⁴⁾ - o corpo atomizado pela morte. A solidão passa a estar, não ao serviço da expressão egótica do sujeito, mas, antes, repartida entre a *averbalidade* do signo e a interpelação da morte em palco dirigida ao espectador. Com efeito, como ninguém pode viver a sua própria morte, esta é sempre um nada epistemológico⁽²⁵⁾.

Lenta extinção do signo romântico, como Sol morrente sob as águas⁽²⁶⁾ 27, *A Morte do Cisne* encena a anunciada saturação do visível, antes mesmo do advento do ecrã enquanto *tiranía da visibilidade*⁽²⁷⁾ matando, à maneira de Vasari, a própria morte. Sob o olhar do espectador, a obra de Fokine permite que a morte persista na imagem, fazendo de cada passo sintoma de mortalidade: "c'est qu'il fallait mourir pour pouvoir ressembler"⁽²⁸⁾. Com efeito, bem mais do que ícone, a figura do cisne hesita na volátil dialéctica do *figurar* e do *desfigurar*, oferecendo a virtualidade do "atrás

(22) Segundo o próprio Michel Fokine, sobre *A Morte do Cisne*: "It is a dance of the whole body and not the limbs only; it appeals not merely to the eye but to the emotions and the imagination", in G. Balanchine and Francis Mason, *ob. cit.*, p. 138.

(23) Gaston Bachelard, *L'Air et les songes. Essai su l'imagination du mouvement*, Paris, Livre de Poche, 1992, p. 118.

(24) Cf. Robert Champigny, *Sense, antisense, nonsense*, University of Florida Press, 1986, p. 146: "Swan, Cygnus, sign, can be considered as figures against backgrounds".

(25) Cf. Fernando Catroga, *O Céu da Memória. Cemitério romântico e culto cívico dos mortos*, Coimbra, Almedina, 1999, p. 9.

(26) Vide Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Livre de Poche, 2007, *passim*; Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994, pp. 41-46.

(27) Didi-Huberman, *Devant l'Image*, p. 64.

^mIdem, *ibidem*, p. 268.

da imagem"⁽²⁹⁾ como dúvida metódica ao espectador: quem duvidará da ressurreição do cisne, mesmo que apenas através do fascínio pela imagem que dele se desprende?

O *ballet* romântico fica, assim, contido, ultrapassado e conservado em um *événement*. Seguindo Didi-Huberman, estamos diante da imagem como diante da exuberância visível de um acontecimento que é visual⁽³⁰⁾. De facto, e ainda que *A Morte do Cisne* tenha impulsionado, em muito, as metamorfoses modernas da dança, o exotismo e o mistério por que o público de *La Sylphide* ou de *Giselle*^m ansiava orienta ainda as coordenadas coreográficas da obra de Fokine. No entanto, a permanência do tema encontra no efeito de isolamento cénico expressão do que só mais tarde poderá ser coreograficamente explorado. Com efeito, *La Mort du Cygne* rompe com a tradicional cena sobrecarregada de signos e, ao fazê-lo, convida o público a *ver melhor*⁽³²⁾. A imaginação do espectador passa a ser privilegiada, assim como a própria coreografia. O cenário não é ainda rasto do movimento mas já não é apêndice narrativo: o *espaço vazio* na obra de Fokine será a manifestação íntima da criação coreográfica, posta diante do mundano público do teatro francês de um século XX que se iniciava sem ter deixado nunca de ser século XIX.

O corpo enquanto dança ou o desdobramento alado do Mesmo

Tudo isto nos conduz a pensar-se o corpo como espaço de si mesmo situado em espaço cénico que é necessário preencher⁽³³⁾ e cuja existência reivindica o *outro* que é o espectador. Como pensar, pois, o espaço da

⁽²⁹⁾ Utilizamos, aqui, a expressão cunhada por Federico Zeri, na sua obra *Derrière l'Image - conversations sur l'art de lire l'art*. Apud Didi-Huberman, *Devant l'Image*, p. 268.

⁽³⁰⁾ Didi-Huberman, *ob. cit.*, p. 269.

⁽³¹⁾ Cf. Deborah Jowitt, "In pursuit of the Sylph. Ballet in Romantic Period", in Alexandra Carter and Janet O'Shea, *The Routledge Dance Studies Reader*, New York, 2010, pp. 209-219.

⁽³²⁾ João de Lima Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Espaço cénico. Um percurso biográfico*, dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2008, p. 222 ss.

⁽³³⁾ Peter Brook, *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, *passim*.

dança se esta é, por excelência, uma transformação permanente? O espaço cénico mudará a cada passo que compõe a coreografia? Ou a aparente fixação espacial, por oposição ao corpo que se move é condição para que o efeito de aura seja posto em cena?

Partindo da matriz desenvolvida por Edwin Denby⁽³⁴⁾ e que concebe, como fundamento estético da dança, a observação dos transeuntes na rua e o carácter *évènementiel* do gesto, o espaço vazio potencia a emergência do acontecimento⁽³⁵⁾. A virtude do espaço vazio será, pois, a de obrigar a uma leitura imediata do corpo, veículo para que a cena - e, portanto, o conjunto corpo-espaço -, propicie o advento da singularidade no espaço cénico. A dança torna-se, pois, narrativa depositária⁽³⁶⁾ de um encadeamento de saltos, a que F. Proust chama de *tempo*. Assim, a máscara mimética da dança é o próprio tempo, mais do que a reconversão deste em acções. Ela é, poder-se-ia, arriscadamente, dizer, a trágica identidade do tempo pensada como fénix, como ave prodigiosa - como prodígio. A ausência de sobrecarga cenográfica evidencia a cadeia temporal, como se o corpo se tornasse morte e salvação, grito perpétuo de Pã enquanto presente ultrapassado, porém, quente ainda. Esse será o mais desesperado invisível que nos é dado a ver diante do corpo coreografado - o que faz da dança a contra-utopia.

O acontecimento, e somente ele, torna-se condição visível da narrativa e a sua eclosão gestual, filha sempre da expressão da temporalidade, irrupção sempre do novo e, portanto, *devenir*. A dança desafia a concepção de acontecimento que o considera como perturbador da ordem do tempo⁽³⁷⁾, na medida em que a singularidade do gesto e do todo

(34) Cf. Edwin Denby, *Dance Writings*, University of Florida Press, 2007. Cf. Huberman, *Le Danseur des solitudes*, Paris, Éditions de Minuit, 2006, p. 23.

(35) Cf. Michel Foucault, *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001, pp. 950-951.

(36) F. Proust, "U expérience-fan tome", *Archives de Philosophie*, n° 60, juillet-septembre, pp. 400-414, "La doublure du temps", *Rue Descartes*, n° 33, pp. 105-119 (116); Maria Eugénia Morais Vilela, *Silêncios tangíveis. Corpo, resistência e testemunho nos espaços contemporâneos de abandono*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, p. 337.

(37) Cf. Maria Eugénia Vilela, *ob. cit.*, p. 389; Michel de Foucault, *ob. cit.*, pp. 788-789. Leia-se ainda a definição de François Dosse, que recorda a necessária contextualização do acontecimento, impossível de separar do universo social que o envolve e que serve de matriz à construção do sentido. Definição válida não apenas para a abordagem historiográfica do autor mas, outrossim, para os

coreográfico, emergentes do espaço vazio, parece tornar saliente a passagem do tempo. A fissura aberta converte o tempo em linguagem, actualizando-o enquanto energia. Em última análise, o corpo dança - ou, melhor e finalmente, *o corpo enquanto dança* - materializa a dialéctica presença/ausência, fazendo de si *lugar* para, dessa forma, acolher-se enquanto acontecimento.

Ao invés de falarmos, pois, dos limites do corpo enquanto possibilidades estéticas, valerá a pena considerar o incessante desterritorializar-se no instante em que o acontecimento surge - para que, precisamente, possa cumprir-se a assunção do corpo enquanto eixo do espaço-tempo - fora de qualquer limite porque limiar, fora de qualquer território porque vontade. De onde, dançar é resistir, como se a recriação do *devir*, através do corpo, brotasse do desejo de criar uma temporalidade alternativa - tragicamente *imitada*.

Dir-se-ia, pois, que a dança, mais do que pôr em palco o imaterial, articula a precária presença do corpo com a ausência enquanto manifestação da imperceptibilidade da sua imanência⁽³⁸⁾. Desta feita, a presença do corpo em palco é síntese desse jogo de ausências em cadeia em que cada um se torna risco e, na iminência do risco, resistência ao fim. Experiência e expectativa parecem, pois, fazer-se figura através do gesto, vocacionado para todas as direcções, um só norte porém: a vertical vontade de ser ave, contra a inevitável queda dos corpos.

E, por isso, o corpo enquanto dança é o desdobramento alado do Mesmo, resistência à perpétua condenação ao cadafalso do simulacro, no platónico desejo - e socrática provocação - de habitar a ideia despindo, através do gesto, o corpo. A coreografia será, pois, o necessário jogo para a despersonalização e a repetição (o ensaio) o caminho para a ilusão transcendental. O seu lugar é a representação⁽³⁹⁾. Cada *performance* pontua, pois, uma sequência de repetições, sendo ainda repetição mas

diferentes campos de reflexão. Vide François Dosse, *Renaissance de l'Événement. Un défi pour l'historien: entre sphinx et phénix*, Paris, PUF, 2010, p. 11.

⁽³⁸⁾José Gil, *O Imperceptível Devir da Imanência. Sobre a filosofia de Deleuze*, Lisboa, Relógio d'Água, 2008, p. 260; Gilles Deleuze, *Mille Plateaux*, Minuit, Paris, 1980, p. 343.

⁽³⁹⁾Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, Lisboa, Relógio d'Água, 2000, p. 424.

colocando-se já no patamar transcendente da obra de arte⁽⁴⁰⁾. Ela é, para usar os termos-chave de Deleuze, a *diferença*.

Tomando a repetição como potência da linguagem⁽⁴¹⁾, a série coreográfica está votada à gestualidade sinónima, liberta apenas no acto performativo quando se torna, finalmente, repetição ontológica⁽⁴²⁾. Ela *acontece* da superficial repetição dos elementos que a alinham e, por ser *acontecimento*, da "repetição profunda das totalidades internas de um passado sempre variável da qual ela é o nível mais contraído"⁽⁴³⁾. Arte da memória e filho do hábito, o *corpo enquanto dança* é iteração anamnética e repetição *pathologica*. Entende-se, pois, que "Cada arte tem as suas técnicas de repetições imbricadas, cujo poder crítico e revolucionário pode atingir o mais elevado ponto para nos conduzir das mornas repetições do hábito às profundas repetições da memória e, depois, às repetições últimas da morte, onde se joga a nossa liberdade"⁽⁴⁴⁾.

O aurático carácter da *performance*

Assim, se a aura é, como temos vindo a sublinhar, a aparição emergente da distância e se o seu efeito resulta na diferença - e, por isso, no *événement* - a *performance*, enquanto culto, é o fenómeno originário da imagem e, conseqüentemente, sempre inacabado, sempre aberto mas, no entanto, mais próximo, idealmente, da perfectibilidade. Explicando um pouco melhor. Tem sido sublinhado que é na ordem da reminiscência que W. Benjamin coloca a questão da aura, para além de toda a oposição cindida entre um presente olvidoso que triunfa e um passado revolvido

⁽⁴⁰⁾ Gérard Genette, *L'œuvre de l'art. Immanence et Transcendance*, Paris, Seuil, 1994, p. 185. Segundo o autor, a transcendência é o modo de existência das obras de arte que "recouvre toutes les manières, fort diverses et nullement exclusives les unes des autres, dont une œuvre peut brouiller ou déborder la relation qu'elle entretient avec l'objet matériel ou idéal en lequel, fondamentalement, elle 'consiste', tous les cas où s'introduit une sorte ou une autre de 'jeu' entre l'œuvre et son objet d'immanence".

⁽⁴¹⁾ Gilles Deleuze, *Diferença e repetição*, p. 460.

^m *Idem*, p. 462.

^m *Idem*, p. 453.

^(w) *Idem, ibidem*, p. 463.

que perdeu ou está perdido⁽⁴⁵⁾. Ganha assim sentido a conhecida definição avançada por Benjamin: [a aura] como manifestação única de uma lonjura, por muito próxima que esteja"⁽⁴⁶⁾.

A dança como *diferença* - pode ainda conservar o carácter aurático da *performance* pois depende do *aqui* e do *agora* (contrariamente, Benjamin diria, à maquinal representação cinematográfica⁽⁴⁷⁾). Porque o efeito de aura somente pode permanecer em virtude da efemeridade da origem, é, pois, sob o signo da morte que a distância que a "aura" pressupõe deve ser lida. Não se trata tanto, por isso, de uma estética presa à recepção da obra coreográfica, mas, sim, de uma poética da distância que tem no palco - ou no espaço onde acontece - a sua matriz aurática: longe, porém presente; próxima, porém ausente.

A obra de arte coreográfica é, por excelência, o *livro das passagens*. Cristalização de *agoras*, ela traduz a ambiguidade da imagem dialéctica, sendo a sua face visível e, desafiante sempre da memória enquanto reminiscência do anterior e necessária expectativa do seguinte, é a sua síntese. De onde, origem e o *tempo de hoje* (*Jetztzeit*) se amalgamam⁽⁴⁸⁾ 49. Pelo que a dança é um fenómeno da *auto-evidência*^m que, pelo seu carácter revelador e, por isso, revolucionário, anula, através da sua involuntária imprecação contra o anterior e o póstero (pois que a imagem dialéctica apenas se joga entre o nascido e o vindouro para, assim, consumir a diferença), a imposição do espaço. Ela é, sobretudo, a *sensação do tempo*^m.

(45) Didi-Huberman, *Devant le Temps. Histoire de l'Art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, p. 236.

(46) Walter Benjamin, "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica", in *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992, p. 81.

(47) Walter Benjamin, *ibidem*, p. 92. Leia-se, ainda e, sobretudo, a mais completa síntese do autor: "Mesmo na reprodução mais perfeita falta *uma* coisa: o aqui e o agora da obra de arte - a sua existência única no lugar em que se encontra" (p. 77).

(48) Cf. Didi-Huberman, *Devant le temps*, p. 248.

(49) A expressão que utilizamos é de Barnett Newman: "Here is the self-evident nature of the artistic act, its utter simplicity. There are no subjects - nothing that can be shown in a museum nor even photographed; [it is] a work of art that cannot even be seen, so it is something that must be experienced there on the spot" (*Barnett Newman: selected writings and interviews*, University of California Press, 1992, p. 174.

^m*Idem, ibidem*: "Suddenly, one realizes that the sensation is no tone of space or [of] an object in space. It has nothing to do with space and its manipulations.

Logo, o sentimento de historicidade individual - ou, talvez melhor, o sentimento da íntima biografia que cada Sujeito traz do Ser.

Com efeito, revelação da evidência que é posse original do real⁽⁵¹⁾ e revolução do instante, a obra coreográfica, discursiva porque não imediata, duplica no corpo do bailarino a primordial condição de averbalidade daquele que vê. Todavia, ela não é redução afásica do humano. Pelo contrário. Através da "autodoação em pessoa"⁽⁵²⁾, processo único da *evidência que se concretiza*, ela cura da logopatia humana o signo, apelando à sua mais sensível e secular fonte: o corpo.

Sendo o jogo antídoto contra o luto - que eclipsa a gestualidade e denuncia a catatonica implosão do Ser - e a dança, através da permanência da normatividade narrativa (ainda que não da narração), expressão do *homo ludens* enquanto função biológica e potência criadora⁽⁵³⁾, segue-se que o preenchimento coreográfico do espaço é salvação para o *passado anacrônico* (o *zeitlos* freudiano) que caracteriza o inconsciente⁽⁵⁴⁾. Ela é, finalmente, a *temporalização do luto* (Pierre Fédida; Didi-Huberman).

É urgente pensar a dança, pois, como metamorfose da palavra em éter contra a agressão do esquecimento, por um lado; todavia contra, também, a sua perspetivação enquanto geometria formal do corpo - pois que a parada monumentalidade da memória escultural só temporariamente serve ao *corpo enquanto dança*. Por isso, no halo aurático que circunda e coroa a produção da diferença, o corpo devém luz através da sua própria materialidade. Fragmento sempre e manifestação do instante, ele é, como os seres de Chagall, flama⁽⁵⁵⁾ e, como a pintura do criador

The sensation is the sensation of time - and all other multiple feelings vanish like the outside landscape" (p. 175).

⁽⁵¹⁾Cf. Fernando Gil, *Tratado da Evidência*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996, p. 14.

⁽⁵²⁾*Idem, ibidem*, p. 17.

⁽⁵³⁾ Johan Huizinga, *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1995, p. 16 ss; cf. Willem Otterspeer, *Reading Huizinga*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011, em particular o capítulo intitulado "Contrast and harmony".

⁽⁵⁴⁾Didi-Huberman, *Gestes d'air et de Pierre. Corps, Parole, Souffle, Image*, p. 23-25; Pierre Fédida, "Passé anachronique et présent réminiscent: Epos et puissance mémoriale du langage", *L'Écrit du Temps*, 10, 1985, pp. 23-45; Marie Moscovici, *Il est arrivé quelque chose: approches de l'événement physique*, Paris, Ramsay, 1989.

⁽⁵⁵⁾ Gaston Bachelard, *Le droit de rêver*, Paris, PUF, 1970, p. 16: "La vie n'attend pas, la vie ne réfléchit pas. Jamais d'ébauches, toujours d'étincelles. Tous les êtres

dos *blue lovers*, arte da vivacidade. Os fragmentos aéreos da coreografia tornam-se alados. Dança-se, pois, como a ave para, enfim, poder admitir-se que se está sob o olhar do céu. A verticalidade é assumida, pois, como único futuro a alcançar. Dança-se, pois, na tentativa de o corpo se metamorfosear na alma que ele mesmo aprisiona. E, nessa fundação térrea da verticalidade ideal, como numa descoberta democracia feita para os corpos, a obra de Merce Cunningham surge como a possível exploração da coreografia enquanto narrativa universal e, por essa razão, preparação contínua para choque que a liberdade é⁽⁵⁶⁾.

Merce Cunningham: o corpo multiplicado

Se partirmos de uma definição de coreógrafo enquanto entidade principesca e maquiavélica, a obra coreográfica dita contemporânea não apenas conduz o corpo do bailarino até ao uso de um corpo natural e naturalizado, para o qual a *fortuna é o sempre instante seguinte do passo*, como apela à *virtù* para abolir o peninsular carácter do palco⁽⁵⁷⁾. É que, pensando bem, "la danse construit une biologie au carré qui instaure ce nouveau corps chorégraphique à la faveur des modes de production éclairés à l'égard de l'histoire de notre corporéité. Ce qui est rassurant dans la description machiavélienne de la *virtù* pour le corégraphe-

de Chagall sont des étincelles premières. Dans ses scènes cosmiques. Chagall est le peintre de la vivacité. Son Paradis ne languit pas". Veja-se, ainda e em particular, Marie-Pierre Lassus, *Gaston Bachelard musicien. Une Philosophie des silences et des timbres*, Presses University Septentrion, 2010, pp. 107-132.

⁽⁵⁶⁾ Peter Brook, *apud* Roger Copeland, *Merce Cunningham. The modernizing of modern dance*, New York and London, Routledge, 2004, p. 286.

⁽⁵⁷⁾ Leia-se, em *The Dancer and the Dance. Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve*, London and New York, Marion Boards, 2009, pp. 17 e 18: "What if, as in my pieces, you decide to make any point on the stage equally interesting? I used to be told that you see the center of the space as the most important: that was the center of interest. But in many modern paintings this was not the case and the sense of the space was different. So I decided to open up the space and consider it equal, and any place, occupied or not, just as important as any other [...] And when I happened to read that sentence of Albert Einstein's: 'There are no fixed points in space', I thought, indeed, if there are no fixed points, the every point is equally interesting and equally changing."

-danseur, c'est qu'elle s'apparente à une conscience décidée qui ne peut être théorisée *a priori* mais seulement décrite dans ses effets"⁽⁵⁸⁾.

Mais. A clássica geometrização do corpo, reflexo terreno do desenvolvimento absolutista e que a tradição do ballet romântico há-de plasmarm⁽⁵⁹⁾, conhece, com aquilo a que confortavelmente se chama de contemporaneidade da dança, quer a separabilidade natural do corpo, finalmente integrado na sua índole discreta, quer o carácter mutável e fluído da gestualidade humana.

Ora, a obra de Merce Cunningham (1919-2009) desafiará não apenas o cânone balético aprendido nas cortes e herdado do Romantismo, como também o cânone moderno, resultante do método de Martha Graham, através do uso da verticalidade enquanto poética coreográfica⁽⁶⁰⁾. Não admira, pois, que fosse apanágio do coreógrafo americano a transformação de cada bailarino em solista⁽⁶¹⁾, como se, assim, se prefigurasse a emancipação de cada bailarino enquanto pessoa e salvaguardada ficasse a dança como síntese temporal.

Não admitir a nostalgia do passado significou, em Cunningham, não uma ruptura, mas a consciência de que, criando coreograficamente, ele estaria a tecer no seu presente o futuro do que fora passado. Esta tomada de posse de uma quase historicidade por via positiva acabará por permitir à crítica a consideração do ballet de Cunningham como o encontro da arte coreográfica na ordem de uma metafísica da

⁽⁵⁸⁾ François Frimât, *Qu'est-ce que la danse contemporaine?* Paris, PUF, 2010, p. 79 ss.

⁽⁵⁹⁾Cf. Jennifer Homans, *ob. cit.*, capítulo I "Kings of Dance", pp. 3-48.

⁽⁶⁰⁾ Merce Cunningham, *ob. cit.*, p. 25: "Yes, it's difficult to talk about dance. It's not so much intangible as evanescent. I compare ideas on dance, and dance, itself, to water. Surely, describing a book is certainly easier than describing water. Well, maybe... Everyone knows what water is or what dance is, but this very fluidity makes them intangible. I'm not talking about the quality of the dance, but about its nature"; Roger Copeland, *ob. cit.*, p. 212: "But Cunningham's verticality, the importance his technique places on the back rather than the torso, the speed and complexity of his footwork - all these elements are more than just knee-jerk repudiations of that 'love-affair-with-the-floor' which virtually defined modern dance at the time. Graham emphasizes the tension between spine and pelvis; but Cunningham emphasizes the verticality of the spine. His dancers maintain the essence of their verticality even when they lean against one another. They tend to tilt without bending at the waist".

⁽⁶¹⁾ Merce Cunningham, *ob. cit.*, p. 19.

dança⁽⁶²⁾. Nela se inscreve a revolução da dança (e não *sobre* esta) como duração, buscando-se, através do movimento, a experiência do instante, coreograficamente concebido como o permanente encontro da vida com o tempo. Assim, será o corpo usado como manifesto - mais do que intérprete - do acidente como princípio de todas as coisas.

O espaço de Cunningham é, pois, o espaço vectorial, como se se estivesse perante a ilustração dinâmica desta ideia de Bachelard: "Dans une évolution vraiment créatrice, il n'y a qu'une loi générale, c'est qu'un accident est à la racine de toute tentative d'évolution"⁽⁶³⁾. Para G. Bachelard, como o havia sido para Roupnel (que o primeiro cita), o instante seria a única realidade absoluta do tempo, enquanto que a duração, engodo da memória, resultaria sempre da exterioridade e da humana necessidade de reviver. E é, também, por essa dimensão que o labor do acaso joga um tão importante papel na poética do coreógrafo.

Em última análise, o movimento corporal percebido enquanto uma quase constância do primitivismo (apanágio de Martha Graham) contém em si mesmo, e por um efeito de ironia, a falência do acaso. De facto, o repúdio gradual do primitivismo do inconsciente⁽⁶⁴⁾ levado a cabo por Cunningham haverá de direccioná-lo rumo a uma impersonalização da dança. Todavia, essa impersonalização não é constituída como desprendimento face à idiosincrasia de cada bailarino - de cada *corpo*. Do que se trata é, precisamente, de perceber como o acaso funciona não como dado aleatório, mas, acima de tudo, como superação da individualidade materializável por ordem a ser a dança caminho para o transcendente a partir de um conjunto mortal - mas expansivo - de coordenadas.

Se a coreografia pode ser entendida como pertencendo à duração - pois ela é a acção delimitável e esquemática -, Cunningham virá desafiar o cariz contínuo da dança, para *demo-cratizar* cada instante da coreografia enquanto grande unidade. Desta feita, "la durée n'est qu'un nombre dont l'unité est l'instant"⁽⁶⁵⁾ e, só assim, a dança se aproxima da vida enquanto propulsão (e pulsão) vital. Portanto, a coreografia deixa

(62) Cf. Martha Bremster and Lorna Sanders, *Fifty Contemporary Choreographers*, New York/London, Routledge, 1999, p. 107.

(63) Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'Instant*, Paris, Livres de Poche, 2011, p. 24.

(64) Cf. Roger Copeland, *ob. cit.*, pp. 70-71.

(65) G. Bachelard, *L'Intuition de l'Instant*, p. 38.

de ser a concatenação de elementos rumo a um crescendo (*clímax*) para se tornar⁽⁶⁶⁾ acto, como se tivesse rebentado da consciência de crise, e, por essa razão, da impossibilidade da duração enquanto imanência. Só uma poética do acidente e, conseqüentemente, do instante, pode sustentar um edifício coreográfico no qual a diferença hierárquica que coloca a preparação do passo em regime de subordinação é eliminada. De tal forma que, da sucessão de passos preparatórios - sem que o esforço final do movimento mais amplo seja atingido -, pode resultar uma composição pensada como unidade⁽⁶⁷⁾.

Abrir o futuro para resistir ao tempo

Como a poesia, também o instante da dança é poético. Nela se concretiza a simultaneidade fundamental do ser⁽⁶⁸⁾, como se encaixasse no devir um suplemento activo e, assim, elucidasse a expressão da dualidade do ser. Compreende-se. Sendo a poesia metafísica instantânea, é da sua manifestação silenciar a prosa e do seu eco narrativo, para que, através da " vazia sonoridade", a poesia se produza como instante. Ela é, pois, a destruição da continuidade temporal. E, tal como no instante metafísico da poesia, também no acto coreográfico de Cunningham a pessoa é visível na forma e a forma assume a sua potência pessoal. No entanto, porque é *acto* e não *acção*, o movimento é o limite natural do corpo para⁽⁶⁹⁾, tornando-se um limiar sempre *actual*, ser anguloso e não redondo, o que torna descontínuo o seu tempo. E isto faz de cada passo, seja ele preparatório ou não, a busca do sempre *novο*.

⁽⁶⁶⁾ Cf. Roger Copeland, *ob. cit.*, p. 77: "In an essay published in 1952, Cunningham suggests that his dances are more likely to evoke the collagelike juxtaposition of seemingly unrelated articles in a newspaper than any sort of crisis or *climax*".

⁽⁶⁷⁾ *Idem, ibidem*, p. 78: "Indeed, Cunningham's dances rarely 'build' to any sort of climax: sexual, narrative, or otherwise. In Cunningham's choreographic universe, steps that are conventionally regarded as 'preparatory' are no more or less significant than the steps that precede or follow them".

⁽⁶⁸⁾ Cf. Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'Instant*, p. 103.

⁽⁶⁹⁾ Merce Cunningham, *ob. cit.*, p. 143: "You see, the multiplicity of directions does a great deal to give the art its present lively state [...] There are two legs; the arms move a certain number of ways; the knees only bend forwards. That remains your limit".

A dança não deve ser a figuração do linear: "One reason dances are particularly difficult to see is that they are not constructed linearly. One thing doesn't lead to another"⁽⁷⁰⁾ 71 72. Ela é, à maneira da gestação de futuros gritada pelas revoluções modernas, a matriz da modernidade, ou, como Merce Cunningham a percebe, uma sucessão de nascimentos, em que *habitus* e *energeia* correspondem ao espaço e ao tempo. Nesse eixo, o coreógrafo sustenta um neoclassicismo que, por ser isso mesmo, tem naquilo a que foi já chamado de *claridade*TM a sua matriz. Essa clareza opera uma superação mais do moderno do que do clássico, verticalizando os movimentos do bailarino por ordem a mostrar a potencial ocupação do espaço e do tempo. De onde ser necessário dar o corpo a ler ao espectador através de, nas palavras de John Cage, compositor incansável de Cunningham, uma *claridade perceptual*TM. Por conseguinte, o espaço e o corpo nunca poderiam ser bidimensionais para quem olha para o palco e vê o movimento.

É de novo a aura e os seus servidores - a luz e o halo - origem e fim do corpo que dança. Porém, como *A Morte do Cisne* prenunciava, a simplificação da cena para que a emergência do corpo se cumpra torna-se, com Cunningham, «dialogismo. Este, mais do que polifonia, parte do princípio que o império moderno da naturalidade do gesto (com Graham) poderá sempre deflagrar em ensimesmamento - e nunca na despersonalização necessária para que dançar possa ser participação instantânea na *alma mundi*. Ao coreógrafo caberá, pois, o papel de imperfeito demiurgo em cuja ordem está o resgate da criatura. Ele é, em última instância, voz demonológica e a sua criação demonografia apologética cujas prática e *performance* serão sempre simulacro e o corpo do bailarino - ícone. Reprodutor também de si, o corpo enquanto dança afirma-se agora cindido com a música, que deixa de ser suporte para se tornar significado independente, tal como o próprio corpo. A autonomia face à necessidade de um significado - mais do que de uma narração - marcará, porventura, a chegada da dança contemporânea⁽⁷³⁾.

Não obstante, Cunningham coreografa para que a descoberta da completude física se projecte verticalmente, numa permanente

⁽⁷⁰⁾Merce Cunningham, *The Dancer and the Dance*, p. 132.

⁽⁷¹⁾Roger Copeland, *ob. cit.*, p. 119.

⁽⁷²⁾ John Cage, *apud* Roger Copeland, *ob. cit.*, p. 119.

⁽⁷³⁾Cf. Merce Cunningham, *ob. cit.*, pp. 140 e 141.

ultrapassagem do movimento horizontal, a ponto de essa verticalidade poder ficar modelada na quietude. Por palavras suas: "I use this word specifically because it is a word I often heard at the Opera: 'posé', and it convey a static quality to me. Even when we are still we are moving, we are not waiting for something, we are in action when we are still"⁽⁷⁴⁾.

O efeito aurático passa, agora, pela poética do instante enquanto possibilidade renovada de exercício da *virtii* por um corpo que é, ele mesmo, o iconográfico hábito - afinal, condição da matéria. *Afortuna* é o permanente encontro do bailarino com o tempo, o que faz da dança a oportunidade humana de encontrar, neste, o instante descontínuo. E, por isso, a obra coreográfica de Cunningham permite a difícil tarefa de pensar o tempo enquanto, também, descontinuidade⁽⁷⁵⁾. Ora, o risco de uma mecanicidade geométrica é mitigado pelo imparável advento do *novvo*, pelo que a esteticamente correcta "viagem ao interior", apregoada por Graham e por Pollock (e cuja defesa do corpo natural só poderia deflagrar na inferiorização do espectador), é substituída pela exterioridade enquanto apelo. Daí que o efeito de aura se revista da irreversibilidade de que a obra de arte depende para se afirmar como tal.

Como se, por fim, a modernidade, na dança, emergisse do seu flagrante paradoxo - e que é o facto de ter sido imposta como um regresso às origens⁽⁷⁶⁾ - para assumir um padrão moderno que traduz o que de

⁽⁷⁴⁾ Merce Cunningham, *ob. cit.*, p. 129. Leia-se, ainda: "A body still is taking up just as much space and time as a body moving. The result is that neither the one nor the other - moving or being still - is more or less important, except it's nice to see a dancer moving. But the moving becomes more clear if the apace and time around the moving are one of its opposite - stillness. Aside from the personal skill and clarity of the individual dancer, there are certain things that make clear to a spectator what the dancer is doing" (Merce Cunningham in *Art performs life: Merce Cunninham/Meredith Monk/Bill T. Jones*, Minneapolis, D. A. P. /Distributed Art Publishers, 1998, p. 18).

⁽⁷⁵⁾ Bachelard, *L'Intuition de l'Instant*, p. 56.

⁽⁷⁶⁾ Roger Copeland, *ob. cit.*, p. 123. "This journey 'back to the source' often took the form of a search for the most natural way of moving, an attempt to uncover the buried 'essence' of all dancing. Consider John Martin's observations about the term 'modern dance'". E, por isso, Isadora Duncan sintetiza a sua linguagem artística através do "eterno retorno" a uma linguagem coreográfica original, primitiva e imutável.

mais premente e sintético tem: a temporalidade⁽⁷⁷⁾. Cunningham resgata o corpo enquanto universal estético - com que iniciámos este estudo - da limitada naturalidade baseada na contracção feita dogma cinético e coreográfico. Com o criador de *Torse*, a fixa dialéctica interior/exterior virá a ser ampliada até à equalização de todas as somas corpóreas em uma unidade viva e em diálogo com os outros corpos. E este objectivo explica o seu programa: "For me, the subject of dance is dancing itself. It is not meant to represent something else. Whether psychological, literary, or aesthetic. It relates much more to everyday experience, daily life, watching people as they move in the streets"⁽⁷⁸⁾. Porque o primitivo regresso que Martha Graham procurou perdia a forma na natureza - inibindo, assim, a emergência do estranhamento enquanto veículo do efeito de aura, com a poética de Cunningham o corpo é metamorfoseado em *mimesis* de si mesmo.

Conclusão

A imagem de ícaro foi odiosa aos primeiros autores cristãos. O carácter transgressor contido no seu castigado acto indiciava certa repulsa diante da ascensão espiritual à *cidade de Deus*. Nem o castigo deixou a descoberto o ímpeto *virtuoso* e o *entusiasmo* perfectivo, transformados então em *hybris* insensata. Mas é também outra, a redenção que Fokine e Cunningham aportam. A dança deixa de estar sob o signo de uma Salomé intoxicada pela estética do excesso para, através de uma poética dos elementos, disseminar-se e ser paisagem. Ícaro, pois, resta a imagem do homem-ave, esfinge difícil e momentânea que se dá a ler ao *outro*, não para se substituir à divindade, mas para oferecer ao público a sempre tentada superação do corpo através do corpo. Temeridade que continua a ter no estético a arriscada sorte da repetição.

⁽⁷⁷⁾ Roger Copeland atribui a Merce Cunningham o papel de *modernizador da dança moderna*. Resta, pois, perceber como, em termos dos chamados regimes de historicidade o papel do bailarino e coreógrafo pode - e deve ser estudado. Daí o sagaz título com que dota a obra que temos vindo a citar: *the modernizing of modern dance*.

⁽⁷⁸⁾ Merce Cunningham, *oh. cit.*, p. 139.