



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO – ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

MIRELLA MISI

**PARADOXO DA PÓS-MODERNIDADE NA DANÇA:
REFLEXÕES SOBRE O CORPO E O ESPAÇO-TEMPO NO PRODUTO
COREOGRÁFICO**

Salvador
2004

MIRELLA MISI

**PARADOXO DA PÓS- MODERNIDADE NA DANÇA:
REFLEXÕES SOBRE O CORPO E O ESPAÇO-TEMPO NO PRODUTO
COREOGRÁFICO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escolas de Teatro e Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof. Dra. Suzana Martins

Salvador
2004

AGRADECIMENTOS

À meu pai, Arnaldo Misi, pelo exemplo de otimismo, força, entusiasmo e amor pela vida.

À minha mãe, Marlene Misi, pelo amor incondicional e por ter me ensinado a contemplar o mundo.

À minha filha, Juliana Misi, pela paciência e compreensão, e principalmente por dividir comigo tantas alegrias.

À meu irmão Paolo Misi, Gleide e Carolina, pelo carinho, companheirismo e dedicação.

Ao meu companheiro Christian Heijens, pelo amor e pelo estímulo.

À minha orientadora, Profa. Dra. Suzana Martins, pela sua sensível clareza na orientação deste estudo. Pelo estímulo constante e, principalmente, pelo prazer da descoberta.

Ao meu amigo Ary da Mata, pela dedicação e apoio nos momentos mais difíceis.

À minha prima e amiga Fátima, por sempre estar ao meu lado.

À Ana São José, pela feliz amizade, e pelo humor nas nossas discussões e reflexões.

À minha prima Ana Paola, pela versão do Abstract

À Frank Händeler e Diane Elshoult, pela hospitalidade e pela disponibilização de material videográfico.

À Profa. Dra. Catarina Santana, pelo fundamental incentivo no início desta trajetória.

À Profa. Dra. Antônia Pereira, pelo estímulo à reflexão na disciplina Pesquisa em Artes Cênicas.

À Profa. Dra. Eliana Rodrigues, pelo estímulo, auxílio, e pela valiosa contribuição literária.

Ao Prof. Dr. Sérgio Farias, pela sua incansável dedicação ao Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

À CAPES, Coordenação de Apoio à Pesquisa do Ensino Superior, pelo apoio financeiro fundamental ao desenvolvimento desta pesquisa.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo principal o estudo do produto coreográfico pós-moderno, com enfoque no conceito de corpo e utilização do espaço-tempo. Propõe-se a averiguar, com base em pesquisa teórica de natureza transdisciplinar, as influências da queda dos paradigmas da Ciência Moderna na cultura contemporânea e na dança pós-moderna, a partir da identificação dos seus princípios estéticos aplicados a espetáculos de grupos internacionalmente representativos da dança pós-moderna da atualidade. A apreciação *in loco* e posterior análise crítica-comparativa das recentes produções de Pina Bausch, do Grupo *La Última Vez*, do grupo *DV-8 Physical Theatre*, *Elshout e Händeler*, *Suzanne Linke*, dentre outros grupos e coreógrafos atuantes na Europa hoje, confirma a correspondência dos pressupostos do paradigma holístico com as principais características da filosofia estética da dança pós-moderna, o que revela o paradoxo da pós-modernidade na Dança. Ao nosso conhecimento, poucos são os estudos especializados existentes no Brasil que se propõem a pensar a dança pós-moderna sobre o ponto de vista filosófico e cultural. Este estudo traz uma contribuição para a literatura e pesquisas na área e poderá ser útil em futuras pesquisas na Universidade Federal da Bahia e em outras instituições de nível superior no país.

ABSTRACT

The main object of this study is to present a research of the post-modern choreography result emphasizing the concept of body and the application of space-time. In addition to that, it aims, based on theoretical research, to investigate the influences of the breach of the Modern Science paradigms in the contemporaneous culture as well as in the post-modern dance considering the identification of its aesthetics principles of internationally representative and well-known dance groups. The observation *in loco* and the comparative critical analysis of recent presentations of Pina Bausch, *La Última Vez* group, *DV-8 Physical Theatre* group, *Elshoult & Händeler*, *Suzanne Linke*, and other important European groups and choreographers confirms the correspondence of the holistic paradigm principles with the main characteristics of the aesthetics philosophy of the post-modern dance. As long as we know, in Brazil, there are just a few studies that aim to reflect on the post-modern dance considering its philosophical and cultural aspects. This study may contribute to the literature and research not only in the Federal University of Bahia but also in others universities in Brazil.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	8
INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I: EVOLUÇÃO HISTÓRICA DA CIÊNCIA E DA DANÇA	
1.1 SOBREVÔO HISTÓRICO SOBRE A EVOLUÇÃO DA CIÊNCIA E DA DANÇA: DO SÉCULO XV AO XIX	14
1.2 CIÊNCIA, VISÃO DE MUNDO E A DANÇA MODERNA - SÉCULO XX	29
CAPÍTULO II: MODERNISMO E PÓS- MODERNISMO	
2.1 CONCEITOS DE MODERNO, MODERNIDADE E MODERNISMO	53
2.2 ESPAÇO-TEMPO E A SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA	62
2.2 PÓS-MODERNIDADE NA CULTURA E NA ARTE	71
2.4 O LUGAR DA ARTE NA SOCIEDADE	83
CAPÍTULO III: DANÇA PÓS-MODERNA	
3.1 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICO- SOCIAL DO SURGIMENTO DA DANÇA PÓS-MODERNA	86
3.2 O DESENVOLVIMENTO DA ABORDAGEM ESTÉTICA PÓS-MODERNA NA DANÇA	98
3.3 A DANÇA PÓS-MODERNA HOJE NA EUROPA	111
ASPECTOS CONCLUSIVOS	133
REFERÊNCIAS	137

APRESENTAÇÃO

O presente trabalho consiste numa dissertação de mestrado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, das Escolas de Teatro e Dança da Universidade Federal da Bahia. Esta pesquisa está inserida na linha 1: Matrizes Culturais na Cena Contemporânea, que integra pesquisas de caráter transdisciplinar em artes do espetáculo com outras áreas do saber.

Ao nosso conhecimento, existem poucos estudos especializados, no Brasil, que se propõem a pensar a Dança Pós-Moderna sobre o ponto de vista filosófico e cultural. Este estudo traz uma contribuição para a literatura e pesquisas na área e poderá ser útil a futuros estudos na Universidade Federal da Bahia e em outras instituições de nível superior no país.

Esta dissertação tem como objeto de estudo o produto coreográfico pós-moderno, enquanto manifestação artística da cultura contemporânea. Numa análise crítica-comparativa, através da exemplificação de espetáculos selecionados de dança pós-moderna, investigamos as possíveis influências da mudança de pensamento advindas da queda dos paradigmas da Ciência Moderna na Arte da Dança, com enfoque no conceito de corpo e utilização do espaço-tempo.

Desta forma, este estudo propõe um diálogo entre a estética pós-moderna na dança

e o pensamento contemporâneo, numa pesquisa de natureza transdisciplinar que envolve História, Ciência, Cultura Contemporânea e Estética Pós- Moderna.

No capítulo inicial levantamos os fundamentos históricos da pesquisa. Nele abordamos a evolução dos conceitos de matéria, tempo e espaço na Ciência, a partir da Revolução Científica, até às descobertas da física quântica, e suas repercussões na compreensão de mundo e na produção artística, especialmente na dança.

No segundo capítulo, tratamos de dialogar com a Filosofia e a Estética, a Ciência e a História, buscando estabelecer nas inter-relações entre tais disciplinas, os princípios conceituais da Arte Pós-Moderna. Recorremos, para tanto, aos conceitos de moderno, modernidade e modernismo, no intuito de clarificar o processo de desenvolvimento artístico que o período nos revela a partir do século XIX. Tratamos também da questão da sociedade globalizada e contemporânea, a partir do desenvolvimento das tecnologias de comunicação, e por fim, do lugar da arte dentro desta sociedade.

No terceiro e último capítulo, fazemos um panorama histórico do surgimento e desenvolvimento da Dança Pós-Moderna, como movimento artístico, evidenciando a queda dos conceitos modernos e o aparecimento de uma nova abordagem estética. Buscamos também, através de uma análise crítico-comparativa de produtos coreográficos selecionados e representativos da Dança Pós-Moderna, destacar aspectos convergentes na concepção de corpo e na utilização do espaço-tempo, que venham a apontar tendências norteadoras de um conceito de Dança Pós-Moderna.

Por fim, apresentamos os aspectos conclusivos da dissertação, levantando questões para um futuro aprofundamento no objeto estudado.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objeto a investigação do produto estético coreográfico pós-moderno, enquanto manifestação artística da cultura contemporânea, com o objetivo principal de, em uma análise crítica-comparativa de produtos selecionados, verificar nas possíveis inter-relações conceituais acerca da concepção de corpo e da utilização do espaço-tempo, contribuir na formulação de um conceito sobre a Dança Pós-Moderna.

A prática artística do processo de criação e produção em dança e a observação empírica do produto coreográfico de outros artistas nos impulsionou a tal investigação, cujo objetivo principal consistia em aprofundamento teórico quanto às questões filosóficas e estéticas da arte dentro do contexto da sociedade atual. Considerando os aspectos relativos à cultura contemporânea, iniciamos esta pesquisa a partir do questionamento sobre o lugar da arte, e mais especificamente da dança pós-moderna, na sociedade.

Desta forma, este estudo propõe um diálogo entre a estética Pós-Moderna na dança e o pensamento contemporâneo, numa pesquisa de natureza transdisciplinar que envolve História, Ciência, Cultura Contemporânea e Estética Pós-Moderna.

Partimos da hipótese de que as descobertas da Física Quântica geraram mudanças na espacialidade e na temporalidade, na visão de mundo e na própria sensibilidade do homem contemporâneo, refletindo, assim, na cultura e na arte.

Consideramos, pois, fundamental, iniciar a pesquisa por um levantamento histórico da evolução dos conceitos de matéria, tempo e espaço na Ciência, a partir da Revolução Científica até as descobertas da Física Quântica, e suas repercussões na compreensão de mundo e na produção artística, especificamente da dança. Aqui, realizamos também uma síntese da evolução histórica da dança, com enfoque nas concepções de corpo e espaço-tempo.

A partir deste sobrevôo histórico inicial, buscamos no diálogo com a Filosofia e a Estética, a Ciência e a História, detectar os princípios conceituais da Arte Pós-Moderna. Por uma questão até mesmo etimológica, discutimos os conceitos de moderno, modernidade e pós-modernismo, no intuito de fundamentar a posterior análise da natureza dicotômica do termo pós-moderno.

Recorremos ao período do surgimento do pós-modernismo na Dança, numa contextualização histórico-social, para uma análise da sua filosofia estética. Desta forma, analisamos os princípios estéticos do movimento pós-moderno na dança a partir dos anos 60, e procedemos a uma análise das principais características deste movimento nas décadas de 70, 80 e 90.

Na pesquisa bibliográfica, que incluiu títulos, revistas especializadas e jornais, trabalhamos com os conceitos de David Harvey, Marshal Berman e Fredric Jameson sobre

pós-modernidade; com os conceitos de Michel Maffesoli e Stuart Hall, sobre cultura e globalização; com os conceitos de Eliana Rodrigues e Sally Banes, dentre outros, sobre os conceitos de pós-modernidade na Dança.

Com este arcabouço conceitual, partimos para a apreciação *in loco* de espetáculos selecionados de coreógrafos e grupos representativos da dança pós-moderna internacionalmente. Foram apreciadas durante o período de maio a outubro de 2003, na cidade de Amsterdã, Holanda e em Essen, na Alemanha, as seguintes produções artísticas: *Água*, de Pina Bausch; *Wo Wie Wer*, de Suzanne Linke e Urs Dietrich, *The Cost of Living*, do DV8; *Ultima Vez*, do Wim Vanderkeibus, *Boca* de Elshout e Händeler; *Sertão*, de Marcelo Evelyn; o solo *Ronin*, de Akram Khan, dentre outros.

Efetivamos, então, a análise e a interpretação do material pesquisado, através da classificação de conceitos em categorias, buscando, nas suas semelhanças, diferenças e inter-relações, uma linha geral que norteasse a convergência das concepções de corpo e de espaço-tempo para a formulação de um conceito de Dança Pós-Moderna.

CAPÍTULO I

EVOLUÇÃO HISTÓRICA DA CIÊNCIA E DA DANÇA

Não parece possível imaginar uma sociedade que evolua naturalmente, que pense em termos da relatividade e da mecânica quântica e, contudo, ao mesmo tempo, olhe o mundo dentro de uma moldura visual do século XIX.

Géza Samozi, 1986

1.1. SOBREVÔO HISTÓRICO NA EVOLUÇÃO DA CIÊNCIA E DA DANÇA: DO SÉCULO XV AO XIX

A filosofia, as artes, a religião e os mitos durante séculos dividiram a complexa tarefa de explicar o mundo. De tempos em tempos uma ou outra destas formas de conhecimento ganhavam maior força ou importância. Mas, durante a Idade Média, foi a Religião a principal responsável pelo delineamento do paradigma de pensamento. Na cosmologia medieval a idéia de verdade baseava-se no conhecimento empírico, consistindo,

desta forma, numa sociedade essencialmente mítica. No entanto, a partir do século XII volta à cena intelectual o humanismo de Platão e Aristóteles e princípios esquecidos da Antigüidade Clássica. Essas “novas” concepções filosóficas, entrando em choque com a teologia, começam a anunciar o Renascimento. A partir do Renascimento, os fundadores da ciência moderna, Galileu, Copérnico, Bacon, Descartes e Newton instauraram uma nova forma de conceber a realidade que, paulatinamente, “desacreditou” as demais formas de conhecimento.

As doutrinas filosóficas antigas e medievais, em sua quase totalidade, bem como a filosofia moderna, anterior a Kant (1724/1804), interessavam-se, sobretudo, pela metafísica.¹ Quer fazendo considerações sobre o Ser em geral, ou criando visões racionais do mundo, a metafísica, assim como a mística ou a religião, têm o mesmo objeto: a busca das unidades essenciais do Ser e do Universo. Ao introduzir a reflexão no estudo dos problemas relativos ao conhecimento, Emanuel Kant realiza uma verdadeira revolução na filosofia, e por conseguinte na cosmologia moderna. Discordando dos empiristas, a exemplo do libertário Locke(1632/1704), Kant considera que os sentidos não são canais confiáveis para apreensão do conhecimento, e que somente a razão “pura” tem esta capacidade.

Esta nova forma de conceber o mundo e as possibilidades criadas pelo avanço da ciência permitiram a expansão ultramarina e o desenvolvimento do capitalismo, principais responsáveis pelas mudanças sociais, econômicas e políticas que caracterizaram a época moderna.

¹ Ramo da filosofia que trata dos fenômenos últimos da realidade, através de teorias racionais que se situam além da verificação experimental dos fenômenos físicos aparentes. Subdivide-se em dois ramos: a ontologia, estudo dos últimos fundamentos do Ser; e a cosmologia, estudo dos últimos fundamentos do Universo.

A revolução científica, nos séculos XVI e XVII, transformou a noção do universo orgânico, vivo e espiritual da era medieval em um universo mecânico, regido por leis matemáticas exatas.

Este processo deu-se por descobertas revolucionárias no campo da física e da astronomia, iniciando-se quando Nicolau Copérnico (1473/1543), descobriu que a terra não era o centro do universo, mas apenas um, entre vários planetas que circunda um astro secundário da via láctea. Sua descoberta implicava numa mudança radical no pensamento religioso da época pois, o homem deixava de ser o centro do universo e da criação de Deus. Receoso do impacto da sua descoberta frente à Igreja, Copérnico esperou até o ano de sua morte, 1543, para apresentar, como hipótese, a concepção heliocêntrica. Galileu Galilei (1564/1642) validou cientificamente a hipótese de Copérnico, com a publicação de *Manchas do Sol*, em 1613. Nesta obra, Galilei defende a experimentação científica e a linguagem matemática como método para formular as leis da natureza. Forma, quantidade e movimento eram para ele, as únicas propriedades “essenciais” dos corpos materiais. Desta forma, restringiu o campo da investigação científica às propriedades quantificáveis da matéria. Ao mesmo tempo que, Francis Bacon (1561-1626) defendia veementemente o seu novo método empírico, baseado no procedimento indutivo e atacava violentamente o pensamento clássico. Suas investidas resultaram numa drástica mudança de conceito quanto aos objetivos da ciência, que abandona a idéia de compreensão da natureza e adota como meta o controle e a manipulação da ordem natural.

Seguiram-se nessa corrente filosófica Descartes (1596-1650) e Newton (1642/1727), principais responsáveis pelo desenvolvimento da ciência e da concepção moderna de mundo.

Descartes almejava criar um novo método do conhecimento, que substituiria a fé medieval pela razão científica. Sua posição era dualista quanto à questão ontológica da filosofia: a relação entre o pensamento e o ser. Distinguia corpo e alma como duas substâncias separadas com diferentes atributos, respectivamente extensão e pensamento, cujos princípios independentes seriam um material e o outro espiritual. Em seu *Discurso do Método* (1637), defende que a ‘dúvida’ consiste o ponto fundamental da investigação científica:

Dúvida da exatidão de nossas representações do mundo, assim como da existência do próprio mundo. Mas ao duvidar de tudo, reconhece que duvidar significa pensar. Assim chega a famosa conclusão ‘Penso, logo existo’. Partindo do achado da existência de seu próprio ‘eu’, percebe que o mundo exterior existe igualmente.²

Valorizava a razão, em detrimento dos sentidos, como critério da verdade, e pelo método indutivo desenvolveu sua teoria do conhecimento, tornando-se o pai do racionalismo. Para Descartes, a natureza era desprovida de alma, era apenas matéria, uma máquina regida por leis mecânicas e, portanto, passível de manipulação:

Esse quadro mecânico da natureza tornou-se o paradigma dominante da ciência no período que se seguiu a Descartes. Passou a orientar a observação científica e a formulação de todas as teorias dos fenômenos naturais, até que a física do século XX ocasionou uma mudança radical.³

² *Encyclopaedia Britannica Editores LTDA*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1977, vol.5, p. 119.

³ CAPRA, Fritjof. *O ponto de mutação*. São Paulo: Cultrix, 1982, p.60.

Newton desenvolveu a concepção mecanicista da natureza, completando, assim, a revolução científica. A física newtoniana forneceu um modelo matemático do mundo. Seu método, baseado no cálculo diferencial, descreveu o movimento dos corpos sólidos em escalas macroscópicas, corroborando e ampliando a teoria de Descartes. Em sua obra, “Os Principia”(1686), expõe os princípios matemáticos da filosofia natural. Na teoria Newtoniana o universo é um imenso sistema mecânico que funciona de acordo com leis matemáticas exatas. Como diz Capra:

O palco do universo newtoniano, no qual todos os fenômenos físicos aconteciam era o espaço tridimensional da geometria euclidiana clássica. Era um espaço absoluto, um recipiente vazio, independente dos fenômenos físicos que nele ocorriam. Nas próprias palavras de Newton, ‘o espaço absoluto, em sua própria natureza, sem levar em conta qualquer coisa que lhe seja externa, permanece sempre inalterado e imóvel’. Todas as mudanças no mundo físico eram descritas em função de uma dimensão à parte, o tempo, também absoluto, sem ligação alguma com o mundo material, e que fluía de maneira uniforme do passado para o futuro através do presente. Escreveu Newton: ‘O tempo absoluto, verdadeiro e matemático, de si mesmo e por sua própria natureza, flui uniformemente, sem depender de qualquer coisa externa’.⁴

O tempo e o espaço eram entidades distintas e independentes. O espaço e o tempo eram constantes e uniformes, não tinham início nem fim. Eram absolutos, no sentido de que, nenhum evento poderia perturbar as propriedades objetivas do espaço ou, a fluência do tempo. Dentro desse universo absoluto, o movimento era regido por leis exatas e inalteráveis, já que o espaço e o tempo não teriam influência alguma no movimento dos corpos.

Segundo Samozi (1986: 130), quando Kepler (1571/1630) descobriu, ainda no século XVII o movimento dos planetas em torno do sol, atribuiu a responsabilidade deste

⁴ CAPRA, *op. Cit.*, P. 60

fenômeno aos anjos. Décadas depois, a mecânica newtoniana veio a esclarecer, não somente este, mas todos os fenômenos da mecânica do sistema solar através das leis matemáticas da gravitação e da inércia. Como bem coloca Samozi:

Daí por diante, nem os anjos nem qualquer dos outros símbolos coloridos das cosmologias anteriores podiam desempenhar uma função no universo da ciência. O que restou depois de os antigos símbolos e idéias terem sido postos de lado foi o universo simples da mecânica clássica. Um mundo que consistia em objetos permanentes no espaço e no tempo, obedecendo às leis da inércia e da gravidade.⁵

Note-se que a influência destas descobertas na concepção de espaço, tempo e matéria, no senso comum, gerou uma drástica mudança no entendimento do homem no seu estar no universo. E é neste quadro que o pensamento moderno encontra suas raízes. A visão de mundo que advém da revolução científica, entre os séculos XVI e XVII, segrega o conhecimento em campos diversos, compartimenta a essência humana em pólos distintos, alma e razão, adota a descrição matemática dos fenômenos naturais e uma postura dominadora da natureza. O universo passa a ser considerado como uma máquina, passível de controle e manipulação.

A teoria cartesiana também influenciou sobremaneira a visão de mundo moderna, poderíamos dizer mesmo que é uma das principais responsáveis pela mudança de paradigma ocorrida na passagem da pré-modernidade para a modernidade. Segundo Capra, o seu método analítico de raciocínio, se por um lado viabilizou o desenvolvimento de teorias científicas e grandes avanços tecnológicos, por outro lado, levou à fragmentação do conhecimento e a uma

⁵ SAMOZI, Géza. *Espaço e Tempo: As Dimensões gêmeas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986, p.131.

postura reducionista da ciência, balizada na crença de que “todos os aspectos dos fenômenos complexos podem ser compreendidos se reduzidos às suas partes constituintes”.⁶

Ao separar mente e matéria, no que diz respeito a natureza humana, o *cogito* cartesiano instaurou uma espécie de esquizofrenia nas ciências humanas. A psicologia, a sociologia, a medicina dentre outras sofreram grande perda ao colocarem o corpo apartado dos processos complexos que envolvem tais disciplinas:

A divisão cartesiana entre matéria e mente teve um efeito profundo sobre o pensamento ocidental. Ela nos ensinou a conhecer-nos a nós mesmos como egos isolados ‘dentro’ dos nossos corpos; levou-nos a atribuir ao trabalho mental um valor superior ao do trabalho manual; habilitou indústrias gigantescas a venderem produtos – especialmente para as mulheres – que nos proporcionem o ‘corpo ideal’; impediu os médicos de considerarem seriamente a dimensão psicológica das doenças e os psicoterapeutas de lidarem com os corpos dos seus pacientes.⁷

Segundo Matallo, as mudanças causadas pelo desenvolvimento da ciência e da tecnologia foram de tal forma significativas que geraram “a concepção de que as sociedades modernas capitalistas são estritamente racionais e científicas”⁸. Matallo considera que a divulgação da obra *A Lei dos Três Estados*, de Augusto Comte(1798/1857), é em parte responsável por esta concepção:

O desenvolvimento dos povos passa pelo desenvolvimento do espírito humano , que percorre três fases distintas: a teológica, a metafísica e a positiva. A fase positiva, que tem a ciência como suporte, procura explicar fatos e fenômenos com base na investigação empírica e na busca de relações constantes entre elas. O abandono da teologia e da metafísica – que baseiam as explicações nas causas primeiras – é o marco, segundo Comte, da moderna civilização e indica o seu progresso.⁹

⁶ CAPRA, *op. Cit.*, p. 55.

⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁸ CARVALHO, Maria Cecília Maringoni(org.). *Construindo o Saber – Metodologia Científica: Fundamentos e Técnicas*. Campinas, SP: Papyrus, 1984, p.30.

⁹ *Ibid.*, p. 30.

Para Comte, nesta última fase denominada positiva, o homem procura explicar os fenômenos da natureza a partir da observação e experimentação. No entanto, ele, assim como Kant, acreditava que a realidade não podia ser apreendida apenas pela razão, e que a percepção sensorial armazena o material a partir do qual, através da razão, podemos elaborar e estruturar o conhecimento. Desta forma, rejeitando a metafísica por acreditar que o conhecimento nunca seria apreendido em sua totalidade por métodos indutivos, propôs a criação de uma nova ciência, cunhada por ele como Sociologia, a ciência da sociedade humana, que através do método empírico experimental estudaria os fenômenos sociais emergentes da realidade moderna.

Assim como a Ciência, as Artes e a Filosofia floresceram na Renascença. O espírito destemido do homem moderno se reflete na alta produção de conhecimento em todas as áreas do saber. As artes, tanto quanto a Ciência, enquanto produtoras de construções simbólicas a partir da realidade observada, passava a desenvolver métodos de criação e codificação de técnicas. Ao mesmo tempo que acontecia a revolução científica, as artes ganhavam impulso, revolucionando o pensamento e a estética. A pintura e a música desenvolviam sistemas e teorias de percepção do espaço e do tempo. A pintura, por exemplo, esteve à frente da ciência no uso do método empírico, quando no século XIV buscava a compreensão do mundo através da observação da natureza. Era o início do realismo visual que surgia, tendo como seus principais pioneiros Giotto, na Itália e Jan Van Eick, nos países baixos. No século XV e XVI, Leonardo da Vinci, Leon Battista Alberti, Albert Dürer seguiram avançando nos estudos e desenvolvimentos teóricos, práticos e metodológicos da perspectiva linear. Esses estudos e métodos têm influenciado as artes até os nossos dias, tendo deixado como legado a exploração do espaço simbólico. Nas palavras de Samozi: “Ter criado

harmonia entre olho e mente, estabelecendo uma correspondência entre percepção e representação simbólica, foi um dos maiores feitos dos artistas renascentistas.”¹⁰

Na dança, muitos métodos foram criados ainda no preâmbulo da Renascença, sendo o primeiro deles o tratado de dança *De Arte te Saltandi et Choreas Ducendi* de Domênico de Piacenza, conhecido também por Domênico de Ferrara, ainda em 1435. Outros se seguiram no intento de codificar os passos da dança, a exemplo de Cesare Negri(1530), que classifica e expõe didaticamente a forma de vários passos e suas regras de execução, no seu manual intitulado *Nuovi Inventioni de Balli*; e Fabritio Caroso, que em 1577, redigiu o manual *Il Ballarino*. Segundo Portinari¹¹, Caroso propunha que a dança se unisse à cadência poética, tendo criado *Ballo del Fiore*, sua mais famosa obra, seguindo a métrica de Ovídio – “*com vera mathematica sopra e versi.*”

No século XVI, portanto, a dança ocupava os salões de baile da corte, na forma de “bailes organizados em torno de uma ação dramática”¹². Neste período, em relação ao uso do espaço, as danças de corte exploraram exaustivamente as evoluções geométricas. Desenhos de círculos, quadrados, triângulos, losangos, eram demarcados nas evoluções dos dançarinos, utilizando apenas quatro direções. A temática girava em torno de lendas e mitos da Antigüidade Clássica, usando estes signos como pretexto para enaltecer a honra e os méritos dos nobres anfitriões ou convidados especiais da corte. Quanto à concepção de corpo, os mestres de balé se inspiravam nas danças populares, refinando e codificando os passos e os movimentos destas dentro do padrão de elegância e compostura da aristocracia. Utilizavam-se

¹⁰ SAMOZI, *op cit.*, p. 122.

¹¹ PORTINARI, Maribel. *História da Dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 60.

¹² BOUCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 73.

também das influências da esgrima e da equitação, posto que estes esportes eram bastante praticados entre os nobres, e, eram eles que compunham o elenco das danças da corte.

Em 1581, inaugura-se o *Ballet Comique de la Reine*, inaugurado por Balthazar de Beaujoyeux. Para ele, a lógica do balé de corte era a de um “teatro total”:

Não se deve atribuir tudo ao balé sem prejudicar a comédia. Assim, animei e fiz falar o balé e retumbar a comédia e , acrescentando representações e ornamentos ricos, raros, posso dizer ter contentado, em um corpo bem proporcionado, os olhos, os ouvidos e a compreensão.¹³

Podemos perceber na avaliação de Beaujoyeux a preocupação com a totalidade da obra no esforço de unificar harmonicamente as linguagens dentro da mesma, seguindo, porém, os ditames da hierarquia da comédia sobre a dança. Ao mesmo tempo faz-se notar, na metáfora utilizada para representar esta harmonia “um corpo bem proporcionado, os olhos, os ouvidos e a compreensão”, a relação que estabelece entre os sentidos e as artes em questão - sendo a visão agraciada pela dança, a audição pela música ou poesia, e a compreensão pelo desenvolvimento ilustrativo-narrativo da comédia - o que denota claramente a superposição hierárquica de uma linguagem artística sobre as demais, ainda que numa relação de dependência ou, se preferir, colaboração.

Em 1661, sob o reinado de Luis XIV, com o intuito de preservar a dança, é criada a Academia Real de Dança. O desejo de conservar a cultura inunda o espírito da época por um exacerbado gosto pela mitologia:

¹³ BOUCIER, *op. cit.*, p. 87.

Esta mitologia é uma transcrição quase literal da sociedade do tempo, um espelho onde esta sociedade se contempla, projetada na eternidade [...] Assim surge uma arte artificial e rigorosa, em que o significante tem mais importância do que o significado, o gesto mais importância do que a emoção que o produz. Há uma ruptura entre interioridade e exterioridade, o que explica o fato de a dança clássica ser um repertório de gestos sem significado próprio.¹⁴

Esta artificialidade está diretamente ligada à questão do corpo. O corpo velado da idade média, o corpo “profano”, o medo de entrar em contato com as emoções e sensações do corpo, morada do demônio, dentro da concepção cristã, dominante na época. A forte influência da Igreja que durante séculos aprisionou o corpo dentro de vestes, enclausurado, dentro de padrões de gestos e movimentos. Aliado a isto, sobrevém a dicotomia entre corpo e mente instaurada pela teoria de Descartes. O corpo deixa, enfim, de fazer parte da alma. Como poderia ser o corpo dançante dentro de uma sociedade com esta visão? Para a dança, o corpo representava um instrumento puramente mecânico e ilustrativo. As emoções não passavam pelo corpo, e não deveriam passar. O trabalho do dançarino seria o de adestrar o corpo para a execução de movimentos pré-definidos, lapidando estes movimentos de forma a tornar claro os seus desenhos no espaço. Já o trabalho do coreógrafo seria dispor essas peças bem acabadas dentro de um jogo espacial geométrico, em representações arquetípicas caricaturais. Dentro da ópera, o corpo dançante era o ornamento para os olhos, nada mais além disso.

No século XVII, a dança estava ainda buscando a elaboração de um código e o aprimoramento técnico dos bailarinos. Pierre Beauchamps é considerado grande contribuidor nesta época, profissionalizando bailarinos e codificando os passos da dança. Se por um lado isto trouxe grande desenvolvimento na técnica clássica, por outro lado, cristalizou o repertório

¹⁴ BOUCIER, *op. cit.*, p.113.

de movimento e impediu o desenvolvimento de uma artisticidade criativa. Embora nas comédias de Molière, a dança de ação tenha encontrado certo significado, ainda assim não passava de uma ilustração dentro da trama teatral. Segundo Boucier, nas comédias de Molière, “constataremos que o balé é uma pintura dos costumes e não mais um divertimento mitológico”.¹⁵

Note-se também que desde o Balé de Corte, a dança esteve sempre subordinada aos interesses de uma elite conservadora e a serviço de interesses políticos. Além de nunca ter se sustentado como linguagem independente, seguindo sempre outras artes, a ópera, o teatro, a música, como “adorno” aos espetáculos que sustentavam a trama dramática.

No século XVIII a dança chega aos teatros como arte de espetáculo, e, academias destinadas ao ensino da dança, a partir deste momento acessível a todas as classes sociais, disseminam-se na Europa. Em 1760, Jean Georges Noverre, em seu livro *Lettres sur la Danse et sur les Ballets*, afirmava que, para que a dança se firmasse como arte, deveria incorporar um conteúdo expressivo. Para tanto, acreditava ele, devia basear-se numa trama dramática representada na relação de personagens. Além disso, devia sustentar uma unidade temática entre a dança, a música, os figurinos e o cenário, tendo assim a confluência de todos os elementos para a totalidade da obra. A busca do aprimoramento técnico seria uma tentativa de independência para uma dança “pura” ou uma dança “de ação”.

Noverre parecia anunciar a grande transformação da sociedade que a Revolução Francesa e os ideais Iluministas sopravam naqueles anos. Passo a passo, a

¹⁵ BOUCIER, *op. Cit.*, p. 122.

dança trocou os sapatos de salto por sapatos baixos e flexíveis, tornou mais leves os figurinos, e, finalmente, abandonou as máscaras, passando a trabalhar a expressividade na interpretação.

O Romantismo anunciado no final do século XVIII por Rosseau e Chateaubriand no séc. XIX, é fortemente influenciado pelos ideais de liberdade e igualdade, da revolução francesa (1789) e do iluminismo, institui o primado do individualismo, o homem passa a ser o objeto central das temáticas artísticas em detrimento dos temas arquetípicos inerentes à sociedade do século XVII: “A sensibilidade tem primazia sobre a razão; o coração e a imaginação assumem o poder, sem o controle de uma auto-censura. O resultado é uma inflação dos sentimentos e de sua expressão”.¹⁶

Como todo movimento de caráter revolucionário, o Romantismo negou o período precedente. A arte não estava mais subordinada aos ditames da monarquia. Havia, de fato, uma nova classe em ascensão, a burguesia, que se consubstanciava como a nova classe mercenária. Desta forma, rejeitou os deuses e heróis do Renascimento e revisitou a Idade Média, revalorizando o papel da imaginação e trazendo de volta à cena artística as lendas míticas, o espiritual e o sobrenatural. Como afirma Portinari:

O turbilhão revolucionário e as guerras napoleônicas refletiram-se sobre os costumes. A derrubada da monarquia absoluta pôs em voga o conceito de liberdade individual como bem supremo. O romantismo é filho dessa liberdade, embora suas fontes mais remotas se encontrem na literatura alemã valorizando o predomínio do sentimento sobre a razão, e também nas conseqüências sociais da Revolução Industrial Inglesa em meados do século XVIII.¹⁷

¹⁶ BOUCIER, *op. Cit.*, p. 199.

¹⁷ PORTINARI, Maribel. *História da Dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 83.

Na Europa, uma das obras marcantes do romantismo, nas artes plásticas, é o quadro de Géricault, *Le Radeau de la Meduse*, exposto em 1819, na literatura, os poemas de Lamartine, *Les Meditations Poétiques*, em 1820, e na música, a *Symphonie Fantastique*, de Berlioz, em 1830. Na dança, o marco do Balé Romântico, foi o *ballet La Sylphid*, de Filippo Taglioni, que estreou na Ópera de Paris em 1832. Nas palavras de Portinari:

Marco histórico, esse *ballet* conheceu imediato e retumbante êxito. Abrangia todos os componentes do romantismo: localização exótica, amor infeliz, perseguição de um ideal jamais conquistado, predomínio do sobrenatural, o destino consumado na morte.¹⁸

O deslocamento da emoção para uma posição privilegiada frente à razão, resultou para a dança numa maior liberdade criativa. Um mundo de fantasia invadiu os balés, um mundo de fadas, duendes e toda sorte de seres fantásticos.

A partir de *La Silphide*, a figura feminina ganha destaque, desenvolvendo uma técnica apurada para representar as figuras etéreas e inatingíveis do ideal de leveza e sublimação característicos do ideal romântico. O papel masculino, que na história sempre fora superior, passará a ser apenas de suporte.

Mas a principal mudança que ocorreu com a dança, neste período, foi a sua integração no movimento do cenário artístico, deixando de estar apenas a serviço da corte, da comédia ou da ópera. A dança, finalmente, se faz independente, tendo músicas compostas especialmente e de acordo com o interesse do coreógrafo, figurinos concebidos para dar maior liberdade de movimento, cenários construídos em função do espaço coreográfico e libretos

¹⁸ PORTINARI, *op. Cit.*, p. 87.

redigidos por dramaturgos envolvidos no discurso estilístico da época. Mas será que podemos, realmente, chamar isto de liberdade criativa?

1.2. CIÊNCIA, VISÃO DE MUNDO E A DANÇA MODERNA - SÉCULO XX

No final do século XIX, portanto, acreditava-se que a definição das leis do universo estava quase concluída. O espaço era um meio contínuo, denominado ‘éter’, onde a propagação da luz e do som dava-se por meio de ondas. Restava apenas precisar medições minuciosas sobre as propriedades elásticas desse éter.

A física quântica vem romper com todas essas certezas deterministas da física clássica. A “relação de incerteza” de Broglie, afirma que na física quântica, as noções de posição, instante e matéria são substituídas por hipóteses, dentro de um quadro estatístico de possibilidades. Em Virilio (1993), encontramos, na explicação de Louis de Broglie, a elucidação sobre esta mudança de conceitos:

Não são o espaço e o tempo noções estatísticas, que podem nos permitir descrever as propriedades das entidades elementares, dos grãos; é, ao contrário, a partir de médias estatísticas realizadas a partir das manifestações das entidades elementares que uma teoria suficientemente hábil deveria poder isolar este quadro de nossas percepções macroscópicas que formam o espaço e o tempo. Pode-se considerar o quadro contínuo constituído por nosso espaço-tempo como sendo engendrado, de certa forma, pela incerteza de Heisenberg, a continuidade macroscópica resultando então de uma estatística efetuada sobre elementos descontínuos afetados pela incerteza.¹⁹

No início do século XX, precisamente em 1905, Einstein (1879/1955) publicou a teoria especial da relatividade e a teoria dos fenômenos atômicos, dando partida a uma verdadeira revolução no pensamento científico da época e marcando o início da Física Moderna. Mais tarde, em sua teoria geral da relatividade (1915), Einstein combina a dimensão

¹⁹ VIRILIO, Paul. *O Espaço Crítico*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, p. 37.

temporal com as três dimensões do espaço. De acordo com a teoria da relatividade, espaço e tempo são conceitos relativos, elementos de linguagem descritiva sobre fenômenos naturais, a partir da visão de um dado observador. Para descrever fenômenos que envolvem velocidades próximas a velocidade da luz, faz-se necessária uma estrutura “relativística” que incorpore o tempo às três coordenadas espaciais, num *continuum* quadridimensional chamado “espaço-tempo”.

Ao incorporar a gravidade à teoria especial, a teoria geral afirma que a distribuição de matéria e energia no universo deforma e distorce o espaço-tempo. Esta descoberta mudou a concepção acerca da natureza do espaço-tempo, doravante entendido como entidade dinâmica estreitamente relacionada com o movimento, influente e influenciado por este.

Na década de 20, uma equipe de físicos: Max Planck, Niels Bohr, Louis De Broglie, Erwin Schrödinger, Wolfgang Pauli, Werner Heisenberg, Paul Dirac, e o próprio Einstein dedicavam-se ao estudo dos átomos, descobrindo vários fenômenos relacionados com a sua estrutura, como os raios X e a radioatividade, os quais eram inexplicáveis em termos da física clássica. As propriedades das partículas atômicas só podem ser entendidas num contexto dinâmico, em termos de movimento, interação e transformação. Para tanto torna-se necessária uma estrutura conceitual que una a teoria quântica com a teoria da relatividade, pois é esta última que revela a natureza dinâmica da matéria em toda a sua extensão.

Todas as descobertas acerca da natureza do átomo, com o desenvolvimento da teoria quântica, clarificaram o conceito de matéria. A concepção de Newton acerca da

natureza da matéria, onde os átomos eram considerados partículas sólidas e indivisíveis, foram substituídas. As experiências no campo da física subatômica provaram que os átomos, na verdade, são formados de espaços onde pequeníssimas partículas, os elétrons, se movimentam ao redor do núcleo. Provou-se também que, nem mesmo essas pequenas partículas eram sólidas e indivisíveis, mas consistiam em entidades abstratas de natureza dual, ora onda, ora partícula. Capra elucida a noção de matéria na física quântica:

A resolução do paradoxo partícula-onda forçou os físicos a aceitarem um aspecto da realidade que contestava o próprio fundamento da visão mecanicista de mundo – o conceito de realidade da matéria. Em nível subatômico, a matéria não existe com certeza em lugares definidos, em vez disso, mostra “tendências para existir”, e os fenômenos atômicos não ocorrem com certeza em tempos definidos e de maneiras definidas, mas antes mostram “tendências para ocorrer”. No formalismo da mecânica quântica, essas tendências são expressas como probabilidades e estão associadas a quantidades que assumem a forma de ondas; são semelhantes às formas matemáticas usadas para descrever, digamos, uma corda de violão em vibração, ou uma onda sonora. É assim que as partículas podem ser ao mesmo tempo ondas. Não são ondas tridimensionais “reais”, como as ondas de água ou as ondas sonoras. São “ondas de probabilidade” – quantidades matemáticas abstratas com todas as características de ondas - , que estão relacionadas com as probabilidades de se encontrarem as partículas em determinados pontos do espaço e em momentos determinados. Todas as leis da física atômica se expressam em termos dessas probabilidades. Nunca podemos prever com certeza um evento atômico; apenas podemos prever a probabilidade de sua ocorrência.²⁰

A exploração do mundo atômico e subatômico gerou uma crise na comunidade científica pois, subvertendo a lógica cartesiana, colocou-a diante de um quebra-cabeças de peças desconexas ou de um jogo de regras desconhecidas. Após algum tempo de maturação e experiências desastrosas, os físicos aceitaram o fato de que não podiam descrever fenômenos atômicos em função de conceitos clássicos. Capra cita Heisenberg:

²⁰ CAPRA, *op. Cit.*, p. 74.

O princípio da incerteza de Heisenberg afirma que “sempre que usamos termos clássicos – partícula, onda, posição, velocidade – para descrever fenômenos atômicos, descobrimos existirem pares de conceitos, ou aspectos, que estão interrelacionados e não podem ser definidos simultaneamente de um modo preciso” e o mais importante, “quanto mais enfatizamos um aspecto de nossa descrição, mais o outro se torna incerto, e a relação precisa entre os dois é dada pelo princípio da incerteza.”²¹

A descoberta de que os átomos não eram partículas duras e indivisíveis, e sim vastas regiões onde os elétrons se movimentam ao redor de um núcleo, do aspecto dual (onda/partícula) das unidades subatômicas da matéria e da luz e do papel fundamental da probabilidade, destruiu a noção clássica de objetos sólidos, representando o primeiro passo na elaboração da teoria quântica. Segundo Capra, “na teoria quântica as partículas subatômicas não são “coisas”, mas interconexões entre “coisas”, e essas “coisas”, por sua vez, são interconexões entre outras “coisas”, e assim por diante. Na teoria quântica, nunca lidamos com “coisas”, lidamos sempre com interconexões”. É assim que a física moderna revela a unicidade básica do universo. Mostra-nos que não podemos decompor o mundo em unidades ínfimas com existência independente. Para Heisenberg, o mundo apresenta-se como “um complicado tecido de eventos, no qual conexões de diferentes espécies se alternam, se sobrepõem ou se combinam, e desse modo determinam a contextura do todo”.²²

Na física moderna, a metáfora da máquina do mundo newtoniano foi substituída pela visão de um mundo dinâmico e indivisível. Esta mudança na compreensão estrutural do universo gerou uma crise geral, em todos os campos do saber. No momento em que a física se debatia com a crise de conceitos acerca da natureza da matéria e do espaço-tempo, sem conseguir encontrar na ciência clássica conceitos capazes de elucidar os problemas que a

²¹ CAPRA, *op. cit.*, p. 75.

²² *Ibid.*, p. 75.

física quântica levantavam, os modelos “normais” de percepção da realidade, aqueles que haviam sido apreendidos e elaborados pelo homem desde os primeiros avanços da ciência moderna, também entravam em questionamento. Podemos dizer que uma crise de paradigmas assolou a sociedade do início do século XX.

A quebra da noção de “mundo perfeito” de Newton e Descartes, e mesmo da concepção determinista de Laplace incorpora um novo conceito de desordem que, antes considerada uma ilusão, agora é constatada nas indeterminações do mundo microfísico. No macrocosmos também quebrou-se a noção de “mundo perfeito” com a hipótese de que o universo nasce em meio a um calor intenso, de forma deflagrativa na desordem. Mas, há também um princípio de ordem tanto na formação dos núcleos quanto das galáxias e dos astros, na medida em que certas partículas se encontram na desordem e se associam.

A comprovação de que o universo é fruto da dialógica desse processo entre ordem e desordem orientou uma nova visão de mundo, contribuindo para o nascimento de novas ciências como a cosmologia, a tectônica (que reúne as ciências da terra: geologia, meteorologia, vulcanologia, sismologia) e a ecologia. Todas essas novas ciências ampliam a idéia de objeto, passando a compreendê-lo como sistema, e, portanto, dotado de algum tipo de organização. Esta organização é o que relaciona os diferentes elementos que compõem o sistema. A noção de organização, antes restrita a uma concepção única de ordem, doravante compreende a natureza dialógica entre ordem e desordem: "construímos a nossa percepção do mundo, mas com uma considerável ajuda da sua parte"²³, pois é através da codificação dos estímulos externos em mensagens e posterior tradução destes em informações, que se dá a

²³ CAPRA, *op. cit.*, p. 280.

construção da percepção. A percepção é o veículo do conhecimento, e é através dela que traduzimos e reconstruímos o mundo.

Há no homem não apenas um pensamento racional, mas um pensamento empírico, técnico, simbólico, mitológico, mágico, que não pode ser desprezado.

A literatura foi durante muito tempo superior às ciências humanas por considerar estes aspectos que dão singularidade aos indivíduos. Obras como a de Balzac, Neel, Stendhal, Tolstoi e Dostoievski revelam a complexidade humana e a impossibilidade de traduzir o ser humano em uma fórmula racional. Esta foi uma grande contribuição para o pensamento científico e filosófico da modernidade.

É interessante notar que as ciências físicas são as responsáveis, tanto pela retirada quanto pela reinserção do observador no sistema observado. As relações de incerteza de Heisenberg, intervindo materialmente no sistema, e a concepção de Bohr e da Escola de *Copenhague* sobre a inseparável relação entre o mundo e nossas estruturas de conhecimento, apontam para o retorno do observador como elemento participativo. Segundo Weil, D'Ambrósio e Crema, em "Rumos à Nova Disciplinaridade: Sistemas Abertos de Conhecimento":

A não separatividade já era conhecida não só pelos pré-socráticos, mas faz parte da experiência transpessoal dos místicos de todas as tradições culturais ou fora delas. As descobertas recentes da física quântica nos levam também, como mostrou Edgard Morin²⁴, à reintrodução do sujeito no processo de observação científica.²⁵

²⁴ MORIN, Edgar. *Science avec Conscience*. Paris: Sevil, 1990, p. 125.

²⁵ WEIL, Pierre/ D'AMBRÓSIO, Ubiratan/ CREMA, Roberto. *Rumos à Nova Transdisciplinaridade: Sistemas Abertos de Conhecimento*. São Paulo: Summus, 1993, p. 15.

A mudança de paradigmas que atribuímos ao século XX é justamente uma crise de fragmentação, dada pela separação entre sujeito e objeto. Segundo Weil, D'Ambrósio e Crema, esta separação ignora a estreita relação, que não pode deixar de haver, entre sujeito, conhecimento e objeto. Dentro desta perspectiva, propõe a análise das fases que se sucederam no processo de aquisição do conhecimento, desde a fase pré-socrática até o nosso tempo.

Na primeira fase, denominada pré-disciplinar, o conhecimento era fruto do equilíbrio entre a sensação, o sentimento, a razão e a intuição, dentro da descrição de Jung sobre estas funções. Não havia separação entre interior e exterior, assim como não havia distinção entre arte, religião, filosofia, ou ciência.

A esta fase sucedera as fases multi e pluridisciplinar. Foi quando por influência das descobertas da ciência moderna instalou-se, em vários níveis, o conceito de separatividade. Ao nível do ser, a separação entre o sujeito e o objeto gerou a separação entre conhecedor, conhecimento e conhecido. A nível do sujeito, separaram-se as funções de Jung acima referidas, gerando a fragmentação entre o pensamento e a ação, com seus tipos psicológicos representativos, respectivamente, o pensador e o ativo. Assim como deu-se a separação entre as disciplinas do conhecimento puro (conhecimento pelo conhecimento) e as disciplinas da tecnologia (conhecimento de métodos e técnicas de ação). No nível do objeto conhecido, o universo e seus fenômenos foram também separados em níveis, a saber, o da matéria, o da vida e o da programação. Muitos foram os desdobramentos e especializações do conhecimento que se deram a partir destes níveis de separatividade.

Segue-se nesta análise, a terceira fase, ou fase interdisciplinar, onde várias disciplinas começaram a criar elos de interrelação, isto é, a interdisciplinaridade.

Para nós interessa, sobretudo, as quarta e quinta fases, a transdisciplinar e a holística. Em primeira instância cabe-nos o esclarecimento do termo transdisciplinar, e qual a relação deste com o conceito de holística.

Segundo Eric Jantsch, “a transdisciplinaridade é o reconhecimento da interdependência de todos os aspectos da realidade.”²⁶ Enquanto a interdisciplinaridade sintetiza duas ou mais disciplinas e estabelece um metadiscurso em função de criar uma linguagem própria para as novas relações estruturais que estabelece, a transdisciplinaridade é a consequência desta síntese dialética.

A evolução da ciência e da sociedade, assim como da própria visão transdisciplinar, impulsionam a síntese interdisciplinar. A cibernética e a teoria dos sistemas foram as pioneiras na busca desta síntese em direção à transdisciplinaridade. Mas, segundo Weil, D’Ambrósio e Crema, embora relacionando os vários níveis do físico, do sócio-cultural e do biológico, ainda assim mantiveram um entendimento do mundo dentro de uma estabilidade e de uma imobilidade, deixando assim de considerar o aspecto dinâmico das interrelações disciplinares.

Estes autores, ao citarem Piaget, nos dão um melhor esclarecimento sobre o aspecto dinâmico que a transdisciplinaridade almeja:

No estágio das relações inter-disciplinares, podemos esperar o aparecimento de um estágio transdisciplinar, que não se contentaria em atingir as interações ou reciprocidade entre pesquisas especializadas, mas situaria essas ligações no interior de um sistema total sem fronteiras estáveis entre as disciplinas.²⁷

²⁶ JANTSCH *apud*. WEIL, D’AMBRÓSIO e CREMA, *op. cit.*, p. 31.

²⁷ WEIL, D’AMBRÓSIO e CREMA, *op. cit.*, p. 30.

A visão racionalista da ciência moderna, ao inferir no conceito de verdade o domínio exclusivo do conhecimento científico, trouxe como consequência uma visão de mundo fragmentada, parcializada e estática, onde a separação entre sujeito e conhecimento impôs um sistema fechado de relações do homem com o mundo, uma limitação na apreensão do real. A interdisciplinaridade veio propor uma abordagem mais abrangente, considerando a natureza complexa da realidade. Em oposição ao pensamento simples, que acredita alcançar a verdade absoluta, a complexidade estabelece a inexistência de um saber onisciente.

Estas novas relações, que começam a se estabelecer, partem de uma posição não-mecanicista, reconhecendo a interdependência entre todos os aspectos do sistema, dentro de um modelo vivo, em constante mudança. A reinserção do sujeito como parte integrante do sistema corrobora uma nova visão de mundo, um novo paradigma, denominado holístico.

Os princípios do paradigma holístico, em oposição aos princípios do paradigma newtoniano-cartesiano, revelam que tudo no universo é formado de espaço e energia indissociáveis. Neste contexto, propõe tanto a reintegração sujeito-objeto, como a reintegração matéria-vida-informação, os quais são manifestações da mesma energia, provindas do espaço, e portanto, dele inseparáveis. O conhecimento é dado através da relação do sujeito com o objeto, levando em consideração o processo de observação. Desta forma, a experiência da realidade está em função do estado de consciência do sujeito. Além disso, não entende os fenômenos como fruto de uma causalidade linear, num encadeamento sucessivo de causas e efeitos, mas como uma série acausal de ações, interações e retroações, onde, não somente as partes estão no todo como o todo está nas partes. Este novo paradigma representa

o surgimento de uma nova cosmologia humana, que dissemina-se no senso comum e que abrange todas as searas do conhecimento.

Detenhamo-nos, por hora, no início do século XX, quando a crise dos modelos de percepção do mundo estava despontando em vários setores do conhecimento, inclusive nas artes. Segundo Samozi:

Embora idéias radicalmente novas sobre a natureza do mundo tenham emergido simultaneamente nas ciências e nas artes, esses processos foram completamente independentes um do outro. Foram motivados por diferentes preocupações e conduzidos através de métodos diferentes por pessoas que não sabiam coisa alguma a respeito dos problemas ou soluções das outras. No entanto pode haver algumas relações entre esses eventos, mesmo que não as possamos apontar. Tanto a ciência como as artes são afinal, expressões da imaginação humana; o mundo exterior, ademais, tal como o nosso cérebro, parece conter certos padrões, e tanto os artistas quanto os cientistas procuram esses padrões que sejam significativos; procuram padrões que ajudem a dar sentido ao mundo.²⁸

A noção de espaço da cosmologia moderna, entre os séculos XV e XIX, foi desenvolvida a partir do espaço euclidiano clássico. O conceito de espaço da física clássica e o espaço do realismo visual na pintura, assim como a concepção do espaço coreográfico do Balé Clássico, eram compatíveis enquanto espaços simbólicos.

No início do século XX, ocorreu uma mudança radical na forma de percepção da realidade. Esta mudança deu-se tanto na física quanto nas artes.

Nas artes plásticas, por exemplo, o primeiro dos movimentos modernos, o cubismo, criado por Pablo Picasso e George Braque entre 1906 e 1908, quebrou com as

tradições da Renascença, estabelecendo a independência da pintura da realidade visível. Certos de que a visão humana não é capaz de perceber a profundidade na sua íntegra, os cubistas rejeitavam as ilusões tridimensionais da pintura realista e valorizavam a representação de superfícies bidimensionais. Este movimento revolucionou o uso do espaço na pintura, e teve grande influência na mudança de concepção acerca da função da arte, que de representação da realidade visível imediata passou a explorar as percepções interiores do homem. Segundo Samozi:

As teorias atuais sobre a visão declaram, com base na evidência experimental da pesquisa cerebral, que uma parte importante do processamento da informação visual consiste especificamente em fragmentar a entrada sensorial direta em componentes como arestas, ângulos e linhas retas em várias direções, e reagrupá-los em uma representação interna daquilo que realmente “vemos”. Alguns componentes básicos do *input* sensorial, em outras palavras, não são os que estamos conscientes de estar vendo. A representação final é o resultado de um processo mental altamente complexo. Em sua pesquisa de leis visuais que servissem de base para as aparências, os cubistas parecem ter percebido isso intuitivamente antes de quaisquer outros.²⁹

Esta nova abordagem da percepção sensorial básica contagiou o pensamento artístico da época, gerando no decorrer do século XX outros movimentos, tais como o surrealismo, o Abstracionismo e o Abstracionismo Expressivo dentre outros.

O surrealismo, que tem como principais representantes Max Ernst e Salvador Dali, foi fortemente influenciado pela psicologia de Freud. Apesar de no período entre os anos 20 e 60 ter se ramificado em várias vertentes, seguiu, em todas elas, a premissa de que partes da realidade somente podem ser apreendidas a partir da exploração do universo subconsciente. Em alguns expoentes como René Magritte e Maurits Escher, encontramos no

²⁸ SAMOZI, *op. cit.*, p. 211.

²⁹ *Ibid.*, p. 215.

surrealismo o uso de “ambigüidades visuais para questionar a função da visão na percepção humana.”³⁰

A arte abstrata foi a mais radical expressão de desconfiança quanto a percepção sensorial básica. Desprezando a realidade visível, artistas como Piet Mondrian e Kasimir Malevich intentavam criar formas absolutamente “novas”, sem basear-se em formas preexistentes. O abstracionismo geométrico, também chamado construtivismo, não intentava a expressão da realidade externa, mas a exploração da mente criativa.

Já a abstração expressiva, cujos principais representantes são Joan Miró e Wassily Kandinsky interessava-se pelo inconsciente, estando desta forma mais próximo do surrealismo do que do cubismo. Ao invés de formas geométricas universais, explorava formas irregulares e complexas, expressando o individual e o orgânico.

Segundo Samozi, a evolução do conceito de espaço nas artes plásticas no século XX, embora, numa reflexão imediata, não apresente similaridades com o conceito de espaço da ciência, configura-se como reflexo de uma mudança na percepção cosmológica deste século:

A arte do século XX evidencia um grau de sofisticação visual que nunca existiu antes. Uma vez que ela influencia o pensamento cognitivo, mesmo que através do subconsciente, pode-se mesmo especular se a frequência e a finalidade das descobertas nas ciências básicas, que marcaram época, teriam sido as mesmas se a imaginação visual de nossa sociedade, por alguma razão, não se pudesse igualar, em sofisticação, à capacidade de abstrair e de generalizar com nossos processos cognitivos. A resposta a isso é provavelmente “não”. Nossa mente é um conjunto integrado, e não parece possível imaginar uma sociedade que evolua naturalmente, que pense em termos da relatividade e da mecânica quântica e, contudo, ao mesmo tempo, olhe o mundo dentro de uma moldura visual do século XIX.³¹

³⁰ SAMOZI, *op.cit.*, p. 218.

³¹ *Ibid.*, p. 226.

Nesta perspectiva é que tomamos a análise do uso do elemento espaço na dança moderna. A dança, aqui tomada como uma forma artística, embora cênica, também plástica. Em primeira instância, a dança opera significados através da percepção visual, tanto quanto as chamadas artes plásticas. Esta operação utiliza-se do corpo em movimento no espaço tridimensional e serve-se, para tanto, de dinâmicas rítmicas variadas.

No início do século, enquanto alguns físicos se voltavam para a física quântica, na pintura, Picasso e Braque criavam o cubismo, Nijinsky estreava, em 1912, no Châtelet, *L'Après-midi d'un Faune*. Neste balé, Nijinsky rompera definitivamente com a técnica ortodoxa, apresentando movimentos executados de perfil, à guisa das figuras dos vasos gregos que lhe serviram de inspiração. Nas palavras de Almeida:

Numa tentativa de reproduzir a lei de frontalidade dos vasos gregos, Nijinsky coloca seus bailarinos 'achatados', sem profundidade. As pernas, braços e face de perfil, o tronco de frente, anulando assim as dimensões mais extensas de profundidade.³²

Percebemos a estreita conexão entre o cubismo e este recurso que o coreógrafo utilizara para seguir a lei de frontalidade da arte grega, contudo, se isto denota uma simples coincidência, ainda assim, evidenciamos um mesmo princípio atuando de forma revolucionária na percepção de espaço nas artes do início do século. Ademais, coincidência, no sentido etimológico, significa co-incidência, ou re-incidência, e isto vem corroborar nossa defesa de que o cubismo e o gênio de Nijinski eram compatíveis na percepção do espaço simbólico, refletiam uma mudança estética na percepção da realidade visível imediata.

³² PEREIRA, Roberto e SOTER, Silvia(org.). *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1998, p. 112.

Muito embora o cubismo tenha sido um movimento estético e o Fauno apenas uma consequência isolada da criação de um gênio meteórico, a obra de Nijinsky representou um marco de mudança na concepção de corpo, espaço e tempo na dança do século XX. A Sagração da Primavera, que estreou em 1913, no recém-inaugurado Teatro dos *Champs-Élysées*, também apresentou uma estética revolucionária para os padrões da época. A música, de Stravinski, apresentava uma sonoridade estranha ao modelo erudito em voga, utilizando abusivamente de dissonâncias e ritmos obsessivos. Os movimentos da coreografia partiam de um corpo “deformado”, com pernas e pés em rotação medial e os joelhos fletidos. Uma estética completamente avessa aos ideais de beleza da dança clássica. Além disso, o uso do peso cedia à gravidade, também em contraposição à leveza e fluência dos delicados passos clássicos. Nas palavras de Almeida: “Em ‘A Sagração da Primavera’, não voltamos a uma corporiedade ‘primitiva’, mas a uma radicalidade contemporânea selvagem.”³³

Ao mesmo tempo surgia nos Estados Unidos e na Alemanha um novo movimento que propunha uma reconstrução total da dança. E esta transformação dava-se por uma nova concepção do corpo e do movimento, que tinha suas influências não somente no processo histórico social, mas também na mudança na forma da percepção cosmológica. Este novo conceito de corpo, na voz de Delsarte, reintegra a mente e o corpo, desconstruído na filosofia de Descartes que perdurou durante séculos.

É bom lembrar que no início do século XX, as experiências científicas no campo da relatividade repercutiam no pensamento de forma concreta. Os avanços sociais provindos do progresso tecnológico geravam uma nova sociedade, movida por valores bem diferentes

³³ PEREIRA e SOTER (org.), *op. cit.*, p.115.

dos renascentistas. Ao mesmo tempo, a primeira guerra abalava o sistema político-econômico mundial, especialmente o Europeu.

Abalada por grande crise econômica, após a primeira guerra (1914/1918) a Alemanha dos anos 20 teve, por outro lado, grande produção artística. O expressionismo alemão, que tem suas raízes nas artes plásticas se estendendo para outras formas artísticas, inclusive a dança, refletia a angústia do período, através de uma estética sombria e de conteúdo pessimista.

O movimento expressionista na dança foi designado *Ausdrucksanz*, ou, Dança Expressiva, tendo como principais representantes Mary Wigman e Kurt Joss, ambos apoiados na excepcional contribuição de Rudolf von Laban (1879/1958) sobre o estudo do movimento do corpo no espaço-tempo.

A contribuição do método de Delsarte(1811-1871) também foi de fundamental importância para o desenvolvimento de uma nova abordagem do corpo, tanto no plano social quanto no campo artístico da América do final do século XIX. Na sua teoria da expressão humana, defendia que o homem é uma unidade trinar conformada em corpo-alma-intelecto, onde o corpo, nas suas manifestações expressivas , gesto-voz-palavra, revela para o mundo exterior a atividade interior, as sensações, os sentimentos e os pensamentos. Em linha contrária às convenções formais da sua época quanto ao conceito de “verdade” expressiva, Delsarte criou, na França, um método para atores, cantores e oradores, no qual a expressão tinha como princípio fundamental a intrínseca relação entre as formas exteriores e os movimentos interiores. Embora Delsarte não tenha dirigido seu método à dança, quando este fora levado para a América por um de seus alunos, lá encontrou uma fantástica aceitação em

outras searas que extrapolaram o teatro, tendo sido incorporado na educação feminina e mais tarde à dança.

Laban compreendia que o movimento humano, seja na arte, no trabalho, ou na vida cotidiana, é sempre constituído dos mesmos elementos, tendo estudado estes elementos enfocando não apenas a fisiologia mas também as questões psicológicas que acionam o movimento. A partir destes estudos ele desenvolveu um sistema de notação, a *Kinetography Laban*, no intuito de possibilitar a descrição do movimento humano em todas as suas aplicações.

Ullmann, sua principal seguidora e organizadora do livro *Rudolf Laban: Mastery of the Movement* o apresenta com as seguintes palavras:

Bailarino, autor de várias coreografias famosas, renovador da dança e de seu enfoque teatral, com grupos profissionais de onde saíram os mais importantes nomes da dança expressiva européia, diretor de movimento da Ópera Estadual de Berlim e outras, dirigiu seu trabalho principalmente para a dança, como meio de educação.³⁴

Wigman foi assistente de Laban, e como ele concebia o movimento como fonte de análise introspectiva, rejeitando o gesto ilustrativo mímico. Na dança de Mary Wigman, a rejeição da subordinação da dança à música, optando desta forma pelo uso do ritmo percussivo, o uso do espaço pessoal, e a quebra da linearidade narrativa pela representação de estados interiores, através de gestos contorcidos de grande tonicidade, davam a suas performances uma aridez de caráter trágico. Ela rejeitava também a utilização de uma

³⁴ ULLMANN, Lisa. (org.), *Rudolf Laban: Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1971, p.9.

narrativa dramática como forma de elucidação temática, entendendo a dança como uma forma artística independente, portadora, pois, dos seus próprios signos de referência expressiva.

Já Kurt Joss, foi o grande difusor da teoria da *eukinetics*, de Laban. Em sua produção artística, utilizou-se largamente desta como treinamento, mas incorporando a esta um sentido dramatúrgico. Joss interessava-se em temas políticos e sociais, sendo a tônica da sua obra a crítica e a ironia. Para tanto, diferentemente de Wigman, adotava o uso de narrativas ilustrativas.

Embora a dança tenha se desenvolvido rapidamente entre os anos 20 e 30 na Alemanha, durante a segunda guerra mundial, os seus principais pioneiros foram perseguidos pelo movimento nazista, e, sendo exilados, caíram no esquecimento por muitos anos. Os princípios desta expressão artística voltaram à tona nos anos 70, com o *TanzTheater* de Pina Bausch³⁵, por exemplo.

A obra destes dois ícones da dança expressiva alemã, apresentou algumas características e princípios, encontrados também na dança moderna americana, que revelam uma nova abordagem do movimento do corpo e suas concepções do uso do espaço-tempo, como veremos a seguir.

A América do Norte, no final do século XIX, era um país jovem, colonizado por diferentes povos e culturas, ainda sem tradições enraizadas, o que conformava uma situação bem mais propícia ao desenvolvimento deste movimento do que a Alemanha.

Ao mesmo tempo, este país passava por um momento de reconstrução, tanto material quanto de costumes, após a guerra civil. Na emergência de restauração, as mulheres foram chamadas a participar ativamente do mundo social e político. Como consequência, o feminismo avançou em direção à quebra de velhos valores, as mulheres passaram a reivindicar igualdade de condições e possibilidades, tanto no campo profissional quanto do comportamento. Nas palavras de Ropa:

Bem preparadas durante o período mais duro seguinte à guerra civil, ao redor dos anos 70 as mulheres saem as ruas por si mesmas: feministas e reformadoras entram nas profissões, lideram e apoiam movimentos libertários e seitas religiosas, batem-se pelo voto e pela saúde pública e, por último, também pela arte e a beleza sempre negadas a elas como frívolas inutilidades.³⁶

Esta condição emancipada da mulher, nos Estados Unidos, era bem diferente da condição da mulher na Europa, que continuava educada para a vida doméstica. E foram três mulheres que encabeçaram a revolução da dança, que veio a ser designada Dança Moderna, no final do século XIX e início do século XX nos Estados Unidos. Foram Loie Fuller(1862-1928), Isadora Duncan (1877-1927) e Ruth St. Denis(1879-1968).

As três pioneiras do movimento moderno na dança também conheceram e estudaram o método de Delsarte, tendo este dado-lhes suporte para o desenvolvimento pessoal e artístico posterior.

Loie Füller, utilizou-se de novos materiais e tecnologias na sua dança, trouxe grande contribuição ao estilo *Art Neaveu*. A marca do seu trabalho é o uso de projeções de

³⁵ Para informação detalhada sobre o trabalho de Pina Bausch consultar: FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wupertal Dança-teatro: Repetição e Transformação*. São Paulo: Editora Hucitec, 2000

³⁶ ROPA, Eugênia Casini. *Nas Origens da Dança Moderna*. Campinas: Trilhas, 7(1): 66-76, 1998, p. 68.

luzes coloridas sobre grandes saias, que, manipuladas pela dançarina, em movimentos sinuosos, criavam nuances e formas diversas. Não intentava expressar sentimentos nem representar idéias. Era formalista, posto que preocupava-se com a técnica do movimento no uso do material e da luz. Para ela, cor, luz e movimento tinham sua própria expressão, prescindindo pois de qualquer conteúdo temático.

Enquanto isso, Isadora Duncan inspirava-se nos movimentos da natureza, em busca de um movimento “natural”, e no ideal de beleza das formas gregas. Ela foi a autêntica representante do romantismo na dança, defendendo a liberdade e a igualdade entre os homens. Além disso, negou o código padronizado de movimentos e a indumentária do balé clássico. Propondo a liberdade de movimento, inovou ao dançar de pés descalços, apenas com túnicas leves. Na arte de Duncan, as sensações, os sentimentos e as emoções eram a matéria prima para a sua criação coreográfica.

Já Ruth St. Denis criava danças para representar as forças naturais e as qualidades espirituais do homem, porém, eram danças decorativas e ilustrativas, de fácil assimilação. Apesar de não possuir o gênio de Duncan ou Fuller, e de não ter criado algo tão original, apenas estilizando movimentos de danças populares, St. Denis alcançou grande notoriedade por falar uma linguagem direta, aproximando-se do grande público. Ela foi a única que conseguiu erigir uma Escola, a Denishawn, em sociedade com Ted Shawn, em 1915, na Califórnia. Sua escola teve grande êxito, tendo dentre seus alunos, Marta Graham, Charles Weidman e Doris Humphrey, todos eles representantes do que poderíamos chamar da segunda fase da Dança Moderna.

Embora a Dança Moderna norte-americana tenha conseguido uma divulgação que lhe proporcionou maior repercussão na época, a Dança Expressiva Alemã compartilhava dos mesmos ideais revolucionários, ainda que apresentados de formas diversificadas. Tentando superar estas diferenças em prol de uma visão mais abrangente, Ropa considera o caráter heterogêneo do movimento moderno na dança da seguinte forma:

Nele se cruzam mundos de pensamento e de experiência extremamente diferentes: o mundo brilhante e sensacionalista do espetáculo de variedades, aquele do gosto mundano e dos modismos intelectuais dos salões burgueses, o da luta pela emancipação feminina, o esotérico das filosofias místicas, aquele engajado da pesquisa pedagógica, o do naturalismo esportivo, aquele capcioso dos nacionalismos e dos orgulhos étnicos e, por fim – embora tantos outros poderiam ainda ser citados – aquele articulado das utopias de refundação da sociedade, do indivíduo, da arte. A essa rede intrincada, cheia de convergências e ambivalências, ligam-se e interseccionam-se os fios da pesquisa sobre o movimento e a dança como dimensão e possibilidade expressiva de todos os homens.³⁷

Havia pois, um centro aglutinador de toda estas tendências heterogêneas, que era um ideal de sociabilização da arte da dança através de uma postura investigativa acerca do corpo e do movimento, bem como da aproximação do sujeito e do objeto como partes de um mesmo sistema de observação. Nesse contexto, corpo, mente e espírito estão interrelacionados, num sistema complexo, onde o exterior e o interior se interpenetram. Ou seja, a estrutura trinária corpo–mente–espírito do sujeito, em contato com o meio externo, estabelece conexões próprias e percepções particulares, o que se traduz na produção artística em diferentes formas de criação de cada sujeito criador de acordo com tais percepções. A abertura à subjetividade dada pelo entendimento da diversidade de percepções da realidade, é refletido na heterogeneidade da produção artística moderna.

³⁷ ROPA, Eugênia Casini. *Nas Origens da Dança Moderna*. Campinas: Trilhas, 7(1): 66-76, 1998, p. 67.

Para Gitelman, “Loie Fuller, Isadora Duncan e Ruth St. Denis foram o microcosmo da teoria da arte ocidental”³⁸ e Ropa, em “Nas Origens da Dança Moderna”, afirma que Kendal as define como um “acidente sociológico”³⁹. Seja como for, estas três mulheres, na conjuntura da América do Norte do final do século XIX, lançaram as bases do revolucionário movimento moderno na dança e esta revolução deve-se a uma mudança na concepção de movimento, e espaço-tempo, bem como a uma mudança de percepção em relação aos fatores e fenômenos sociais, que se traduz em uma nova estética. Nas palavras de Portinari:

Isadora Duncan acendeu a chama. O Denishawn foi o núcleo do qual partiram Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman. Mas ninguém inventou a Dança Moderna. Filha das inquietações do século XX, ela encontrou nos Estados Unidos o seu território de eleição porque num país jovem, rico e sem tradição artística, havia condições mais favoráveis para experimentar e ousar.⁴⁰

E esta foi a premissa do modernismo, ousar. A mola propulsora da criação moderna é a busca do novo, do original, do inusitado.

Toda a conquista da geração predecessora se fazia insuficiente. Apesar de ter conquistado uma certa liberdade na qualidade do movimento e na estrutura formal da composição coreográfica, em relação aos padrões do balé clássico, persistia, ainda, uma certa importação de movimentos, passos e gestos das danças de salão, do próprio balé clássico e até mesmo da antiga cultura grega. A nova geração reivindicava um vocabulário de movimento que fosse capaz de expressar os temas da realidade do seu tempo.

³⁸ GITEMAN, Cláudia. *Dança Moderna Norte Americana: Um Esboço*. Campinas: Trilhas, 7(1), 23-40, 1998, p. 24.

³⁹ ROPA, *op. cit.*, p. 67.

⁴⁰ PORTINARI, *op. cit.*, p. 154.

A busca do movimento “natural” inicia-se com as pioneiras da Dança Moderna, que o entendiam como imitação ou representação da natureza. Füller referia-se a flores e borboletas, enquanto Duncan às árvores e as ondas do mar. Não obstante este caráter imitativo, a exploração destes movimentos trouxe uma pesquisa empírica em seu bojo, estas dançarinas já estavam experimentando em seus corpos novas “qualidades de movimento”, na combinação de diferentes tónus musculares, assim como nas formas de deslocamento no espaço e no uso do tempo. Para Isadora, as estátuas gregas, para Füller, os tecidos das saís e o jogo de luz, proporcionavam também uma experimentação libertadora no estudo da forma. Podemos imaginar a substancial diferença que essas experiências causaram, a partir destes estímulos, na nova visão estética da dança.

A geração de Martha Graham (1894-1991) e Doris Humphrey (1895-1958), continuava em busca do tal movimento “natural”, mas desta vez a partir de princípios biológicos, motores, ou anatômicos para expressar as inquietações do homem moderno. A natureza a que se referia era a natureza humana, em todo o seu conflito interior em relação ao mundo industrializado pós-guerra. Entram, assim, no contexto da dança um corpo orgânico, físico, emocional e sobretudo social e político. As temáticas de Graham giravam em torno dos acontecimentos que afetavam a sociedade, entendendo a dança como um instrumento de protesto, a exemplo de sua coreografia intitulada *Frontier*, que abordava a questão da expansão territorial norte- americana no final do século XIX.

Quanto ao treinamento corporal, Graham , assim como Duncan, entende o plexo solar, região do corpo no centro peitoral, acima da caixa torácica, como fonte geradora de energia para o movimento, e defende que a conscientização corporal parte do sentido proprioceptivo e não da imagem visual da forma. Propõe, assim, um reaprendizado

da respiração, afirmando que a dinâmica e a intensidade do movimento dá-se pelo tempo aplicado na inspiração-expiração, que corresponderiam respectivamente ao uso da contração e do relaxamento muscular do corpo.

Doris Humphrey compartilha com Graham a idéia de uma dança engajada com a realidade do seu tempo, os impulsos internos e emocionais e a expressão individual do artista criador, mas parte de princípios diferentes para o treinamento corporal. Humphrey fundamenta a sua pesquisa corporal no ritmo motor e na relação que este desencadeia entre o corpo e o espaço. Portinari, assim o descreve:

O movimento nasce da luta contra a gravidade e a busca do equilíbrio, expressando o conflito entre o homem e o ambiente, sem nenhum parentesco, por remoto que seja, com a plástica do balé. Assim, a sua pesquisa de corpo-movimento se localiza entre dois pólos, ou seja, no ‘arco entre duas mortes’- a inércia e a queda. No meio domina a dinâmica, matéria-prima do dançarino.⁴¹

As noções de gravidade, inércia e queda, utilizadas como padrão de referência para a descrição da trajetória do corpo ou, uso do espaço, nos estudos de Humphrey sobre o movimento na dança, revelam uma possível influência dos conceitos da física newtoniana. A metáfora “arco entre duas mortes”, utilizada para representar a inércia e a queda, denota também a atribuição de uma qualidade inerente a estes conceitos da física, o da inércia como ausência de movimento, e o da queda, como queda livre, representado na ausência de forças externas a este fenômeno. Podemos ainda inferir um conteúdo “niilista”, na expressão deste vazio evidenciado pela palavra “entre”, como se apenas no intervalo das

⁴¹ PORTINARI, *op. cit.*, p. 150.

mortes, a inércia e a queda, o movimento pudesse acontecer pela vontade e poder do homem, a dinâmica, dada pelo dançarino.

Importa-nos, contudo, mais do que encontrar relações entre as designações de termos utilizadas por Humphrey e conceitos de Newton, ou ainda evidenciar o niilismo moderno na obra de Humphrey, chamar a atenção do leitor para a grande mudança na concepção do corpo na dança a partir da exploração deste pelos precursores da dança moderna. Com a rejeição aos códigos padronizados do balé clássico e a experimentação de novas abordagens corporais, como o uso da respiração como meio propulsor do movimento; o uso de movimentos no solo, a exploração de qualidades de movimento diversas, através do estudo dos graus de esforço no uso do peso e a sua relação com a gravidade; a abertura para a expressão dos sentimentos, e etc., desde Delsarte, passando por Dalcroze e Laban, Duncan, Füller e St. Denis, Humphrey e Graham, a dança passou a investigar a natureza do corpo e do movimento a partir de um novo lugar. Parece-nos que já ao final do século XIX, a visão mecanicista de mundo começava a ruir no ambiente artístico, tratando aqui especificamente da dança. Reintegrar o corpo e a mente, passando a entender os fenômenos exteriores a partir da experiência sensível, trouxe, como consequência, uma nova percepção de tempo, espaço e movimento na dança.

A partir de então, o corpo passou a ser entendido como uma unidade integrada, mente-corpo-espírito, em estreita relação com o meio externo. O corpo, na dança, deixou de ser um mero instrumento, ou uma peça de um jogo espacial geométrico, passando a conformar-se como um todo, orgânico, vivo, sensível, inteligente e expressivo.

CAPÍTULO 2

MODERNISMO E PÓS-MODERNISMO

A modernidade é o transitório, o fugidio,
o contingente; é uma metade da arte,
sendo a outra o eterno e o imutável.

Baudelaire

2.1. CONCEITOS DE MODERNO, MODERNIDADE E MODERNISMO

Em primeiro lugar, gostaríamos de esclarecer que abordaremos conceitos de moderno, modernidade e modernismo, no intuito de clarificarmos o processo de desenvolvimento artístico que o período histórico nos revela a partir do século XIX. Segundo Teixeira Coelho:

Moderno é termo dêitico, termo que designa alguma coisa mostrando-a sem conceituá-la; que aponta para ela mas não a define; indica-a sem simbolizá-la. “Moderno” é, assim, um índice, tipo de signo que veicula uma significação para alguém a partir de uma realidade concreta *em situação* e na dependência da experiência prévia que esse alguém possa ter tido em situações análogas.⁴²

⁴² COELHO, Teixeira. *Moderno Pós-moderno*. São Paulo: Iluminuras, 1995, p. 13.

Coelho dialoga com a idéia de Octávio Paz sobre o período moderno. De acordo com Octávio Paz, “moderno” é um “adjetivo vazio” para definir uma época, pois não encontramos referência quanto ao seu significado, podendo desta forma este termo assumir e relacionar vários conteúdos. Em seu livro, “Signos em Rotação”, Paz assim se refere à época moderna:

Muitos povos e civilizações chamaram-se a si mesmos com o nome de um deus, uma virtude, um destino, uma fraternidade: Islã, judeus, nipônicos, tenochchas, árias, etc. Cada um desses nomes é uma espécie de pedra de fundação, um pacto com a permanência. Nosso tempo é o único que escolheu como nome um adjetivo vazio: moderno. Como os tempos modernos estão condenados a deixar de sê-lo, chamar-se assim equívale a não ter nome próprio.⁴³

Poderíamos dizer, de acordo com Coelho⁴⁴, que o termo moderno e as relações de conteúdo que neste termo se estabelecem não são vazias, mas abertas, o que lhe dá uma liberdade de sentidos e múltiplas designações.

Vazio, aberto, múltiplo, seja qual for a definição que dermos ao termo “moderno” esbarraremos sempre na efemeridade como condição de existência. Haverá sempre tantas noções de moderno quantas forem as situações consideradas, no tempo e espaço em questão.

Enquanto o termo “moderno” designa um signo que referenda a uma época, o “modernismo” designa a um conjunto de signos que, dentro de um sistema, constituem uma linguagem, expressando uma *consciência coletiva* que, se traduz numa visão de mundo.

⁴³ PAZ, 1967 *Apud* COELHO, *Ibid.*, P. 14.

⁴⁴ COELHO, *op. cit.*, P. 13- 19, *passim*.

Nas palavras de Coelho: “O modernismo é o fato, a modernidade é a reflexão sobre o fato”. De acordo com Lefebvre, o “modernismo” é o produto, pronto e inquestionável; enquanto a “modernidade” é crítica, esboço de crítica, ou ainda autocrítica. É questionadora e reflexiva, e busca o conhecimento através de um incessante processo de auto-análise. Poderia ser definida como a consciência da época moderna.

Por outro lado, observa Coelho, a alienação, como fenômeno social, interfere no processo da modernidade, desviando-o para uma auto-representação aprisionada à valorização do novo (moderno), como condição de existência:

(...) E é a novidade a consciência neurotizada, a representação neurótica do novo. E por isso o moderno é não raro, a consciência neurotizada da modernidade: uma época não se pensa tanto como modernidade quanto como moderna, e o que ela entende por moderno é mais a novidade do que o novo, embora também o novo funcione como indício de uma modernidade que ela na verdade não possui (ela não faz a reflexão crítica). É pacífico que nem toda novidade é nova, nem todo novo, moderno.⁴⁵

A modernidade refere-se ao tempo presente. Como poderemos considerá-lo de outra forma se não como algo fugidio que nos escapa a cada instante? Como definir características preponderantes permanentes em algo que, no exato momento que nasce, já passou, já se tornou velho? De toda forma, este é o desafio do nosso tempo. Nas palavras de Habermas: “O novo valor atribuído ao transitório, ao fugidio e ao efêmero, a própria celebração do dinamismo, revela um anseio por um presente estável, imaculado e não corrompido.”⁴⁶

⁴⁵ COELHO, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁶ HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992., p. 305.

Marshall Berman, apesar de conceituar a modernidade como tudo o que se refere a política e economia, e o modernismo ao que se refere a arte, cultura e sensibilidade, corrobora a citação de Habermas quando refere-se a experiência moderna:

Existe uma modalidade de experiência vital – experiência de espaço e de tempo, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é partilhada por homens e mulheres em todo o mundo hoje. Designarei esse conjunto de experiências como “modernidade”. Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, auto-transformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras da geografia e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humanidade. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade da desunidade: ela nos despeja a todos num redemoinho de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar”.⁴⁷

A Revolução Industrial é o grande marco inicial da modernidade do século XIX, com todas as suas repercussões no modo de produção e conseqüentes influências na vida da sociedade ocidental oitocentista. Um projeto movido pelo desejo de alcançar o progresso, o desenvolvimento econômico e o poder político, que desencadeou um novo pensamento vêm corroborar com essa nova visão de mundo, onde o homem assume o papel de criador da história e de controlador da ordem natural. O progresso tecnológico, que teve neste período o seu maior crescimento na história da civilização ocidental, com a invenção da máquina a vapor, do telégrafo, do gás, do automóvel, da marinha mercante, contribuíram para a formação de uma nova sociedade, um novo estilo de vida, uma nova visão de mundo. A modernidade perdura a cerca de trezentos anos. Consubstanciou-se como projeto de uma época que fragmentou o conhecimento, criando um invólucro impenetrável que separou em

⁴⁷ BERMAN, Marshall. *Tudo Que É Sólido Desmancha No Ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 15.

campos isolados os domínios da arte, da ciência, da moral, da política e da religião. Dentro desse contexto, onde alma e matéria se distanciaram, como bem coloca Berman:

Nossa visão da vida moderna tende a se bifurcar em dois níveis, o material e o espiritual: algumas pessoas se dedicam ao ‘modernismo’ encarado como uma espécie de puro espírito, que se desenvolve em função de imperativos artísticos e intelectuais autônomos; outras se situam na órbita da ‘modernização’, um complexo de estruturas e processos materiais – políticos, econômicos, sociais – que, em princípio, uma vez encetados, se desenvolvem por conta própria, com pouca ou nenhuma interferência dos espíritos ou da alma humana. Esse dualismo, generalizado na cultura contemporânea, dificulta nossa apreensão de um dos fatos mais marcantes da vida moderna: a fusão de suas forças materiais e espirituais, a interdependência entre o indivíduo e o ambiente.⁴⁸

Dentro deste quadro, a arte assume neste momento da modernidade um lugar de retaguarda, surgindo, desta forma, apartada do mundo prático. Baudelaire (1821-1867), um dos mais eminentes pensadores da modernidade, desvincula o artista do mundo material, do progresso da era industrial. Considera que:

A realidade moderna é intrinsecamente repugnante, vazia não só de beleza mas de qualquer potencial de beleza. (...) Todo florescimento (em arte) é espontâneo, individual. (...) O artista nasce apenas de si mesmo. (...) A única segurança que ele estabelece é para si mesmo. Ele morre sem deixar filhos, tendo sido seu próprio rei, seu sacerdote, seu próprio Deus.⁴⁹

Baudelaire expõe essa dualidade. Em sua retórica do equilíbrio afirma que a beleza não deve ser suplantada pela verdade, mesmo sendo esta fundamental. Em seu ensaio *O Público Moderno e a Fotografia* (1859), de acordo com Berman:

⁴⁸ BERMAN, *op. cit.*, p.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 136.

Baudelaire mergulha em uma transcendência que deixa Kant muito para trás: esse artista se torna um *ding-an-sich* (objeto-em-si) ambulante. Assim, na mercurial e paradoxal sensibilidade de Baudelaire, a imagem anti-pastoral do mundo moderno gera uma visão notavelmente pastoral do artista moderno, que, intocado, flutua, livre, acima disso tudo. E afirma que, para este pensador da modernidade, “o gosto exclusivo do Verdadeiro (nobre aptidão, quando aplicada a seus fins próprios) oprime o gosto do Belo”.⁵⁰

Esta postura pastoral de Baudelaire, ao tentar distanciar o artista do mundo real, traz em seu bojo a questão crucial da modernidade, o desejo de abstração através da alienação e da negação da totalidade.

Para Berman, enquanto modernidade refere-se a economia e política, modernismo refere-se a arte, a cultura e a sensibilidade. No entanto, os mais eminentes intelectuais e pensadores do modernismo, tais como Baudelaire, Dostoyevski, Nietzsche, Kierkegaard, dentre outros, em seus memoráveis escritos, nunca intentaram separar em campos diversos a apreensão da época moderna. Assim como Marx (1818-1883)⁵¹, podendo ser considerado um autor da modernidade por suas teorias filosóficas e políticas, apresenta características essencialmente modernísticas, na criação de metáforas, no tom visionário e apocalíptico e na dramaticidade que emprega a seus escritos, como observa o próprio Berman.

Adepto do materialismo filosófico, Marx adotou a princípio as concepções de Feuerbach, passando depois a criticá-las por defenderem um materialismo mecanicista que não aplicava o método dialético e concebia o ser humano de modo abstrato, e não como o conjunto de todas as relações sociais. Nas palavras de Marx: “Os filósofos não fizeram senão

⁵⁰ BERMAN, *op. cit.*, p. 136.

⁵¹ Karl Heinrich Marx – Alemão. Ideólogo do Comunismo científico e organizador do movimento proletário internacional.. Autor do Manifesto comunista(1848), onde expõe suas principais idéias filosóficas e políticas: o materialismo dialético e a teoria da luta de classes. Principal obra: O Capital.

interpretar o mundo de diversas maneiras: importa agora transformá-lo”. Para ele, o pensamento era “o reflexo do mundo real na consciência do homem”⁵². Na filosofia marxista, as forças produtivas materiais é que determinam as idéias e tendências que regem o mundo.

Friedrich Nietzsche (1844/1900)⁵³, em suas obras de caráter humanístico-filosófico, indaga quais os valores norteadores da civilização, para responder o que são o bom, o verdadeiro e o belo. Nietzsche foi o primeiro na história a questionar a validade destes valores como supremos e inquestionáveis. Negando a inclinação da natureza humana para estes valores, afirma que o que existe de fundamental no ser humano é o desejo de poder, e este determina o critério do que é bom, verdadeiro ou belo. Esses são apenas valores relativos e mutáveis de acordo com a situação em questão.

Esta mesma perspectiva encontramos em Dostoyevski⁵⁴, onde, o objetivo da sua obra parece ser afirmar que a grandeza humana só pode ser alcançada através da auto superação, da quebra de limites, podendo para isto encaminhar-se em direção do bem ou do mal, ou Kierkegaard⁵⁵, que, negando a existência de uma concatenação universal lógica, afirmava que a existência é o que determina o homem. Em sua reflexão, não buscava uma verdade absoluta, mas uma verdade pessoal, um ajustamento crítico e existencial do homem ao seu “mundo”.

⁵² *Enciclopedia Britânica, op. cit.*, volume 9, p. 63.

⁵³ Friedrich Nietzsche – Alemão – Autor das seguintes obras: O Nascimento da Tragédia do Espírito da Música(1872), Assim falou Zaratustra (1883/85), Além do Bem e do Mal(1885/86), Genealogia da Moral(1887).

⁵⁴ Fiodor Mikhailovich Dostoyevski (1821-1881) – Russo. Autor das seguintes obras: Os Irmãos Karamazov, Crime e Castigo, Os Possessos, Recordações da casa dos mortos(1861), Humilhados e Ofendidos(1862), Cartas do Subterrâneo (1864)

⁵⁵Soren Aabye Kierkegaard (1813-1855) – Dinamarquês. Fundador da filosofia existencialista, propagada e modificada depois por Heidegger, Jaspers, Marcel e Sartre.

Em *A Comédia Humana* (1842-1848), o francês Honoré de Balzac (1799-1850), reúne um conjunto de romances e contos sobre a sociedade francesa entre a época do Consulado e a Monarquia, abordando os costumes, a política, a vida militar, e etc. Consiste, assim, num tipo de painel dos sentimentos, pensamentos, ideais, paixões e costumes da humanidade através de uma leitura da sociedade francesa oitocentista. A idéia geral é a de que o dinheiro é o móvel fundamental da vida humana; a procura do dinheiro supera quaisquer outros interesses - familiar, religioso ou político. Precursor do realismo literário, unia imaginação e observação, apresentando personagens movidos por uma idéia fixa, - ambição, dinheiro e amor - chocando-se contra a sociedade.

Como vemos, em todos estes exemplos de pensadores modernos do século XIX, encontramos uma posição dialética entre o entusiasmo e a negação da vida moderna, repercutindo na arte e no pensamento em uma tensão criativa. Segundo Berman:

Agitação e turbulência, aturdimento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, auto-expansão e auto-desordem, fantasmas nas ruas e na alma é a atmosfera que dá origem a sensibilidade moderna”.⁵⁶

Quando nos séculos XVI e XVII, Newton e Descartes fizeram a revolução científica inaugurando, assim, o período moderno criou-se uma crença de que o homem era dono do destino da natureza, podia manipulá-la e ser dono também do próprio destino da humanidade. No pensamento de Berman, esta poderia ser considerada a primeira fase moderna. A segunda fase seria a da revolução industrial, marcada pelo niilismo dialético baudelairiano e a terceira a da física atômica.

⁵⁶ BERMAN, *op. cit.*, p. 18.

Na visão de Habermas, segundo Harvey, o projeto da modernidade, que iniciou-se no final do século XVIII, referia-se ao esforço intelectual de pensadores iluministas com um objetivo claro:

Desenvolver a ciência objetiva, a moralidade e a lei universais e a arte autônoma nos termos da própria lógica interna destas.(...) Alguns desses pensadores nutriam-se da extravagante expectativa de que as artes e a ciência iriam promover não somente o controle das forças naturais como também a compreensão do mundo e do eu, o progresso moral, a justiça das instituições e até a felicidade dos seres humanos”.⁵⁷

Este otimismo do projeto iluminista e o seu ideal de progresso e desenvolvimento foram aniquilados pelos catastróficos eventos ocorridos no mundo no início do século XX, como, as duas guerras mundiais e a destruição de Hiroshima e Nagasaki pela bomba nuclear.

Seguiu-se à Segunda Guerra Mundial um período de reavaliação e reconstrução material, como também em relação às posturas existenciais e sociais de sistemas e valores. O otimismo fora suplantado, no existencialismo filosófico moderno, por uma visão pessimista do devir da humanidade pós-guerra. O expressionismo abstrato na pintura, o expressionismo na dança de Mary Wigman ou de Marta Graham, dentre outros movimentos representativos do alto modernismo, podem ser, hoje, considerados como o impulso derradeiro, o golpe fatal na sensibilidade moderna.

⁵⁷ HABERMAS *apud* HARVEY, *op. cit.*, p. 23.

2.2. ESPAÇO-TEMPO E A SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA

Na sociedade moderna, muitos sentidos distintos de tempo se entrecruzam: o tempo cronológico, o tempo cíclico (da rotina diária, das festas sazonais, aniversários etc.), o tempo da família (o tempo implícito de criar filhos e transferir conhecimentos e bens entre gerações), o tempo industrial (das jornadas de trabalho em prol da acumulação de capital), o tempo do destino (dos mitos, dos deuses). O espaço também é tratado de forma “naturalizada”, através da atribuição objetiva de sentidos comuns (direção, área, forma, padrão, perspectiva, volume e distância).

Embora o espaço e o tempo na física sejam conceitos difíceis e objeto de contendas, não costumamos deixar que isso interfira no nosso sentido comum do tempo, em torno do qual organizamos nossa vida diária. Tratamos esses elementos como se pertencessem a uma única escala objetiva.

Harvey (1992) contesta a idéia de um sentido único e objetivo de tempo e de espaço com base no qual possamos medir a diversidade de concepções e percepções humanas:

Nem o tempo nem o espaço podem ter atribuídos significados objetivos sem se levar em conta os processos materiais, e que somente pela investigação destes podemos fundamentar de forma adequada os nossos conceitos daqueles (...) cada modo distinto de produção ou formação social incorpora um agregado particular de práticas e conceitos do tempo e do espaço”⁵⁸.

⁵⁸ HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, 1992, p.189.

Nesse sentido, Harvey cita alguns autores no intuito de clarificar o entendimento da problemática da espacialidade na modernidade:

Marshal Berman (1982) equipara a modernidade (entre outras coisas) a uma certa maneira de experienciar o espaço e o tempo. Daniel Bell (1978, 107-111) afirma que os vários movimentos que levaram o modernismo ao apogeu tiveram de elaborar uma nova lógica na concepção do espaço e do movimento. Ele sugere além disso, que a organização do espaço se “tornou o problema estético basal da cultura da metade do século XX, da mesma maneira como o problema do tempo (em Bergson, Proust e Joyce) o foi das primeiras décadas deste século”. Frederic Jameson (1984) atribui a mudança pós-moderna a uma crise da nossa experiência do espaço e do tempo, crise na qual categorias espaciais vêm a dominar as temporais, ao mesmo tempo que sofrem uma mutação de tal ordem que não conseguimos acompanhar. “Ainda não possuímos o equipamento perceptual que nos permita perceber esse novo tipo de hiperespaço”, escreve ele, “em parte porque os nossos hábitos de percepção” foram formados naquele antigo tipo de espaço que denominei o espaço do alto modernismo.⁵⁹

A crise da espacialidade na sociedade atual é, pois, fruto da mudança de paradigma ocorrida com o advento da física moderna. Esclarecemos que um paradigma é um conjunto de crenças, valores e técnicas compartilhadas, à princípio, por uma comunidade científica. Nas palavras de Thomas Khun, “é aquilo que os membros de uma comunidade partilham e, inversamente, uma comunidade científica consiste em homens que partilham um paradigma”⁶⁰ Deriva-se desta reflexão que, uma mudança de paradigma, do porte da ocorrida com a teoria geral da relatividade e da teoria quântica, será sempre repercutida na sociedade na forma de transformação cultural. Quando falamos em mudança de paradigma, então, falamos de uma transformação substancial na visão de mundo da sociedade, falamos de uma ruptura com antigos valores e da emergência de uma nova percepção da realidade.

⁵⁹ HARVEY, *op.cit.*, p.187.

⁶⁰ KHUN, Thomas. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 219.

A crise de paradigma a que nos referimos pode ser entendida, assim, como o reflexo da mudança de parâmetros norteadores das atividades, dos valores e da cultura exercida no universo da ciência, que repercute no *modus vivendi* da sociedade, na forma de crise de valores e crenças, e através de um processo gradual de elaboração de novos conceitos finda por estabelecer-se uma nova visão de mundo. Assim foi que se deu a instauração do paradigma newtoniano-cartesiano, através da ruptura com os antigos valores da idade média. E, assim, podemos nos referir ao momento atual e abrir a discussão sobre o novo paradigma holístico, ora em construção.

A compreensão da evolução social requer a revisão de categorias elaboradas dentro do quadro da realidade em questão. Esse relativismo, ao considerar a inter-relação entre as partes e o todo no fluxo incessante das coisas, derruba dogmas e conceitos, privilegiando a sensibilidade teórica. Desta forma, ao invés de definir um conceito de “pós-moderno”, propomos o uso deste termo como noção para tratar de fenômenos sociais emergentes, identificando na pós-modernidade esta nova fase do processo de transformação de antigos valores da sociedade moderna.

A partir da contextualização da “pós-medievalidade”, que veio a consolidar-se como modernidade, podemos melhor compreender a emergência do termo pós-moderno na atualidade como processo de transformação cultural, cuja denominação conceitual definitiva só poderemos encontrar no futuro, quando o ciclo de saturação e recomposição de valores se consolidar, tal como aconteceu com a modernidade e todos os outros ciclos evolutivos da história da humanidade. Esses ciclos crescem em espiral, não havendo rupturas abruptas, mas lentas transformações processuais.

E quais são os valores sociais da modernidade que referendam tais mudanças na arte contemporânea?

Em princípio, é preciso evidenciá-los a partir das representações de suas unidades, especialmente visíveis nos planos político, social e ideológico. Não obstante a constante interação entre estes três campos, é o campo político que fundamenta os demais.

A supressão das diversidades regionais em prol de valores universais pelos Estados Nacionalistas da Europa do século XIX ilustram a unificação do mundo imposta pela modernidade. Visando organizar racionalmente a sociedade, o Estado moderno nega a multiplicidade regional da Idade Média e impõe a uniformidade democrática como referência de valor. Daí, surgem as incorporações e instituições que marcaram os séculos XIX e XX, tais como a da família, da educação, do trabalho, da saúde, etc. Tais instâncias de poder afastaram do coletivo, a possibilidade de auto-organização e instauraram, uma espécie de totalitarismo, através da imposição de uma estrutura padrão de bom funcionamento do corpo social.

No plano ideológico, houve também uma crescente homogeneização, tendo no marxismo, no freudismo e no funcionalismo os pilares de uma visão positivista, teleológica e materialista da evolução humana. Houve portanto, na modernidade uma homogeneização nacional, institucional e ideológica.

Maffesoli ⁶¹ faz uma alusão ao mistério da Trindade, para delimitar uma ordem epistemológica nesta homogeneização. Segundo ele, os três componentes da tríade

⁶¹ MAFFESOLI, Michel. *Mediações Simbólicas: A Imagem como Vínculo Social*. Revista Famecos, Porto Alegre, n. 8, p. 7-14, jul. 1998.

epistemológica fundadora da homogeneização moderna seria o Indivíduo, a História e a Razão, e afirma que vários autores, a exemplo de Louis Dumond, atribuem à invenção do Indivíduo, o nascimento da modernidade, a partir da Reforma e do Cartesianismo da Era Iluminista; a História, segunda idéia-força da tríade moderna, é vista aqui como meio de projetar interesses individuais e coletivos para a realização do progresso; a terceira, a razão, “justifica o indivíduo senhor do mundo e a história onde sua ação desenvolve-se”.⁶²

Não podemos deixar de observar, no entanto, que a razão moderna é uma “razão instrumental” (*zweckrationalität*), onde os fins são a única condição de possibilidade, ou seja, a razão a serviço de uma ordem utilitária para aperfeiçoamento do homem e da sociedade. Esse otimismo do racionalismo moderno, embora superdimensionado, permitiu grandes avanços científicos e tecnológicos.

Destacamos a grande mudança que estes avanços trouxeram na área das telecomunicações e dos transportes, apontando esta como a principal diferença que se estabelece na modernidade do século XX. O problema da espacialidade passou a abranger a globalidade das problemáticas urbanas, sendo, hoje, o ponto de interseção entre as questões econômicas, sociais e culturais, aí residindo a sua natureza geradora de subjetividade.

Segundo Paul Virilio:

... a partir de agora assistimos (ao vivo ou não) a uma co-produção da realidade sensível na qual as percepções diretas e mediatizadas se confundem para construir uma representação instantânea do espaço, do meio ambiente. A observação direta dos fenômenos visíveis é substituída por uma *teleobservação*, na qual o observador não tem mais contato imediato com a realidade observada.⁶³

⁶² MAFFESOLI, *op. cit.*, p. 10.

⁶³ VIRILIO, Paul. *O Espaço Crítico*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, p. 23.

Na contemporaneidade, assistimos à desterritorialização do homem, as referências ancestrais foram substituídas por um sistema informatizado de identificação dos indivíduos, segregados em classes sociais pré-estabelecidas. Os territórios etológicos originários perderam delimitação espacial concreta e assumiram contornos incorporais onde a subjetividade passeia numa espécie de nomadismo virtual. Vivemos, hoje, uma proliferação de espaços padronizados através do intercâmbio cultural e tudo encontra equivalência em qualquer parte do mundo.

Segundo projeções de especialistas, como, por exemplo Guatarri, nos próximos decênios a porcentagem de população distribuída entre cidade e campo estará na ordem de 80% para 20%. Isto significa que estes 20 % estarão diretamente ligados ao sistema urbano, através dos tributos e da legislação social, e também através da finalidade que os territórios “naturais” deverão ter de servir à população urbana como espaço de lazer, turismo, reserva ecológica e coisas do gênero. As desigualdades do mercado não deixam de existir, apenas deslocam-se da polaridade centro-periferia para malhas urbanas equipadas com alta tecnologia e informatização em coexistência com zonas de sub-desenvolvimento. Nas cidades dos países em desenvolvimento, por exemplo, encontramos focos urbanos altamente desenvolvidos em meio a imensas favelas. Não existe mais um centro urbano detentor da economia mundial, mas uma rede de sub-conjuntos de grandes cidades, conectados telematicamente e por potentes meios de comunicação. Esta é a capital do capitalismo contemporâneo, a *intelligentsia* capitalista internacional, esta cidade-mundo desterritorializada com seus diversos constituintes conectados na superfície de um “rizoma multipolar urbano que envolve todo o planeta”.⁶⁴

⁶⁴ GUATARI, Felix. *Caosmose: Um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 171.

Ainda no pensamento de Guatarri, a experiência em sociedade prevê uma lógica objetiva no caos, uma ordem “mutante” que relaciona seus componentes. Compreender essa lógica exige um criterioso exame das situações em sua singularidade através de processos de re-singularização e de irreversibilização do tempo.

Para este teórico, as cidades comportam a existência humana em todos os seus aspectos, tanto materiais como imateriais, nela se produzem a subjetividade individual e coletiva. O ritmo de transformação das mentalidades coletivas tende a dinamizar-se cada vez mais, o que demanda uma constante atualização das tecnologias, isto é, faz-se necessário uma visão transversalista da subjetividade, capaz de articular as singularidades não somente topográficas e ambientais, mas também funcionais e existenciais.

Na visão de Stuart Hall⁶⁵, o movimento de “globalização” refere-se a esses processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado. Esta globalização implica num movimento de distanciamento da idéia sociológica clássica da sociedade como um sistema bem delimitado e a sua substituição por uma perspectiva que se concentra na forma como a vida social está ordenada ao longo do tempo e do espaço.

O que assistimos hoje, na pós-modernidade, é justamente uma volta a fenômenos arcaicos, tais como “o retorno ao local, a importância da tribo e a colagem mitológica”, mas, a partir de um novo lugar, posto que, na medida em que incorpora o desenvolvimento

⁶⁵ HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000, p. 67.

tecnológico, o localismo evidencia a heterogeneização das sociedades atuais. O restabelecimento de vínculos afetivos a partir da identificação de valores comuns próprios de cada cultura local (país, território, espaço) cria uma espécie de “materialismo espiritual”, que segundo Maffesoli, deverá tomar o lugar das instâncias políticas das sociedades modernas. A fragmentação do social se faz evidente no neo-tribalismo pós-moderno, presente nos partidos, nas universidades, nos sindicatos, nos guetos religiosos, culturais, esportivos, etc., cuja formação se dá a partir de identificações e interesses comuns, e funcionam segundo regras de cooperatividade e afetividade. “Disso resulta uma sociabilidade baseada na concatenação de marginalidades destituídas de hierarquia.”⁶⁶

Pode-se, assim, observar que as ideologias sofrem uma profunda transformação. As “grandes narrativas legitimadoras” cedem lugar a narrativas territoriais particulares. A noção de verdade absoluta cede lugar a verdades parciais, relativizadas a partir de diferenciados pontos de vista. O caráter relativo da realidade, seja todo objeto ou fenômeno, influencia e sofre influência de outros, estando desta forma sempre sujeito ao acaso e as mudanças, tanto na ciência quanto na sociedade.

Assim, vemos na pós-modernidade o enfraquecimento das individualidades, a noção de identidade perde o sentido em meio as múltiplas identificações que o indivíduo experimenta em variadas tribos. Nas palavras de Maffesoli, “não é mais a autonomia que prevalece, o eu sou a minha própria lei, mas a heteronomia, a minha lei é o outro.”⁶⁷

O segundo ponto do substrato pós-moderno, o “presenteísmo”, reflete a principal

⁶⁶ MAFFESOLI, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 12

mudança paradigmática da pós-modernidade, conseqüência da “Einsteinização” do tempo. De certa forma, a pós-modernidade substitui o drama pela tragédia, é aporético e contraditorial, no sentido em que, estando imerso no presente, sorve-se do passado, fragmentando-o em instantes e reconstituindo o em colagens mitológicas.

Enfim, o terceiro ponto da tríade pós-moderna trata da imagem como vínculo social. Descartada pelo racionalismo moderno, a imagem volta à cena contemporânea revestida de significados, consistindo no principal veículo de representação do *modus vivendi* da sociedade atual. Ocorre um “reencantamento da imagem”, isto é, uma ressignificação da imaginação, do simbólico e do imaterial, como meio de expressão e comunicação social.

2.3. PÓS-MODERNIDADE NA CULTURA E NA ARTE

O Iluminismo está morto, o Marxismo está morto, o movimento da classe operária está morto... e o próprio autor não se sente muito bem.

Neil Smith

Como reflexo dos avanços tecnológicos desencadeados pelas descobertas da física atômica, o ideal de acúmulo de poder, presente desde o início do modernismo, se apresenta aqui, nesta terceira fase, com força esmagadora. As guerras e a destruição mostraram ao homem do século XX, que a ciência e a tecnologia podem também destruir a humanidade. Desta forma, o niilismo se agiganta e a negação do pressuposto mais forte do modernismo, a crença na razão e no poder humano de transformar o mundo, toma conta da modernidade. O ideal de auto-superação do homem e de quebra dos limites, o ideal fáustico e seus reverses do modernismo do século XIX, no século XX perdem o jogo dialético e se prende nas polaridades.

A repercussão destes avanços na forma de vida da sociedade, assim como no jogo de poder entre as nações, desencadearam uma nova realidade, bem distinta da realidade do século XVIII e XIX. A comunicação em rede, os transportes ultra-rápidos, a velocidade da informação, a acumulação de capital e poder, a escalada armamentista, ao mesmo tempo que tornaram o mundo uma imensa “aldeia global”, criou também um grande abismo de diferenças e possibilidades entre nações em diferentes níveis de desenvolvimento socio-

econômico, como também entre as classes sociais dentro de uma mesma nação. A grande “aldeia global”, é uma metáfora que compreende uma rede de ligações entre interesses de dois pólos, exploradores e explorados, e no setor dos explorados, o mundo não é tecnologizado, as distâncias são ainda imensas em muito países sem acesso às novas tecnologias da comunicação. A metrópole não é uma nação, mas uma *intelligentsia* multinacional detectora do poder e do capital. “Esta é a capital do capitalismo contemporâneo, a *intelligentsia* capitalista internacional, esta cidade-mundo desterritorializada com seus diversos constituintes conectados na superfície de um rizoma multipolar urbano que envolve todo o planeta”.⁶⁸

O pensamento Marxista se refere ao desenvolvimento tecnológico como um resultado do desenvolvimento do capital. Jameson alerta a necessidade de distinção das fases da revolução tecnológica engendradas no capital a partir do tipo de propulsão de máquinas utilizado em cada período, citando Ernest Mandel:

As revoluções fundamentais na tecnologia de propulsão – a tecnologia para a produção de força motriz por máquinas – aparecem, portanto, como os momentos determinantes nas revoluções tecnológicas como um todo. A produção de motores a vapor a partir de 1848; a produção de motores elétricos e de combustão a partir dos anos 90 do século XIX; a produção de motores eletrônicos e nucleares a partir dos anos 40 do século XX – são essas as três grandes revoluções gerais da tecnologia, engendradas pelo modo de produção capitalista desde a revolução industrial “original” de fins do século XVII.⁶⁹

Mandel, em seu livro *O Capitalismo Tardio*, propõe a divisão do capitalismo em

⁶⁸ GUATARI, Felix – *Caosmose: Um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 171.

⁶⁹ JAMESON, Fredric. *Pós- Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 1997, p. 61.

três períodos: o do capitalismo de mercado, o do monopólio ou do imperialismo, e o atual, o qual sugere deveria ser chamado de período do capital multinacional, ao invés de período pós-industrial, como vem sendo designado.

A periodização cultural que Jameson propõe relaciona-se com a proposta de periodização do capital de Mandel, acima descrita. Desta forma, o realismo corresponderia ao período do capitalismo de mercado; o modernismo, ao período do imperialismo; o pós-modernismo, ao período atual do capitalismo multinacional.

Livrando-se definitivamente das amarras do pré-capitalismo, o capitalismo multinacional realiza, nas palavras de Jameson, algo “historicamente original: a penetração e colonização do Inconsciente e da Natureza, ou seja a destruição da agricultura pré-capitalista do Terceiro Mundo pela Revolução Verde e a ascensão das mídias e da indústria da propaganda.”⁷⁰

Para Jameson, após o desgaste do alto modernismo, toda a produção no campo das artes e do pensamento parecem ser, à primeira vista, “empírica, caótica e heterogênea”, e segue enumerando:

Andy Warhol e a *pop art*, mas também o fotorealismo e para além deste, o ‘novo expressionismo’; o momento, na música de John Cage, mas também a síntese dos estilos clássico e ‘popular’ que se vê em compositores como Phil Glass e Terry Riley e também, o *punk rock* e a *new wave* (os *Beatles* e o *Stones* funcionando como o momento do alto modernismo nessa tradição mais recente e de evolução mais rápida); no cinema, Godard, pós Godard, o cinema experimental e o vídeo, mas também um novo tipo de cinema comercial (...)⁷¹

⁷⁰ JAMESON, *op. cit.*, p. 61.

⁷¹ *Ibid.*, p. 27.

Nos últimos quarenta anos, o mundo ocidental tem se debatido com um complexo processo de mudança de ordens cultural, econômica e social, uma crise de paradigma, que poderíamos chamar, de acordo com Harvey, uma mudança na “estrutura do sentimento”, que tem sido denominado, polemicamente “pós-modernismo”. Segundo Harvey:

Os sentimentos modernistas podem ter sido solapados, desconstruídos, superados ou ultrapassados, mas há pouca certeza quanto à coerência ou ao significado dos sistemas de pensamento que possam tê-los substituído. Essa incerteza torna peculiarmente difícil avaliar, interpretar e explicar a mudança que todos concordam ter ocorrido.⁷²

A discussão polêmica acerca da designação do termo “pós-moderno” se bifurca em duas posições. De um lado, existe a possibilidade do termo designar realmente um rompimento com o modernismo. Este ponto de vista encontra suas causas na institucionalização, que ocorreu a partir dos anos 50, do movimento moderno. Obras como as dos artistas Joyce, Duchamp ou Picasso, foram de certa forma, canonizadas, passando a fazer parte do acervo histórico da galeria de estilos do modernismo.

De outro lado, o termo pós-modernismo poderia designar um novo estágio do modernismo, já que a maioria das características estilísticas “pós-modernas” podem ser encontradas no modernismo.

O que ocorre, no entanto, é que esta última concepção não leva em consideração a contundente rejeição que a sociedade burguesa vitoriana nutria pelo produto artístico moderno, que era considerado imoral, dissonante e subversivo. A mudança cultural que

⁷² HARVEY, *op. cit.*, p. 29.

transformou estes produtos rechaçados, em obras de arte de valor, talvez seja o marco e motivo que nos permita falar numa mudança de mentalidade, o que evidencia o caráter de ruptura entre o modernismo e o pós-modernismo.

Desta forma, a geração dos anos 60, confronta-se com o modernismo anterior, que de essência oposicionista, galgou *status* de forma de arte estabelecida. Nada restaria à jovem geração senão a revolta, que veio a se consubstanciar como um movimento de negação ao modernismo anterior sobre a designação de pós-modernismo. As produções do emergente movimento pós-moderno levaram ao extremo o desafio ofensivo à ordem social e política, mas não causaram mais algum escândalo, ao contrário, foram incorporadas oficialmente na sociedade e na cultura. No entendimento de Jameson, o qual compartilhamos:

O que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada à produção das mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de roupas a aviões), com um ritmo de *turn over* cada vez maior, atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo. Tais necessidades econômicas são identificadas pelos vários tipos de apoio institucional disponíveis para a arte mais nova, de fundações e bolsas até museus e outras formas de patrocínio.⁷³

Ainda que muitas características estruturantes do pós-modernismo se encontrassem presentes no modernismo, os dois movimentos possuem significados e funções sociais essencialmente diferentes. E isto determina a natureza dicotômica do pós-modernismo, pois se caracteriza como um movimento, a um só tempo, de continuação e ruptura. Temas modernistas, tais como, alienação, solidão e fragmentação social, que caracterizam uma era de isolamento e ansiedade, refletida nas artes através da dramatização exterior dos sentimentos interiores, perderam argumento. As novas configurações que a realidade assumiu nas últimas

décadas gerou uma mudança na forma de percepção e na própria sensibilidade. Segundo Jameson, ocorreu uma mudança na “dinâmica da patologia cultural”⁷⁴, que caracteriza-se pela substituição da alienação do sujeito pela fragmentação do sujeito.

O problema da expressão, tal como se apresentava no modernismo, traz em seu bojo uma concepção do sujeito como receptor monádico, no qual a expressão dá-se pela projeção dos sentimentos para o exterior. O interior e o exterior não interagem, havia uma linha limítrofe intransponível entre o dentro e o fora, denotando, desta forma, o paradoxo da condição da existência: existir como subjetividade individual requereria o isolamento do sujeito.

Ainda de acordo com Jameson, um dos temas mais freqüentes da teoria contemporânea, o da “morte” do sujeito, o fim do indivíduo enquanto ego isolado, traz, por outro lado, a questão do descentramento do mesmo. O fim do ego moderno determina também o fim das psicopatologias desse ego, o que ele chama “esmaecimento dos afetos”. A liberação da anomia do sujeito centrado, surge como reflexo da ausência da função do ego, desta forma, além da liberação da ansiedade contida há uma liberação de todo tipo de sentimento. Isto não significa que toda a produção cultural pós-moderna seja vazia de sentimentos, mas estes são sustentados por si mesmos, de forma impessoal e de acordo com uma tendência do coletivo.

Nesta linha de pensamento, o autor relaciona a mudança de sensibilidade ocorrida

⁷³ JAMESON, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 42.

do modernismo para o pós-modernismo com a forma pela qual tais sociedades tratam a questão da temporalidade e da espacialidade:

O esmaecimento dos afetos, no entanto, pode também ser caracterizado, no contexto mais estreito da crítica literária, como o esmaecimento da grande temática do alto modernismo do tempo e da temporalidade, os mistérios elegíacos da *durée* e da memória (que podem ser compreendidos como categorias da crítica literária tanto associadas ao alto modernismo quanto às próprias obras). Entretanto, foi-nos dito com freqüência que agora habitamos a sincronia e não a diacronia, e penso que é possível argumentar, pelo menos empiricamente, que nossa vida cotidiana, nossas experiências psíquicas, nossas linguagens culturais são hoje dominadas pelas categorias de espaço e não pelas de tempo, como o eram no período anterior do alto modernismo.⁷⁵

Desta forma, podemos destacar as características essenciais do pós-modernismo a partir da análise das conseqüências formais da “morte” do sujeito. Com o fim da originalidade individual, decretada pela morte do sujeito, o gênero *pastiche* se tornou uma das práticas mais utilizadas no discurso artístico contemporâneo. Este gênero, que surge como reflexo do fim da ideologia moderna, consiste justamente numa reapropriação dos próprios estilos modernos, mas destituindo-os de seu conteúdo ideológico. Trata-se, pois, de uma recorrência ao passado, através da “imitação de estilos mortos, a fala através de todas as máscaras estocadas no museu imaginário de uma cultura que agora se tornou global.”⁷⁶

Não obstante, o *pastiche* pós-moderno é expressão viva da cultura de consumo, onde a valorização da imagem sobrepõe a coisa em si. Aí está a origem da crise da temporalidade, na reapropriação do passado em um mero conjunto de imagens e, portanto, destituído de historicidade. O desdobramento da crise da historicidade assim é colocado pelo iminente crítico literário:

⁷⁵ JAMESON, *op.cit.*, p. 43.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 45.

A crise da historicidade agora nos leva de volta, de um outro modo, à questão da organização da temporalidade em geral no campo de forças do pós-moderno e também ao problema da forma que o tempo, a temporalidade e o sintagmático poderão assumir em uma cultura cada vez mais dominada pelo espaço e pela lógica espacial. Se, de fato, o sujeito perdeu sua capacidade de estender de forma ativa suas protensões e retensões em um complexo temporal e organizar seu passado e seu futuro como uma experiência coerente, fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não ‘um amontoado de fragmentos’ e em uma prática da heterogeneidade a esmo do fragmentário, do aleatório. Esses são, no entanto, alguns dos termos privilegiados pelos quais a produção pós-moderna tem sido analisada, (e até defendida por seus apologistas). Mas são atributos que ainda denotam uma carência: as formulações mais substantivas têm nomes como textualidade, *écriture* ou escrita esquizofrênica ...⁷⁷

O conceito de esquizofrenia é aqui tomado no sentido lacaniano, não em termos clínicos de uma patologia do sujeito, nem tão pouco em termos de uma crítica cultural psicologizante, mas sim como uma descrição de um modelo estético. Em Lacan, a esquizofrenia é descrita como uma quebra no elo sintagmático da cadeia de significantes, desconstruindo o seu significado. Sua concepção da cadeia de significação tem como pressuposto que o significado não é uma relação unívoca entre o significante e o significado. Para ele, o significante é gerado no movimento do significante ao significado:

O que geralmente chamamos de significado – o sentido ou o conteúdo conceitual de uma enunciação – é agora visto como um efeito de significado, como a miragem objetiva da significação gerada e projetada pela relação interna dos significantes. Quando esta relação se rompe, quando se quebram as cadeias da significação, então temos a esquizofrenia sob forma de um amontoado de significantes distintos e não relacionados.⁷⁸

⁷⁷ JAMESON, *op. cit.*, p. 43

⁷⁸ *Ibid.*, p. 53.

Esta definição, quando tomada em relação ao indivíduo, denota a sua incapacidade de proferir uma unidade temporal a sua experiência de vida, desta forma, esta patologia manifesta-se no sujeito de forma que ele vive uma série sucessiva de momentos, sempre situados no presente e sem relação no tempo.

Levando este conceito de esquizofrenia do indivíduo para a cultura ou produção estética artística, encontramos sua tradução no uso corrente das discontinuidades e fragmentações do discurso, onde a obra de arte é apreendida pela diferenciação. O uso da disjunção é explorado ao extremo, desintegrando o corpo da obra em fatias desconexas. No entanto, podemos observar em algumas produções pós-modernas uma certa relação entre as diferenças de forma a criar uma tensão própria, ou seja, uma unidade das diferenças. Tudo isso aponta para o desenvolvimento de uma nova modalidade de percepção, apoiada nas possíveis relações que se estabelecem na diferença. Segundo Rodrigues:

A percepção da realidade sobre o domínio constante da imagem, onde a velocidade, o vídeo clip e a informática determinam soluções visuais ininterruptas, de fato traduz o surgimento de uma nova forma de pensar, de uma segunda natureza humana. A quase obrigação de lidar com essa realidade virtual ambivalente nos faz desenvolver a necessidade de tecer muitas redes de conexões extremamente dinâmicas e constantemente mutáveis. A velocidade da imagem, por si mesma consegue atingir resoluções que nem as estruturas de pensamento ou linguagem são capazes de acompanhar. A arte pós-moderna, como reflexo direto da sua época, espelha com fidelidade essa estrutura múltipla e veloz.⁷⁹

De fato, o fenômeno da globalização junto ao ideal fáustico de transformação tem revelado grandes abismos de diferenças na estrutura social mundial. Guerras étnicas e

⁷⁹ RODRIGUES, Lia. *Grupo Tran-Chan: Princípios da Pós-Modernidade Coreográfica na Dança Contemporânea*. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia: Salvador, 2000, p.55.

religiosas se desdobram uma após outra, miséria e fome convivem com riqueza e abundância. A humanidade começa a perceber os descaminhos do progresso, e até onde nos levou o ideal modernista de controle e manipulação da natureza. A crise energética, a crise de combustível, a poluição das águas, o devastamento das florestas, a ameaça de destruição pelas armas nucleares e pela energia nuclear usada nas indústrias... acidentes ecológicos... Começa-se a falar em equilíbrio, socialização... totalidade! A dialética entre negação e aceitação do mundo moderno, característica do modernismo do Século XIX, que conformava-se na cultura e na arte como uma dialética criativa, se transformou em uma rígida e cristalizada posição entre dois pólos estanques, cedendo lugar a um discurso vazio, onde tudo é efêmero, descartável e volátil.

Retomando o conceito de Kuhn do paradigma holístico e a exposição de Weil, D'Ámbrósio e Crema sobre a urgência de uma nova transdisciplinaridade para o entendimento da complexidade que o mundo contemporâneo exige, podemos aferir ao vazio pós-moderno a crise de paradigmas da passagem entre a antiga e a nova transdisciplinaridade. Os princípios do antigo paradigma newtoniano-cartesiano não mais dão conta de explicar o mundo contemporâneo, no entanto, a síntese interdisciplinar necessária a este entendimento ainda não foi elaborada na atual cosmologia humana, posto que os nossos sistemas de representação do mundo não são ainda capazes de compreender a nova realidade que hora se conforma. Para efeito de análise desta passagem e mudança de percepção propomos a tabela a seguir das diferenças de princípios do paradigma newtoniano-cartesiano e do paradigma holístico proposta por Weil, D'Ambrósio e Crema:

Princípios do

Princípios do

Antigo paradigma newtoniano-cartesiano

Novo paradigma holístico

Dualidade	Sujeito-objeto Eu-Universo Eu-não-eu	Não-dualidade	Sujeito e objeto são indissociáveis e feitos da mesma energia
Mecanicismo	O Universo é feito de partículas sólidas e eternas, em interações mecânicas. Partículas são diferentes da luz.	Espaço-Energia	No Universo tudo é feito de espaço e energia indissociáveis. Toda partícula sub-atômica é luz. O conceito de evento substitui o de elemento
Separatividade	Matéria, vida e informação são assuntos separados do universo	Não-separatividade	Matéria vida e informação são manifestações da mesma energia, provinda e inseparável do mesmo espaço
Causalidade e Determinismo	Todo fenômeno é efeito de uma causa, podendo se tornar causa de um novo fenômeno, e assim sucessivamente. Esta causalidade é linear. Nas mesmas circunstância, as mesmas causas produzem o mesmo efeito	Contradição e não-contradição. Acasualidade e paradoxos	Há uma recursividade entre o efeito e causa ou inter-retroação. Existem também fenômenos acausais e vistos como paradoxos dentro da lógica formal clássica
Conteúdo/Contidente	O todo contém as partes mas não pode ser contido nestas	holoprogramática	Não somente as partes estão no todo como o todo está nas partes
Eliminação do Sujeito	A verdade como objeto da investigação científica indepente da mente do sujeito	Integração do sujeito	O conhecimento é produto da relação da mente do sujeito, do objeto e do processo de observação. As três variáveis são da mesma energia.
	A verdade só pode ser aceita se passar pelas sensações e pelo raciocínio lógico		A vivência da realidade é função do estado de consciência em que se encontra o sujeito

Os princípios do paradigma holístico, em oposição aos princípios do paradigma newtoniano cartesiano, revelam que tudo no universo é formado de espaço e energia indissociáveis. Neste contexto, propõe tanto a reintegração sujeito-objeto, como a reintegração matéria-vida-informação, os quais são manifestações da mesma energia, provindas do espaço, e portanto, dele inseparáveis. O conhecimento é dado através da relação sujeito-objeto-processo de observação. Desta forma, a experiência da realidade está em função do estado de consciência do sujeito. Além disso, não entende os fenômenos como fruto de uma causalidade linear, num encadeamento sucessivo de causas e efeitos, mas como uma série acausal de ações, reações e retroações, onde, não somente as partes estão no todo como o todo está nas partes.

2.4. O LUGAR DA ARTE NA SOCIEDADE

A noção de verdade científica tem validado a existência de vários modelos racionais de compreensão do mundo e realça cada vez mais o papel da imaginação no trabalho de interpretação do real. A verdade deixou de ser algo preexistente, a ser descoberto, e tornou-se um modelo de compreensão, a ser criado a partir de dados da experiência disponíveis num dado momento.

Nesse contexto, arte e ciência se aproximam, posto que a arte é igualmente um modelo de interpretação do real, diferindo da ciência por tratar-se de uma interpretação simbólica de cunho imaginativo, e a ciência, uma racionalização do real a partir de um esforço imaginativo.

Assim como a verdade na ciência, o “belo” na arte tem validade apenas numa determinada esfera circunstancial. A arte não é o lugar exclusivo do “belo”. Estética é reflexão teórica sobre a arte, assim, não a tomamos como teoria do “belo”, mas como teoria da arte. Ela apreende o mundo pela cognição simbólica, através de uma relação sincrética entre observador e mundo observado, num contato integral do Eu com o mundo. Nas palavras de Barbosa:

O caráter paradoxal da arte reside no fato de que nenhuma civilização prescindiu dela, e no entanto, não sabemos como justificar a ilusão (o não real) em que se funda. Hoje, que um difuso cientismo parece ter convertido o ‘real’, junto do senso comum, no estado todo-poderoso do universo onde nos movemos, como não há de a arte retrair-se de apresentar, em lugar dessa realidade totalitária, um ‘não-real’ (um não-ser) denominado imaginário?⁸⁰

⁸⁰BARBOSA, Pedro. *Metamorfoses do Real, Arte, Imaginário e Conhecimento Estético*. São Paulo: Afrontamento, 1995, p.13.

Numa postura gnoseológica⁸¹, a arte, supostamente, proporciona um tipo de conhecimento denominado cognição estética, onde, a apreensão estética dá-se como resultado do processo cognitivo-manifestativo, ou seja, o processo cognitivo-manifestativo é o meio pelo qual o espectador elabora a intenção comunicativa do artista na obra de arte.

Em nossa sociedade racionalista, a aceitação desta apreensão estética não possui a validade epistemológica⁸² da apreensão científica. O positivismo, paradigma científico do século XIX, levou aos extremos a crença nesta apreensão estritamente racional e experimental do mundo, onde o imaginário, e, portanto, a arte, não podia penetrar. Nas palavras de Barbosa:

Tal parece ser o sentido geral interiorizado na cultura e na civilização atuais. Deste modo, se a utilidade ou finalidade da arte permanece problemática, a utilidade e a finalidade da ciência têm se mostrado evidente, influenciando na realidade concreta através da tecnologia. Vivemos na civilização da Tecnologia.⁸³

Como atividade primeiramente cognitiva, dentro de uma perspectiva gnoseológica, a arte, como prática cultural, visa ao seu modo peculiar a integração do homem com o mundo. Através da noção de “cognição estética” ou “gnosestesia” podemos aferir ao discurso artístico um tipo peculiar de correspondência com a realidade, onde o imaginário revela “mundos possíveis”.

O que diferencia a obra de arte de um outro qualquer objeto estético, seja ele uma

⁸¹ Gnosiologia ou Teoria do Conhecimento: estudo reflexivo e crítico da origem, natureza, limites e valor do conhecimento. In: Enciclopédia Britannica, v. 7, p. 58.

⁸² Epistemologia ou teoria da ciência: estudo reflexivo e crítico dos pressupostos e da estrutura das diversas ciências. In: *op cit.*, v. 5, p. 367.

⁸³ BARBOSA, *op. cit.*, p. 20.

obra da natureza ou objeto utilitário ou decorativo, é que a obra de arte é o resultado de um ato intencional comunicativo, realizado pelo homem e para o homem. Um ato voluntário humano de um sujeito no intuito de comunicar uma percepção do mundo, através de sinais intencionais. Nas palavras de Herbert Marcuse, em *A Dimensão Estética*:

A arte abre uma dimensão inacessível a outra experiência, uma dimensão em que os seres humanos, a natureza e as coisas deixam de se submeter à lei do princípio da realidade estabelecida. O encontro com a verdade da arte acontece na linguagem e imagens distanciadoras, que tornam perceptível, visível e audível o que já não é ou ainda não é percebido, dito e ouvido na vida diária.⁸⁴

É sobre esse prisma que analisaremos o produto coreográfico intitulado “pós-moderno”. Quanto à elaboração de um discurso, através da criação de sentido dramático pautado no uso de signos. Não podemos escapar de falar da narrativa, um tipo especial de narrativa, que se consubstancia na manipulação destes signos de forma que, a temporalidade, a espacialidade e a concepção de corpo se relacionam dentro de um sistema complexo.

⁸⁴ MARCUSE, Hebert. *Apud*. BARBOSA, *op. cit.*, p. 23.

CAPÍTULO 3

DANÇA PÓS-MODERNA

3.1. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICO-SOCIAL DO SURGIMENTO DA DANÇA PÓS-MODERNA

Fazendo uma análise da Dança dos anos 60 até os nossos dias, a Dança do fim do século XX adentrando o nascimento do século XXI, prescindimos de uma revisão de naturezas histórica e estilística, mas, principalmente filosófica. Uma análise histórica porque não podemos nos desvencilhar do passado, mesmo quando um movimento possui um caráter de repúdio e negação ao que passou. E isto é de fundamental importância para a compreensão do contexto conjuntural da sociedade em questão. Quanto à análise estilística, trata-se de investigar a forma como a arte expressa este contexto cultural. A questão principal, que é a filosófica, busca a compreensão do processo cultural, que se consubstancia na arte em seus conceitos fundamentais.

Inspirados na fenomenologia filosófica, muitos dos artistas pós-modernos estavam interessados em explorar a natureza das sensações, sentimentos, idéias e imagens da experiência cotidiana, a partir de um outro lugar, que não fosse da representação exteriorizada de emoções dramáticas, como na dança moderna de Marta Graham (1894-1991), mas, a partir da interiorização de percepções de situações concretas.

O termo fenomenologia vem do grego, *phainomenon*, que significa o que aparece claramente para a visão. O movimento filosófico, iniciado por Edmund Husserl (1859-1938), no início do século XX, influenciou todo o pensamento contemporâneo, provocando uma mudança de perspectiva quanto à finalidade da observação filosófica. A fenomenologia propõe que a filosofia não deve tratar da explicação do mundo e das coisas – esta seria a tarefa das ciências – e sim tratar dos fenômenos tais quais se apresentam na consciência do homem. Encontramos na *Encyclopaedia Britannica*, a seguinte definição sobre a filosofia fenomenológica de Husserl:

Sua filosofia é ao mesmo tempo um método de pesquisa dos fenômenos e uma doutrina, isto é, uma descrição e uma sistematização do que se passa na consciência (...) Estas análises apreendem o 'eu' ou a existência como algo inacabado e por isto, em certas circunstâncias, sujeito à angústia e ao niilismo.⁸⁵

Este fundamento da fenomenologia husserliana reprime uma tendência essencial da consciência, que é a intencionalidade. Esta propriedade da consciência é responsável por dirigir a atenção aos objetos externos e perceber os fenômenos internos que esta atenção provoca, como se estivessem fora da consciência. Ao desvelar esta propriedade, a

⁸⁵ *Encyclopaedia Britannica Editores LTDA*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1977, vol. 7: p. 395

fenomenologia veio mostrar a existência de um território da consciência até então pouco explorado, a descrição da consciência pura e do que lhe é imediatamente presencial. Este é o traço fundamental do método fenomenológico, a concentração da atenção reflexa até chegar ao conhecimento das essências puras que se constituem na consciência.

Já Merleau-Ponty (1908-1961), iminente filósofo da fenomenologia moderna, entende o comportamento como ato de consciência perceptiva. Para ele, o corpo físico é o lugar onde o ato puro de consciência e a operação estrutural do corpo se sintonizam, definindo um organograma do corpo, a partir da noção de intencionalidade. Nas palavras de Jo Takahashi:

Considerando que Merleau-Ponty amplia o gesto dessa intencionalidade às operações afetivas e eróticas, fundamentadas no fluir do querer, o sentido da percepção cria um organograma, um sistema genealógico dos sentidos, que assumidos pelo corpo físico, constitui o que poderíamos chamar de corporeidade, o que de fato, potencializa as funções e a capacidade do corpo para além de suas especificidades fisiológicas.⁸⁶

Segundo Maria Augusta Babo, no seu artigo A Corporeidade na Perspectiva Fenomenológica, Merleau-Ponty devolve a unidade ao binômio corpo/alma, separado pela filosofia cartesiana. Tomando estas duas dimensões como uma unidade significativa, demonstra a impossibilidade da existência de autonomia da consciência em relação ao corpo. Para ele, a consciência não pode ser tratada como entidade independente, pois a sua condição de existência é a *encarnação*. O corpo é um todo, indivisível da consciência e é como totalidade que ele interage no seu ambiente. Nas palavras de Babo:

⁸⁶ TAKAHASHI, Jo. Dimensões do Corpo Contemporâneo. In: VILLAGA, N. ;GÓES, F ; KOSOVSKI, E. (Org.). *Que corpo é esse?* Rio de Janeiro: Novas Perspectivas, 1999 , p. 147-174

Assim, é por seu turno a noção de esquema corporal que, inserindo o corpo no espaço envolvente, o redefinirá abolindo-lhe as clivagens a que ele sempre esteve submetido. A abordagem fenomenológica integra também as coordenadas espaço-temporais em que o corpo se move. O corpo é corpo no hábito, isto é, inserido numa vivência que é ao mesmo tempo espacial - espaço envolvente - e temporal - determinada pelas aquisições vivenciais levadas a cabo pelo sujeito. (...) É esta idéia de corpo como mediador do mundo que faz dele o primeiro operador sígnico.⁸⁷

Seguindo o pensamento de Babo, em Merleau Ponty, o corpo deixa de ser o indivíduo objetivo da filosofia cartesiana ou o sujeito intencional da filosofia de Husserl, para conformar-se como espaço mediador entre sujeito e mundo:

A corporeidade desvela e manifesta o carácter latente que liga o sujeito humano ao mundo, nessa dimensão de carne cósmica, já significativa. É precisamente porque o corpo deixa de ser visto nessa dualidade a que a tradição cristã desde logo o votou que ele se torna um corpo semiósico, corpo da reversibilidade significativa e por isso eminentemente relacional.⁸⁸

Dentro deste pensamento filosófico, as propostas do movimento pós-moderno na dança avançaram na direção do estudo empírico experimental deste corpo significativo, na sua dinâmica relação no espaço-tempo. Em laboratórios criativos, pela improvisação, este corpo continua sendo investigado pelos dançarinos e coreógrafos pós-modernos.

A busca de um novo vocabulário para a dança, aliás, como vimos anteriormente, vem sendo buscado desde Dalcroze, passando por Delsarte, Laban e toda a geração de coreógrafos modernos, guardadas as devidas diferenças de intenções de acordo com a percepção de cada época e cultura.

⁸⁷ BABO, M. A. *O Signo e o Corpo: Uma Introdução à Semiótica*, In: Comunicar - na Clínica, na Educação, na Investigação e no Ensino, J. Gomes Pedro e A. Barbosa (Org.) Dpº de Educação Médica, Faculdade de Medicina, Universidade de Lisboa. *Corps*: 2000.

No início do pós-modernismo, esta busca de um novo vocabulário e, conseqüentemente, a exploração do corpo que realiza o discurso, tornou-se a questão crucial da dança. Todas as explorações feitas em torno deste tema se traduziam no desejo de dar um novo sentido expressivo a esta forma artística que parecia, de certa forma, canonizada, primeiro nos moldes clássicos e depois no movimento moderno, que tão rapidamente fora institucionalizado. Neste sentido, tornava-se premente “educar” o público para uma nova forma de apreciação. Para tanto, em primeiro lugar, fazia-se necessário desmistificar o virtuosismo técnico e abolir os códigos de referência das danças clássica e moderna.

Segundo os historiadores, Merce Cunningham (1919), pode ser considerado o pioneiro da dança pós-moderna, sendo o principal precursor do formalismo na dança. O seu interesse voltava-se para a forma pura, isto é, a exploração do movimento como portador de significados em si mesmo. Apesar de utilizar-se de passos e formas estéticas, tanto do balé clássico quanto da dança moderna, ele rejeitava suas motivações ilustrativas e expressivas. Para Cunningham, a dança não deve exprimir nem o mundo exterior, nem o interior, mas apenas o movimento em sua materialidade.

Numa postura crítica à manipulação da imagem da política da indústria cultural e de consumo, Cunningham nega a estética institucionalizada, rejeitando as convenções e princípios estruturais da construção coreográfica da Dança Moderna. As principais características da sua obra artística são: a fragmentação e o isolamento, como artifício contra a naturalidade e fluidez do movimento; a ausência de uma ação principal, ao invés disto institui o uso de vários centros de ação, no mesmo tempo e espaço. Cada dançarino torna-se uma espécie de “solista”, co-utilizando o espaço cênico com outros “solistas”, cada um com suas

⁸⁸ BABO, *op. Cit.*.

características próprias de movimentação, utilização do espaço e dinâmica rítmica; a rejeição às relações causais como, conflito e resolução, e à progressão linear da narrativa em direção ao clímax; o uso do acaso como método para a composição coreográfica, como, por exemplo, o sorteio de números, para configurar a colagem de seqüências de movimento, o uso do tempo, ou as posições e direções dos dançarinos no espaço cênico. Com isto, valoriza o frescor que, para ele, somente a surpresa era capaz de imprimir à obra; a rejeição à totalidade, isto é, a música, o figurino, a cenografia e a iluminação devem trabalhar independentes, cada um com sua própria identidade e também o uso de espaços alternativos para suas apresentações, como museus, praças, etc. Cunningham foi também o primeiro coreógrafo a utilizar-se das novas tecnologias, projetando vídeo na coreografia e coreografando em programa de computador.

Vemos em Cunningham, um distanciamento do romantismo das pioneiras e do expressionismo da segunda geração. Além disso, assume a artificialidade como condição de criação, ao contrário das antecessoras que perseguiram de uma ou de outra forma, o “movimento natural” dos corpos. Cunningham esvazia o conteúdo narrativo e rejeita a expressividade, optando por uma poesia de formas “frias” descritas num espaço desreferencializado. Segundo Hubert Godard:

As danças de Cunningham impõe distância e interditam a transferência. Elas obrigam o espectador a ver o signo e a figura pelo que são. Privado de um movimento “já interpretado”, o espectador se vê colocado diante de novos códigos estéticos.⁸⁹

⁸⁹ GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. In: PEREIRA, R. e SOTER, S (Org.). *Lições de Dança 3*. UniverCidade: Rio de Janeiro, s/n, p. 26

Contudo, em artigo publicado no jornal Estado de São Paulo, a 20 de junho de 2001, Helena Katz, afirma que Cunningham “segue experimentando novas estéticas. Suas mais recentes coreografias: *Biped*, *Way Station* e *Interscape*, comprovam o vigor do seu trabalho e enterram os argumentos de que sua arte não emociona.”⁹⁰

Estes novos códigos estéticos lançados por Cunningham são sementes que emergiram para o pós-modernismo. Mas, outros dançarinos e coreógrafos vanguardistas, nos anos 50, também influenciaram este movimento, a exemplo de James Waring (1922-1975), que inovou no uso do humor, e na mistura de estilos de música e de dança; Ann Halphrin (1920-), com o uso da improvisação, a incorporação do alinhamento postural e os princípios da *gestalt*, sobre os estados alterados de consciência do indivíduo no processo criativo da coreografia; Paul Taylor (1930-), com a exploração dos gestos habituais do cotidiano como vocabulário de movimento para a dança e o uso da pausa na ação cênica.

Além disso, os anos 50 marcaram o início dos *happenings* em Nova York. Transcrevemos aqui, o depoimento do coreógrafo Douglas Dunn (1942-) sobre este período, em entrevista realizada por Rodrigues em 1999:

⁹⁰ KATZ, Helena. Folha de São Paulo. 20 jun. 2001.

O que estava acontecendo em Nova York naquela época era tão excitante que as pessoas interessadas em dança e performance estavam de alguma maneira misturadas com as pessoas de todo o meio artístico como pintores, escultores, escritores e até gente de circo! (risos). No final da década de cinquenta, estava acontecendo uma série de *performances* na cidade chamadas de *happenings*, que não eram propriamente espetáculos de dança, mas eram shows onde estavam juntas várias manifestações artísticas [...] Pensando bem, era uma grande confusão (risos). Penso, hoje, que o que colocava aquelas pessoas juntas era simplesmente uma vontade de reagir a qualquer coisa que fosse bonitinha, convencional ou tudo aquilo que estivesse em voga no momento. Esses artistas estavam tão imbuídos com esse propósito e tão dentro do seu próprio mundo, que a platéia para esses *happenings* era formada apenas por eles mesmos, seus amigos e alguns curiosos. No entanto, eles estavam fazendo algo tão novo e diferente que isto começou a chamar a atenção da mídia.⁹¹

Entendemos este período como o início do que viria a ser considerado, mais tarde, o movimento pós-moderno na dança. Na visão de alguns historiadores da dança, a exemplo de Sally Banes, o ano de 1963 representou o marco da pós-modernidade na dança:

(...) não eram apenas os que faziam política, em Washington, que estavam moldando a cultura americana do pós-guerra, mas também, e de maneira importante, grupos de indivíduos que expunham modelos da vida cotidiana a uma geração – afrouxando delicadamente a estrutura social e cultural, ao fundir a vida pública e privada, o trabalho e a diversão, a arte e a experiência comum.⁹²

No seu entendimento, a conjuntura política e socio-cultural da década de 60 nos Estados Unidos da América do Norte, criaram as condições para o surgimento deste movimento em Nova York: O movimento em prol dos direitos civis, que foi denominado Movimento pela Liberdade, trazia à tona a questão da discriminação dos afro-americanos; o discurso oficial americano da guerra fria, fazia emergir as diferenças entre o capitalismo e

⁹¹ RODRIGUES, Lia. *Grupo Tran- Chan: Princípios da Pós- Modernidade Coreográfica na Dança Contemporânea*. 2000. 355 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escolas de Teatro e Dança, Universidade Federal da Bahia: Salvador, p. 97.

⁹² BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: Avant- Garde, Performance e o Corpo Efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 13.

o comunismo, no que diz respeito, justamente, à liberdade, nos planos político, econômico, artístico e social; crescia o movimento pacifista contra o estado militarista. E ao lado de toda essa efervescência, havia a ascensão do capitalismo americano. Este contexto favoreceu o surgimento de um otimismo nacionalista e de um sonho de democratização e melhoria das condições de vida das classes menos privilegiadas e das minorias discriminadas, revelando uma sociedade movida pelo “sonho de liberdade, igualdade e abundância.”⁹³

Banes situa o início do movimento pós-moderno na dança num bairro chamado *Greenwich Village*, bairro boêmio de Nova York, no baixo *Manhattan*, onde a vanguarda artística da década de 60 instalou-se, numa espécie de comunidade alternativa. Segundo a autora, esta comunidade, formada de artistas plásticos do expressionismo abstrato, dançarinos e coreógrafos, músicos de jazz, dramaturgos do “Absurdo”, cineastas visionários, poetas *beat*, e toda espécie de artistas e intelectuais, propunha uma arte engajada com a vida cotidiana, fundindo arte com realidade social. Nomes como Yvonne Rayner, David Gordon, Trisha Brown, Lucinda Childs, Deborah Hay e Steve Paxton, então jovens coreógrafos, são alguns dos representantes desse movimento de vanguarda.

Estes artistas reuniam-se, freqüentemente, no ginásio de uma igreja protestante liberal, a *Judson Memorial Church*, entre 1962 e 1964, com o objetivo de pesquisar sobre a corporeidade, em todas as suas possíveis formas, fundando, assim, o *Judson Dance Theater*.

Segundo Sally Banes, o termo dança pós-moderna foi usado pela primeira vez por Yvonne Rainer, referindo-se ao *Judson Dance Theater*. Apesar de ter usado o termo para

⁹³ BANES, *op. cit.*, p. 15.

definir a dança do *Judson Dance Theater*, temporalmente, em relação à Dança Moderna, o caráter original da pesquisa desenvolvida pelo grupo determinou novos conceitos estéticos, conferindo ao termo a designação de um estilo.

O pós-modernismo tinha como principal argumento distanciar a estética moderna e valorizar as qualidades formais da dança, através da exploração do movimento por si mesmo. As questões que moviam os coreógrafos pós-modernos estavam, na maioria das vezes, relacionadas com a experimentação de novos modos de criação, através da exploração do corpo a partir de um novo olhar. O corpo treinado, sob técnicas preestabelecidas, devia ser desconstruído, em prol de uma exploração criativa do movimento. Apesar desta geração ter sofrido grande influência da concepção de dança de Cunningham, interessando-se, sobremaneira, pela exploração do acaso e da música aleatória em suas criações, eles estavam buscando algo ainda mais despojado. Banes assim se refere à concepção de corpo delineada no pós-modernismo dos anos 60:

Num período em que o corpo se foi tornando cada vez mais livre das restrições sociais em terrenos da cultura americana em geral, como a atividade sexual, a dança social e a moda, os artistas tomaram uma posição de vanguarda em acentuar a primazia da experiência corporal. Eles impulsionaram as representações artísticas do corpo até os seus limites simbólicos e materiais. (...) O corpo efervescente – com sua ênfase nos estratos materiais da digestão, excreção, procriação e morte – coexiste nessas obras de arte com o corpo-objeto, o corpo tecnológico e o corpo botânico ou vegetal. (...) E seu projeto utópico de unidade orgânica também criou uma visão do “corpo consciente”, em que a mente e o corpo já não estavam divididos, mas harmoniosamente integrados. A afirmação simultânea da substância do corpo e de sua refiguração simbólica como uma série de contrários, acrescentada à abrangente exploração de seus significados e possibilidades sociais, indica a extraordinária confiança e poder que os artistas da década de 1960 investiram no corpo.⁹⁴

⁹⁴ BANES, *op. cit.* p. 13.

O leque de possibilidades que se abriu à pesquisa do movimento, a partir deste enfoque dado a exploração do corpo, repercutiu na criação sobre a forma de uma grande variedade de estilos. Os gestos e ações do cotidiano, tais como andar, tomar banho, vestir-se, escovar os dentes, etc., eram o material para exploração da criação, tanto no improvisado quanto em cena, e estes não deveriam acompanhar o tempo musical, mas o tempo próprio da ação. Desta forma, qualquer fato, sentimento, sensação, imagem ou idéia podia motivar a criação da composição coreográfica.

Esta forma de conceber a criação privilegiava o processo e o experimentalismo, muitas vezes desconsiderando a importância do produto artístico enquanto resultado. Uma coreografia podia ilustrar, por exemplo, uma teoria sobre a dança, como no solo, *Some Thoughts on Improvisation*, no qual Ivone Rainer realiza uma improvisação, ao som de sua voz, em *off*, levantando questões sobre o processo criativo e a natureza do movimento espontâneo.

A improvisação, como método, era explorada até as últimas conseqüências, na busca de um “novo” vocabulário de movimento, sendo comumente utilizada em cena nas apresentações públicas. A improvisação estruturada era largamente utilizada por esta primeira geração pós-moderna. Anne Halphrin (1920-), por exemplo, estruturava suas coreografias a partir de ações (andar, correr etc.) e tarefas (empilhar livros, dispor objetos no espaço) do cotidiano. Esse tipo de improvisação estruturada tornou-se conhecida como dança de tarefas. Mas, muitas outros estímulos podiam motivar a criação. Segundo Rodrigues:

... A dança podia ser montada ao acaso, surgindo de improvisações em cena aberta; danças geradas a partir de tarefas cotidianas e movimentação funcional; danças criadas a partir de *scores* previamente concebidos; de brincadeiras infantis; de atletismo; danças construídas a partir de outras danças; de livre associações; de rituais; de jogos; de literatura; de artes visuais; de situações comportamentais; da manipulação de objetos; enfim, de um universo absolutamente amplo e permissivo. Não havia homogeneidade estilística ou temática.⁹⁵

A fragmentação do discurso, na superposição dinâmica de diferentes ações corporais e qualidades de movimento no espaço cênico, reforça a quebra da linearidade narrativa, revelando também a valorização da linguagem sobre o tema. Ao assumir todo e qualquer movimento como dança, a geração de dançarinos e coreógrafos dos anos 60 assumiu também a presença de dançarinos amadores nas suas produções artísticas. Por trás desta postura havia também uma posição política e ideológica da comunidade artística do *Greenwich Village*, a quebra de valores e códigos da dança moderna estabelecida e a proposta de uma arte engajada à realidade cotidiana e ao alcance de todos. O uso de espaços físicos alternativos, como praças, Igrejas, galpões abandonados para a realização de suas performances corrobora com este ideal, além de se justificar também por questões financeiras.

Vemos assim, que as características essenciais da dança pós-moderna foram conformadas a partir de um movimento de negação à estética da dança moderna, negação esta relacionada com uma postura político-social afirmativa quanto aos ideais de liberdade e igualdade, aos quais estava imbuída a sociedade norte-americana dos anos pós-guerra.

⁹⁵ RODRIGUES, *op. cit.*, p. 99.

3.2. O DESENVOLVIMENTO DA ABORDAGEM ESTÉTICA PÓS-MODERNA NA DANÇA

Todos esses elementos em conjunto e combinados, conformaram uma “nova estética”. Mas, o que mudou de lá para cá ?

Na década de 70, o experimentalismo que marcara de forma tão inovadora e impactante os anos 60, estava, em alguns aspectos, desgastado. A valorização do processo em detrimento do produto e a sua decorrente utilização da improvisação em cena aberta, assim como a rejeição ao virtuosismo através da participação de dançarinos amadores nas performances, por exemplo, já não faziam mais sentido. O caráter revolucionário que o movimento tivera nos anos 60 já não existia mais, tendo sido incorporado e institucionalizado pela mídia como produto de consumo. Segundo Cyntia Novack (1992), na década de 60, houve um grande crescimento nos financiamentos públicos destinados às artes nos Estados Unidos da América do Norte:

... o pós-modernismo tornou-se uma comodidade, evoluindo do seu contexto marginal para um outro mais importante. O crescente *marketing* da dança, voltado para grandes audiências, também desviou a tendência dos pioneiros modernistas de buscar uma expressão inovadora e contemporânea, a qual ainda caracteriza muitos dançarinos americanos. Nossos novos produtos em dança tornaram-se objetos de sedução para os novos consumidores de arte; a atmosfera do consumo estético gerado pela publicidade e pelo discurso provocou uma trivialização da performance, que busca um caráter de seriedade, ou, o que é pior, que tem dominado atitudes e idéias dos artistas.⁹⁶

⁹⁶ NOVACK, Cynthia.. Novas formas, velhos significados. Tradução: Eliana Rodrigues In: *What has become of postmodern dance*, EUA: Tulane Drama Review, 1992, 36, nº 1, p. 48-56.

Nos anos 70 houve uma revalorização do produto artístico enquanto obra acabada e uma conseqüente necessidade de aprimoramento técnico dos dançarinos. As técnicas do balé clássico e da dança moderna foram reincorporadas como preparação técnica e até mesmo como vocabulário de movimento por algumas companhias e coreógrafos. A prática da improvisação em cena passou a ser menos explorada e os espetáculos tornaram-se mais estruturados, sem, contudo, perder-se de vista a pesquisa do movimento espontâneo no processo de criação.

Alguns artistas começaram a investigar as propriedades proprioceptivas e as sensações cinestésicas como fonte da pesquisa desse movimento espontâneo, como podemos perceber, por exemplo, no gênero *Contact Improvisation*, criado por Steve Paxton. O *Contact Improvisation* propunha a exploração do movimento a partir do contato corporal entre dois ou mais dançarinos, “usando princípios de *momentum*, peso, fluência, confiança, dentre outros”⁹⁷

Outro aspecto importante dos anos 70 é que a dança pós-moderna expandiu-se da América do Norte para a Europa, principalmente na Alemanha e na França. A dança-teatro Alemã, a qual possui suas origens nas décadas de 20 e 30, com os trabalhos de Laban, Wigman e Joss, retomou seu lugar de importância no cenário mundial da dança pós-moderna através da obra da alemã Pina Bausch.

Já na França, apesar de nas décadas de 60 e 70, terem acontecido inúmeros Festivais de Dança, como por exemplo, o *Festival International de Danse de Paris*, o *Festival*

⁹⁷ RODRIGUES, *op. cit.*, p. 105.

de Avignon, o *Festival des Beaux-de-Provence* e o *Festival d'Automne*, entre outros, que promoveram ampla circulação e intercâmbio de informações sobre a linguagem pós-moderna que se desenvolvia na França e em muitas localidades do mundo somente a partir de 1981, com a eleição do presidente socialista François Mitterrand, esse impulso cultural ganhou fôlego, com a criação, pelo Estado, de uma política cultural para a dança. Uma das principais iniciativas dessa política foi a implantação dos *Centre Choreographe National (CCN)*, com a instalação de coreógrafos/criadores em diversas regiões, como parte da política socialista de descentralização.

Durante os anos 80, segundo Cássia Navas, “a *jeune danse* francesa aparece, aos olhos de críticos e pesquisadores, como um movimento cheio de diversidade, um novo campo de reflexão na história contemporânea das artes cênicas”⁹⁸. Nessa década, a França retoma papel de destaque no cenário mundial da dança, “ampliando-se, para além da territorialidade alemã e norte-americana, os sites *topológicos* do moderno e pós-moderno na rede da criação coreográfica ocidental”⁹⁹

Outra característica marcante desta década foi o retorno da narrativa, que fora largamente utilizado nos trabalhos do *The Grand Union* e de Meredith Monk, por exemplo. O *The Grand Union* era um grupo de estrutura similar a do *Judson Dance Theatre*, isto é, um grupo formado por coreógrafos de vanguarda, tais como Steve Paxton, Trisha Brown, Douglas Dunn, dentre outros, que reuniam-se para pesquisar sobre o corpo e o movimento na

⁹⁸ NAVAS, Cássia. *Dança e Mundialização*. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.p. 21.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 21.

dança. Alguns dos integrantes deste grupo, inclusive, participaram do *Judson Dance*, como a própria líder, Yvonne Rainer. Nas palavras de Rodrigues:

Este grupo reunia-se para realizar improvisações com o foco nas sensações internas, sem no entanto abandonar o interesse pelo movimento puro, criando cenas onde o uso da voz e do texto era permitido, retomando o fio narrativo que havia sido abandonado na década anterior.¹⁰⁰

Já Meredith Monk, é apontada por Rodrigues como “a primeira coreógrafa a incluir a interdisciplinaridade na performance cênica”¹⁰¹, ao mesclar teatro, música e dança, colocando em cena enredos com personagens definidos, texto, música ao vivo e o movimento.

A década de 70 nos revela um tom apaziguador em relação às contundentes negações que marcaram os anos 60, com o retorno das técnicas, do virtuosismo, da obra acabada e da narrativa. Por outro lado, esta postura permitiu que a dança dialogasse com mais liberdade com outras manifestações artísticas, e abriu caminho para o nascimento de um novo gênero de espetáculo, o *bricolage*. Podemos observar claramente a presença de quase todos os seus ingredientes na descrição de Rodrigues sobre o espetáculo *Query*, de Meredith Monk, estreado em 1975:

Sob o ângulo de percepção de uma garota, desfilam no palco, cenas de família, filmes e slides sobre o holocausto, um professor universitário, uma mãe, mulheres em torno de uma mesa comendo, cenas simultâneas, música ao vivo, voz e uma ambiência de sonho. Numa composição absolutamente orgânica, os quadros parecem repetir a visão de um cineasta através da sua câmara de filmagem.¹⁰²

¹⁰⁰RODRIGUES, *op. cit.*, p. 106.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 106.

¹⁰² *Ibid.*, p. 106.

A opção pelo uso de cenas superpostas, o uso de recursos tecnológicos, como a projeção de vídeos e slides, a incorporação de outras manifestações artísticas, como a música ao vivo e o texto teatral, etc., conformam uma tendência que irá confirmar-se no movimento *The New Vaudeville* dos anos 80, também conhecida como a era do *bricolage*.

O movimento *The New Vaudeville*, consolidou nos anos 80 as tendências apontadas no final dos anos 70 quanto ao aspecto interdisciplinar e multimídia das produções artísticas da dança. Além de outras linguagens artísticas, a *bricolage* incorporava diversas formas de treinamento corporal, como técnicas de circo, esportes, artes marciais, etc. Foi também nesta época que as técnicas de dança moderna (Graham, Nikolais, Limón, Taylor, Ailey, etc.) começaram a ser misturadas, surgindo as chamadas Técnicas Mistas. O objetivo de explorar toda essa variedade de métodos e linguagens artísticas, no entanto, era bem diferente dos objetivos da geração dos anos 60. A geração da era da *bricolage* valorizava, acima de tudo, o produto e não o processo. Nas palavras de Rodrigues:

Naquele momento, mais importante do que as experimentações dos anos sessenta e a técnica dos anos setenta, o produto final, ou seja, o espetáculo tornava-se prioridade absoluta. O processo não era mais importante do que o produto, nem precisava ser mostrado explicitamente como antes. Os métodos criativos foram tão explorados nas duas décadas anteriores, que dificilmente alguma novidade poderia surgir nesse sentido. As novidades estavam nas montagens, num produto novo, extremamente bem acabado, fazendo uso das mais diversas técnicas e disciplinas artísticas.¹⁰³

O incentivo financeiro que a dança recebeu, nesse período, dos *National Endowment for the Arts*, como assinala Rodrigues, foi em parte responsável pelo

¹⁰³ RODRIGUES, *op. cit.*, p. 108.

desenvolvimento da dança na América do Norte, tanto através do patrocínio de espetáculos, quanto pela manutenção de grupos estáveis.

Mas a produção dos anos 80 não se limitou ao *The New Vaudeville*. Paralelamente, vários coreógrafos de Dança Moderna mantinham suas produções, a exemplo de Martha Graham, Paul Taylor, Alvin Ailey e Alwin Nikolais. O Balé Clássico, da mesma forma, sustentava-se no cenário artístico, apresentando os repertórios da tradição romântica. O Butoh, gênero de dança japonesa ligada à tradição do Teatro Nô, cujos principais representantes no Ocidente são Kazuo Ohno e o grupo *Sankai Juku*, também teve grande acolhida na América do Norte.

A partir dos anos 80, a Europa passou a dividir com os Estados Unidos o papel de destaque na produção artística da dança pós-moderna no Ocidente. De acordo com Rodrigues, “movimentos como o *Danse Actuelle* na França e Canadá, o *New Dance* na Inglaterra e principalmente o *Thanztheater* na Alemanha firmavam-se como tendências fortes e, eminentemente, diferentes do movimento americano ou oriental”.¹⁰⁴

Ainda de acordo com Rodrigues, destacam-se dentre os principais representantes do movimento pós-moderno na dança desta década, na Europa, Maguy Marin, na França, Suzanne Linke, Johann Kresnic e Pina Bausch, na Alemanha. Na América do Norte, como já vimos, dentre os principais representantes destacamos os coreógrafos do *The Grand Union* e Meredith Monk.

¹⁰⁴ RODRIGUES, *op. cit.*, p. 111.

A Dança pós-moderna na Europa, devido, em parte, a influência da Dança Expressiva das primeiras décadas do século XX, revelavam maior interesse pelo conteúdo dramático e pela busca de uma narrativa própria, ao contrário da tendência abstracionista, que ganhou maior ênfase na América do Norte nos anos 60.

A ruptura com a estética moderna dada pelo movimento norte-americano do *Judson Dance Theater*, nos anos 60, abriu um leque de possibilidades para a experimentação no processo de criação. Os reflexos do ideal de socialização da arte podem ser evidenciados na concepção de corpo que se conformou nesta década.

O desejo de aproximar arte e vida cotidiana, aliado ao desejo de negação de todo e qualquer resquício da dança moderna, fez com que coreógrafos passassem a incorporar não dançarinos nas performances, assim como a explorar os movimentos e gestos cotidianos como vocabulário de movimento para a “nova” dança. O processo passou a ser considerado mais importante do que o produto, tendo a improvisação sido, exaustivamente, utilizada em cena aberta. Destituída do interesse pela composição e pela dramaturgia, a geração dos anos 60 explorou a abstração, inclusive utilizando a expressão facial neutra como recurso de negação da dramaticidade

Quanto a utilização do espaço e do tempo, a dança quebrou o espaço sagrado da caixa preta do tradicional palco italiano e invadiu os espaços públicos, e a música não teria

mais o papel ilustrativo de outrora, passando a ser compreendida como recurso para criação de espaços sonoros.

Dos anos 70 em diante, como já nos referimos anteriormente, a dança pós-moderna ganhou a Europa e o mundo. A conformação esboçada nos anos 60 foi sofrendo graduais transformações, dando continuidade evolutiva a certos aspectos e rejeitando outros. Contudo, seguiu-se aos anos 60 um processo de amadurecimento da “nova” estética denominada dança pós-moderna.

Para efeito de melhor visualização dos principais aspectos observados da dança pós-moderna nas décadas de 60, 70 e 80, quanto as concepções de corpo, uso do espaço-tempo, escolhas temáticas e técnicas utilizadas, apresentamos, a seguir, uma tabela sintética, na próxima página.

	Anos 60	Anos 70	Anos 80
Concepção de corpo	<ul style="list-style-type: none"> - Expressão facial neutra. - Ações cotidianas. - Abstração. - Rejeição às técnicas de dança moderna e ao balé clássico. 	<ul style="list-style-type: none"> - Expressão emocional. - Treinamento dos dançarinos nas técnicas de dança moderna (Ailey, Limón, Graham, e outros) e balé clássico. - Pesquisa de movimento a partir das sensações corporais. 	<ul style="list-style-type: none"> - Virtuosismo - Incorporação de outras técnicas de treinamento corporal como, por ex., as de circo e as de teatro - Técnicas mistas: mescla de várias técnicas da Dança Moderna.
Espaço- Tempo	<ul style="list-style-type: none"> - Espaços alternativos. - O movimento não acompanha o tempo musical. 	<ul style="list-style-type: none"> - Princípios de <i>momentum</i>. - Introdução da técnica <i>Contact Improvisation</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Teatros e espaços alternativos. - Música ao vivo. - Processos psicológicos: uso das emoções como material para criação.
Temática	<ul style="list-style-type: none"> - Dança de tarefas. Ex: representação de situações cotidianas. - Rejeição à narrativa. - Negação da dramatização da Dança Moderna. - Processo mais importante do que o produto. 	<ul style="list-style-type: none"> - Importância da narrativa. - Diversidade: formalismo e expressionismo. - Produto mais importante do que o processo. 	<ul style="list-style-type: none"> - Rejeição à linearidade narrativa. - Diversidade: <i>bricolage</i>, paródia expressionismo, formalismo, dança-teatro. - Produto mais importante do que o processo.
Técnicas utilizadas	<ul style="list-style-type: none"> - Quebra de códigos do Ballet Clássico e da Dança Moderna - Improvisação em cena. - Dançarinos não profissionais. 	<ul style="list-style-type: none"> - Retorno aos códigos. - Coreografias estruturadas. - Dançarinos profissionais. 	<ul style="list-style-type: none"> - Desconstrução e reapropriação de códigos. - Coreografias estruturadas. - Dançarinos profissionais. - Uso de recursos multimídia

Tabela n.º 1

A dança pós-moderna dos anos 90 herdou os principais traços de todos as fases antecedentes: a objetividade, a não-linearidade e a não representação dos anos sessenta; o formalismo e a fisicalidade dos anos setenta; o ecletismo e a paródia dos anos oitenta”¹⁰⁵

As tendências estéticas dos anos 80 se confirmaram nos anos 90, que se caracterizaram pelo pluralismo e pela multiplicidade. A experiência iniciada, no final dos anos 70, de abertura para novas linguagens e incorporação de técnicas diversas, se confirmaram nos anos 80 e, nos anos 90, chegaram ao máximo de permissividade. Numa espécie de “vale tudo”, a dança pós-moderna do final do século XX, como bem coloca Rodrigues, assumiu definitivamente a cultura pós-moderna:

A estética da abundância, a mistura do classicismo com o *Kitsch*, o encontro da alta cultura com a cultura popular, do belo com o cotidiano, da abstração com a dramaticidade, do espetacular com a simplicidade, do virtuosismo com a emoção, a permissão para abordar temáticas oriundas de movimentos feministas, *gays*, étnicos negros e multiculturais, a incorporação de outras artes e mesmo outras ciências constituíram um *pastiche* vigoroso na produção coreográfica.¹⁰⁶

A exploração do conteúdo narrativo foi uma das características essenciais da dança pós-moderna dos anos 90, talvez a principal. Uma narrativa, no entanto, não linear, que opera segundo associações livres e desvinculadas de qualquer historicidade. Esta nova forma de conceber a narrativa coreográfica, a partir dos anos 90, tornou-se o principal foco de interesse e objeto de pesquisa dos coreógrafos pós-modernos.

¹⁰⁵ SIEGEL, Márcia. Será ainda pós-moderna? Será que isso importa?. Tradução: Leda Muhana Iannitelli. Novas formas, velhos significados. In: *What has become of postmodern dance*. EUA: Tulane Drama Review, 36, nº 1, p. 48-56.

¹⁰⁶ RODRIGUES, *op. cit.*, p. 116.

Buscando estabelecer uma comunicação mais direta com o público, e também, em função do próprio caráter interdisciplinar da arte contemporânea, a dança incorporou recursos expressivos do teatro. Por outro lado, o teatro também se voltou para as questões do corpo e sua expressividade. Esta aproximação entre as duas formas de arte geraram uma espécie de “gênero híbrido”, que consubstanciou-se como uma tendência estética dominante neste período.

Os anos 90 marcaram também o deslocamento do *site* topológico da dança pós-moderna dos Estados Unidos da América do Norte para a Europa. No pensamento de Rodrigues:

Os motivos desta mudança podem ser apontados como um reflexo da fixação da dança americana por seus próprios valores, do seu isolamento dos movimentos que ocorriam no resto do mundo, da ênfase na técnica em lugar da performance. O pós-modernismo americano, por ser altamente auto-reflexivo, tornou-se já uma tradição. Um outro motivo, bastante evidente ao nosso ver, é a dificuldade da dança americana em criar espetáculos em que a dança e o teatro se integrem harmonicamente. A nova dramaturgia requer naturalidade na junção, como acontece nas criações europeias. A ênfase na forma e no virtuosismo da dança americana, de certa forma, impede a interdisciplinaridade.¹⁰⁷

A versatilidade dos anos 90 comportava uma série de possibilidades. O caráter essencialmente interdisciplinar desta década, como já vimos anteriormente, ampliou a fusão de linguagens dos anos 80 e avançou, munida deste vasto material expressivo, em busca de uma dramaturgia da dança, com o firme propósito de revelar o homem contemporâneo, as suas angústias, seus medos e seus desafios.

¹⁰⁷ RODRIGUES, *op. cit.*, p. 118.

Destacamos dentre os coreógrafos e grupos pós-modernos mais representativos da década de 90 na Europa, segundo Rodrigues: na Bélgica Wim Vandekeyvus com seu grupo *La Última Vez*, Anne Teresa de Keermaeker com seu grupo *Rosas*, Alain Platel e *Les Ballets C. de la B*; na Alemanha, William Forsythe com o *Ballet de Frankfurt*; na Inglaterra Lloyd Newson com seu grupo *Dv-8 Physical Theatre*; na Itália, Virgilion Sieni; na Espanha, Nacho Duato e Toni Aparisi; na França, Mathilde Monnier, Claude Brumachon, Benjamin Lamarche, Carlota Ikeda e o albanês Angelin Preljocaj.

De acordo com Rodrigues, uma das características mais marcantes desta década foi a diversidade de abordagens dada ao corpo. Não havia como definir uma única linha técnica ou conceito de corpo, cada coreógrafo optava pela utilização das técnicas de preparação corporal que considerassem mais adequadas à cada espetáculo. Referindo-se à esta questão, a autora afirma:

O corpo, tal como se apresenta hoje em alguns trabalhos coreográficos, perpassa muitas possibilidades. O corpo fragmentado, jogado ao chão, lançado ao ar, aparentemente desconexo do trabalho do belga Alain Platel; a velocidade extrema atingida pelos movimentos frenéticos dos dançarinos de Wim Vandekeibus, ou o seu solista cego; o lirismo que salta através dos personagens atônitos e das situações cruas e muito duras criadas pelo Teatro Físico do grupo inglês DV8; a ironia e a humilhação psicológica oferecidas nas imagens criadas por Pina Bausch, convivem com representações mais abstratas de outros coreógrafos que exploram as possibilidades de manipulação do movimento, da dinâmica e do espaço de uma forma mais clara visualmente.¹⁰⁸

Grandes companhias de Balé Clássico, a exemplo do *Royal Ballet* e do *Ballet* da Ópera de Paris, também continuaram montando e apresentando suas peças imortais. Outras

¹⁰⁸ RODRIGUES, *op. cit.*, p. 126.

companhias de Balé optaram por convidar coreógrafos modernos, inovando o seu repertório.

A Dança Moderna se transformou em tradição, companhias como a de Martha Graham e a de Paul Taylor sobreviveram ao pós-modernismo e os seus repertórios passaram a ser considerados “os clássicos modernos”.

3.3. A DANÇA PÓS-MODERNA HOJE NA EUROPA

Apesar do movimento nomeado Pós-Moderno na Dança possuir suas origens nos Estados Unidos da América da América do Norte, ele expandiu-se para a Europa e para o mundo e o que vemos, hoje, é uma multiplicidade de influências, misturando-se e criando novas referências.

As matrizes culturais latino-americanas, afro-brasileiras, e a oriental têm influenciado deveras a produção artística europeia. Para citar apenas alguns exemplos: o último espetáculo de Pina Bausch, *Água*, é inspirado na cultura brasileira; o espetáculo *Boca*, de Elshoult e Händeler, versando sobre rituais, cria inúmeras imagens, tanto dos rituais do candomblé quanto da filosofia zen-budista; *Sertão* de Marcelo Evelyn, revela a cultura popular do nordeste; o solo *Ronin*, de Akram Khan, sofre influências da cultura indiana. Vemos, desta forma, que a pluralidade se expandiu além das fronteiras geográficas.

Esta apropriação de culturas estrangeiras, no entanto, revela muitas vezes uma superficialidade na abordagem dos temas. Tanto em *Boca*, quanto em *Água*, à guisa de exemplo, tivemos a sensação de que a leitura realizada dos aspectos eleitos a serem abordados em tais culturas, ou, talvez a forma de abordá-los, através da fragmentação da narrativa e da exploração do *pastiche*, diluíram o conteúdo temático.

Temas ligados ao universo pessoal também são recorrentes na dança pós-moderna atualmente. Tratar de questões referentes à individualidade, como alteridade e solidão, no modernismo, caracterizavam uma era de isolamento e ansiedade, refletida nas artes através da

dramatização exterior dos sentimentos interiores. No pós-modernismo, contudo, recebem conotações bem diversas.

Em *Blush*, de Wim Vandekeybus, e em *The Cost of Living*, de Lloyd Newson, temas como estes são apresentados numa espécie de colagem mitológica, destituindo o conteúdo de historicidade, o que torna a abordagem distanciada da emoção dramática.

As novas configurações que a realidade assumiu nas últimas décadas gerou uma mudança na forma de percepção e na própria sensibilidade, na substituição da alienação pela fragmentação do sujeito.

3.3.1. “RONIN” – Solo do coreógrafo Akram Khan, apresentado no teatro *Stadsschouwburg*, Amsterdã – Holanda, em 09 de julho de 2003, na programação do Festival Juli Dans.

O solo *Ronin*, de Akram Khan, é um exemplo bem sucedido da apropriação de uma cultura estrangeira em um produto coreográfico pós-moderno. Inspirado no épico hindu sobre a vida de Deus, o *Mahabharata* e influenciado por um estilo de dança tradicional indiana chamada *Kathak*, Akram Khan revela neste solo uma precisão de movimentos e uma habilidade técnica de altíssima qualidade, e tem sido considerado pela crítica especializada o mais novo talento da dança contemporânea na Inglaterra. Na nossa visão, o êxito deste trabalho reside no fato do coreógrafo e dançarino ter optado por uma dança “pura”, isto é, uma coreografia composta a partir dos elementos formais da dança. O virtuose da execução,

neste caso, aliada à originalidade do vocabulário de movimentos alcançada pela exploração criativa dos movimentos do *Kathak* foram os elementos que convergiram para tal êxito.

Fotografia de Amyand Tanveer: Programa do Festival Juli Dans 2003



STADSSCHOUWBURG AMSTERDAM WO 9 JULI 20.30 U

AKRAM KHAN (GB/BD)

RONIN

Akram Khan wordt gezien als dé ontdekking van de Britse moderne dans. Na zijn overweldigende succes met *Kaash* tijdens Julidans 2002 is de 28-jarige, internationaal gevierde danser en choreograaf ook dit jaar weer van de partij. *Ronin* is de titel van een meeslepende solo in de zuiver traditionele Indiase Kathak stijl, door Akram Khan zelf gedanst. Geïnspireerd door de wereldberoemde Mahabharata, het Hindoe-epos over het leven van de goden, onderzoekt Khan op zijn eigen, onnavolgbare manier de strijd tussen goed en kwaad. De god Krishna en de krijgsheld Arjuna komen tegenover elkaar te staan in deze driedelige choreografie. *Ronin* bevat alle ingrediënten die Khan zijn roem hebben bezorgd: intensiteit, schoonheid, intelligentie en overweldigend atletische dans.

De in Londen geboren Khan, wiens ouders uit Bangladesh kwamen, volgde een jarenlange training in de vijfde eeuw oude Indiase dans. Tijdens zijn moderne dansstudie in Engeland legde hij de basis voor een dansstijl waarin hij klassieke Indiase Kathak combineert met moderne dans. In de choreografie van *Ronin* nemen ook de spelers van de Kathakmuziek, die live op het podium wordt uitgevoerd, een belangrijke plaats in.

Akram Khan is considered the greatest new talent in British contemporary dance. Following his overwhelming success with *Kaash* during Julidans 2002, this 28-year-old internationally acclaimed dancer and choreographer will be performing again this year. *Ronin* is the title of a compelling solo performed in the traditional Kathak dance style of India by Akram Khan himself. Inspired by the well-known Hindu epic about the lives of the gods, the Mahabharata, Khan explores the struggle between good and evil in his own unique and unmatched style. The god Krishna and warrior hero Arjuna confront one another in this three-part choreography. *Ronin* contains all the ingredients that have made Khan so famous: intensity, beauty, intelligence and surprisingly athletic dance.

Born in London to Bangladeshi parents, Khan studied Kathak, the 500-year-old Indian dance, for many years. During his modern dance studies in England, he laid the foundation for a dance style that combines classic Indian Kathak dance with modern dance. The musicians performing Kathak music also figure largely in the choreography of *Ronin*.

3.3.2. “SERTÃO” – Espetáculo do coreógrafo Marcelo Evelyn, apresentado no teatro *Hetveem*, Amsterdã – Holanda, em 08 de outubro de 2003



Foto-montagem de Marcelo Evelyn: Programa do espetáculo Sertão

A concepção do espetáculo é do próprio coreógrafo, que também atua no elenco, junto a Anat Geiger, Josh S., Fábio Crazy da Silva e Sergio Matos. A direção e dramaturgia é de Gilberto Gawronski; a música original, de Loes van der Pligt, John Murphy e Jaap Lindijer; o desenho de luz, de Vinny Jones e G. Wegman; e a produção, de Florian Hellwig.

Em *Sertão*, o coreógrafo brasileiro radicado na Holanda, Marcelo Evelyn, aborda a cultura popular do nordeste brasileiro com propriedade. Neste espetáculo de teatro-dança com música ao vivo, ele combina percussão com música eletrônica e canções de cordel. Os *performers* retiram ritmo de caixas de fósforo, tocam viola deitadas, tocam Bach displícemente, falando de gosto musical em sotaque nordestino, dançam xaxado e xote, cantam cordel, perguntam se a platéia entende o que dizem e vertem para a língua inglesa.

O espetáculo apresenta características recorrentes da dança pós-moderna, na mescla de formas artísticas, na apropriação de estilos do passado, na interatividade com o

público, aqui através de elementos teatrais, assim como na concepção de corpo. Este trabalho privilegia a expressividade do corpo, e não o corpo balético ou atlético, característico de alguns dançarinos treinados em uma técnica específica de dança. O elenco de Sertão, como já nos referimos anteriormente, é formado pelo coreógrafo e mais quatro *performers*, sendo que, destes, três são músicos e a dançarina é gorda. Todos do elenco dançam, representam, tocam os instrumentos e dançam. A pesquisa de movimento é visivelmente voltada para a criação de significados próprios à contextualização dramática da obra.

3.3.3. “BOCA” – Espetáculo dos coreógrafos Diane Elshout e Frank Händeler, estreado no Teatro *Spui*, na cidade de Den Haag – Holanda, em 24 de novembro de 2000

Este espetáculo conta com a seguinte equipe na sua ficha técnica: Concepção e coreografia, Diane Elshout e Frank Händeler; desenho de iluminação de José Geraldo Furtado Gomes; técnico de iluminação, Alexander Malta; figurinista, Marcos Rolla; costureira, Nadja Lemos; dramaturgista, Suzana Martins; cenografia, Bartel Meyburg; vídeo, Pasi Granovist; música, do grupo Lucid Terror, Christian Heijens e Henri van Zanten; dançarinos: Hélio dos Santos de Almeida, Patrick Entat, Kenso Kusuda, Maria Naidu, Frank Händeler e Diane Elshout; assistente de coreografia, Ida Keizer e Jacqueline Knoops.

Em *Boca*, Elshout e Händeler, tomando como temática os rituais, utilizam-se de elementos do teatro, para, através da paródia, abordar criticamente a profusão de aspectos relativos ao plano místico na sociedade de consumo.

A primeira parte da peça, por exemplo, apresenta dois dançarinos representando, através de elementos do teatro, como o uso do discurso verbal e incorporação de personagens, uma vendedora e seu ajudante oferecendo ao público uma série de produtos, e suas respectivas aplicações, para a realização de rituais. O personagem da vendedora demonstra, com o auxílio do seu ajudante, a forma como tais produtos devem ser usados. Na visão de Suzana Martins:

Entre o humor e a seriedade de *Boca*, a flexibilidade e a falta de compromisso em retratar rituais como eles se processam na realidade, o espetáculo abre espaço para várias interpretações e se caracteriza como de vanguarda e de dança-teatro.¹⁰⁹

Compõe a cena acima descrita a projeção, em vídeo, de uma grande boca ao fundo do palco. A cena se desfaz com um *black out*, e logo desponta na escuridão o grito “NÃO”, fragmento de uma música de Daniela Mercuri, solto no silêncio. Consideramos este momento uma clara transição para o que poderíamos chamar da segunda parte do espetáculo. Nesta, os elementos teatrais se dissipam na movimentação dos dançarinos.

Surge ao fundo do palco um cenário composto de dois biombos móveis, forrados com telas de tecido transparente, em formato curvo, que, em conjunto com o vídeo, a iluminação e a música, estabelecem a cada instante novos ambientes, onde os dançarinos realizam seqüências de movimentos, ora em solo, ora em duo, ou ainda em grupos e subgrupos. As seqüências de dança moderna mescladas com passos da capoeira e de danças populares afro-brasileiras, confirmam os princípios estéticos da pós-modernidade na dança.

¹⁰⁹ MARTINS, Suzana. *Boca (Make your own ritual)* : Um espetáculo que perturba e acalma. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Revista Repertório Teatro e Dança, 2001, Ano 4, nº5, p. 104-108.



Fotografia: Gert Weigelt¹¹⁰

A música tem importante papel na ambientação cênica, trabalhando com fragmentações e colagens de compositores diversos, e, utilização de efeitos sonoros das novas tecnologias de computação, ressaltando a dramaturgia da peça, como bem assinala Martins:

A música impõe o aspecto místico, ressaltando as cenas dinâmicas da coreografia e o contraste dos sons do carcarejar das galinhas (um dos animais usados nas oferendas de sacrifícios aos orixás), o grito da música de Daniela Mercuri, trechos da obra de Mozart, o texto “*Invisible World*” combinado com momentos de silêncio, o que resulta numa mixagem harmônica, mas, ao mesmo tempo, bizarra, que nos leva às imagens esotéricas das cenas¹¹¹

¹¹⁰ WEIGELT, Gert. 2000 Acervo do grupo Elshout e Händeler.

¹¹¹ MARTINS, Suzana. *Op. cit.*, p. 104-108.

3.3.4. “ÁGUA”, espetáculo da coreógrafa Pina Bausch, apresentado no Teatro *Carré*, Amsterdã – Holanda, em 08 de junho de 2003

Pina Baush esteve no Brasil, recentemente, pesquisando a cultura e colhendo material para criação deste espetáculo. No seu recorte do tema Água, no contexto do universo Brasil, optou por revelar a exuberância da natureza através de imagens, projetadas em vídeo, de florestas, cachoeiras, ciclones de areia e coqueirais. Usando um efeito tipo 3D, porém com menor velocidade, as imagens do vídeo parecem que estão indo em direção à audiência, ou melhor, a sensação que este efeito nos desperta, enquanto espectador, é que estamos adentrando o espaço da cena. Isto reflete uma outra característica da dança pós-moderna, a aproximação do público à obra através da quebra de fronteira entre o espaço cênico e a platéia.

Em Água, Bausch evidencia também as manifestações artísticas populares, dos grupos de percussão e capoeira, a sensualidade das mulheres, além da sofisticação das festas da classe abastada, dentre outros aspectos. Para ilustrar tão amplo painel, utilizou-se sobretudo da colagem de cenas superpostas e do uso da repetição, marcas da sua obra.

O uso da repetição como estratégia de composição coreográfica, intensifica a ação e reforça a estrutura dramática, dando ênfase ao caráter psicológico do jogo coreográfico. Na Dança-Teatro de Pina Bausch, por exemplo, a repetição é explorada em pequenos gestos e em grandes ações, muitas vezes de forma cumulativa. Isto potencializa o conteúdo temático que, pautado na abstração, inaugura uma “nova” estética na dança. Na

tentativa de revelar a essência da natureza humana, explora o lúdico, o efêmero e o imaginário.

Outro traço característico da dança pós-moderna da atualidade é a incorporação de correntes anteriores. A primeira cena de *Água*, por exemplo, apresenta um solo com seqüências de movimento visivelmente trabalhadas a partir da técnica de Marta Graham, com torções de tronco, giros sustentados, uso de contrações e forte tônus muscular. Explora bastante movimentos de rotação de cabeça, valorizando o movimento dos cabelos, talvez buscando realçar a sensualidade feminina.



Fotografia de Jochen Viehoff¹¹²

¹¹² VIEHOFF, Jochen. 2001. Disponível em: WWW.knap-daneben.de/alle-sets.html. Acesso: 24 abr. 2003.

Em uma outra cena, uma dançarina é carregada por vários dançarinos, passando de um para o outro sem nunca tocar os pés no chão. O seu movimento é lânguido, quase sem comando, sendo assim manipulada pelos dançarinos. Esta cena sugere fragilidade e vulnerabilidade na condição feminina, em contraposição à virilidade e força na postura masculina. Principalmente porque em nenhum momento do espetáculo esses papéis se invertem. Ficamos com a questão: Será que foi uma percepção da artista sobre as relações de gênero no Brasil? Ou será que não houve intenção alguma da coreógrafa de abordar uma questão de gêneros com esta escolha de movimentos? E qual seria a relação desta questão com o tema central do trabalho intitulado “Água” ?

Levantamos estas questões, poderiam ser levantadas muitas outras, no intuito de ressaltar a amplitude de possibilidades interpretativas que o produto coreográfico revela. A mensagem é diluída na fragmentação da narrativa, de forma que, via de regra, o autor não impõe um entendimento único da obra, ao invés disto, suscita o espectador a perceber a multiplicidade de possibilidades interpretativas, sugerindo ao mesmo tempo, o caráter efêmero da realidade visível.

Em outro momento, o palco é todo tomado por um enorme sofá em formato de meio círculo. As dançarinas estão deitadas, com vestidos de luxo. Os dançarinos entram em cena um após o outro, dirigindo-se às mulheres. A cena simula uma festa sofisticada, onde, em dado momento, os bailarinos dançam “lambada”. No desenrolar da narrativa uma bailarina representa teatralmente uma mulher bêbada, rindo, caindo no chão, falando, cantando, chorando. Vemos nesta cena muito claramente a prática transdisciplinar. Texto, dança de salão, canto, representação, fundem-se organicamente nesta cena. A quebra de limites entre vida e arte, entre cultura popular e erudita são aqui evidenciadas na representação, através de

elementos do teatro realista, de uma festa onde os convidados conversam, tomam drinques e dançam “lambada”, estilo de dança de salão derivada do carimbó e muita em voga no Brasil por volta do ano 2000, período em que Pina Bausch esteve no país colhendo material para este espetáculo.

3.3.5. “*THE COST OF LIVING*”, espetáculo do Grupo *DV-8 Physical Theatre*, sob a direção do coreógrafo Lloyd Newson, apresentado no Teatro *Stadsschouwberg Amsterdam*, Amsterdã – Holanda, em 19 de julho de 2003, na programação do Festival Juli Dans.

Neste espetáculo, o elenco é composto por, José Maria Alves, Robin Digemans, Thom Fogarty, Tom Hodgson, Eddie Kay, Eric Languet, Matthew Morris, Eddie Nixon, Kareena Oates, Talia Paz, Rowan Thorpe, David Toole, Vivien Wood, Liam Steel, além do coreógrafo O desenho de luz é de Jack Thompson; os figurinos, de Katy McPhee; a composição musical, de Paul Charlier; o desenho de som, de Gareth Fry e o vídeo é de Oliver Manzi.

A quebra da delimitação de fronteiras entre o espaço cênico e a platéia tem sido buscada de variadas formas. No espetáculo *The Cost of Living*, em vários momentos, a platéia é convidada a interagir com o elenco. Os performers dirigem-se diretamente ao público, por exemplo, na primeira cena, quando um deles reclama o atraso da platéia, e em outro momento, quando o grupo simula um concurso de auditório, no qual o apresentador solicita dos concorrentes conseguir objetos na platéia, como meia, cartão de crédito, etc. Aqui, mais

uma vez constatamos a presença de elementos teatrais e a exploração do pastiche, neste caso como recurso para abordar ironicamente a cultura de consumo.

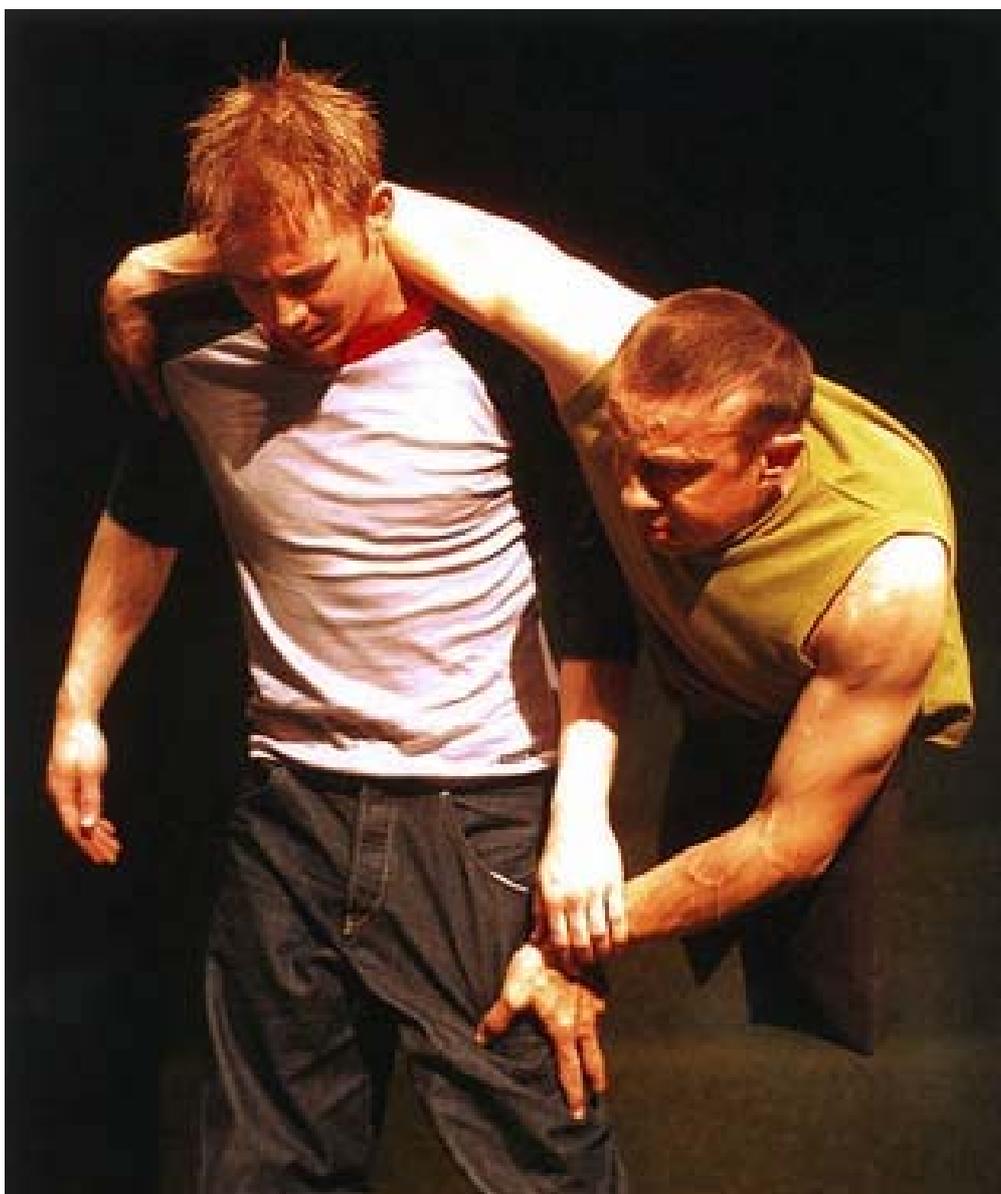
Tendo como principais marcas o pastiche e a *bricolage*, este trabalho traz de forma inteligente outra temática bastante explorada nos últimos anos, a questão da individualidade, da alteridade e da solidão.

Em *The Cost of Living*, a ambientação é criteriosamente trabalhada através da cenografia, da iluminação e da trilha sonora, que mescla diferentes estilos de música e impõe o ritmo dinâmico da espetáculo. As músicas ou efeitos sonoros são sobrepostos, mixados, superpostos, ou intercalados de silêncios, vozes em *off* ou textos e diálogos ao vivo.

Com o uso de recursos tecnológicos da engenharia cenográfica, o palco, revestido por uma estrutura de madeira móvel que permite elevá-lo em partes diversas, forma rampas, buracos, corredores, etc. assumindo diferentes angulações e nivelamentos. Em dado momento, por exemplo, o palco está todo plano e aberto, então, as rampas se movem e, junto com a mudança de luz, o ambiente se torna pequeno, escuro e denso. O que ocorre, desta forma, é uma súbita e completa transformação do espaço cênico. O desenho de luz define, recorta, texturiza e climatiza o espaço cênico.

A quebra da historicidade pela fragmentação da imagem e da narrativa propõem, ao mesmo tempo, a relativização do discurso, deixando claro a intenção de manter em aberto as possibilidades interpretativas.

Uma outra característica da dança pós-moderna é a escolha de elencos heterogêneos. Em muitos casos, os grupos não têm um corpo de dançarinos efetivos, ao invés disto, os elencos são escolhidos, de acordo com o biótipo e as habilidades, mais adequados as necessidades técnicas e a temática de cada trabalho. *The Cost of Living*, por exemplo, apresenta no elenco diferentes tipos físicos e não dançarinos: um homem sem pernas, outro de setenta anos e um obeso.



Fotografia de M. Rayner¹¹³

¹¹³ RAYNER, M. Disponível em WWW.hebbel-theater.de/bilder/vorst/dv8.jpg . Acesso: 24 abr. 2003.

A sofisticação dos recursos tecnológicos da técnica de iluminação e cenografia, profusão de elementos cênicos, a pesquisa de movimentos voltada para a criação de significados próprios, a apropriação de estilos do passado e de outras formas artísticas, a busca de interatividade com o público, podem ser observados nas seguintes descrições de cenas deste espetáculo:

Situado, no lado esquerdo do palco um grande relógio digital e um corredor de luz. Esta faixa de luz corta o palco horizontalmente e define na parede uma forma retangular, o que nos dá a impressão de ser uma grande porta. Quando o relógio marca 8:30, pontualmente começa o espetáculo. De dentro de uma caixa retangular, disposta do lado esquerdo frente do palco, despontam 8 cabeças, com máscaras de palhaço, 4 em cima, 4 em baixo. Todas, exatamente iguais, fazem movimentos sincronizados para os lados frente/cima/baixo/circular/diagonal, criando uma dinâmica rítmica, ora simétrica, ora não. As cabeças olham para um lado, para o outro, todas juntas, como se estivessem investigando o espaço exterior, a platéia, e fazem jogos mudando de direção, criando uma espécie de diálogo. Surpreendentemente, uma cabeça tira a máscara e começa a falar com os outros, depois dirige-se a platéia. Reclama das pessoas que estão entrando atrasadas no teatro. Enquanto isso, os demais *performers* (palhaços), saem da caixa deixando o palco. O primeiro volta à caixa, agora vazia, e abre a parte de baixo. Sai, dali, um homem sem pernas, iniciando um diálogo com o primeiro.



Fotografia de M. Rayner¹¹⁴

A cena subsequente apresenta um bailarino deitado ao topo de uma rampa. Ele desce-a rolando por entre latas de cerveja, cigarros, e outros objetos que sugerem uma noite de orgia e drogas e ao final canta, em solfejo agudo, uma canção. Outro dançarino entra em cena, desenvolve com o primeiro uma coreografia, no estilo do *contact improvisation*, que sugere

¹¹⁴ RAYNER, M. Disponível em WWW.hebbel-theater.de/bilder/vorst/dv8.jpg . Acesso: 24 abr. 2003.

um encontro sexual. Por fim, os dois dançarinos somem no palco como se fossem sugados pelo chão, por um pequeno buraco que se abre.

Mais uma vez a cena é “magicamente” transformada, com a mudança de luz, agora branca, e um dançarino saltando um bambolê ao som de uma canção alegre. A utilização de vários objetos cênicos, como bolas, bambolês, fitas, criam uma atmosfera lúdica que permeia todo o espetáculo. Percebemos que a fragmentação da narrativa nesta *bricolage* é trabalhada de forma a buscar um certo encadeamento orgânico na agilidade com que as cenas se sobrepõem.

A constante transformação do espaço cênico junto aos demais elementos estéticos demonstrados na exemplificação, revelam o presenteísmo, a ausência de historicidade, a velocidade das mudanças no plano da realidade contemporânea, onde os temas recorrentes do modernismo, sob a égide do *pastiche* pós-moderno se diluem na superficialidade de uma abordagem impessoal e acrítica. O uso do humor irreverente revela o niilismo contemporâneo.

3.3.6. “*BLUSH*”, espetáculo do Grupo *La Ultima Vez*, sob direção do coreógrafo Wim Vandekeybus, apresentado no Teatro *Stadsschouwberg Amsterdam*, Amsterdã – Holanda, nos dias 06 e 07 de julho de 2003, dentro da programação do Festival JuliDans.

Este trabalho aborda uma temática relativa à questões existenciais do homem contemporâneo, tratando do conflito do indivíduo em relação a identidade e o olhar do “Outro”.

WIM VANDEKEYBUS/ULTIMA VEZ (BE)

BLUSH



Fotografia de Hans Hoel: .Programa do Festival Juli Dans 2003

O cenário é composto de um grande mastro e um telão revestindo a rotunda. O palco é todo tomado de objetos cênicos, tais como almofadas enormes. O espaço cênico é transformado pela manipulação destes objetos pelos intérpretes, assim com, os próprios objetos ganham diferentes funções pela forma como são manipulados pelos dançarinos: as almofadas se transformam em caixas e depois em malas.

A concepção de corpo é de um corpo ativo, mas sem rigidez formal. O tempo-espaço no movimento apresenta uma grande diversidade dinâmica, movido por ações cotidianas, tais como correr, andar, jogar, cair, etc. , inclusive reforçando as ações com sons, falas ou até mesmo textos e diálogos.

3.3.7. O espetáculo “*S. O. H. 10 – The Opera*” (*States of Humanity*) teve sua estréia no *Holland Festival*, em Amsterdã – Holanda, no dia 05 de junho de 2003.

O espetáculo é uma super-produção multimídia, com direção do cineasta Alex Vermeulen, com música de David Shea, desenho de luz de Johan Vonk, figurinos de Tessa Koops, efeitos especiais de Jason Cowell e performance de Kate Strong. Foi apresentado num grande galpão, revestido com telões, de tamanhos variados, em todas as laterais, de forma assimétrica, e as arquibancadas para o público foram dispostas em forma de “V”, em dois ângulos do quadrado cênico, de forma que o público, de certa forma, ficava inserido no contexto da cena. Ao centro, havia um palco de acrílico, cuja transparência permitia que a iluminação fosse projetada por baixo do mesmo, dando a impressão de estar suspenso no ar. Vemos, aqui, mais uma forma de rompimento das fronteiras entre espaço cênico e platéia.

Apesar da sofisticação do aparato tecnológico, este espetáculo não apresenta organicidade na fusão das formas artísticas. A mesma imagem de vídeo é projetada, em tempo simultâneo, em todos os telões, apresentando um filme com enredo, personagens e diálogos, em narrativa linear, sobre experiências científicas no campo de inteligência artificial e estados alterados de consciência. Ao mesmo tempo, no palco, a dançarina executa movimentos inspirados nas artes marciais. A trilha sonora tem a função apenas de pontuar alguns momentos. Desta forma, o espectador vê-se dividido entre o vídeo e a dança, sendo que, pela própria natureza da imagem em grandes proporções, o vídeo “rouba” a atenção do público. Devido a todos esses aspectos, a transdisciplinaridade aqui não é alcançada.

3.3.8. Suzanne Linke e Urs Dietrich dividiram o espetáculo “*WO WIE WER*”, tendo cada um dançado um solo, no Espaço *Pact Zollverein: Choreographisches Zentrum NRW*, Essen – Alemanha, de 13 a 15 de junho de 2003.

Em *Wo Wie Wer*, Suzanne Linke e Urs Dietrich, junto com os *videomakers* Momme Hinrichs e Torge Moller, do fettFilm Berlin, exploram o processo criativo sobre a perspectiva do artista: “Onde as idéias criativas se originam, como se materializam? Que influências inspiram o artista, que sonhos e desejos o motivam, que novos universos podem ser criados?” Com estas questões o programa apresenta a temática destes dois solos integrados.



Urs Dietrich em *We Wie Wer*¹¹⁵

O vídeo interage com a dança de forma a ressaltar a narrativa, sem contudo perder a condição de autonomia enquanto manifestação artística. Os dois solos possuem uma afinidade estética no sentido em que, em ambos, percebe-se claramente a busca do diálogo entre vídeo e dança. Podemos considerá-los um diferencial em relação às demais produções

¹¹⁵ Fotografia não identificado. Disponível em WWW.theaterlabor.de/360°_festival/programm_360°/susanne-linke/susanne-linke.html

investigadas neste estudo, pois, não apresentam uma série de características gerais apontadas até aqui como recorrentes, tais como, multiplicidade de linguagens, grandes aparatos tecnológicos, apropriação de estilos do passado ou da cultura popular. A narrativa se faz presente de forma linear e trata de temáticas referentes ao processo artístico pessoal dos dois artistas. Desta forma, apontamos estes dois solos como uma exceção dentro do quadro estudado.

3.3.6. ASPECTOS CONVERGENTES

Destacamos nos espetáculos mencionados e nos exemplos das cenas descritas, uma série de pontos convergentes, que apontam aspectos gerais acerca da dança pós-moderna na contemporaneidade, a seguir:

- Transições entre as cenas feitas por recursos tecnológicos, que podem criar a cada cena um novo ambiente. Como por exemplo, uma mudança de luz, a movimentação de cortinas, do cenário, ou até do próprio palco, muitas vezes móvel.
- Utilização de texto falado: às vezes em *off*, outras vezes ao vivo, em idiomas diversos.
- Uso de pausas entre as cenas: longas ou curtas, criando silêncios no acompanhamento sonoro e no movimento.
- Uso de elementos cênicos diversos, desde almofadas até andaimes, adereços, brinquedos infantis, móveis, e etc.

- Exploração de formas e linhas projetadas através da luz em silhuetas, ou em slide, ou em vídeo.
- Valorização do aspecto lúdico e a preferência pela adoção de superficialidade na abordagem temática, através da ironia, do *pastiche*, e da quebra constante do fio dramático.
- Uso de elementos teatrais e desafio de limites físicos.
- Não apresentam um *grand finale* ou um climax.
- Uso de espaços alternativos, como por exemplo, galpões , fábricas, museus e etc.
- Desenhos de linhas e formas no espaço físico ou projetados em vídeo ou slides (no chão e nas laterais do espaço cênico e da platéia).
- Sem delimitação de fronteiras entre o espaço cênico e a platéia.
- Ausência de linearidade narrativa e às vezes ausência da própria narrativa.
- Uso de elenco heterogêneo, diferentes biótipos e também dançarinos não profissionais.
- Uso da repetição de seqüências e cenas, de partes de música ou sons.
- Uso de gestos cotidianos e de uma postura corporal “natural”.
- Interdisciplinaridade: diálogo entre diferentes formas artísticas.
- Apropriação de técnicas diversas: dança moderna, balé clássico, circo, artes marciais e etc.

Dentre as principais características evidenciadas no produto estético coreográfico pós-moderno da atualidade, destacamos a fragmentação da narrativa através da colagem mitológica, o uso da paródia e do *pastiche*, a transdisciplinaridade. O uso de diferentes dinâmicas e qualidades de movimento e as estratégias de combinar, recombinar, dividir, repetir, desconstruindo e reconstruindo significantes em novos significados que se sobrepõem, revelam o presenteísmo e a relatividade da realidade inerentes ao mundo pós-moderno.

ASPECTOS CONCLUSIVOS

Os avanços tecnológicos advindos das descobertas da física, no século XX, influenciaram e continuam influenciando, de tal modo, a forma do homem lidar com a temporalidade e a espacialidade, que podemos falar que estamos passando por uma “crise de paradigmas” como propõe Capra; ou uma “mudança do paradigma newtoniano-cartesiano para o paradigma holístico”, como propõe Khun; ou uma mudança na “estrutura do sentimento”, com propõe Harvey; ou ainda, como propõe Jameson, uma mudança na “dinâmica da patologia cultural”¹¹⁶, que caracteriza-se pela substituição da alienação do sujeito pela fragmentação do sujeito, ou seja, uma mudança na forma de percepção e na própria sensibilidade.

Os reflexos desta mudança, na sociedade, se traduzem na cultura e na arte que tal sociedade produz. “A velocidade, cada vez maior, com que o tempo e o espaço são vivenciados e visualizados, estabelece um novo padrão estético, que se aplica à criação das imagens contemporâneas.”¹¹⁷ Para criação dessas imagens, em eterno estado de mudança,

¹¹⁶ JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 1991, p.42.

¹¹⁷ CERBINO, Beatriz. *Uma Cela Pós-Moderna* IN Lições de Dança 1, Rio de Janeiro: Univercidade Editora, 1998, p. 92

inerentes ao espaço-tempo da realidade contemporânea, a dança pós-moderna tem adotado o uso corrente das descontinuidades e fragmentações do discurso, onde a obra de arte abdica da totalidade e passa a ser apreendida pela diferenciação. O uso da disjunção é explorado ao extremo, desintegrando o corpo da obra em fatias desconexas.

De acordo com Cerbino, a Dança Pós-Moderna possui “o papel de portadora de realidades e do imaginário do homem, dando visibilidade as suas necessidades”¹¹⁸, desta forma, “não se propõe a ser uma representação única do mundo, ou uma totalidade plena de conexões e diferenciações, pois qualquer tentativa nesse sentido torna-se repressiva ou ilusória, mas sim a apresentar fragmentos em contínuo estado de mudança.”¹¹⁹

O paradoxo da pós-modernidade na dança está relacionado com a mudança de patologia, a qual se refere Jameson. A esquizofrenia, revelada na fragmentação do discurso sobre a égide da colagem mitológica, muitas vezes associada ao gênero *pastiche*, à paródia, ou até mesmo à abstração, denuncia a crise de historicidade instalada pela mudança de concepção acerca do espaço-tempo e da natureza da matéria, instaurada pelos avanços da física moderna.

Por outro lado, o diálogo interdisciplinar que a dança pós-moderna estabelece com outras formas artísticas, com a ciência e com as novas tecnologias, revela a sua inclinação em direção à uma síntese, um caminho para a transdisciplinaridade, algumas vezes alcançada, comungando, assim, com o paradigma holístico de Khun. Este ponto esclarece o caráter paradoxal do movimento pós-moderno na dança, posto que, há nele uma pretensão de alcançar, no produto artístico, uma unidade que abranja as diversidades.

¹¹⁸ CERBINO, *op. cit.*, p.93

A questão da totalidade da obra, almejada na dança desde o século XVI, parece retornar, embora camuflada pela fragmentação do discurso, que se faz presente desde o processo de composição das seqüências de movimento até a composição do produto final. No entanto, podemos observar nesta fragmentação uma certa relação entre as diferenças, de forma a criar uma tensão própria, o que aponta para o desenvolvimento de uma “nova” modalidade de percepção.

Se a alienação do sujeito, no plano social e cultural, foi o principal fator responsável pela cristalização da arte moderna dentro da ditadura do novo, no pós-modernismo, a “morte” do sujeito poderia determinar, como conseqüência lógica, o fim da criação de tal sujeito. Contudo, o que assistimos não se delinea como ausência de criação, mas de uma concepção de criação que incorpora critérios diferentes do conceito de criação do período moderno, que, contudo, subsiste.

A pós-modernidade na dança é, portanto, um movimento, a um só tempo, de ruptura e continuação. O próprio prefixo pós o denuncia atrelado ao movimento anterior. A colagem mitológica, que se tornou uma das práticas mais utilizadas no discurso artístico contemporâneo, surgiu como reflexo do fim da ideologia moderna, mas paradoxalmente, afirma e nega o modernismo concomitantemente. O afirma quando apropria-se dos seus estilos, e nega-o quando os destitui de seu conteúdo ideológico.

Entendemos que as mudanças ocorridas quanto à concepção de corpo e a utilização do espaço-tempo na dança pós-moderna em relação à Dança Moderna já se

¹¹⁹*Ibid*, p..95.

conformam, hoje, como princípios instituídos. A dança pós-moderna já possui um *corpus* de aspectos e características que lhe conferem um estilo inscrito em códigos/tendências, que embora não padronizados como os antecessores códigos do balé ou da dança moderna, pela própria natureza conceitual de heterogeneidade, dada pela busca do “novo”, se conformam, agora, como uma tendência homogeneizante.

Toda essa reflexão nos leva ao desejo de continuar pesquisando sobre a dança contemporânea e aprofundarmo-nos no objeto deste estudo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Teoria Estética: Arte e Comunicação. Lisboa: Edições 70, 1970.

ARNHEIM, Rudolf. Arte e Percepção Visual: Uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1988.

BACHELARD, Gaston. A poética do Espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BANES, Sally. Greenwich Village. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.

BANES, Sally. Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance. Boston: Houghton Mifflin Company, 1980.

BARBOSA, Pedro. Metamorfoses do Real: Arte, Imaginário e Conhecimento Estético. Edições Afrontamento, 1995.

BERMAN, Marshall. Tudo Que É Sólido Desmancha No Ar. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BOUCIER, Paul. História da Dança no Ocidente. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CANTON, Kátia. E o Príncipe Dançou... Tradução: Cláudia Sante /Ana Martins. São Paulo: Ática, 1994.

CAPRA, Fritjof. O Ponto de Mutação. São Paulo: Editora Cultrix, 1982.

CARVALHO, Maria Cecília Maringoni (org.). Construindo o Saber - Metodologia Científica: Fundamentos e Técnicas. Campinas: Papirus, 1989.

COELHO, Teixeira. *Moderno Pós- Moderno: Modos e Versões*. São Paulo: Iluminuras Ltda., terceira edição revista e ampliada, 1995.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wupertal dança-teatro: Repetição e Transformação*. São Paulo: Editora Hucitec, 2000

GIDDENS, Anthony. *As Conseqüências da Modernidade*. Tradução: Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1991.

GITELMAN, Cláudia. *Dança Moderna Americana: Um esboço*. Tradução: Isabel Azevedo Marques e Eva Tessler. Campinas: Trilhas, 7 (1): 23-40, 1998.

GREINER, Christine. *Butô - Pensamento em Evolução*. São Paulo: Escrituras, 1998.

GREINER, Christine/ **AMORIM**, Cláudia(org.). *Leituras do Corpo*. São Paulo: AnnaBlume, 2003.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HEIDEGGER, Martin. *Sobre o Problema do Ser: O Caminho do campo*. São Paulo: Duas cidades, 1969.

HOBSBAWN, E. *A Era dos Extremos: O Breve século XX*. Cia. das Letras: São Paulo, 1995

JAMESON, Fredric. *Espaço e Imagem: Teorias do Pós- moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

JAMESON, Friedric. *Pos- Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Tradução: Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997.

KUHN, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

LACOSTE, Jean. A Filosofia da Arte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

LINS, Daniel e **GADELHA**, Silvio (org.). Nietzsche e Deleuze: O que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LUBISCO, Nídia M. L./ **VIEIRA**, Sônia C.. Manual de Estilo Acadêmico: Monografias, Dissertações e Teses. Salvador: EDUFBA, 2003.

MAFFESOLI, Michel. A Contemplação do Mundo. Tradução: Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Oficinas, 1995.

MAFFESOLI, Michel. O Conhecimento Comum: Compêndio de Sociologia Compreensiva. Tradução: Aluizio Ramos Trinta. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MARTINS, Suzana. Boca (*Make your own ritual*): Um espetáculo que perturba e acalma. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Revista Repertório Teatro e Dança, 2001, Ano 4, nº5, p. 104-108.

MENDES, Miriam G. A Dança. São Paulo: Editora Ática, 1987.

NAVAS, Cássia. Dança e Mundialização. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.

PEREIRA, Roberto e **SOTER**, Silvia(org.). Lições de Dança 3. UniverCidade: Rio de Janeiro, s/n.

PORTINARI, Maribel. História da Dança. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

RODRIGUES, Lia. Grupo Tran- Chan: Princípios da Pós- Modernidade Coreográfica na Dança Contemporânea. 2000. 355 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escolas de Teatro e Dança, Universidade Federal da Bahia: Salvador, p. 97.

ROPA, Eugênia Cassini. Nas Origens da Dança Moderna. Trilhas: Campinas, 1998.

SAMOZI, Gesa. Tempo e Espaço: As Dimensões Gêmeas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

SERPA, Luis Felipe Perret. *Ciência e Historicidade*. Bahia: Microarte, 1991.

SIEGEL, Marcia B. *The Tail of the Dragon - New Dance, 1976-1982*. Durham and London: Duke University Press, 1991.

SUBIRATS, Eduardo. *Da Vanguarda ao Pós- moderno*. São Paulo: Nobel, 1987 (terceira edição ampliada).

THUILLIER, Pierre. *De Arquimedes a Einstein: A face oculta da invenção científica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

VILLAÇA, Nízia e **GÓES**, Fred. *Em Nome do Corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

VILLAÇA, Nízia /**GÓES**, Fred/ **KOSOVSKI**, Ester (org.). *Que corpo é esse?* Rio de Janeiro: Novas Perspectivas. MAUAD Consultoria e Planejamento Editorial, 1999.

VIRILIO, Paul. *O Espaço Crítico*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

WEIL, Pierre/**D'AMBRÓSIO**, Ubiratan/ **CREMA**, Roberto. *Rumo à Nova Transdisciplinaridade – Sistemas Abertos de Conhecimento*. São Paulo: Summus, 1993.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em Arte: Uma paralelo entre arte e ciência*. Autores Associados: Campinas, 1998.