

Construção de pensamento crítico em Dança Contemporânea

Laura Junqueira Bruno

Mestranda em Artes Cênicas/USP

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientadora: Maria Helena Franco de Araújo Bastos

Bolsista CAPES

Artista do Projeto DR e pesquisadora do Núcleo Tríade

Resumo: O objetivo da pesquisa é contribuir para o estabelecimento do campo de estudos teórico-críticos em dança contemporânea no Brasil. Propõe-se a fazer uma revisão bibliográfica das obras seminais de Ramsay Burt, *Judson Dance Theater – performative traces*; André Lepecki, *Exhausting dance – performance and the politics of movement*, e Andrew Hewitt, *Social choreography – ideology as performance in dance and everyday movement* para, a partir desta revisão, localizar tais debates na cena contemporânea paulistana. Cada uma destas obras estabelece um diálogo epistemológico com a produção artística contemporânea. Pretende-se demonstrar como tais discussões podem ser reconhecidas na produção local, articulando cada uma delas a uma obra da dança contemporânea paulistana. O estágio atual em que a pesquisa se encontra e será compartilhada é o da revisão bibliográfica das obras citadas.

Palavras-chave: arte, crítica, teoria.

Title: Construction of critical thinking in Contemporary Dance

Abstract: The research aims to contribute to the establishment of the field of theoretical and critical studies in contemporary dance in Brazil. It is proposed to do a literature review of the seminal works of Ramsay Burt, *Judson Dance Theater – performative traces*; André Leek, *Exhausting Dance – performance and the politics of movement* and Andrew Hewitt, *Social choreography – the ideology in dance performance and everyday movement* and, from this review, to find such debates in the contemporary scene in São Paulo. Each of these works establishes an epistemological dialogue with the contemporary artistic production. We intend to demonstrate how such discussions can be acknowledged in local production, linking each to a work of contemporary dance in São Paulo. The current stage of the research, in which it will be shared, is the literature review of the mentioned works.

Keywords: art, criticism, theory

Título: Construcción de pensamiento crítico en Danza Contemporánea

Resumen: El objetivo de esta investigación es contribuir al establecimiento del campo de estudios teóricos y críticos en danza contemporánea en Brasil. Se propone hacer una revisión bibliográfica de los trabajos seminales de Ramsay Burt, *Judson Dance Theater – performative traces*, André Lepecki, *Exhausting dance – performance and the politics of*

movement y Hewitt Andrew, *Social choreography – ideology as performance in dance and everyday movement* para, a partir de esta revisión, encontrar este tipo de debates en la escena contemporánea de São Paulo. Cada una de estas obras establece un diálogo epistemológico con la producción artística contemporánea. Tenemos la intención de demostrar cómo tales discusiones pueden ser reconocidas en la producción local, vinculando cada una de ellas a una obra de danza contemporánea en São Paulo. La etapa actual en que la investigación se encuentra y que será compartida, es la revisión bibliográfica de las obras citadas.

Palabras-clave: arte, crítica, teoría

A ignição desta pesquisa foi dada pelo desejo de contextualizar o debate acerca da dança contemporânea em que o *Projeto DR*, do qual faço parte, se insere. 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 S. 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, p. D19).

Em crítica, no mesmo veículo, sobre outro espetáculo do *Projeto DR*, *Episódico*, a autora pontua:

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, p. D8).

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

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, p. D18).

Já ao escrever sobre o Festival Contemporâneo de Dança, 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, p. D6).

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.

Recentes publicações sobre dança vêm se debruçando criticamente sobre a produção contemporânea. Ramsay Burt, em *Judson Dance Theater – Performative traces* expõe a conexão entre a história da dança, ao evocar aquele movimento e a recente produção europeia. Já André Lepecki em *Exhausting dance – Performance and the politics of movement* questiona a isonomia moderna entre dança e movimento. Andrew Hewitt, em *Social choreography – Ideology as performance in dance and everyday movement*, examina a relação entre movimento cotidiano e movimento estetizado considerando que toda ação performativa é ideológica.

Entretanto, é importante salientar que a contemporaneidade do objeto faz com que a produção bibliográfica sobre o assunto seja recente e, sobretudo no campo específico da dança – de tradição acadêmica relativamente mais curta –, pouco numerosa.

Ao pesquisar uma bibliografia brasileira que abordasse as questões estéticas da produção artística contemporânea, deparei-me com a praticamente inexistência 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), estando todas as outras pesquisas na área abrigadas em departamentos afins. Um campo necessitado de contribuições, portanto? Como contribuir para esta produção?

Propõe-se fazer uma revisão bibliográfica das publicações internacionais supracitadas para, posteriormente, indicar 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 artística brasileira, contextualizando-a em uma problemática mais ampla da dança contemporânea atual. O desejo de estabelecer uma discussão estética com a produção artística local permanece como a motivação mais forte para a realização desta pesquisa. Os recentes estudos críticos de Burt, Lepecki e Hewitt evidenciam a atualidade da discussão entre teoria, crítica e a produção de dança contemporânea, presente na cena paulistana (e brasileira), muito afinada com as discussões propostas pelos autores. Parece-me, e espero demonstrar, que será uma contribuição válida estabelecer um diálogo com as obras destes autores, que examinam de que maneiras a dança tem questionado a si própria, em uma permanente tensão com o mundo em que é produzida. Talvez nesta tensão esteja a problemática relevante para a questão anteriormente colocada: sobre a dimensão crítica que parte da recente produção de dança contemporânea informa. Partindo deste recorte crítico, propõe-se localizar na cena paulistana esta problemática; apresentando como tal discurso é formulado esteticamente.

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, Lepecki e Hewitt: reconhecer uma problemática comum, mas apresentá-la da singular perspectiva do lado de baixo do

Equador.

Lepecki e a contemporaneidade moderna

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, p. 8).

Em *Exhausting Dance – performance and the politics of movement*, André Lepecki 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 frequência de sequências soluçadas nas coreografias é impossível de se ignorar. Expectadores interessados em fluxo contínuo de movimento têm encontrado poucas ofertas em muitas apresentações (LEPECKI, 2006, p. 1).¹

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 *Jerome 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” (LEPECKI, 2006, p. 2).² Lepecki reconhece nas duas declarações a mesma perplexidade: a de que a dança está ameaçada pelas recentes produções europeias 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, p. 14).

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, p. 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 ilimitadamente autônoma em relação ao mundo em que se realiza.

O que Lepecki demonstra a seguir, é uma operação semelhante à 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. (LEPECKI, 2006, p. 2).³

Citando o crítico Jonh Martin, situa o apogeu desta operação com a dança moderna, que revelou “a substância real da dança, que se descobre ser o movimento” (LEPECKI, 2006, p. 4).⁴ 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. Em seguida, Lepecki dedica seu livro, *Exhausting dance*: “a uma leitura de peças de coreógrafos europeus e norte-americanos, cujos trabalhos propõe, com particular intensidade, uma critica dos elementos constitutivos da dança cênica ocidental” (LEPECKI, 2006, p. 4).⁵

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” (LEPECKI, 2006, p. 10).⁶ Segundo o raciocínio de Jameson, faz sentido falar em modernidade uma vez que o modo de produção capitalista continua operante. Curiosamente, esta é a mesma razão enxergada por Bhabha para a vigência do termo:

[...] o projeto da modernidade é em si tão contraditório e não resolvido pela defasagem em que emergem os momentos colonial e pós-colonial como sinal da história, que eu sou cético em relação a essas transições para a pós-modernidade que a academia ocidental teoriza (LEPECKI, 2006, p. 14).⁷

No que ambos concordam é na inextricável presença do modo de produção capitalista e da ideologia moderna na contemporaneidade. 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 consequente do projeto moderno sobrevivem. Talvez aí resida a pertinência de Lepecki, como Farias, abordar a arte contemporânea como crítica à [resistente] 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” (LEPECKI, 2006, p. 11).⁸

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” (2006, p. 7). 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 pensá-lo como uma autocrítica da dança contemporânea, além de uma crítica ontológica, também uma crítica da ontologia política da dança” (LEPECKI, 2006, p. 16).

A dimensão autocrítica 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, p. 14). Talvez nesta dimensão crítica da arte

contemporânea encontra-se uma perspectiva comum à diversidade de proposições da arte contemporânea, em resposta a uma idéia universalista do projeto moderno.

Burt: dança pós-moderna, moderna ou crítica?

Em *Judson Dance Theater – Performative traces*, Ramsay Burt debruça-se sobre a produção de dança norte-americana dos anos 1960 e 1970, identificando traços deste movimento na produção europeia e norte-americana contemporâneas. Segundo o autor, 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 Bausch e Brown têm em comum é a maneira que ambas, na verdade, oferecem um desafio semelhante ao tipo de ideias sobre a “dança pura” que 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 (BURT, 2006, p. 2).⁹

E que noções de dança esta produção estava desafiando? Tais noções parecem ser as mesmas atreladas aos ideais da dança moderna. Burt cita 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 (in BURT, 2006, p. 3).¹⁰

E também cita 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 dançar? 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 de dança (in BURT, 2006, p. 3).¹¹

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 1970. Se a dança desenvolvida por Pina Bausch e pelos membros da Judson Dance Theater 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 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 é 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 (BURT, 2006, p. 8).¹²

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 (BURT, 2006, p. 7).¹³

O viés de Greenberg é apontado como exclusivamente formalista, o que é questionado por historiadores como Jack Flam e teóricos como Susan Manning, que alegam que o excessivo enfoque no aspecto formalista do modernismo deixa de lado sua dimensão ideológica. 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 (BURT, 2006, p. 10).¹⁴

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" (BURT, 2006, p. 20).¹⁵ O autor sublinha o potencial crítico daquela produção em obras como

Convalescent dance, em que Yvonne Rainer performou uma versão de *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 metáfora ao reino da metonímia. Para a arte própria da *performance*, no entanto, o referente é sempre o corpo agonizante do *performer*” (BURT, 2006, p. 18).¹⁶

É na mudança da esfera da metáfora para o reino da metonímia que Burt reconhece a diferença entre o expressionismo do início da dança moderna e a nova dança antiexpressiva 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 contiguidade 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. (BURT, 2006, p. 17).¹⁷

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 Burt, sublinhar o aspecto político da *performance*. Andrew Hewitt, em *Social choreography – Ideology as performance in dance and everyday movement*, também opta por abordar a dança de uma maneira não metafórica, com o mesmo intuito. Suas reflexões serão enfocadas no próximo tópico a ser desenvolvido.

Referências

- BANES, *Terpsichore in sneakers* – Post-Modern Dance. Hanover: Wesleyan University Press. 1987.
- BASTOS, Helena. DançaCorpos ViraCorpos – Trânsitos compartilhados. *Sala Preta*, São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, n. 10, p. 155-162, 2010.
- BRITTO, Fabiana Dultra. *Mecanismos de comunicação entre corpo e dança: parâmetros para uma história contemporânea*. Tese (Doutorado Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.
- BURT, Ramsay. *Judson Dance Theater* – Performative traces. New York: Routledge, 2006.
- FARIAS, Agnaldo. *Arte brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- GREINER, Christine. *O corpo* – Pistas para estudos indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005a.
- _____. *A performance e a dança: o corpo em crise*. Manifesto Internacional de Performance. Belo Horizonte: Ceia, 2005b.
- _____. *O corpo em crise* – Novas pistas e o curto-círculo das representações. São Paulo: Annablume, 2010.
- HÉRCOLES, Rosa. *Epistemologias em movimento*. Sala Preta, São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, n. 10, p. 199-203, 2010.
- HEWITT, Andrew. *Social choreography* – Ideology as performance in dance and everyday movement. Durham: Duke University Press, 2005.
- KATZ, Helena. *Um, dois, três* – A dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: FID – Fórum Nacional de Dança – Editorial, 1998.
- KATZ, Helena. Quatro corpos que investigam o poder no processo criativo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 jul. 2009a. Caderno 2.
- _____. O melhor esteve fora do circuito oficial de exibição. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 dez. 2009b. Caderno 2.
- _____. Um Festival para desalojar as certezas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25

nov. 2010a. Caderno 2.

_____. Um rumo para a dança: valorizar as pesquisas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 dez. 2010b. Caderno 2

_____. Por uma dramaturgia que não seja uma liturgia da dança. *Sala Preta*, São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, n. 10, p. 163-167, 2010c.

LEPECKI, André. *Exhausting dance – Performance and the politics of movement*. New York: Routledge, 2006.

PAIXÃO, Paulo. Quando o drama se apodera da dança. *Sala Preta*, São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, n. 10, p. 205-211, 2010.

SANTOS, Boaventura de Souza; MENESSES, Maria Paula (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

¹ “Stop and go. Call it a trend 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”. [Tradução nossa].

² “people moving rhythmically, jumping up and down, usually to music but not always”. [Tradução nossa].

³ “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. [...] This question 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”. [Tradução nossa].

⁴ “the actual substance of the dance, which it found to be movement”. [Tradução nossa].

⁵ “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 proposes, with particular intensity, a critique of some constitutive elements of Western theatrical dance”. [Tradução nossa].

⁶ “the only satisfactory semantic meaning of modernity lies in its association with capitalism”. [Tradução nossa].

⁷ “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”. [Tradução nossa].

⁸ “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”. [Tradução nossa].

⁹ “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”. [Tradução nossa].

¹⁰ “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". [Tradução nossa].

¹¹ "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". [Tradução nossa].

¹² "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". [Tradução nossa].

¹³ "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 art would be rendered 'pure', and in its 'purity' find the guarantee of its standards of quality as well as of its independence" [Tradução nossa].

¹⁴ "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". [Tradução nossa].

¹⁵ "created a vision of the "conscious body" in which mind and body were no longer split but harmoniously integrated". [Tradução nossa].

¹⁶ "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". [Tradução nossa].

¹⁷ "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". [Tradução nossa].