

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
CURSO DE BACHARELADO EM DANÇA

Ana Carolina Silva Vinhal

**Entre abstração e figuração: uma reflexão sobre as
danças de Cunningham e Pina Bausch**

Uberlândia
2015

Ana Carolina Silva Vinhal

**Entre abstração e figuração: uma reflexão sobre as
danças de Cunningham e Pina Bausch**

Monografia apresentada junto ao Curso de
Bacharelado em Dança como requisito parcial
para obtenção do título de Bacharel.

Orientador: Profa. Ms. Vivian Vieira P. Barbosa

Uberlândia
2015

Ana Carolina Silva Vinhal

**Entre abstração e figuração: uma reflexão sobre as
danças de Cunningham e Pina Baush**

BANCA EXAMINADORA

Profa. Ms. Vivian Vieira P. Barbosa (Presidente e Orientadora)

Universidade Federal de Uberlândia - UFU

Profa. Dra. Carla Andrea Silva Lima (Membro Interno)

Universidade Federal de Uberlândia - UFU

Prof. Ms. Alexandre José Molina (Membro Interno)

Universidade Federal de Uberlândia - UFU

Aos meus queridos e amados pais
e minha amada irmã.

AGRADECIMENTOS

A deus agradeço por sempre me guiar e iluminar em minhas escolhas.

Agradeço aos meus pais, Ronaldo e Giane, pelo eterno apoio. O meu agradecimento nunca será suficiente perto de tudo que fizeram e fazem por mim. Assim como me ensinaram não tem dia e nem hora que não chegam, a minha chegou!!!

A minha querida irmã agradeço por todo companheirismo e por toda paciência em me ajudar a revisar cada linha desta monografia.

Ao Bruno, agradeço por todo companheirismo e amor.

A minha querida orientadora Prof^o Ms. Vivian Vieira agradeço por todo apoio, e todo conhecimento transmitido durante esse período de escrita.

As minhas amigas e “migas” obrigada por toda a diversão, vocês animam meus dias.

RESUMO

A presente pesquisa monográfica tem como objetivo refletir sobre as danças de Merce Cunningham e Pina Bausch a partir de um estudo bibliográfico inicial, tendo como foco as distinções e atravessamentos entre abstração e figuração. Percebemos que as reflexões sobre as diferenciações e os encontros que ocorrem entre o que seria entendido como uma dança abstrata e/ou uma dança figurativa ainda são bastante iniciais, porém possuem um grande valor para o entendimento das possibilidades existentes de compreensão e elaboração da própria corporeidade na construção coreográfica. Nesse sentido, através de um primeiro estudo bibliográfico, e dando atenção especial às construções de corpo e movimento, teceremos reflexões sobre os caminhos percorridos nos limiares entre a dança abstrata e a dança figurativa nos dois coreógrafos.

Palavras-chave: Dança; Abstração; Figuração; Merce Cunningham; Pina Bausch

ABSTRACT

The objective of this research paper is to reflect upon the Merce Cunningham and Pina Bausch dance styles through an initial bibliographic study, focusing on the distinctions and crossings between abstraction and figuration. We can notice that the reflections about the differentiations and the encounters that happen between what could be perceived as an abstract dance and/or a figurative dance still are in the initial stage, but have a great value for understanding the existing possibilities of comprehension and elaboration of one's own corporeality in composing a choreography. In this sense, through an initial bibliographic study, and paying special attention to the constructions of the body and movement, we will write reflections about the paths traced in the thresholds between abstract dance and figurative dance in both choreographers.

Keywords: Dance; Abstraction; Figuration; Merce Cunningham; Pina Bausch

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Ballet Bolshoi, Coppélia (2007)	14
Figura 2: Merce Cunningham, CRWDSPCR (1993)	14
Figura 3: Merce Cunningham, CRWDSPCR (1993)	20
Figura 4: Merce Cunningham, Way Station (2001)	28
Figura 5: Pina Bausch, Sagração da Primaveira (1975)	36
Figura 6: Pina Bausch, Café Müller (1978).....	42

SUMÁRIO

1 Introdução	10
2 Arte figurativa e arte abstrata	15
2.1 Caminhos entre figuração e abstração	15
3 Conceitos de corpo.....	20
3.1 Visões do corpo clássico ao corpo contemporâneo	21
3.2 Laban e a emancipação do corpo em movimento	24
4 Merce Cunningham	28
4.1 Pensamento e obra	29
4.2 O sentido do corpo no corpo	32
5 Pina Bausch	36
5.1 Pensamento e obra	37
5.2 Um corpo abstrato por uma poética do sensível	39
6 Considerações finais	42
6.1 De Cunningham a Pina: um ato reflexivo entre dois níveis de abstração	43
7 Referências	48

1.Introdução

Este trabalho monográfico tem por objeto os conceitos de abstração e figuração em dança e propõe algumas reflexões, a partir desses conceitos, sobre as danças de Merce Cunningham e Pina Bausch.

O caminho que desembocou nesse recorte surge de muitas indagações iniciais, que eram fruto de minhas inquietações sobre as diferenças entre as danças que eram capazes ou não de propor reflexões ou até mesmo de gerar incômodos sobre alguma temática. Por que nenhum tipo de reflexão surgia em mim ao assistir um balé de repertório, por exemplo? Como os graus de obviedade da articulação de um discurso corpóreo poderiam afetar minha percepção sobre determinado objeto artístico?

Após algumas leituras e discussões com minha orientadora, percebi que o aprisionamento na relação direta entre signo e significado poderiam gerar uma certa literalidade na dança e fui percebendo também que os imbricamentos entre figuração e abstração, ainda pouco estudados no universo da dança, seriam um horizonte interessante para uma investigação inicial.

Os conceitos de abstração e figuração, já muito claros desde a primeira pintura intencionalmente abstrata de Kandinsky, ainda não foram tão bem trabalhados na dança. No entanto, isso não significa que não houve coreógrafos e bailarinos preocupados com isso. Aqui podemos mencionar Balanchine e seu balé abstrato e Merce Cunningham que, com seus procedimentos de acaso, fez o corpo explorar o movimento desatrelado de qualquer enredo ou narrativa.

No caso de Merce Cunningham, estava muito claro para nós o modo pelo qual sua dança se configurava, de modo quase cristalino, como uma dança abstrata, justificando por isso nossa escolha. Mas e a dança figurativa?

Se pensarmos nas origens do balé clássico, nas cortes europeias, durante os séculos XV, XVI e XVII, a dança foi entendida como uma forma de entretenimento para a realeza. O bailarino, ao se apresentar nos grandes salões imperiais, representava, em suas danças, histórias que agradassem ao gosto da corte. De certa forma, as propostas coreográficas e as exigências do rei tornavam-se mais importantes do que a autonomia do

bailarino e do coreógrafo. Os bailarinos representavam uma técnica codificada e bastante fechada que, por sua vez, representava algo que agradaria a um superior. Suas escolhas, expressividade e conhecimentos eram quase sempre submissos à representação de uma narrativa.

Ao longo do tempo, mudanças foram conquistadas dentro do balé clássico. A corte passa a ser uma platéia contemplativa, que não interfere mais tão diretamente na construção das narrativas. No entanto, o balé clássico nos permite, dentro de suas possibilidades, analisar um contexto amplo sobre as formas de construção coreográfica, no qual identificamos a figuração como sendo o principal caminho de narrativa.

O balé clássico, então, vem funcionando como principal exemplo de dança figurativa, mas que não configura, entretanto, o foco desta monografia. O motivo de tal escolha se deu porque permanecia o desejo de compreender ou de ao menos iniciar um estudo sobre algum artista que não obedecesse a estas polaridades: uma dança nem abstrata, nem figurativa. É nesse ponto que Pina Bausch vai entrando em cena e acenando com a possibilidade de um entre, tão cara à dança contemporânea de nossos dias.

É importante destacar aqui que, por ser um primeiro estudo, era importante que fizéssemos uma leitura inicial sobre os dois artistas em destaque a fim de compreender uma concepção geral sobre suas danças. Portanto, esse trabalho se desenvolve com uma metodologia qualitativa a partir de estudos bibliográficos que abordam a temática em questão e também temas transversais a esta temática.

Para tecer tais reflexões, dividimos a monografia em cinco partes ou capítulos. Na primeira parte, intitulada como “Arte figurativa e arte abstrata”, trataremos das conceituações de abstração e figuração na arte e em alguns caminhos percorridos pela dança, levando em conta a transição de pensamento que ocorreu ente a dança figurativa e abstrata e em seus possíveis atravessamentos. Utilizaremos dos estudos de Dora Vallier (1980), Jussara Setenta (2008), Luigi Pareyson (1997) e Eliane Rodrigues (2005) para compreendermos e refletirmos sobre um breve panorama abstrato e figurativo da dança, além de ressaltarmos a forte influência do artista plástico Kandinsky para o começo de um novo momento da arte.

Na segunda parte, “Conceitos de corpo”, abordaremos de forma sucinta e reflexiva, as relevantes transformações na maneira de compreender e configurar o corpo dentro da cena, a partir das visões figurativas e abstratas da dança.

Perceberemos que o corpo vai ganhando, ao longo do desenvolvimento da dança, autonomia para construir o seu próprio “fazer-dizer”¹. A técnica deixa de ser a única possibilidade de construção coreográfica e passa a dar lugar às investigações motoras do corpo. Apoiaremos-nos nos estudos de Eliane Silva (2005), Laurence Louppe (2012) e Vivian Barbosa (2011) para refletirmos sobre as mudanças encontradas em diferentes formas de concepção do corpo e das práticas corporais.

Dentre as mudanças reconhecidas e pontuadas durante esta pesquisa e, especificamente, nesse capítulo, tornou-se relevante trazer os estudos de Rudolf von Laban para nossas reflexões. Além de grande propositos de mudanças no campo da dança, Laban trouxe em seu sistema o estudo do que compreendemos ser o principal material da dança: o corpo. Através dele e das autoras Vivian Barbosa (2011) e Laurence Louppe (2012), fomos capazes de compreender uma certa emancipação do material (o corpo em movimento) no campo da dança.

Mais que um inovador, Laban foi uma referência para outros grandes artistas. Diretamente ou não, podemos identificar questões semelhantes às aquelas levantadas pelo coreógrafo em trabalhos de outros artistas. Um exemplo desta influência é a coreógrafa Pina Bausch, que através de Kurt Jooss, discípulo de Laban, expandiu os estudos em/sobre dança-teatro.

Na terceira parte, abordamos os aspectos do pensamento e da obra de Merce Cunningham a partir da leitura de Copeland (2004), Philippe Noisette (2010) e Eliane Rodrigues (2005). Cunningham torna-se um grande influenciador no que diz respeito à emancipação do corpo na dança. Neste momento o artista ganha voz, a matéria assume seu significado. A arte deixa de se ocultar por trás das figuras já preestabelecidas e traz à tona a visão do artista sobre o mundo e sobre a arte. Percebemos, neste momento da arte, que o artista conquista sua autonomia de maneira mais enfática, seu dizer.

Já na quarta parte, evidenciamos o pensamento de Pina Bausch a partir das autoras Carla Lima (2007), Ciane Fernandes (2007) e Lícia Sánchez (2010). Lidamos neste capítulo com a sensibilidade e complexidade da artista. Os trabalhos de Pina vão além da compreensão racional a qual estamos tão acostumados. Pina lida com o improvável, com uma poética que nos provoca por outras vias da sensibilidade. Durante nossas reflexões sobre a artista

¹ SETENTA, Jussara. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: EDUFBA, 2008

descobrimos um universo que permeia entre abstração e figuração, mas que no fim constrói uma nova linguagem, muito peculiar.

Por último, fazemos uma reflexão sobre os dois artistas, levando em consideração a maneira com que ambos permearam entre a abstração e figuração e acabaram construindo suas próprias formas de composição coreográfica e de concepção da corporeidade. Além disso, construímos um paralelo inicial sobre a forma de construção e utilização de um corpo visto como abstrato e o corpo tido como figurativo.

É importante registrar que por uma questão de percurso metodológico nos detivemos mais às questões das concepções de corpo em Cunningham e Bausch. Isso se justifica por considerarmos que o corpo em movimento, assim como a cor na pintura, pode ser tomado como material primordial para a configuração da dança e que, se devíamos iniciar este estudo por algum ponto, que este fosse pelas diferentes configurações e concepções do corpo em movimento que nos mostram diferentes possibilidades de configurações abstratas e/ou figurativas.

Ressalto ainda que as citações que faço da obra de Roger Copeland (2004) sobre Cunningham estão no corpo do texto com as traduções feitas por mim, em português, e em nota de rodapé na versão original, em inglês.

Por último, destacamos que não é de nosso desejo julgar as formas de configuração ou de compreensão de corpo e dança de nenhum dos dois artistas. Pretendemos, através dos estudos propostos pelos autores citados anteriormente e aqueles que auxiliaram na complementação de nosso estudo, apenas apresentar as diferentes vertentes da dualidade figuração-abstração de suas danças e suas configurações corporais, tecendo assim uma reflexão inicial sobre estes conceitos nos dois artistas.

2. Arte figurativa e arte astrata



Figura 1: Ballet Bolshoi, Coppélia (2007)



Figura 2: Merce Cunningham, CRWDSPCR (1993)

Trabalhar a dualidade abstração/figuração na dança torna-se um pouco mais complexo do que se fôssemos lidar com outros campos das artes ou até mesmo outros campos de estudo. A dança, certamente, é afetada por esses conceitos durante as criações e as pesquisas feitas na área, porém, por mais que haja uma familiarização com esses termos, ainda não nos foram apresentadas definições exatas sobre esses conceitos na área da dança.

Com isso, para refletirmos sobre os mesmos, tomaremos como referência estudos voltados para a pintura e para filosofia estética. Autores como Vallier, Pareyson e Louppe nos auxiliarão na tentativa de construir definições, mesmo que provisórias, para as formas abstratas e figurativas no âmbito da dança.

Torna-se significativo destacar que não é objetivo desta pesquisa criar conceitos definitivos para esta dualidade, mas sim buscar pensamentos que possam nortear nossas reflexões. Para que tais reflexões sejam possíveis, nos basearemos ao longo da pesquisa nas seguintes definições dos termos de arte figurativa e abstrata:

Arte figurativa: tipo de arte que se desenvolve a partir da capacidade de mimese (imitação) do artista. A arte em questão busca a representação de seres e objetos reconhecíveis por aqueles que olham e admiram a obra. A figuração busca, de certa forma, a “representação da realidade”², ou seja, de formas já conhecidas e reconhecidas pelo ser humano.

Arte abstrata: o conceito de “arte abstrata” é aplicado, de um modo geral, em arte, a tudo que não é figurativo, o que pode evidentemente ir contra o carácter extremamente “concreto” de muitas obras plásticas e coreográficas nas quais a matéria é que ocupa o primeiro plano, antes de qualquer processo de representação.³

A partir dessas duas definições analisaremos o percurso e as mudanças propostas por ambos os pensamentos sobre arte.

2.1. Caminhos entre figuração e abstração

Sabe-se que muitos foram os caminhos percorridos pela arte desde seus primeiros

² VALLIER, Dora. **A arte abstrata**. São Paulo: Martins Fontes. 1980.p. 9

³ LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Orfeu Negro: Portugal/Lisboa, 2012, p. 283

registros. No entanto, torna-se complicado estabelecer limites exatos ou conexões muito precisas sobre seus acontecimentos. Quando falamos sobre a arte figurativa e abstrata não estamos buscando extremar datas ou épocas, mas sim gerar reflexões sobre pensamentos os modos de criação que colaboraram com a difusão de novos conceitos de arte e, especialmente, de dança. “A história da arte é uma contínua sucessão de afirmações estéticas, mudanças e convenções, onde cada obra pode ao mesmo tempo, contestar ou reporta-se ao passado, reafirmar o presente ou apontar para o futuro.”⁴

Durante vários movimentos artísticos, notadamente na pintura, a figuração esteve presente como característica de composição nas obras de diferentes artistas. Barrocos, realistas e renascentistas utilizavam da forma concreta e de fácil compreensão para a construção de seus quadros. Na dança, a figuração está fortemente ligada às narrativas do balé clássico. As construções lineares, com diversos personagens e libretos auxiliares configuravam o balé como sendo uma dança de fácil entendimento, ao menos para seu seletor público. As histórias eram contadas pelos bailarinos através de movimentos codificados da técnica dentre os quais *port de bras*, saltos, *pliés*, e piruetas faziam parte da narrativa. Contudo, a impessoalidade presente nos balés clássicos vão se tornando insuficientes perto das evoluções que alguns artistas propunham.

Jean-Georges Noverre (1727-1810), bailarino e coreógrafo, desencadeou uma das maiores revoluções dentro da linguagem do balé clássico. Atravessando um período no qual a expressividade passa a ser cogitada como possibilidade dentro da cena, Noverre propunha que o balé clássico abandonasse, de certa forma, a impessoalidade, trazendo para a cena bailarinos que conseguissem expressar a dramaticidade do “novo” balé que estava sendo proposto, nomeado por ele como balé de ação. O coreógrafo, através de suas *Cartas sobre a dança*, idealizava e defendia um balé espontâneo, dramático, com roupas leves e corpos expressivos que fossem capazes de exprimir ideias e grandes paixões que seriam encenadas durante os espetáculos.

Enquanto a dança, aparentemente, ainda se mantinha nos caminhos figurativos, a pintura caminhava rumo a um novo movimento artístico, a abstração. A primeira pintura intitulada como abstrata foi feita por Vassily Kandinsky em 1910. Trago aqui uma citação de Vallier que nos mostra o novo olhar do artista sobre a pintura. Para ela a abstração “nasce para

⁴SILVA, Eliane Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. EDUFBA: Salvador, 2005, p. 29

o artista de uma convicção profunda”⁵ de que a arte não necessita mais estar atrelada à imitação da realidade. “O artista já não nomeia algo, ele exprime. Cabe ao espectador reagir e aprender a significação do que é expresso.”⁶

Kandinsky enxergava nas cores a possibilidade de delinear o interior do artista na tela, ou seja, ele utiliza de um dos principais elementos para a construção das obras pictóricas para explicitar suas vontades internas.

Kandinsky aposta na cor como meio de expressão total, capaz de receber uma carga emotiva que encontra justificação em si mesma.[...] Em Kandinsky é tensão, força irreprimível. Tensão da mão que procura fazer jorrar a cor, pois o conteúdo do quadro abstrato, para Kandinsky, sobretudo no início, reside essencialmente na cor como expressão da “necessidade interior”, que define como o motor da arte.⁷

Anteriormente, o artista estava atado às formas cotidianas, ao “objeto (assunto)”⁸ da obra. Suas manifestações internas e pessoais não eram levadas totalmente em conta, havia uma forma a ser representada e compreendida pelo público daquela obra. Kandinsky, com sua proposição abstrata, observa que o objeto, que anteriormente era tido como o elemento indispensável e explícito, pode ser deixado em segundo plano. “Kandinsky almejava uma pintura livre da representação de objetos reconhecíveis, o que ele considerava como uma distração, que apenas distanciava o olhar do público da verdadeira essência da obra.”⁹ A relevância da arte passa a estar na matéria, e no movimento interior do artista.

Com Kandinsky, a pintura não mais precisava ser a representação da natureza, mas poderia, pelo conhecimento de seus elementos expressivos constituintes, ser uma composição apenas a partir de sua articulação formal. Um dos aspectos mais evidentes da arte moderna foi esta dissociação das formas artísticas aos elementos externos a elas mesmas, o que constituiu em sua autonomia frente a qualquer tipo de enredo, fosse ele religioso, político ou psicológico, fazendo com que a arte pudesse ser referência de si mesma¹⁰

⁵ VALLIER, Dora. **A arte abstrata**. São Paulo: Martins Fontes. 1980.p. 9

⁶ Idem, p.9

⁷ Idem, p. 24

⁸ PAREYSON.Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. -3ª ed. – São Paulo: Martins Fontes. 1997. p. 69

⁹ BARBOSA, Vivian Vieira P.. **Sobre a autonomia da forma na dança** – Rudolf Laban confrontado a partir de Theodor Adorno. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Instituto de Arte e Comunicação Social – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011, p. 100

¹⁰ Idem, p. 12

A arte abstrata causou uma imensa reviravolta nos pensamentos e formas de construções de arte. “A arte abstrata agiu de uma forma tão profunda que acabou por afectar e transformar a figuração.”¹¹ Essa profunda alteração que presenciamos nas artes visuais afetou também o campo da dança. Paralelamente ao pensamento inovador de Kandinsky, Merce Cunningham propunha bruscas rupturas com a dança figurativa. No lugar de histórias narradas através dos movimentos de técnicas codificadas, Cunningham apresentava em seus trabalhos a matéria da dança como principal objeto da obra, ou seja, o corpo em movimento se tornava a obra.

Livrando-o de narrações impessoais, Merce deu ao corpo o lugar de produtor de falas, para utilizar o termo empregado por Austin e Jussara Setenta. Era por meio dos movimentos realizados pelo corpo que a dança proposta pelo coreógrafo ia se formando e transformando. O corpo ganha uma autonomia narrativa. Não era mais essencial contar algo linear ao espectador, algo que estava fora do corpo: a desconstrução do corpo-história deu lugar aos relatos pessoais do corpo do bailarino e do coreógrafo, que juntos constroem o corpo dançante de Merce Cunningham.

Laurence Louppe destaca em um de seus livros a importância de se entender o mérito da linguagem produzida pelo corpo e pelo movimento. Cria-se aqui um paralelo entre o pensamento de Louppe e a ação de Cunningham. A linguagem singular do corpo do bailarino torna-se mais valorosa que as narrativas construídas que acabam apagando o potencial de um corpo construtor de seu próprio dizer, ou como diz Setenta, de seu fazer-dizer.

Além disso, na dança, é o corpo do bailarino que transporta uma grande parte do propósito através da sua linguagem singular, por si só o eixo central e a carga semântica únicos da obra. O perigo estético da figuração em dança, que é imenso, consistiria na tentação de sobrepor a narrativa aos actos corporais e à escrita, enquanto processo por meio do qual esse actos se organizam e se relacionam. É o perigo de direccionar a percepção do espectador para uma “história” articulada fora da escrita, no quadro virtual de um teatro verbal exterior às instâncias profundas do movimento e do corpo.¹²

¹¹ PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. -3ª ed. – São Paulo: Martins Fontes. 1997.p. 23

¹² LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Orfeu Negro: Portugal/Lisboa, 2012. p. 284

O espaço entre figuração e abstração permitiu a diversos artistas que construíssem, desconstruíssem ou reconstruíssem suas formas de arte. Houve aqueles que permaneceram produzindo arte da forma com que sempre fizeram, mas houve os inovadores, os propositores, aqueles que fizeram com que a arte caminhasse por outras vias, fornecendo, muitas vezes, as bases para o que vemos hoje como arte contemporânea. Kandinsky, Laban, Cunningham e Pina são apenas alguns dos que colaboraram com diversas mudanças de paradigma no que se concebeu e se concebe enquanto arte. Estes e outros artistas e pensadores permitiram que o material de sua arte se tornasse primordial, dando-lhes a devida importância na construção artística.

3. Conceitos de corpo



Figura 3: Merce Cunningham, CRWDSPCR (1993)

3.1 Visões do corpo clássico ao corpo contemporâneo

Durante anos a dança vem se reformulando e construindo novos pensamentos, modos de criação e estilos. Mesmo não podendo nos certificar das datas em que cada acontecimento teve sua origem, podemos refletir sobre as mudanças observadas e trazidas por alguns autores na literatura sobre arte. Como pontua Silva, “[...] a história da dança nos mostra mudanças absolutamente visíveis e delimitáveis entre seus estilos, com indiscutíveis revisões de valores.”¹³ É válido ressaltar que não possuímos a intenção de categorizar as formas corporais, mas sim perceber as mudanças relevantes neste percurso.

Pensar o corpo na dança é também pensar no movimento. No balé clássico, por exemplo, a preocupação não estava ou está relacionada, apenas, à forma com que a cena estava sendo contruída, mas também à maneira como estava sendo feita a execução técnica dos passos do balé. A qualidade técnica sempre foi primordial e também, por muitos momentos, o virtuosismo. O que se exigia de um corpo dançante era a capacidade de reprodução de uma técnica. Saber realizar *pliés*, saltos e piruetas corretamente levava os bailarinos a um patamar profissional, apto a se apresentar para a realeza ou, depois, nos grandes teatros. A indispensabilidade da reprodução fiel dos repertórios dificultava aos bailarinos levarem para a cena algo que se tornasse mais pessoal, que fosse além dos movimentos reproduzidos pelo corpo.

Incomodada com a impessoalidade do balé clássico, artistas como Isadora Duncan (1877-1927) e Martha Graham (1894-1991) buscaram uma nova forma e pensamento para esta arte. “Modificavam-se totalmente a filosofia, métodos e vocabulário de movimentos, muitas teorias foram desenvolvidas e escritas sobre a dança, e a liberdade criativa se instalou.”¹⁴

A situação vivida pelo mundo na época em que Martha Graham iniciou a produção de sua dança era catastrófica. Vivenciar uma guerra e continuar a produzir arte com os olhos de um mundo repleto de fantasias e irreabilidade tornou-se inaceitável para a artista. A proposta da bailarina era então que os balés repletos de amores não correspondidos, ou maldições atribuídas a belas princesas dessem lugar à verdadeira condição do ser humano,

¹³ SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005. p. 81

¹⁴ Idem, p. 96

suas vitórias e fracassos.

Nesse momento, o corpo começa a ganhar mais de si próprio dentro da cena. Experiências pessoais ganham amplitude no corpo do bailarino, fazendo com que a reprodução de passos começasse a ganhar um novo elemento. A movimentação proposta pelos artistas – notadamente na transição do século XIX para o século XX – muda; a construção do corpo para a cena moderna muda; o pensamento sobre a dança como arte também muda e a figuração se transforma. Temos agora, uma espécie de figuração ligada ao sentimento e não mais apenas ao movimento ou a uma história que tem que ser contada. O “corpo excessivo”¹⁵ vai ganhando espaço na dramaturgia da dança.

O uso do centro do corpo como propiciador do movimento, os pés descalços, o uso do chão não apenas como suporte mas onde os dançarinos podiam sentar ou deitar, o uso diferenciado de música de maneira não literal e principalmente a utilização de uma dramaticidade mais direta oriunda do movimento, da temática e dos personagens, em oposição ao lirismo considerado superficial do balé clássico, foram alguns dos traços que definiram a filosofia criativa e a linguagem da dança moderna.¹⁶

O sentimentalismo exacerbado pode ser notado em muitos artistas da dança da primeira metade do século XX, inclusive nas propostas de Martha Graham. A bailarina trazia para a cena um corpo demasiadamente expressivo no qual os sentimentos deveriam ser percebidos primordialmente. O corpo se transformou totalmente em uma figura extremamente sentimental. “O vasto repertório coreográfico criado por Martha Graham estava solidamente ancorado no vocabulário de movimentos oriundo da sua técnica e teoria filosófica caracterizando-se por uma intensa dramaticidade”.¹⁷

Percebendo que o sentimentalismo excessivo vinha tomando conta das produções artísticas da chamada dança moderna, Merce Cunningham propôs uma grande ruptura com essa modernidade da dança. O coreógrafo trouxe como reflexão para a dança uma questão que de início parecia simples, mas que ao longo dos tempos foi se mostrando como algo

¹⁵ O termo “corpo excessivo” é trazido para essa reflexão como sendo um corpo inundado de sentimentalismo, evidenciado a partir da dança moderna. Um corpo que representa e demonstra o sofrimento, a angústia, o amor, mas que nem sempre está totalmente imbuído nesses sentimentos ou emoções.

¹⁶ SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA. 2005. p. 97

¹⁷ Idem, p. 103

extremamente complexo. Por que o corpo e seus movimentos não bastavam, na época, como material na construção das danças? Por que tanto sentimento envolvido? Por que tanta narração, linearidade, figuração?

Através dessas questões, Cunningham instaura um pensamento inovador. O corpo deixa de ser apenas um reprodutor de movimentos e/ou veiculador de sentimentos e passa a ser o principal estímulo e material para a criação coreográfica. A impessoalidade do movimento torna a dança ainda mais rica, ainda mais corpórea. Refletindo sobre os pensamentos inovadores de Cunningham percebemos que o movimento é capaz de preencher todo o corpo, fazendo dele um corpo produtor de motricidade e não um corpo reprodutor de uma técnica ligada ao virtuosismo estético.

Criamos essa diferenciação baseando-nos na ideia corporal existente durante a longa época em que o balé clássico era tido como o paradigma da beleza na dança e como a forma única de se dançar, e ao corpo formulado por Cunningham, que rompeu com muitos dos paradigmas propostos anteriormente. No tão idealizado balé clássico o corpo se torna apenas um reprodutor de passos codificados e quase nada vai além do repertório. As emoções são ensaiadas assim como as sequências coreográficas. O corpo deixa de ter sua autonomia de construção, e passa a reproduzir aquilo que é estabelecido.

Já na proposta de Cunningham, o bailarino, juntamente com o coreógrafo, desvenda as possibilidades de movimentos do corpo. Não se parte de um “tema” externo ou de uma técnica já existente (exceto a que o próprio coreógrafo inventa), a criação acontece no corpo, tornando ele e seus movimentos em uma partitura coreográfica livre do expressionismo sentimental e inundada de motricidade.

Percebemos então que ao longo das mudanças de pensamento sobre a dança, o corpo também foi se modificando. A autonomia de criação do coreógrafo e as possibilidades de exploração dos movimentos corporais marcam a transição de um corpo reprodutor e fiel as técnicas para um corpo mais livre de qualquer paradigma pré-existente. Nesse sentido, é possível dizer que na dança contemporânea uma das preocupações é a de que os códigos de determinadas técnicas não virem fórmulas ou receitas coreográficas, podendo cada artista construir e organizar suas criações de modo muito singular.

Na contemporaneidade o bailarino é capaz de identificar as questões que seu próprio corpo carrega. Não existe mais apenas uma forma de lidar com o corpo. O corpo

contemporâneo nos apresenta uma nova vertente da autonomia. Por mais que ele carregue múltiplas interrogações, suas questões podem ser solucionadas em diversas áreas, ou seja, o corpo contemporâneo como concebido na dança permeia por outros vários campos de conhecimento para se auto-reconhecer e criar suas próprias possibilidades.

Vemos aqui uma grande diferenciação entre o corpo clássico e o corpo contemporâneo. A técnica codificada, seja ela qual for, deixa de ser suporte obrigatório de criação e entendimento corporal, e passa a ser apenas mais uma possibilidade a ser acessada. O corpo ganha mais autonomia. Ele agora pode transitar entre figuração, abstração, entre modos de narrar ou simbolizar questões que constroem um “fazer-dizer” muito próprio que, por sua vez, geram percepções muito diversas, mas que dão destaque a uma intensa e instigante criação de corporeidades.

3.2 Laban e a emancipação do corpo em movimento

Pensar em arte é pensar em mudanças, em novas propostas. Kandinsky, nas artes visuais, foi o pioneiro na proposição abstrata de emancipação do material da pintura. Ainda um pouco distante dessas inovadoras propostas de abstração, a dança ainda não havia encontrado isso que podemos chamar de emancipação, idealizada primeiramente por Kandinsky, em seus próprios modos de fazer e pensar a pintura. Porém, alguns artistas já identificavam a inevitabilidade de mudança na elaboração de trabalhos artísticos. As técnicas tidas como paradigmas de criação começaram a dar espaço a questionamentos sobre o material utilizado na dança, levando alguns artistas a indagar sobre a autonomia do corpo em movimento na dança.

Barbosa aborda a questão da emancipação do material da arte como fundamental para que haja um certo “progresso” na arte, tal como este é pensado pelo filósofo Theodor Adorno.

A arte progride, então, quando seus próprios arquétipos são privados da condição de eternidade e imutabilidade. Isto, certamente, exige mudanças de paradigmas que alteram as técnicas, os procedimentos, os estilos e expandem o próprio material. Fazer com que a consciência do artista se aposse do material em seu estado mais puro é alcançar um estado avançado de autonomia e de liberdade de criação.¹⁸

Compreendendo a necessidade de assegurar a liberdade e autonomia do material no campo da dança, Rudolf Laban propôs, através de seus estudos sobre os movimentos realizados pelo ser humano, que a “dança deveria investigar o que de mais importante havia na construção de sua linguagem: o corpo em movimento.”¹⁹ Por meio da criação de um sistema complexo para análise, experimentação, criação e notação de movimentos o coreógrafo possibilitou não apenas o registro das coreografias já montadas, mas também permitiu que o vocabulário de movimento fosse explorado para além dos passos já codificados pelas técnicas anteriores, ou seja, era possível criar e acessar uma diversidade de movimentos e possibilidades que anteriormente não eram viáveis. Como aponta Barbosa, “As categorias e elementos definidos e estudados por Laban em seu sistema de análise levaram à superação da tradição de uma dança feita de passos prontos ou baseada em elementos musicais ou teatrais.”²⁰

Consciente da proposta de emancipação existente em seu método, Laban proporcionou um grande avanço no pensamento e no fazer da dança. Graças a seus estudos a dança, assim como a música, adquiriu ferramentas para auxiliar coreógrafos e bailarinos durante suas criações. Através do vocabulário, da compreensão de princípios de movimento e dos símbolos labanianos o leque de movimentos e experimentos corporais se ampliaram de tal forma que fizeram com que os dançarinos que tivessem acesso a estes estudos não precisassem mais lidar apenas com movimentos codificados, e sim libertarem seus corpos de amarras técnicas deixando-os mais livres para experimentar.

Para auxiliar nas experimentações corpóreas, Laban utilizava de elementos como espaço, peso e tempo para amplificar as noções corporais dos bailarinos. Essa ampliação não ocorre apenas no momento da criação, mas sim a todo momento em que o corpo é solicitado. As contribuições de Laban fizeram com que a dança e o corpo ganhassem liberdade frente as técnicas codificadas. Assim como foi pontuado por Barbosa:

[...] observamos em suas próprias palavras, a preocupação com a

partir de Theodor Adorno. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Instituto de Arte e Comunicação Social – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011, p. 106

¹⁹ Idem, p. 107

²⁰ Idem, p. 107

investigação e clareza do movimento em si mesmo, em relação apenas aos elementos intrínsecos ao próprio movimento: espaço, tempo e esforço. Deste modo, todo o Sistema Laban, quando empregado em construções coreográficas, tem a capacidade de expandir as opções composicionais, promovendo uma maior autonomia da dança.²¹

A autonomia da dança trazida por Laban pode oferecer a artistas a sua própria autonomia de criação. Um grande exemplo de pioneirismo na emancipação do corpo na dança é o coreógrafo Merce Cunningham, que se aproximando dos conhecimentos compilados por Laban, partiu para a criação abstrata da dança. “Para Merce Cunningham a libertação da história é um dos meios para aceder à autonomia do movimento, sobretudo, do bailarino. Era uma preocupação constante de Cunningham dotar o corpo dançante de recursos próprios para que não se tornasse dependente de uma energia exterior a si próprio.”²²

Segundo Laurence Louppe, baseada no pensamento do coreógrafo abstrato Alwin Nikolais²³, e paralelamente discutido por Vivian Barbosa, a utilização das “qualidades concretas da matéria (alto, baixo, pesado e leve, excessivo ou moderado, etc.)”²⁴ faz com que o bailarino trabalhe diretamente o essencial, ou seja, ele trabalha no próprio corpo o significado da dança, indo além de qualquer representação imposta.

Foi o entendimento do essencial que Cunningham e Laban propunham, cada um a sua maneira, para seus bailarinos e demais artistas. Entender o próprio corpo e suas possibilidades de movimento fizeram da dança uma arte emancipada de qualquer sentido ou significado preestabelecido.

Laban emancipou a dança fazendo justamente o que outros artistas fizeram, cada um ao seu modo, em outras áreas artísticas. Ele detalhou cada elemento expressivo pertencente ao movimento humano, obtendo como resultado a expansão do material específico da dança. O corpo na dança não precisava mais estar restrito ou codificado em seqüências de passos ou poses, mas sim, investigar seus próprios fluxos, visitar qualquer lugar no espaço e brincar com as mais diversas dinâmicas temporais.²⁵

²¹ Idem, p.109

²² LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Orfeu Negro: Portugal/Lisboa, 2012.p.285

²³ Alwin Nikolais (1910-1993) foi um importante coreógrafo cujas danças abstratas combinaram movimento com vários efeitos técnicos, e uma completa liberdade de técnica e padrões estabelecidos.

²⁴ LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Orfeu Negro: Portugal/Lisboa, 2012. p. 285

²⁵ BARBOSA, Vivian Vieira P. . **Sobre a autonomia da forma na dança** – Rudolf Laban confrontado a partir de Theodor Adorno. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Instituto de Arte e Comunicação Social –

Os métodos de Laban não foram fundamentais apenas para a emancipação do material ou do corpo em movimento. Artistas como Pina Bausch, que foi aluna de Kurt Jooss (pupilo e bailarino de Rudolf Laban) utilizaram das propostas de criação e de entendimento sobre o corpo do coreógrafo para assim criarem o seu próprio corpo emancipado. Bausch apropriou-se da ideia labaniana do *Tanztheater* na qual o corpo não é apenas forma em movimento, mas sim uma união entre moção e emoção, entre sentir e agir.

Laban não fazia separações entre sentimento e forma, entre movimento e intenção, tudo estava, e deveria estar, presente no corpo. Portanto, o corpo que dança não deveria representar situações cotidianas, mas deveria ser o próprio sentimento e a própria intenção, estando inserido profundamente na proposta artística. O corpo passa a escrever e contar histórias com suas próprias formas e rastros, com sua força e seu fluxo. Interpretamos que era esse o ponto mais importante para Laban no desenvolvimento da *Tanztheater*: uma dança que fosse feita a partir do próprio corpo: feita *pelo* corpo e não *com* o corpo.²⁶

Laban influenciou e ainda influencia toda uma geração de artistas. Cada um a sua maneira recolhe do sistema labaniano aquilo que mais lhe interessa, se apropriando de diferentes formas de um pensamento vivo e em transformação. As opções apresentadas por Laban fazem da dança uma dança construída a partir da abstração, que não necessariamente se constituirá como dança abstrata, mas que surge de uma maneira mais emancipada, sem tantas regras ou representações rígidas, possibilitando que o corpo apenas diga aquilo que deseja expressar ou apresentar através do seu próprio movimento.

Torna-se importante ressaltar que mesmo que a construção da dança de Laban tenha se dado através de um pensamento abstracionista, seu sistema não se adequa apenas a essa forma de dança. O sistema, em suas diversas aplicações, pode também ser utilizado em outras vertentes da dança como, por exemplo, em danças figurativas.

4. Merce Cunningham



Figura 4: Merce Cunningham, Way Station (2001)

4.1 Pensamento e obra

“Uma vez inovador, sempre inovador”²⁷

Rompimento. Talvez essa única palavra seja capaz de resumir a arte proposta por Merce Cunningham no início do século 20. Cansado da dramatização excessiva e da linearidade da dança moderna, como pôde perceber principalmente ao atuar como solista na Companhia de Martha Graham na década de 1940, o coreógrafo criou a sua própria maneira de fazer arte.

Considerado o precursor da dança pós-moderna, Cunningham vinculou a sua arte ao movimento “puro”. Afastando-se do drama descomedido, o coreógrafo concentrou-se no estudo do principal componente gerador de movimento, o corpo.

Não são apenas os fatores movimento e corpo que fazem de Cunningham um artista vanguardista. Ao se unir ao músico John Cage,²⁸ Merce passou a conceber e configurar a cena de outra forma. Música, movimento e ritmo²⁹ não possuíam mais uma completa harmonia entre si, como pregavam a maior parte dos artistas da modernidade. Os três elementos passavam a ocupar uma mesma cena sem necessariamente criar uma relação de dependência entre si. O que era elemento fundamental para a construção de um trabalho, anteriormente a Cunningham, tornou-se apenas mais um fator do acaso proposto pelo coreógrafo.

Ninguém revisou "os fundamentos" mais fundamentais do que Merce Cunningham; por exemplo: a relação entre movimento, música e ritmo; a

²⁷ “Once an innovator, always an innovator.” NOISETTE. Philippe. **Talk about contemporary dance.** Flammarion. 2010. p. 204

²⁸ John Cage (1912 – 1992) foi, e ainda é, considerado um grande investigador musical e referência para a música contemporânea. Sempre em busca de um diferencial, Cage encontrou no óbvio seu mais rico material de composição. Sons cotidianos, ruídos e até mesmo o silêncio se tornavam trilha sonora para o compositor que, depois de algum tempo, percebeu que não eram necessárias estruturas tão rígidas de composição.

²⁹ Cabe ressaltar que tratamos, neste caso, o ritmo como sendo algo presente na dança. A forma congruente do bailarino de se movimentar conforme a música.

forma como o tempo coreográfico pode transfigurar a percepção do público do espaço; a evolução de uma técnica codificada que forje novas conexões entre a cabeça do dançarino, costas, pélvis, pernas e pés (resultando de uma aproximação sem precedentes entre ballet e dança moderna); práticas de composição com base no uso de operações "ao acaso".³⁰

Tudo mudou, ganhou um novo olhar, um novo espaço. O rompimento das linhas tradicionais da dança fez com que Cunningham proporcionasse, tanto aos bailarinos quanto ao público, uma dança liberta de paradigmas preestabelecidos pelas linhas de arte anteriores. A música se modificou, o espaço se reconfigurou, o bailarino se transformou, a cena passou a ser surpresa. Todas essas mudanças foram possíveis a partir do momento em que Cunningham permitiu a aproximação do ballet clássico e da dança moderna. "Quem poderia adivinhar que a *modernização* da dança moderna dependeria em parte da reaproximação com o ballet clássico? Apenas Merce Cunningham." ³¹

Anteriormente ao rompimento proposto por Cunningham, a arte atravessava um momento voltado para o ser humano e suas questões. O objetivo de artistas como Isadora Duncan era trazer para o movimento a verdade interior do ser humano, fazendo desse material o principal "tema" das obras modernas. "[...] Duncan abriu o caminho para várias gerações de coreógrafos e dançarinos cujo objetivo artístico tem permanecido o mesmo: expressar através do movimento a verdade interior do ser humano, distanciando-se de toda fantasia e artificialidade da expressão clássica."³²

Além desse olhar mais verdadeiro e menos fantasiado proposto durante a dança moderna, a ruptura com o ballet clássico tornou-se fator fundamental para um maior reconhecimento da dança enquanto forma artística. Deixar as sapatilhas de lado e começar a dançar descalço caracterizou-se como uma das primeiras ações dos artistas. Após isso, o modernismo veio conquistando uma maior visibilidade no que dizia respeito à movimentação. As linhas retas e rígidas do ballet clássico foram dando lugar a movimentos mais circulares do tronco, da pélvis e até mesmo dos membros superiores e inferiores.

³⁰ "No one has revised "the fundamentals" more fundamentally than Merce Cunningham; for example: the relationship between movement, music, and rhythm; the way choreographic time can transfigure an audience's perception of space; the evolution of a codifiable technique that forges fresh connections between the dancer's head, back, pelvis, legs and feet(resulting in an unprecedented rapprochement between ballet and modern dance); compositional practices based on the use of "chance operations". COPELAND, Roger. **Merce Cunningham: the modernizing of modern dance**. Routledge: New York, 2004, p. 02.

³¹ Who would have guessed that the *modernization* of modern dance would depend in part on its rapprochement with classical ballet? Only Merce Cunningham" Idem, p. 03.

³² SILVA, Eliane Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: UDFBA, 2005, p. 97

A diversidade encontrada no ballet clássico e na dança moderna fizeram com que Cunningham trouxesse como proposta a união de ambas as linguagens:

Cunningham foi o primeiro coreógrafo de dança moderna a providenciar uma trégua entre estes antagonistas uma vez em guerra. Os resultados eram uma fusão sem precedentes entre as convenções de balé (porte ereto, um trabalho de pés ultra-rápido) e o curvilíneo, às vezes convulsivo, a flexibilidade do tronco e costas que associamos com mais frequência à dança moderna.³³

Torna-se pertinente ressaltar que Cunningham não deseja modificar a dança moderna. A proposta do coreógrafo era unir o vocabulário da dança moderna, que era utilizado na época, à impessoalidade que ele julgava existir na dança clássica. “O léxico do ballet oferece um corpo pré-existente do movimento consideravelmente mais impessoal do que os vocabulários dos coreógrafos de dança moderna”³⁴

Essa impessoalidade percebida por Cunningham na dança clássica é facilmente encontrada em seus trabalhos. A forma com que o coreógrafo insere o acaso em suas obras nos faz perceber ainda mais a abertura de seus trabalhos. O fato de Cunningham sortear, horas antes, o elenco que participaria da apresentação torna-se um exemplo claro do acaso e da impessoalidade. Qualquer bailarino poderia executar as sequências montadas pelo coreógrafo, ou seja, nenhum deles possui uma ligação direta e de certa forma afetiva com a sequência que irá realizar, diferentemente do que vemos em Pina Bausch.

Cunningham aderiu ao método do acaso, de seu parceiro de trabalho John Cage, para transformar suas composições coreográficas. A incerteza da cena, a veracidade do corpo durante a apresentação e a dança como um acontecimento momentâneo, foram influências diretas de Cage na construção abstrata da dança proposta por Cunningham. Foram esses fatores revolucionários que fizeram com que o coreógrafo estabelecesse uma nova dramaturgia para a dança.

³³ “But Cunningham was the first modern dance choreographer to arrange for a truce of sorts between these once-warring antagonists. The results was an unprecedented fusion between balletic conventions (upright carriage, lightning-fast footwork) and the curvaceous, sometimes convulsive, flexibility of torso and back we associate more often with modern dance.” COPELAND, Roger. **Merce Cunningham: the modernizing of modern dance**. Routledge: New York, 2004, p. 03.

³⁴ “The ballet lexicon offers up a preexisting body of movement considerably more impersonal than the vocabularies of earlier modern dance choreographer.” COPELAND, Roger. **Merce Cunningham: the modernizing of modern dance**. Routledge: New York, 2004, p.5

É importante ressaltar que a proposição de acaso de Cunningham torna-se uma técnica utilizada pelo coreógrafo e não uma maneira negligente de construir seus trabalhos. "O uso de Cunningham do acaso é baseado em uma metodologia muito rigorosa, a antítese absoluta de espontaneidade ou improvisação"³⁵. O acaso transcende o gosto pessoal do artista, levando a uma estética da impermanência, algo que se torna imprevisível para o próprio diretor/coreógrafo.

Seria o acaso proposto por Cunningham carregado de impessoalidade que geraria a poética em seus trabalhos? É o corpo do acaso produtor de impessoalidade que constrói a poética abstrata de Merce Cunningham?

4.2 O sentido do corpo no corpo

Reconhecido por suas inovações na arte, Merce Cunningham foi um dos primeiros artistas abstratos na área da dança. Muito se fala sobre a dança abstrata a partir das construções coreográficas de Merce Cunningham. As rupturas propostas pelo coreógrafo foram de suma importância para a dança, pois através de seus pensamentos passamos a lidar com novas possibilidades de criação e de entendimento do corpo na cena. Mas é válido ressaltar que anteriormente a Cunningham outras rupturas abstratas vinham sendo construídas. George Balanchine (1904-1983), bailarino e coreógrafo russo, propôs ao espectador a primeira ideia de abstração. Ao deixar de lado as narrativas do balé clássico e fazendo do corpo o principal foco do espetáculo, a dança figurativa foi dando lugar aos pensamentos inovadores do coreógrafo. As sapatilhas e os movimentos técnicos do balé clássico foram mantidos, mas as configurações cênicas e corporais deixaram sua formatação anterior e passaram a ser mais leves e abstratas. Além da ruptura com o seu tempo, o artista é nomeadamente abstrato pela maneira com que decide tratar o corpo e outros elementos que constituem seus trabalhos.

Em sintonia com a emancipação do material da arte proposta, por exemplo, nas proposições de Wassily Kandinsky e Rudolf Laban, Cunningham trabalhou o corpo como

³⁵ Cunningham's use of chance is based on a very rigorous methodology, the utter antithesis of spontaneity or improvisation. Idem, p. 5

matéria emancipada, desvinculada de qualquer significado pré-determinado pela sociedade. O artista passa a utilizar a matéria a partir de um novo olhar significativo, absorvendo do objeto os principais elementos que possam contribuir para a construção da sua obra. Neste caso, Cunningham faz com que o corpo atinja um novo significado.

Anteriormente a Merce o corpo era tido como um veículo de mensagens poéticas. Coreógrafos e artistas modernos faziam do corpo um representante de sensações que, muitas vezes, não correspondiam às sensações internas do corpo do bailarino. A ruptura de Cunningham está na forma com que este corpo é pensado e trabalhado na construção coreográfica. O sentimentalismo deixa de ser a narrativa principal do corpo dando lugar a uma corporeidade abstrata construída por Merce Cunningham. O corpo diz apenas (ou quer dizer apenas) o que ele realmente faz.

Assim como o movimento, o corpo em Cunningham se configurou como um “corpo puro”, ou seja, o corpo não expressa nenhum tipo de sentimento ou sensação interna, não sofre ou procura ao máximo não sofrer as influências do meio externo: ele apenas realiza os movimentos criados dentro de suas próprias possibilidades.

Diferentemente de Pina, que trabalhou com a ideia de um corpo carregado de memórias e sensações, Cunningham trouxe como proposta de seu pensamento abstrato um corpo vazio de informações emotivas, mas que ao mesmo tempo explora todas as suas possibilidades motoras. “O corpo se sujeita a uma situação próxima ao vazio, ele é previamente construído e colocado no seu lugar.”³⁶

Ao propor que o bailarino realizasse os movimentos construídos, Cunningham institui um novo momento para a história da dança. A partir dessa nova proposição o espectador foi levado a ver o corpo sendo corpo e o movimento sendo movimento. A figura corpórea passa a realizar apenas os movimentos, deixando para trás todo o pensamento modernista sobre a necessidade de um corpo sentimental e arrebatado por todo tipo de emoção.

Essa proposição abstrata do artista se aproxima do estudo dos proferimentos proposto por Jussara Setenta, que alicerçada no estudo dos *actos do discurso* do filósofo da linguagem John Austin, traz para o universo da dança uma análise sobre as falas produzidas

³⁶ DUPUY, Dominique. **Le corps émerveillé**. Marsyas, nº16, Dezembro de 1990, pp. 31-33 *apud* LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Orfeu Negro: Portugal/Lisboa, 2012, p. 70

pelo corpo dançante. A concepção corporal construída e utilizada pelo coreógrafo assim como o proferimento/enunciado performativo propõe a não descrição da ação, mas sim a realização da mesma. “A significação como ação mais que um significado referencial.”³⁷

Trabalhar com a ideia do performativo, provoca uma certa instabilidade de informações muito assentadas entre os patricantes da dança. Abala crenças sobre representação, aponta para desvios. Revolve ideias. Desmistifica ideias. Propõe uma atenção sobre a ação que não tem como objetivo expressar algo fora dela (existente antes).³⁸

O corpo diz por si próprio. As ações/movimentos realizados pelo corpo do bailarino são capazes de criar sua própria fala. A criação delas se inicia a partir da percepção do coreógrafo sobre o corpo do bailarino, buscando se alimentar do material e das experiências corpóreas de cada um. A partir disso, Cunningham transforma todo o seu material em dança.

As qualidades sensórias e líricas do corpo-espço são veiculadas pelo coreógrafo que elabora a estrutura de composição em relação a cinesfera dos bailarinos, dado que é sempre no intervalo de uma relação, o entre-corpo, no qual Cunningham tanto insiste, que se gera o “texto coreográfico”. É no intervalo entre o seu corpo e o corpo do bailarino, no cruzamento.³⁹

Desse modo, é possível falar de um corpo que cria seu sentido e sua fala em si próprio nas composições de Cunningham. No entanto, é válido ressaltar que o corpo aqui em questão não é concebido apenas como forma ou aparência externa de uma matéria. Todo tipo de reação ou acontecimento motor se torna material para a construção poética do corpo dançante no pensamento e na prática de Merce Cunningham.

Ora, o que torna poético o corpo não é uma presença morfológica, nem sequer um determinado volume que emanaria dessa morfologia mediante uma esfera constante e lisa do movimento: essa esfera só existe pela turbulência, pelo resultado agudo e enérgico das “tensões” que nele se desenvolvem e das direções que nele se comprometem. É uma esfera movediça, trêmula, de raios fulgurantes, uma “dinamosfera”, para retornar o

³⁷ SETENTA, Jussara. **O fazer-dizer do corpo: a dança e performatividade**. Salvador: EDUFBA, 2008.

³⁸ Idem, p.29

³⁹ LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Orfeu Negro: Portugal/Lisboa, 2012, p. 78

termo labaniano, em que cada tensão marca os resultados de um impulso motor.⁴⁰

Para Cunningham o corpo é capaz de construir suas próprias maneiras de comunicação. Sua independência está no movimento, está no seu fazer-dizer, para retomar o termo empregado por Setenta. O coreógrafo encontra a riqueza da abstração no principal material da dança, o corpo. Despindo-o de qualquer dramatização, narratividade ou sentimentalismo proposto anteriormente, Cunningham faz do corpo o principal anunciador de sua dança que podemos, com certa tranquilidade, qualificar como abstrata.

⁴⁰

Idem, p. 76 e 77

5. Pina Bausch



Figura 5: Pina Bausch, Sagração da Primavera (1975)

Formada artisticamente pela Folkwangschule na Alemanha, seu país de origem, e complementando seus estudos em Nova Iorque, Pina Bausch, uma das pessoas que mais influenciou o cenário contemporâneo das artes, “conseguiu criar uma fusão entre a arte expressionista alemã e a dança pós-moderna americana.”⁴¹

Encontrando a sua própria maneira de fazer arte, Pina proporcionou e exigiu de seu público um olhar menos racional e mais sensível. No início mostrava-se incompreendida pela forma com que construía seus trabalhos, a complexidade das obras causava no espectador um estranhamento, um afetamento não compreendido. Entretanto, ao longo dos anos e dos trabalhos construídos, o público por fim criou afinidade com a forma de arte de Pina Bausch, tornando a diretora e coreógrafa um nome referencial da dança pós-moderna/contemporânea.

5.1. Pensamento e obra

Tida, atualmente, como uma das principais referências em dança-teatro, Pina Bausch despontou internacionalmente explorando seu modo particular de integrar essas duas áreas específicas da arte. Seguidora direta de Kurt Jooss, reconstruiu suas ideias para chegar hoje no que chamamos de Dança-teatro de Pina Bausch.

A dança-teatro ou teatro-dança que vinha sendo idealizado por Laban e posteriormente por Jooss foi considerada uma nova forma de compreender a arte. Eles propunham mudanças nas formas rígidas e preestabelecidas de construir um trabalho cênico, o que foi ampliado ainda mais por Pina Bausch. A dança-teatro de Pina se localiza em um lugar mais complexo, menos definitivo. Seus trabalhos não se encontram nos limites propostos pela dança, assim como ultrapassam as linhas do teatro. “O *Tanztheater* bauschiano revela-se um híbrido, um terceiro gênero que não se reduz à soma de teatro e dança.”⁴² Ela vai além, buscando algo que está acima do que já somos acostumados a ver, ou melhor, sentir.

Ao seguir o caminho iniciado por Laban e Jooss, Bausch se distancia da dança construída puramente pelo movimento, sem sofrer influência alguma do meio em que é

⁴¹ SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA. 2005. p.123

⁴² SÁNCHEZ, Lícia Maria Moraes. **A dramaturgia da memória no teatro-dança**. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 46.

construída e, passa a questionar o surgimento de cada elemento daquele movimento. Podemos considerar que Pina passa a perceber o movimento a partir do momento em que se identifica o que gera esse movimento. Ela não está interessada, primordialmente, na motricidade da ação, mas sim em todo o contexto sensível que leva à construção do gesto. “Não lhe interessava como se moviam as pessoas – buscava o que as movia, comovia, o plano das emoções mais que o das formas”.⁴³

Defendendo sempre a construção sensível de uma obra, a artista busca tanto questões que movem o ser humano quanto ações presentes na sociedade. São esses acontecimentos que estão tão próximos da realidade do bailarino que se tornam estímulo de criação para a diretora e coreógrafa. Pina não desejava que os bailarinos criassem personagens ou narrativas, mas sim, que transformassem em ações externas suas histórias, suas sensações, sua experiência de vida.

Mesmo existindo um direcionamento de criação por parte da diretora e uma organização das cenas que também era proposta por ela, a autonomia de criação conferida aos bailarinos integrantes de sua companhia permitia que alcançassem uma veracidade naquilo que estavam propondo como ação. Para Pina, essa verdade só poderia ser atingida quando se distanciassem da teatralidade representativa, ou pelo menos de uma teatralidade tomada em sua acepção mais tradicional, e passassem a seguir seus estímulos internos, fazendo com que a sensibilidade afetasse o corpo que estava realizando a ação e tornasse todo o material de estímulo em corpo e memória.

É válido ressaltar que o distanciamento proposto por Pina não se configura como um desligamento da teatralidade, mas sim o uso de uma espécie de não representação. Isso significa que a teatralidade presente nas obras bauschinianas perpassam pela re-apresentação das sensações e emoções e não pela “interpretação teatral” das mesmas.

Na concepção de Pina, que foi diretamente influenciada pelos estudos e teorias de Laban, não é possível separar um corpo que gera a ação motora de um corpo sensível. Para ambos, o corpo cria a partir de um trabalho conjunto entre os estímulos internos e o que é externalizado através do movimento. Em contrapartida, Cunningham acredita em um corpo que realiza suas ações sem se deixar contaminar por qualquer tipo de influência, seja ela vinda

⁴³ SÁNCHEZ, loc.cit.

das sensações ou da sociedade.

Para Bausch, a fragilidade, a inquietude e as percepções de seus bailarinos se tornam um material rico e subjetivo para sua criação. A coreógrafa valoriza os movimentos internos e o que foi vivenciado por cada um, embora não permitisse que os problemas pessoais influenciassem a criação. “Bausch quer que o intérprete se desnude, mas não permite que se perca a cabeça, pondo em jogo problemas pessoais. [...] O importante não é que as pessoas vomitem seus sentimentos.”⁴⁴

5.2 Um corpo abstrato por uma poética do sensível

*[...] Tal não passa forçosamente pelo movimento, mas por um contacto difuso e inexplicável que, no interstício de duas percepções, suscita o frémito do “grão” poético.*⁴⁵

Como seriam os trabalhos de Pina Bausch se não existisse uma poética do sensível? Torna-se impossível analisar o trabalho bauschiano sem levar em conta a potência corporal que existe na cena. Não lidamos com corpos em constante reprodução, mas sim com movimentos livres de significados e carregados de sentidos.⁴⁶

Diferentemente de Cunningham que trabalha o corpo pelo corpo e suas possibilidades motoras, a coreógrafa traz para a cena uma visão inexplicável do corpo como forma. Somos incapazes de criar definições para a construção corporal apresentada por Pina Bausch durante suas obras, pois em momento algum são apresentados corpos que figuram narrativas. Pelo contrário, os corpos dançantes de Bausch carregam em si a beleza da abstração de um modo extremamente complexo e não apartado das questões da vida e do

⁴⁴ SÁNCHEZ, op.cit, p. 53

⁴⁵ LOUPPE. Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Orfeu Negro: Portugal/Lisboa, 2012. p. 83

⁴⁶ Diferenciaremos, neste momento, o significado de uma obra, do sentido de uma obra. Sendo assim trabalharemos com o significado quando lidarmos com algo já existente para nós, ou seja, aquilo que já tenha um significado preestabelecido. Já o sentido, traremos quando estamos nos referindo as criações subjetivas que surgem no momento em que as pessoas estabelecem um contato com uma obra. Podemos definir que o significado estará mais ligado as repostas racionais perante a obra, enquanto, os sentidos estarão ligados aos estímulos sensoriais, a subjetividade e ao inconsciente.

mundo.

Atravessados por diferentes informações, sendo elas externas e internas ao corpo, Pina utiliza da memória e das sensações impregnadas nos corpos de seus bailarinos para criar o material coreográfico de suas cenas. Mesmo a coreógrafa selecionando o material criado pelos bailarinos e o reorganizando para uma melhor formatação de cena, o que ainda permanecia presente nos trabalhos eram os corpos, carregados de informações externas e sensoriais, daqueles que dançavam e re-apresentavam seus sentimentos e criações. A partir dessa perspectiva é que somos capazes de unir a abstração à construção corporal de Pina Bausch.

Interessa a ela, principalmente, a forma como os sujeitos tecem a própria história, presente nas lembranças, mas também naquilo que não faz imagem nem lembrança e, no entanto, marca o corpo formatando músculos, direcionando ossos, definindo as maneiras de pisar e de construir por meio dos pés, o caminhar e o movimento. Marcas que desenham no corpo afeto e história e que interferem na maneira como caminhamos na vida ou em como reagimos a ela.⁴⁷

Durante suas composições coreográficas a artista perpassa por diferentes caminhos e escolhas. Essa diversidade de acontecimentos faz com que nós, espectadores, nos deparemos com algo que nos afeta diretamente, mas que ao final da cena apresentada somos incapazes de explicar o que vimos ou o que nos aconteceu. Essa é a configuração abstrata de Pina Bausch.

Os trabalhos da coreógrafa nos levam a instigar, a todo momento, o nosso lado sensível. Por mais que tentemos compreender o trabalho de Pina pelas linhas da racionalidade, torna-se complicado desvincular as nossas sensações do mesmo. As obras da artista levam consigo um grau de complexidade que vai além do que podemos compreender. Torna-se tão confuso buscar respostas exatas para os trabalhos de Pina, que acabamos por deixar que o nosso sensível perceba e absorva aquilo que mais no afeta, sem se preocupar com o significado imediato daquilo que foi visto.

⁴⁷ LIMA, Carla Andréa Silva. Dança-teatro: a falta que baila: a tessitura dos afetos nos espetáculos do Wuppertal Tanztheater. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007, p. 29

Pina Bausch constrói um corpo no qual as sensações circulam, assim como, cria para o espectador um corpo receptor de sensações. A relação emotiva sempre esteve presente nas proposições da artista. O corpo em Pina nunca foi apenas um corpo forma, assim como defendia Cunningham em seus pensamentos sobre dança. A emoção do corpo sempre foi levada em conta e utilizada como material nas obras bauschianas.

Algo no corpo se mostra irrepresentável; e em sua crueza revela no tecido espetacular de Bausch uma lógica outra onde o corpo-sujeito possa existir. Em sua colcha de retalhos, Bausch borda, fragmenta, faz uso da memória de seus bailarinos, caminha pelos terrenos imprecisos da subjetividade e, convocando o corpo, nos remete a um universo sensível, não nomeado.⁴⁸

A sensibilidade corporal trazida por Pina Bausch abre as portas para a subjetividade. O corpo se transforma na poética sensível da arte bauschiniana. O movimento carrega-se de memória, de sensibilidade, de emoção. A representação passa a dar lugar a uma presentificação, a um corpo encarnado desses desejos e memórias que o atravessam no momento da construção de suas danças. O corpo deixa de ser apenas corpo-forma e passa a ser corpo-sujeito, movimento e emoção. Refletindo sobre essa tríade proposta pela artista, percebemos o quanto Pina Bausch desenvolveu o pensamento vanguardista nos levando a uma abstração que, ao mesmo tempo em que se afasta da linearidade das narrativas cênicas, se aproxima, de maneira nada óbvia, das questões da humanidade.

⁴⁸ Idem, p. 19 e 20

6 Considerações finais



Figura 6: Pina Bausch, Café Müller (1978)

6.1 De Cunningham a Pina: um ato reflexivo entre dois níveis de abstração

Durante toda a pesquisa tecemos algumas reflexões sobre a presença inicial da abstração na dança desses dois grandes artistas, Pina Bausch e Merce Cunningham. Percebemos formas de construções coreográficas e corporais distintas, mas que diante de alguns olhares e pensamentos se tornaram, em alguns aspectos, congruentes.

Ambos os artistas foram singulares para a história da arte. Pina e Cunningham trouxeram para a dança formas diferentes de trabalhar o corpo, de perceber o movimento e de lidar com as sensações. Analisando as duas formas de produção, somos capazes de interpretar duas maneiras de lidar com a abstração dentro da dança.

Torna-se oportuno ressaltar que não desejamos, em momento algum, instaurar qualquer tipo de comparação entre os dois artistas, mas sim refletir sobre o pensamento dos dois acerca das formas abstratas na dança. Ao longo dessa pesquisa percebemos que lidamos com dois níveis diferentes de abstração. Apesar de estarmos falando da mesma linguagem, a dança, os artistas se divergem na utilização de elementos abstratos em suas obras.

Para Cunningham, a dança abstrata se constrói a partir do seu primeiro salto da modernidade para a pós-modernidade. Ao romper com o paradigma sentimentalista do corpo, facilmente encontrado nas danças de Martha Graham, Cunningham retoma a ideia de impessoalidade do corpo defendida pelos coreógrafos da dança clássica. Junto ao pensamento do corpo sem engajamento emotivo ou sentimental, o artista une o inovador pensamento de que o corpo não necessita reproduzir uma técnica codificada, e sim, explorar seus limites coreográficos. Cunningham buscava a pureza do corpo e de seus movimentos. A dança feita pelos movimentos “esvaziados” levou o coreógrafo a nomear e reconhecer sua dança como sendo abstrata.

Sendo assim, Cunningham, em certa medida em paralelo ao pensamento de Kandinsky nas artes visuais, resalta a importância do corpo em movimento como material da dança. Por que pensar em um elemento externo se a dança possui um rico material de

produção, o corpo? Questões como essa fizeram com que Cunningham se distanciasse de tudo aquilo que vinha sendo pregado, passando a defender seu pensamento abstrato de que o corpo e sua motricidade bastavam como elementos mais do que essenciais para criar dentro da linguagem da dança.

Percebemos em Cunningham um grau mais elevado de abstração. É perceptível a nós as rupturas propostas por ele, além de sermos capazes de identificar as proposições inovadoras em relação aos paradigmas anteriores. Cunningham desconstrói um corpo moderno sentimental para construir um corpo motor abstrato. Mesmo identificando o pensamento inovador de desconstrução do corpo, torna-se curioso questionar de que ponto estamos analisando a forma de abstração proposta pelo coreógrafo, pois Cunningham lida com o corpo como forma, forma essa que carrega um sentido e significado pré-existent. Seria então errôneo de nossa parte dizer que o artista constrói sua dança abstrata a partir da forma figurada do corpo? O corpo “puro” de Cunningham não é também figura?

A partir das reflexões construídas durante esse estudo, percebe-se que o corpo nunca deixará de ser uma figura. A imagem já preestabelecida e por isso reconhecível do corpo de um ser humano não se desfaz ao propormos novos pensamentos de dança. A forma corporal sempre estará ligada ao que reconhecemos como corpo. Na dança de Cunningham isso não se modifica. O material explorado pelo coreógrafo está ligado totalmente ao modo de composição da forma física do corpo, ou seja, a maneira como as pernas, braços e coluna podem se movimentar e criar desenhos no espaço torna-se o material coreográfico de Cunningham. Sempre será um corpo humano construindo formas, sejam elas figurativas ou abstratas.

Além do fator corpo, que mesmo sendo reconhecido como figura consegue ser construído por Cunningham como um corpo abstrato, o artista trouxe a abstração em outros elementos da cena. O espaço, por exemplo, deixou de ser o mesmo. A configuração de palco italiano passou a ser apenas mais uma opção de disposição dos bailarinos no espaço. A música também deixou de ser o acompanhante, ou como vemos tantas vezes e ainda hoje, o maestro dos movimentos dançados. Junto a Cunningham, John Cage contribuiu bastante na exploração musical abstrata. A música ganhou um novo olhar. O movimento não necessariamente precisava seguir a música. Tudo torna-se abstrato. Música, corpo, movimento, espaço ganham um novo pensamento.

Em outros aspectos corporais, Pina Bausch traz para a dança um corpo que carrega algumas semelhanças do corpo moderno, do modo como o percebemos em Isadora Duncan, Mary Wigman ou Martha Graham, mas que ao mesmo tempo se distancia totalmente do sentimentalismo proposto anteriormente. A semelhança está no fato da coreógrafa, diferentemente de Cunningham, optar por trabalhar com questões também externas ao corpo. Acontecimentos e questões sociais ou, do cotidiano dos bailarinos, podem sim afetar ou nortear a criação de Pina.

Quanto ao distanciamento dos modelos modernos, Pina Bausch utilizava sim do sentimento interno dos bailarinos durante suas criações. O corpo não se configurava apenas pela sua forma motora, e sim pela união entre corpo, movimento e sentimentos dos bailarinos. Mas comparado ao sentimentalismo moderno, Pina não se assemelhava pelo fato de não tratar a questão do sensível de forma tão excessiva e por desenhar outros percursos para a construção dessa corporeidade sensível.

Com isso, percebemos que Bausch, apesar das diversas corporeidades já existentes, decidiu por criar a sua própria forma de lidar com o corpo. Mesmo conseguindo identificar pensamentos semelhantes aos de Laban nos trabalhos de Pina Bausch como as conexões entre as atitudes internas e o movimento externalizado, somos capazes de dizer que o corpo criado por Pina é único e complexo.

Nos baseando nas proposições de Merce Cunningham, notamos que por mais que os dois artistas tenham lidado com a abstração durante suas criações, existe, entre eles, uma grande distância que chamamos de “níveis” de abstração. Podemos refletir sobre esses níveis de abstração como sendo diferentes possibilidades de segmentos abstratos.

Nas obras de Cunningham encontramos uma pureza em relação à abstração. É fácil identificar em seus trabalhos os pensamentos e elementos que nos levam a compreender as possibilidades oferecidas pelas ideias abstratas. Além disso, a única questão que temos dentro dos trabalhos do coreógrafo que não diz respeito à abstração, e que discutimos no capítulo dedicado ao artista, é o questionamento sobre o corpo: como podemos (principalmente a partir das conceituações de abstração e figuração trazidas pela pintura do início do século XX) falar de dança abstrata se o próprio corpo, considerado por nós no presente trabalho como material primordial da dança, já é algo figurado?

Em relação ao corpo figura, chegamos à reflexão de que o corpo nunca deixará de

ser uma figura com seus significados já preestabelecidos. Porém, cabe ao artista definir dentro de seus pensamentos a melhor maneira de utilizar esse corpo figura. A partir dessa consideração, podemos analisar que Cunningham optou por utilizar o corpo em sua “pureza”, o corpo sendo apenas o corpo e suas possibilidades de movimento.

Considerando ainda a questão do corpo figura, mas, neste momento, levando em conta os modos de construção nas obras artísticas de Pina Bausch, presenciamos um outro tipo de corporeidade e de dramaturgias corporais. Mesmo o corpo se mantendo sempre com seu significado já preestabelecido, Pina trabalha um corpo que é figura, mas que ao mesmo tempo se inunda de sensações e de movimentos que permeiam a linha do abstracionismo.

Trazer o termo abstrato para os trabalhos da coreógrafa torna-se tão complexo quanto a tentativa de compreender, no sentido racional, suas obras. Pina, diferentemente de Cunningham, perpassa pelas linhas abstratas, assim como, caminha pelos elementos figurativos. Cadeiras, mesas, diferenciação de gênero a partir de figurinos. Elementos como esses, por mais que sejam trabalhados a partir de um novo olhar, perpassam pelas configurações de um pensamento figurativo. A todo tempo, Pina nos propõe uma multiplicidade de sentidos. Presenciamos cenas abstratas, mas que são construídas através de elementos figurativos.

Diferenciando os pensamentos de ambos os artistas e refletindo, então, sobre tudo o que foi apresentado nesta pesquisa, consideramos que torna-se impossível a separação do binômio figuração/abstração. A dança abstrata se construiu a partir da ruptura com os elementos figurativos. Mesmo se distanciando dos pensamentos clássicos e modernos que possuíam inúmeros elementos figurados, a dança abstracionista nunca conseguiria se afastar do principal elemento que carrega um significado preestabelecido na dança. O corpo sempre será o corpo independente da maneira de se pensar a linguagem da dança, importando, aqui, que outros sentidos podem ser criados a partir de suas múltiplas elaborações e desconstruções.

Pensando nisso, podemos refletir que não cabe a nós estabelecer atos comparativos sobre as formas abstratas de cada artista, e sim perceber que existem diferenças entre eles, mas que ambos alimentam o percurso da dança com suas diferenças. Pina nos apresenta trabalhos que perpassam a figuração e a abstração e nos proporciona um afetamento sentimental e complexo. Ela nos leva a diferentes lugares dentro de uma mesma obra. Já Cunningham, que possui uma característica mais purista de abstração, nos re-apresenta o

corpo sendo corpo. Eis a beleza de Merce, nada na cena se torna equivalente. O movimento não segue a música, o espaço não é mais apenas o palco, a cena não diz algo. A dança torna-se abstrata.

Desejamos que as reflexões iniciadas nesta pesquisa não se encerrem com a escrita desta monografia. Percebemos que um caminho se abriu, iniciando-se pelo estudo dos dois artistas a partir de um apanhado teórico ainda introdutório, que necessita ser ampliado e aprofundado, apontando para a continuidade e o desdobramento do trabalho. A intenção é ampliar os caminhos a serem pesquisados que perpassem mais enfaticamente as questões da dramaturgia da dança e do corpo, por exemplo, levando-nos a novas conclusões e reflexões sobre a figuração e a abstração nas danças de Merce Cunningham e Pina Bausch, podendo também, expandir as análises e reflexões para outros artistas.

7. Referências

BARBOSA, Vivian Vieira P. **Sobre a autonomia da forma na dança** – Rudolf Laban confrontado a partir de Theodor Adorno. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói - 2011.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. Tradução: Mariana Appenzeller. - 2ªed.- Martins Fontes, 2001.

COPELAND, Roger. **Merce Cunningham: the modernizing of modern dance**. Routledge: New York, 2004.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: a repetição e transformação**. São Paulo: Annablume, 2007.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. Tradução: Álvaro Cabral, Antônio de Padua Danesi - 2ª ed. Martins Fontes, 1996.

LABAN, Rudolf. **O domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LIMA, Carla Andréa Silva. **Dança-teatro: a falta que baila: a tessitura dos afetos nos espetáculos do Wuppertal Tanztheater**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Orfeu Negro: Portugal/Lisboa.2012.

MONTEIRO, Mariana. **Noverre: Cartas sobre a dança**. 1ªed.. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2006

NOISETTE, Philippe. **Talk about contemporary dance**. Flammarion. 2010.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução: Maria Helena Nery Garcez – 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes. 1997.

SÁNCHEZ, Lícia Maria Moraes. **A dramaturgia da memória no teatro-dança**. São Paulo: Perspectiva, 2010

SETENTA, Jussara. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA. 2005.

VALLIER, Dora. **A arte abstrata**. São Paulo: Martins Fontes. 1980.