

Quatro minutos e trinta e três segundos, por exemplo. O tempo cronometrado e a percepção subjetiva da duração em Merce Cunningham

Maria José Fazenda

Professora coordenadora na Escola Superior de Dança – Instituto Politécnico de Lisboa; investigadora integrada do CRIA-IUL – Centro em Rede de Investigação em Antropologia.

Resumo

Quatro minutos e trinta e três segundos, por exemplo. O tempo cronometrado e a percepção subjetiva da duração em Merce Cunningham

O modo como o bailarino sente o tempo e a forma como o coreógrafo reconfigura a experiência subjetiva do tempo são aspetos, associados a outros fatores constitutivos do movimento, como o espaço, através dos quais a dança se refere ao mundo, nas suas várias dimensões – social, cultural, política, ambiental. Partindo desta premissa, sugiro que, na obra de Merce Cunningham (1919-2009), a forma como o movimento é trabalhado no tempo constitui um fator determinante na representação em cena dos ideais de uma sociedade democrática, igualitária. Concomitantemente, não é negligenciável a liberdade perceptiva que é concedida ao espectador.

Analisando a forma como o coreógrafo concilia uma atitude inflexível relativamente ao tempo de ocorrência de um movimento, o recurso a métodos aleatórios na composição coreográfica e a valorização da sua expressão individual por parte de cada bailarino, e apoiada na distinção que Henri Bergson (1889) estabelece entre o tempo dividido, cronometrado, e a duração, a apreensão subjetiva do tempo, procurarei reforçar a ideia de que o pensamento e a prática de dança que Cunningham preconiza, a partir dos anos 1940, com a cumplicidade do compositor John Cage nos fez ver o mundo de uma forma como até aí não tinha sido representado em cena.

Palavras-chave

Cunningham, movimento, coreografia, tempo, duração

Abstract

Four minutes and thirty-three seconds, for example. Time and subjective perception of duration in Merce Cunningham *The way the dancer feels the time and the choreographer reconfigures the subjective experience of time are aspects, associated with other constitutive factors of the movement, such as the space, through which dance refers to the world, in its various dimensions – social, cultural, political, ecological. Based on this premise, I suggest that, in the work of Merce Cunningham (1919-2009), the way movement is worked in time is one of the determining factors in the representation of the ideals of a democratic, egalitarian society. At the same time, the perceptual freedom granted to the spectator is not negligible.*

Analyzing the way in which Cunningham conciliates an inflexible attitude towards the time of a movement, the use of chance procedures in choreographic composition, and the valorization of its individual expression by each dancer, and based on the distinction Henri Bergson (1889) establishes between the time measured and duration, the subjective apprehension of time, I intend to reinforce the idea that the practice of the dance that Cunningham instituted from the years 1940, with the complicity of the composer John Cage, allowed us to see the world in a way that had not yet had not been represented on the scene.

Keywords

Cunningham, movement, choreography, time, duration

O modo como o bailarino, movendo-se, sente o tempo, ligado ou interrompido, e o coreógrafo, por meio da composição do movimento, reconfigura a experiência subjetiva do tempo são aspetos, associados a outras componentes estruturais do movimento, como o espaço, o fluxo, o peso e as partes do corpo mobilizadas na ação, através dos quais a dança se refere ao mundo, nas suas várias dimensões – social, cultural, política, ambiental.

Tendo por base esta premissa, sugiro que, na obra do coreógrafo norte-americano Merce Cunningham (1919-2009), a forma como o movimento é trabalhado no tempo constitui um dos elementos determinantes na representação em cena dos ideais de uma sociedade democrática, igualitária. Concomitantemente, não é negligenciável a liberdade percetiva que é concedida ao espectador. Analisando a forma como o coreógrafo concilia uma atitude inflexível relativamente ao tempo de ocorrência de um movimento, o recurso a métodos aleatórios na composição coreográfica, e a valorização da sua expressão individual por parte de cada bailarino, e apoiada na distinção que Henri Bergson (1888) estabelece entre o tempo dividido, cronometrado, e a duração, a apreensão subjetiva do tempo, procuro reforçar a ideia de que o pensamento e a prática de dança que Cunningham preconiza, a partir dos anos 1940, com a cumplicidade do compositor John Cage, nos fizeram ver o mundo de uma forma como até aí não tinha sido mostrado em cena.¹

A matéria da dança é o movimento do corpo humano realizado no espaço e no tempo. A forma como o corpo usa o espaço diz respeito à forma espacial incorporada no movimento, ou a propriedade espacial desenhada no corpo, que lhe confere determinada configuração visível – são os desenhos do corpo (arredondados, direitos, angulosos) –, e à utilização do espaço performativo, ou a forma como o corpo se move no espaço, esculpindo padrões de linhas virtuais (cf. Preston-Dunlop, 1998, pp. 133-134). O tempo do movimento diz respeito ao espaço de tempo necessário para percorrer um determinado espaço, de um ponto a outro ponto, através de movimentos sucessivos. Referimo-nos, pois, ao tempo enquanto substância mensurável segundo uma medida padronizada, ao tempo objetivo. O conceito de movimento no tempo, divisível, está, pois, também ligado ao espaço. Neste caso é ao espaço percorrido que aludimos, como Henri Bergson explica: “On dit le plus souvent qu’un mouvement a lieu dans l’espace, et quand on déclare le mouvement homogène et divisible, c’est à l’espace parcouru que l’on pense, comme si on pouvait le confondre avec le mouvement lui-même” (1888, p. 52). Ou seja, se observarmos o movimento sucessivo que o bailarino realiza, vemo-lo efetivamente a ocupar o espaço, dividindo-o, recortando-o.

Há contudo a considerar uma outra dimensão do movimento, implicada na performance em si, que sendo da ordem da experiência vivida do bailarino, não é espacializada, nem objetivável. Ou, continuando a apoiar-nos em

Bergson, "l'opération par laquelle il passe d'une position à l'autre, opération qui occupe de la durée et qui n'a de réalité que pour un spectateur conscient, échappe à l'espace" (1888, p. 52), na medida em que o movimento não é uma coisa, mas um processo, não só psíquico e mental, mas que envolve a pessoa como um todo, incluindo as dimensões sensoriais ativadas na sua concretização e as percepções que o sujeito atuante tem de si.

A análise a que Bergson submete o conceito de movimento, extraordinariamente aclaradora da subjetividade da experiência vivida, pelo sujeito atuante, e percebida, pelo espectador, do corpo em movimento é concomitante da prévia distinção que o filósofo estabelece entre o tempo ("le temps"), tal como ele é apreendido pela ciência, mensurável e espacializado, e a duração ("la durée"), que corresponde ao tempo real, subjetivamente vivido. O tempo é homoganeamente dividido, em unidades repetidas e justapostas. A duração é o tempo vivido como um fluxo contínuo, uma experiência interior, "est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs" (Bergson, 1888, p. 48), é um devir irreversível.

A relação com o tempo e o uso do espaço são questões importantes na dança contemporânea euro-americana.² Como defende Laurence Louppe, há coreógrafos para quem o tempo é visto com alguma desconfiança, por ser o espaço da sucessão e um esquema imposto do exterior, contrariamente ao espaço que permite a simultaneidade e que é gerado pelo próprio corpo em movimento (cf. Louppe, 2012/1997, pp. 150-151). Para um dos pioneiros da dança moderna, o austro-húngaro Rudolf Laban (1879-1958), coreógrafo, investigador e teórico do movimento muito influente na dança europeia e norte-americana do século XX, "dance can be considered to be the poetry of bodily actions in space" (Laban, 1988/1950, p. 21). Depois de estudar belas-arts em Paris, Laban começa a desenvolver o seu trabalho sobre a cultura corporal em Munique, mas com a eclosão da Primeira Guerra junta-se a outros artistas, no Monte Verità, em Ascona, Suíça. É aí que, em relação direta com a paisagem, desenvolve os seus coros em movimento (*Bewegungschöre*), que são, no contexto de uma sociedade industrializada, a expressão da sua intenção de restabelecer a relação do ser humano com o cosmos. Será em Inglaterra, para onde emigra na sequência da ascensão do nacional socialismo na Alemanha, que complexifica a sua conceção da ligação do movimento humano ao universo, inscrevendo-o espacialmente em figuras geométricas, como a esfera, o cubo ou o icosaedro.

Porém, o tempo, considerado por vários coreógrafos modernistas como determinista e restritivo do movimento ao princípio da causalidade, e que a convencional relação da música com a dança reforçaria, será para o inovador coreógrafo norte-americano Merce Cunningham, sob influência de John Cage (1912-1992), a partir dos anos 1940, não só "vector de libertação da causalidade" (Louppe, 2012/1997, p. 153), como um elemento fundamental

para, no contexto de uma sociedade com uma democracia em expansão, onde se afirmam as lutas pelos direitos civis e os movimentos feministas, fazer da dança uma expressão do seu tempo e representar um mundo que se deseja igualitário e livre, restabelecendo, simultaneamente a relação do indivíduo com o ambiente social e natural em que vive.³

A democracia, assente nos ideais de liberdade, de reconhecimento da pluralidade, de autonomia e expressão individuais, é um sistema que estabelece uma relação de igualdade de direitos entre os indivíduos (Giddens, 1996/1992, pp. 129-132). Nas danças de Cunningham, estes ideais perpassam na conceção de um espaço sem hierarquias, em que todos os pontos são importantes e significativos, e, concomitantemente, nas posições igualitárias de uns indivíduos relativamente aos demais no espaço; na autonomia criativa conferida aos autores dos vários elementos do espetáculo – música, cenografia, figurinos, desenhos de luzes –; no recurso a um vocabulário de movimento complexo e extenso, que combina elementos da dança clássica (abertura ampla das pernas, grandes saltos, longos equilíbrios) com movimentos do tronco (curvas, arcos, torções, inclinações) e gestos quotidianos; são reforçados pelos processos de composição aleatórios (lançamento de moeda ao ar ou de dado, do *I Ching*, entre outros), a que Cunningham começou a recorrer nos anos 1950, sob a influência de Cage, eliminando qualquer significado, narrativa, simbolismo ou expressão pessoal que possa ter motivado a criação de um gesto ou de uma sequência de movimentos; e estendem-se à liberdade percetiva conferida aos espectadores, dando lugar a que cada indivíduo faça a sua leitura e interpretação da obra.⁴

Num trabalho anterior (Fazenda, 2012b/2007) analisei o significado da revolução cunninghamiana, centrada, sobretudo, na forma como o coreógrafo usa o espaço, não tendo por referência um ponto fixo, e correlacionando este aspeto fundamental com o trabalho dos seus contemporâneos no campo das artes visuais – as obras sem centro de Jackson Pollock (1912-1956), feitas com a técnica de gotejamento da tinta; as telas que combinam, sob a forma de colagem, elementos provenientes de várias origens de Robert Rauschenberg (1925-2008), artista residente da Merce Cunningham Dance Company, entre 1954 e 1964, e autor de cenários para várias obras; a representação de objetos banais ou a sua colocação em telas em alto relevo de Jasper Johns (n. 1930), conselheiro artístico da Companhia, entre 1967 e 1979, e autor de figurinos para inúmeras obras. À forma como Cunningham abriu o espaço, considerando qualquer zona do palco interessante e relevante, sem hierarquizar os seus valores, corresponde uma equivalente abertura em relação ao tempo e à representação em cena da forma como ele é percecionado, como procurarei aqui evidenciar, clarificar e expandir relativamente à forma como antes abordara este tema específico.

Nas danças criadas por Merce Cunningham os bailarinos colocam-se em diferentes pontos no espaço; podem posicionar-se de costas ou de lado,

relativamente ao espectador; realizam diversos ou idênticos fraseados coreográficos, mas traçando diferentes percursos; e podem ainda executá-los em tempos desiguais. Nas palavras do coreógrafo:

Taking nothing else but space, you see how many possibilities have been revealed. Suppose you now take the dimension of time. Our eight dancers can be doing different movements, they may even do them to the same rhythm which is all right, there's nothing wrong with any of it! (laughter) – but there is also the possibility that they can be doing different rhythms, then that is where the real complexity comes in, adding this kind of material one on top of and with another. One may not like it, but it seems to me anyway that once one begins to think this way, the possibilities become enormous. One of the points that distinguished my work from traditional choreographies, classical and modern, is certainly this enlargement of possibilities. (Cunningham, 1991/1980, p.18)

Os princípios de expressão igualitária e democrática da dança de Cunningham, subjacentes à forma como todos os pontos do espaço são igualmente valorizados e ao facto das posições espacial e temporalmente definidas de cada bailarino na estrutura coreográfica variarem e serem, durante o processo de criação, frequentemente ditadas pelo acaso, estendem-se à relação que o próprio criador estabelece com os seus colaboradores – compositores, artistas visuais – e ao modo como os vários elementos, criados autonomamente, integram, sob a forma de uma colagem, o espetáculo enquanto um todo, dispensando-se, em geral, contactos regulares ou prolongados entre os criadores, ou o conhecimento prévio, por parte dos bailarinos, dos elementos plásticos e sonoros que integrariam o espetáculo. Cunningham conduzia os ensaios com os intérpretes sem qualquer suporte musical exterior, e só perto da estreia do espetáculo é que os bailarinos ouviam a música pela primeira vez.

Foi sob a influência de Cage que Cunningham libertou a dança, em termos estruturais e de conteúdo, da dependência relativamente à música. Um marco público deste encontro foi o programa apresentado em Nova Iorque, em 1944, que ambos partilharam, constituído por seis solos dançados pelo bailarino com música do compositor. As peças foram trabalhadas a partir do que Cage designava “estrutura rítmica”, isto é, “a way of working between the music and the dance that allowed them to be separated, coming together only at the structural points” (Cunningham, 1998/1982, p. 138), preservando-se, assim, a autonomia da dança em relação à música entre os pontos de encontro fixados. Mais tarde, a música e a dança passariam a ser criadas separadamente, juntando-se somente quando ambas estavam acabadas, como explica o coreógrafo:

[...] trabalhamos a dança e a música como coisas separadas. São criadas separadamente e só as juntamos depois na altura da performance. A música e a dança são duas artes do tempo. A dança não depende da música, coexiste com ela no mesmo tempo, o da própria performance. (Cunningham, 1994, p. 30)

A relação da dança com a música, independentemente do compositor com quem Cunningham colabore, estabelece-se pelo espaço de tempo que decorre entre o princípio e o fim de cada uma das partituras – a coreográfica e a musical – e não ao nível do ritmo, nem da acentuação ou da velocidade de um dado movimento ou de um determinado som ou de uma nota específica. É recorrente ouvir a Cunningham falar da liberdade que este modo de criação, que estabelece que nenhuma expressão é superior a qualquer outra, lhe proporcionou desde o início, acrescentado, numa entrevista dada a Roger Copeland, a dimensão política da decisão assumida por si e por Cage de que nenhuma das expressões se submeteria à outra:

The separation of music and dance of course began with John Cage, and John's idea was that one thing should not be dominant over the other. In other words, it is really a political move that says things are equal. [...] By joining the two, they could together produce something which was not necessarily predictable in the beginning. This was a long time ago, back in the '40's. But I remember even now the experience of freedom that that gave me. (Cunningham, 2001, p.4)

Durante os ensaios com os bailarinos, Cunningham aceita a variabilidade da interpretação do material coreográfico transmitido. Carolyn Brown (n. 1927), bailarina que esteve na Merce Cunningham Dance Company desde a sua fundação, em 1953, e até 1972, salienta o papel de cada intérprete em encontrar, de acordo com a sua individualidade, o ajuste necessário:

Às vezes a frase é alterada pelo nosso corpo – acontece uma coisa diferente devido à nossa constituição, e Merce aceita isso. *Essa é a margem de acidental – não de acaso, mas de acidental, tão importante na obra de Rauschenberg e absorvido pelo trabalho de Merce. Nós somos o acidental.* (Brown, 1999/1987, p. 214)

Se Merce Cunningham raramente eliminava material coreográfico, pois considerava que tudo era aceitável, respeitando a individualidade de cada intérprete, já no que dizia respeito à temporalidade do movimento era mais inflexível. Viola Farber (1931-1998), que também dançou na companhia desde o início, e até 1965, é clara, a este propósito:

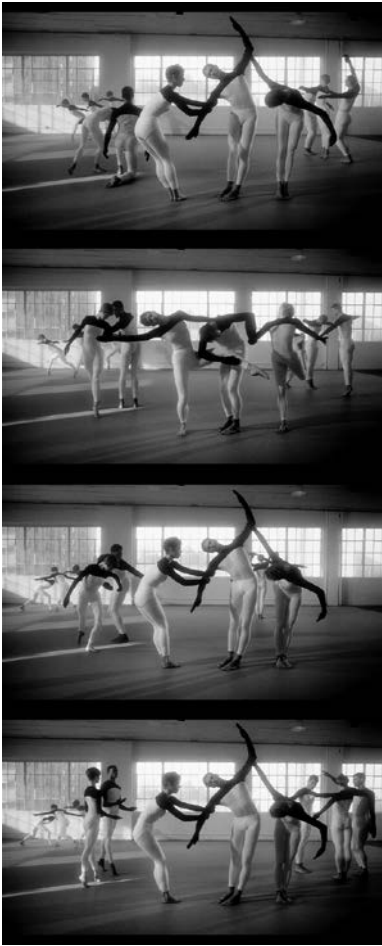
Lembro-me de que às vezes os ensaios eram muito enervantes. Merce sentava-se a olhar para o cronómetro e a única coisa que dizia quando terminávamos uma dança era: "Atrasaram-se um minuto." Por vezes tínhamos feito coisas que podiam ser corrigidas [...] Mas frequentemente o tempo era a única coisa a ser corrigida. (Farber, 1999/1987, p. 213)

Perante esta exigência de precisão no enquadramento temporal do movimento, e uma vez que os bailarinos não têm uma estrutura musical na qual apoiar-se, cabe-lhes, a partir de um apurado sentido de grupo, manterem-se conscientes da sua posição em relação ao coletivo, de modo a não se afastarem da estrutura temporal previamente ensaiada, definida, cronometrada. O bailarino Steve Paxton (n. 1939), que integrou a Merce Cunningham Dance Company entre 1961 e 1964, e a quem, em 1972, é creditada a "invenção" do *contact improvisation*⁵, refere-se às estratégias que o próprio utilizava para corrigir a componente temporal do movimento, em relação a cujo cumprimento Cunningham se mantinha aparentemente irreduzível:

No meu tempo, uma das coisas que ele [Merce Cunningham] dizia a esse respeito era: "Se querem acertar no tempo, tornem os pormenores mais claros" e isso parecia funcionar. Conseguíamos eliminar quinze segundos de uma frase de dois ou três minutos que era preciso encurtar simplesmente afinando pequenas unidades – um décimo de segundo aqui, um décimo de segundo ali – até o tempo estar certo. (Paxton, 1999/1987, p. 213)

Nas obras de Cunningham a estrutura temporal precisa – quer da dança quer da música – é a moldura que permite definir a dimensão espacial do movimento, no interior da qual a interpretação individual do bailarino é possível; no âmbito da qual é viável construir um universo que nos mostre em cena a constante transformação do mundo, aberto a múltiplas possibilidades, organizado, tranquilo; que confere legibilidade ao movimento, flexível ou direto, rápido ou lento, contínuo ou interrompido, mas sempre claro, convocando o espetador enquanto indivíduo, conferindo-lhe liberdade de observação e interpretação da obra.

Invoco, por exemplo, os quatro minutos e trinta e três segundos que dura a primeira das duas aparições em cena de Merce Cunningham na obra *Enter*, estreada pela Merce Cunningham Dance Company em novembro de 1992, em Paris, três meses após a morte do seu colaborador e companheiro John Cage⁶. Nesta secção coreográfica, dividida em três partes, em que Cunningham permanece quieto, cujos inícios e fins são assinalados por três deslocamentos em diagonal no espaço, a andar, o bailarino, repetindo, justamente, o tempo de ocorrência de 4'33", a peça composta por Cage em 1952, pela qual o compositor nos fez sentir que o silêncio não é a ausência de som, cria o espaço de tempo certo que permite, a um mesmo tempo, evocar Cage,



Beach Birds for Camera (1993)
 Imagens capturadas de um excerto do
 filme, disponível em: <https://vimeo.com/141096694>

mostrar que um corpo quieto não é um corpo imóvel, pelo contrário, está em constante movimento, e deixar cada espetador entregar-se, de modo único, à experiência daquele momento.

Na secção de dança 4'33" como é designada pelos artistas envolvidos na criação e interpretação de *Enter –*, em simultâneo à performance de Cunningham, um intérprete atravessa o palco, a que se seguem outros dois que o cortam a direito, enquanto uma terceira bailarina, que conquista a frente da cena, envolve todo o corpo em amplos movimentos, realizados ora em direção ao alto ora apoiando-se no chão. Cada um dos bailarinos mantém-se indiferente à presença fugaz e aparentemente inesperada dos restantes, enquanto a intensidade da quietude de Cunningham parece suspender a passagem do tempo e travar a curva em direção ao baixo que o peso da gravidade exerce sobre o corpo.

As danças de Cunningham ocupam a cena como uma rua é atravessada por muitas pessoas, parafraseando uma imagem que o coreógrafo utilizava habitualmente para falar do seu trabalho: podem avançar livremente, mudar imprevisivelmente de direção ou retroceder; podem aproximar-se umas das outras, olhar-se ou ignorar-se; podem ir a pares, em grupos, ou sozinhas, cada uma ocupa um espaço próprio e traça um percurso diferenciado, em diferentes velocidades, mas cientes da presença das restantes, podendo, por sua vez, ser vistas por vários observadores, de várias perspetivas. Cunningham libertou a dança do propósito de projetar significados, narrativas ou simbolismos, abduziu-lhe a expressão de índole pessoal, e deu aos espetadores também a liberdade perceptiva, como sublinha Roger Copeland (1999/1979).

Recorrentemente, Cunningham, observador atento dos movimentos dos animais, das suas especificidades e qualidades, inspira-se neles para criar novos movimentos para os seus bailarinos e expandir o seu vocabulário,

mimetizando-os, e fazendo-nos a nós, espectadores, estabelecer um contacto com o meio ambiente. Às vezes, os bailarinos, descendo de um salto em *attitude* (corpo suportado por uma perna, enquanto a outra está dobrada e elevada à frente, atrás, ao lado ou em diagonal), parecem pássaros; outras vezes, distendendo o tronco, assemelham-se a felinos; dobrando os braços e as pernas em linhas esquinadas, torcendo, curvando ou arqueando o tronco, parecem figurar árvores. Cunningham e os seus colaboradores podem reenviar-nos para uma floresta, como, por exemplo, em *RainForest* (1968), uma dança para seis bailarinos cujos movimentos ora passam tangentes ora interferem com as almofadas prateadas cheias de hélio, de Andy Warhol (*Silver Clouds*, 1966), que se deslocam, leves, como folhagem a cair de uma árvore; ou para uma praia, como acontece em *Beach Birds* (1991), uma dança que evoca os movimentos ora deslizantes ora repentinos dos pássaros, um esbracejar preguiçoso de um indivíduo, a braçada firme de um nadador, os movimentos em equilíbrio periclitante de um grupo de pessoas de mãos dadas brincando sobre o solo instável de areia, ou a inclinação de um corpo sobre uma rocha.⁷

Os eventuais sentidos que um espetador atribua aos movimentos cunninghamianos ou as possíveis interpretações que um espetador faça dos seus universos não resultam, recorde-se, de uma qualquer narrativa que anteceda a obra, que a ela esteja subjacente, que conduza o encadeamento dos movimentos ou justifique o valor da simultaneidade das ações que podem ocorrer em cena. Pelo contrário, com o recurso, no processo de composição, ou seja, de organização dos movimentos no tempo e no espaço e a sua distribuição pelos bailarinos, a procedimentos aleatórios – como o lançamento de moeda ao ar, de dados, do *I Ching*, das imperfeições numa folha de papel ou, a partir dos anos 1990, com o auxílio do *LifeForms*, um



Rainforest (1968), numa interpretação de 2011.

Imagens capturadas de um registo em filme, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=__thwkNXM7Y

programa de computador concebido para aplicação à dança –, Cunningham intende remover qualquer relação causa-efeito ou motivação pessoal que os suscite, reforçando a autorreferencialidade da dança, como explicita no seu famoso aforismo: “When I dance, it means: this is what I am doing. A thing is just that thing” (Cunningham, 1955).

Cunningham distancia-se assim universo da *modern dance*⁸, designadamente da motivação emocional e da abordagem psicológica da dança de Martha Graham (1984-1991), em cuja companhia Cunningham dançara, entre 1939 e 1945, e faz-nos ver a dança como até então não tinha sido experimentada, deixando que cada um de nós a percecionasse livremente, e, através dela, representa o mundo como uma realidade em constante transformação, condensando no seu modo de operar artístico a essência da própria dança cuja existência depende do momento em que o corpo a realiza, a sua natureza intangível, que Cunningham compara à água: “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. I’m not talking about the quality of the dance, but about its nature” (1991/1980, p. 27).

A natureza do movimento é a transitoriedade, na medida em que ele só tem existência no momento em que o corpo, o bailarino, o vai concretizando. Nos termos de Bergson (1888), o movimento é o ato pelo qual um corpo percorre um determinado espaço, que é distinto, relembre-se, do espaço percorrido. No primeiro caso, o movimento provoca em nós a plena sensação da sua indivisibilidade. É, segundo Bergson, “une qualité ou une intensité” (p. 52). No segundo caso, o espaço percorrido é uma quantidade suscetível de ser descrita, representada graficamente. Segundo o filósofo, o tempo do espaço percorrido, que corresponde a uma exterioridade, não é confundível com a duração do movimento tal como ele é experienciado pelo agente ou pelo observador, o tempo real vivido na sua subjetividade. Ora, são estes dois aspetos, o tempo do movimento e a sua duração que as obras de Cunningham parecem explicitamente representar.

Toda a dança teatral⁹ representa uma certa forma de o tempo ser percecionado no mundo exterior à cena. Poderíamos, no caso da dança com um propósito narrativo, de que o *ballet*¹⁰ seria uma das suas expressões mais evidentes, afirmar que uma das suas funções seria a de configurar a nossa confusa, indeterminada e variável experiência do tempo, alinhando e encadeando os acontecimentos da nossa vida, numa linha com um princípio, meio e fim, ou fazendo-os repetir de forma cíclica. Deste modo, seria extensível à obra coreográfica a tese do filósofo Paul Ricoeur sobre “a configuração do tempo na narrativa de ficção”, segundo a qual “le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l’expérience temporelle (Ricoeur, 1983, p. 17). Diferentemente, no caso da dança cuninghamiana, cujo propósito reside na efetuação do movimento,

diríamos, parafraseando a relação de consequência exposta por Ricoeur, mas tendo presente o sentido atribuído por Bergson ao tempo e à duração, que o tempo se torna humano na medida em que é racionalmente dividido em unidades mensuráveis, no interior das quais bailarinos e espetadores experienciam subjetivamente e individualmente, ou seja, de forma variável, a duração de um acontecimento irrepitível, que, por seu turno, se torna significativo na medida em que representa uma certa percepção que temos do tempo quando nos entregamos à experiência de um acontecimento, em que a memória do passado, a experiência do presente e a ideia de um possível futuro se tornam indiscerníveis.

Notas

¹ Utilizo o termo “cena” para me referir, no âmbito da dança teatral (v. sentido deste termo abaixo, na nota 9), ao palco de um teatro ou a qualquer outro lugar usado para a realização de um espetáculo de dança, seja uma rua ou um parque, uma galeria ou um museu.

² Adoto a conceção de dança contemporânea de Laurence Louppe (2012/1997), cujo nascimento se situa, no contexto euro-americano, no final do século XIX, caracterizando-se, desde então, por uma multiplicidade de propostas artísticas e, como defendido no prefácio à edição portuguesa da obra da filósofa, “cuja vida se rege por um central princípio de multiplicidade, de articulações a vários níveis, sem estar presa a um modelo anterior, a uma genealogia que a determine ou a condicione” (Fazenda, 2012c, p. 10).

³ A colaboração entre os dois artistas e a sua vida conjunta, ao longo de 50 anos, encontra-se documentada no filme *Cage/Cunningham* (1991), de Elliot Caplan.

⁴ Cunningham encontra nos procedimentos aleatórios, que começara a usar nos anos 1950 sob a influência de Cage, e que exploraria até ao fim da sua vida de criador, as soluções para a resolução de problemas concretos que se prendiam com a estruturação da dança. Vários autores têm estabelecido uma ligação entre o pensamento e os métodos de composição de Cage e o seu interesse pelo Oriente, nomeadamente pelo *I Ching*, pelo Zen, pelo Budismo e pelos ensinamentos do

japonês de Dansetz T. Suzuki, um tradutor da filosofia Zen no Estados Unidos da América (e.g. Clarkson, 2001; Katz, 2001). Ainda que não encontremos nos escritos de Cunningham referências que atestem de forma explícita a atração do coreógrafo pela filosofia oriental, é indubitável que o pensamento e a prática de Cage afetam diretamente o pensamento sobre a dança e o modo de operar de Cunningham – o entendimento de que a dança e a vida são indissociáveis, o interesse pela quietude, pelos procedimentos aleatórios e pela indeterminação.

⁵ O *contact improvisation* é uma forma de movimento que coloca a ênfase na interação entre dois *performers*, nas ações improvisadas que resultam das sensações do toque e da transferência de peso de um corpo para o outro.

⁶ A obra *Enter* tem música de David Tudor (1926-1996) – músico próximo de Cage, que quarenta anos antes fora o intérprete de *4'33"* –, cenografia de Marsha Skinner e Elliot Caplan, cortina de cena de John Cage e desenho de luzes de Marsha Skinner. Assisti à sua estreia na Opéra de Paris. A obra seria apresentada em Portugal, em Lisboa, na Fundação Calouste Gulbenkian, em junho de 1994. Agradeço à Merce Cunningham Trust a possibilidade que me foi dada de aceder recentemente, em agosto de 2019, ao registo em vídeo dos espetáculos de 1992, designadamente a Patricia Lent, bailarina da Merce Cunningham Dance Company, que integrou o elenco original de *Enter*, e é atualmente a Diretora de Licenciamento na Merce Cunningham Trust, a organização

fundada após a morte do coreógrafo com vista a preservar e a partilhar o seu legado.

⁷ A obra *Rainforest* tem música de David Tudor, figurinos de Jasper Johns e cenário de Andy Warhol. Merce Cunningham vira a instalação de Andy Warhol, *Silver Clouds*, na galeria Leo Castelli, e pede a Johns que pergunte a Warhol se o autorizaria a usar as almofadas para um cenário. Warhol aceita. (cf. Vaughan, 1997, p. 162). A obra *Beach Birds* tem música de John Cage, *Four*³, figurinos, cenário e luzes de Marsha Skinner. Estas duas obras foram apresentadas em Portugal pela Merce Cunningham Dance Company, no Porto, no Rivoli Teatro Municipal, em junho de 2001, e em Lisboa, na Fundação Calouste Gulbenkian, em junho de 1994, respetivamente. Merce Cunningham e o realizador Elliot Caplan fazem, em 1993, uma versão em filme de *Beach Birds*, a que intitularam *Beach Birds for Camera*.

⁸ A expressão *modern dance* é usada nos anos 1930 pelo crítico de dança norte-americano John Martin (1989/1933) para classificar as danças de vários bailarinos norte-americanos, entre os quais Martha Graham, que, apesar da diversidade de estilos, se encontravam ligados por certos princípios e objetivos comuns, designadamente o uso de um vocabulário de movimento individualizado, tido como mais apto do que o vocabulário da dança clássica, então considerado “artificial”, usado no *ballet*, a exprimir as emoções e as tensões da vida contemporânea. Na literatura sobre a dança norte-americana, a expressão *modern dance* passou a designar um conjunto alargado de coreógrafos e estilos compreendidos entre os anos 1920 e os anos 1960. Eu uso-a no sentido estrito em que foi usada por Martin, para se referir aos coreógrafos norte-americanos que colocaram a comunicação de experiências emocionais

no centro dos propósitos da arte da dança, apesar da diferença estilística existente entre eles. Desse conjunto, excludo Merce Cunningham, que é frequentemente incluído no mesmo grupo por razões de ordem cronológica, mas cujas ideias e prática artísticas, segundo as quais a dança age por si própria, sem motivações exteriores ao próprio movimento, se situam nos antípodas das ideias e prática dos protagonistas da *modern dance*.

⁹ Designo por dança teatral uma performance deliberadamente apresentada por um grupo de intérpretes selecionados de acordo com expectativas definidas por motivações artísticas e pressupostos estéticos determinados perante um outro grupo de pessoas e cujo contexto de ocorrência é delimitado pela moldura que recorta o espaço em que o evento se concretiza e o separa dos outros eventos do mundo, mas que a ele se reporta de forma reflexiva (Fazenda, 2012a/2007).

¹⁰ O *ballet* é um género de espetáculo que nasce e se desenvolve na Europa e que engloba vários estilos – *ballet de cour* (séculos XVI e XVII), *ballet d’action* (séc. XVIII), *ballet romântico* (século XIX). A partir do século XX o *ballet* globaliza-se, sendo um género dançado em muitos países e continentes. O *ballet* tem geralmente por base um texto, uma narrativa, que bailarinos interpretam através de um vocabulário específico, o da dança clássica, e, frequentemente, recorrendo à pantomima. Nestes espetáculos, os outros elementos, tais como a música, os figurinos e os cenários, contribuem para a dramatização, identificando as personagens, reforçando as suas ações e motivações e representando o lugar em que o drama tem lugar.

Referências

Bergson, H. (1888). *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Disponível em http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/essai_conscience_immediate/conscience_imm.html

Brown, C. (1999). Cunningham e os seus bailarinos (entrevista de David Vaughan). In G. Celant (Org.). *Merce Cunningham* (L. Baptista, P. E. Carvalho, S. Gomes, G. Margarido, M. Ramos, e M. Shore, Trad.) (pp. 208-224). Milão, Porto: Edizioni Charta. (Trabalho originalmente publicado em 1987.)

- Clarkson, A. (2001). The Intent of the Musical Moment: Cage and the Transpersonal. In D. W. Bernstein & C. Hatch (Eds.). *Writings through John Cage's Music, Poetry, and Art* (pp. 62- 112). Chicago: The University of Chicago Press.
- Copeland, R. (1999). Merce Cunningham e a estratégia da percepção. In G. Celant (Org.). *Merce Cunningham* (L. Baptista, P. E. Carvalho, S. Gomes, G. Margarido, M. Ramos, e M. Shore, Trad.) (pp. 142-153). Milão, Porto: Edizioni Charta. (Trabalho originalmente publicado em 1979.)
- Cunningham, M. (1955). *The Impermanent Art*. Disponível em <https://www.mercecunningham.org/the-work/writings/the-impermanent-art/>
- Cunningham, M. (1991). *The dancer and the dance: Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve*. New York: Marion Boyars. (Trabalho originalmente publicado em 1980.)
- Cunningham, M. (1994, junho 3). Dançar novas complexidades: O coreógrafo norte-americano Merce Cunningham fala ao Público dos seus mais recentes trabalhos (entrevista de M. J. Fazenda), 30.
- Cunningham, M. (1998). A collaborative process between music and dance. In R. Kostelanetz (Ed.). *Merce Cunningham: Dancing in Space and Time* (pp. 138-150). New York: Da Capo Press. (Trabalho originalmente publicado em 1982.)
- Cunningham, M. (2001). Precise and free: A conversation with Merce Cunningham, conducted by Roger Copeland. *Congress on Research in Dance – Newsletter*, XXI (2), 4-7.
- Farber, V. (1999). Cunningham e os seus bailarinos (entrevista de David Vaughan). In G. Celant (Org.). *Merce Cunningham* (L. Baptista, P. E. Carvalho, S. Gomes, G. Margarido, M. Ramos, e M. Shore, Trad.) (pp. 208-224). Milão, Porto: Edizioni Charta. (Trabalho originalmente publicado em 1987.)
- Fazenda, M. J. (2012a). *Dança teatral: Ideias, experiências, ações* (2ª ed. revista e atualizada). Lisboa: Edições Colibri. (Trabalho original publicado em 2007.)
- Fazenda, M. J. (2012b). "Não há pontos fixos no espaço": Merce Cunningham. In *Dança teatral: Ideias, experiências, ações* (2ª ed. revista e atualizada) (pp. 93-125). Lisboa: Edições Colibri. (Trabalho original publicado em 2007.)
- Fazenda, M. J. (2012c). A dança como visão do mundo: Da grande modernidade à época actual. In Louppe, L., *Poética da Dança Contemporânea* (R. Costa, Trad.) (pp. 6-16). Lisboa: Orfeu Negro.
- Giddens, A. (1996). *Transformações da Intimidade: Sexualidade, Amor e Erotismo nas Sociedades Modernas* (R. Maria Perez, Trad.). Oeiras: Celta Editora. (Trabalho originalmente publicado em 1992.)
- Katz, D. J. (2001). John Cage's Queer Silence; or, How to Avoid Making Matters Worse. In D. W. Bernstein & C. Hatch (Eds.). *Writings through John Cage's Music, Poetry, and Art* (pp. 41- 61). Chicago: The University of Chicago Press.
- Laban, R. (1988). *The Mastery of Movement*. Northcote House: Horndon. (Trabalho originalmente publicado em 1950.)
- Louppe, L., (2012). *Poética da Dança Contemporânea* (R. Costa, Trad.). Lisboa: Orfeu Negro. (Trabalho originalmente publicado em 1997.)
- Martin, J. (1989). *The Modern Dance*. Princeton: Princeton Book Company. (Trabalho originalmente publicado em 1933.)
- Paxton, S. (1999). Cunningham e os seus bailarinos (entrevista de David Vaughan). In G. Celant (Org.). *Merce Cunningham* (L. Baptista, P. E. Carvalho, S. Gomes, G. Margarido, M. Ramos, e M. Shore, Trad.) (pp. 208-224). Milão, Porto: Edizioni Charta. (Trabalho originalmente publicado em 1987.)
- Preston-Dunlop, V. (1998). *Looking at Dances: A Choreological Perspective on Choreography*. London: Verve Publishing.
- Ricoeur, P. (1983). *Temps et Récit. Tome I*. Paris: Éditions du Seuil.
- Vaughan, D. (1997). *Merce Cunningham: Un demi-siècle de danse*. Paris: Éditions Plume.