

LER CUNNINGHAM *

Daniel Tércio **

Ler Cunningham é título deliberadamente polémico.

... O que há para ler de Cunningham? Na verdade, muito pouco, já que o coreógrafo sempre resistiu a escrever livros, no sentido ortodoxo da palavra. O seu *Changes: notes on Choreography* é a reunião de notas soltas, indicações de movimentos, sketches organizados de maneira porventura contingencial.

E o que há para ler em Cunningham? Isto é: o que há para ler na sua obra coreográfica?

No sentido da leitura de uma história, há muito pouco, ou mesmo nenhuma matéria narrativa nas peças de Cunningham. Pode dizer-se que os movimentos dos bailarinos se “libertam” da dependência relativamente a uma qualquer sequência narrativa. Isto é, o **movimento** passa a “falar” por si mesmo e de si mesmo. Portanto, deixa de ser um meio para exprimir uma história (como nos bailados românticos), ou os estados psíquicos do criador (como em Martha Graham), para passar a ser um fim em si próprio.

Esta característica assumiu uma importância enorme na obra de Merce Cunningham e veio constituir uma chave para a interpretação do desenvolvimento da dança teatral na segunda metade do nosso século; a compreensão do pós-modernismo em dança passa certamente por aqui.

Cunningham introduziu portanto uma rotura na concepção da obra coreográfica, que se pode dizer assim: antes de ser a representação do que quer que seja, a obra coreográfica é movimento.

Por uma rotura similar tinham passado as artes plásticas, pelo menos desde o princípio do século, quando os pintores pós-impressionistas “declararam” que um quadro, antes de ser a representação de uma paisagem, um retrato, ou o que quer que fosse, era uma superfície coberta de matéria pictórica. Escusado é discorrer sobre as consequências que esta atitude teve na História da arte contemporânea.

Assim, Cunningham teve também o mérito de actualizar a chamada dança teatral, fazendo-a alinhar numa vaga de fundo da estética contemporânea. A verdade da obra - fosse ela pictórica, literária, ou coreográfica - não estava no acerto da representação, isto é, no elo que a ligaria a um qualquer referente, mas estava em si mesma, isto é, na sua lógica construtiva, nas exigências e nas potencialidades combinatórias dos materiais, fossem eles os pigmentos coloridos, as palavras escritas, ou os movimentos dos corpos.

De facto, esta tendência da estética contemporânea relativizava a própria verdade, na medida em que recusava as combinatórias canónicas. Tudo - literalmente

* Comunicação apresentada na *Vrije Universiteit Brussel*, em 1992

** Assistente, Departamento de Dança - FMH / UTL.

tudo - passava a ser possível e igualmente válido. Merce Cunningham foi claro a este respeito, ao afirmar:

I started with the idea that first of all any kind of movement could be dancing.

Assim, a obra de arte - incluindo obviamente a obra coreográfica - deixava de ser absoluta, deixava de estar investida de um valor absoluto, na medida em que não existia verdade que não fosse relativa.

A passagem do "absoluto" ao "relativo" é o tipo de acontecimento que favorece o pensamento analógico. Senão, vejamos...

Neste relativismo geral, que atravessou e atravessa a estética contemporânea, parece ecoar a relatividade generalizada einsteiniana. Às roturas estéticas na primeira metade do século correspondeu o corte epistemológico que inaugurou novos paradigmas científicos.

Que interferências e interações existem entre estes dois campos, o da arte e o da ciência? Em que medida é que numa rotura se rebateu a outra? Em que medida uma e outra foram afinal reflexos de um mesmo "corte"?

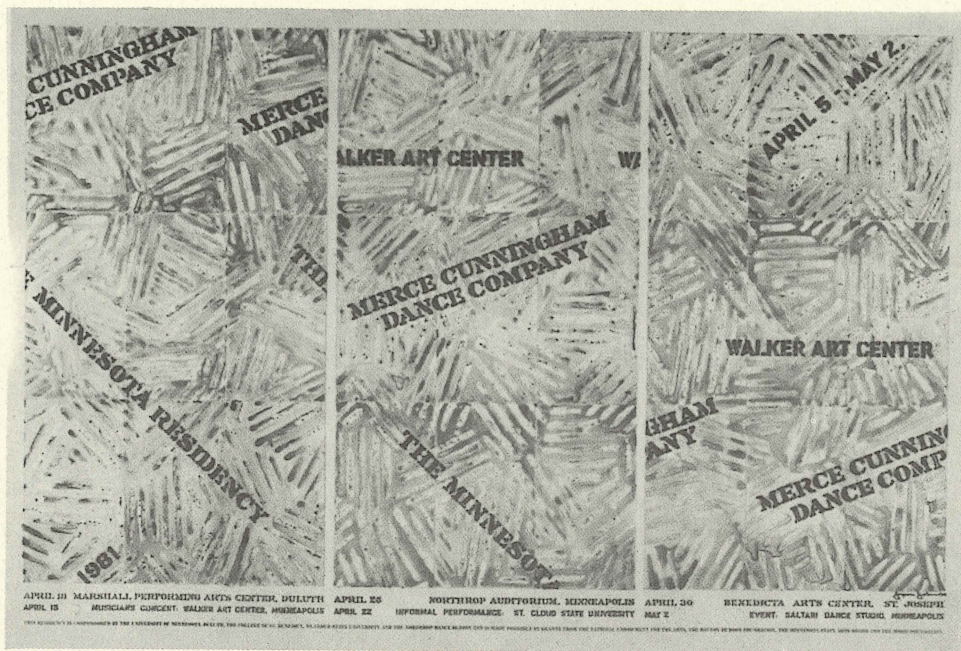
Cunningham deixou-nos uma pista valiosa como resposta a estas interrogações; durante uma entrevista (Cunningham, 1985), declarou o seguinte: *And when I happened to read that sentence of Albert Einstein's: "there are no fixed points in space", I thought, indeed, if there no fixed points, then every point is equally interesting and equally changing.*

É, portanto, Cunningham quem cita Einstein, neste contexto, para explicar a gestão do espaço cénico nas suas coreografias. O *focus*, entendido no sentido do espectáculo ballético, desaparecia. Todos os pontos do palco podiam ser separada ou simultaneamente atractivos. A cena ganhava uma outra espessura - por assim dizer, uma espessura quântica, em oposição à lógica do espaço euclidiano que dominava as coreografias tradicionais.

Entretanto, os objectos a deslocar por um tal espaço - a começar evidentemente pelos corpos dos bailarinos - não eram organizados hierarquicamente. Isto é, todos eram (ou podiam ser) solistas: em consequência, o espectáculo era simultaneamente um espectáculo de conjunto e um espectáculo de solistas.

A ênfase da liberdade individual, tão cara ao espírito americano, ajustava-se bem a esta nova atitude coreográfica. O desempenho dos bailarinos não se inscrevia num dado sistema de relações hierarquizadas, com solistas e corpo de baile, mas sim num sistema aberto de relações de competição/colaboração. Também o público, ou melhor, cada elemento do público, era "livre" de interpretar à sua maneira aquilo que via. *I'm not telling them how to think* - declarou Merce Cunningham.

Finalmente, foi neste terreno, já em si mesmo inovador, que o coreógrafo veio introduzir uma componente verdadeiramente revolucionária - o factor aleatório. Em *Suite by chance* - uma peça de 1935, onde ele inaugurou a assim chamada *choreography by chance* - Cunningham preparou uma série de cartões com movimentos de dança, que veio a sortear entre os bailarinos. O que daqui resultou apresentava um grau de imprevisibilidade muito superior ao das peças coreográficas tradicionais. Foi esta basicamente uma das metodologias de construção coreográfica que ele adoptaria nas obras subsequentes. O recurso a um sorteio de cartões poderia seguir, por exemplo, as regras do "solitário", como em *Canfield*, de 1969.



Cunningham explicou liminarmente como inventou a coreografia, a partir do jogo de cartas:

While playing it one summer day on vacation in Cadaquès I decided the procedure could be used for choreography. The various componentes of a deck of cards were allotted to aspects of dance. To each of the fifty-two cards I related a word that implied movement, for example, the queen of spades indicated leap; the ten of Diamonds lurch; the seven of hearts bounce, continuing for all fifty two. Then I used the idea of thirteen cards in a suit to indicate the number of dances comprised in the whole work. To red and black were allotted fast and slow. When two or three face cards came up in succession, they referred to the possibility of duet and trios.

Jogo de cartas, cartões, o livro *I Ching*, tudo isto serviu de uma ou de outra maneira como instrumento de uma metoologia revolucionária, que levava a obra de arte - neste caso, a obra coreográfica - aos limites da sua abertura. Não se tratava de uma anarquização da obra ou da introdução de um factor caótico; tratava-se e trata-se ainda de uma nova ordem, porventura menos previsível, mas certamente mais próxima da vida real.

Na descoberta de Cunningham reflectiam-se também, sem lhe diminuir o valor de inovação, os procedimentos acústicos do compositor John Cage e a *action painting* de Rauschenberg.

Nesta, por assim dizer, estética do caso, verificava-se também e finalmente o eco de certas roturas nos paradigmas científicos que, como antes foi referido, tiveram lugar ainda na primeira metade do século XX. Lembremos que a investigação

em microfísica se confrontara com a impossibilidade de confirmar um dos axiomas fundamentais da ciência (as mesmas causas postas nas mesmas circunstâncias produzem os mesmos efeitos). O comportamento das partículas atómicas parecia e parece renitente a uma previsão absolutamente certa; por isso, em lugar de se dizer que o electrão se move segundo uma dada trajectória, aquilo que os cientistas podem dizer é que o electrão se move algures entre a trajectória alfa e a trajectória beta. Enfim, há um inevitável factor de incerteza - um fecundo factor de incerteza.

A introdução voluntária de factores aleatórios no processo de criação artística e no processo de fruição da obra veio subverter algumas das ideias estabelecidas sobre arte e obra de arte. Na verdade, no lugar da sacro-santa obra-prima passou a estar o acontecimento ou o efeito estético. Assim, a obra de arte - não apenas a obra coreográfica - assumia uma vertente efémera.

Ora, esta vertente efémera, que, pela especificidade dos seus materiais, constituía desde sempre, por assim dizer, um estigma para a dança teatral, passaria agora, graças ao programa de Cunningham, a ser a verdade primeira e final do próprio espectáculo coreográfico. Diria Merce: *I compare ideas on dance, and dance itself, to water. (...) Everyone knows what water is or what dance is, but this very fluidity makes them intangible.*

A fluidez "aquosa" da obra coreográfica tornou-se de certo modo modelar para as obras de arte contemporâneas. À sua maneira, todos os géneros artísticos passaram a aspirar a esse estado quântico que a dança encarnava.

E os discursos que sobre eles se podiam e podem produzir foram também contaminados por um factor de incerteza - um fecundo factor de incerteza...

Bibliografia

- Bentivoglio, Leonetta - *Dance U.S.*, *Cena*. 5 (11-12), 1980. Pp. 41-43
Cunningham, Merce (in conversation with Jacqueline Lesschaeve) - *The dancer and the dance*. N.Y., London: 1985
McDonagh, Don - *The Rise and Fall and Rise of Modern Dance*. N.Y.: Outerbridge & Dienstfrey, 1970
Popper, Frank - *L'art cinétique*. Paris: Gautier-Villars, 1970.
Siegel, Marcia B. - *At the vanishing point. A critic looks at Dance*. N.Y.: Saturday Review Press, 1968
Vaughn, David - Diaghilev / Cunningham . *Art Journal*. 34 (2) Winter 1974-75

Your spine is the line connecting heaven and hearth.

Martha Graham - instruções aos alunos

