

Algo Velho, Algo Novo, Algo Emprestado... Ecletismo na Dança Pós-Moderna¹

*Something Old, Something New, Something
Borrowed... Eclecticism in Postmodern Dance*

Autor: Joshua Monten²

Tradução de Mariana Baruco M. Andraus³ e Joana Wildhagen⁴

Resumo

Diferentes estratégias de aproveitamento de técnicas corporais díspares são analisadas a partir das composições de renomados coreógrafos na história da Dança Moderna e da Dança Pós-Moderna, bem como da experiência do próprio autor no estudo da Dança na academia. Essas técnicas são aqui nomeadas por revista, fusão e ecletismo.

Palavras-chave: dança; treinamento; ecletismo

Abstract

Various strategies for combining diverse movement styles are analyzed, drawing on both well-known examples from the history of American modern and postmodern dance, as well as the author's own experiences as a dance student. These strategies are labeled "revue", "fusion", and "eclecticism."

Keywords: dance; training; eclecticism

1. NT: Capítulo do livro *The BodyEclectic: EvolvingPractices in Dance Training*, organizado por Melanie Bales e Nettl-Fiol e publicado em 2008 pela Editora da Universidade de Illinois (ISBN 978-0-252-03262-2).

Trata-se de um livro de suma relevância para pesquisadores da área da dança, por abordar mudanças nos mecanismos de formação e de treinamento de bailarinos na pós-modernidade.

2. E-mail: joshuamonten@hotmail.com. Ensina dança na Universidade de Bern, na Suíça. Bacharel em Literatura e Antropologia Cultural (Duke University / Estados Unidos) e Mestre em Performance e História da Dança (Ohio University / Estados Unidos). Como bailarino atuou junto a vários coreógrafos na Europa, como StijnCelis, HofeshShechter, e Tino Sehgal. Frequentemente colabora como coreógrafo para produções de ópera e teatro e dirige sua própria companhia, situada na Suíça (www.joshuamonten.com). Esteve no Brasil em setembro de 2015 para ministrar o curso intensivo "Workshop de Criação em Dança Contemporânea Inspirada em Língua de Sinais", de 15 a 22/09/2015, organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp, tendo também apresentado os espetáculos "AboutStrangeLandsand People" e "DoggyStyle" no Auditório do Instituto de Artes.

3. E-mail: m_andraus@iar.unicamp.br. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp. Docente do Curso de Graduação em Dança, Departamento de Artes Corporais. Autora dos livros *Arte Marcial na Formação do Artista da Cena* (Paco Editorial, 2014) e *Kungfu/Wushu: Luta e Arte* (Prismas, 2015, 2.ed.). Co-organizadora dos livros "Mitos e Símbolos na Cena Contemporânea: Interloquções Oriente-Occidente" (Paco Editorial, 2014) e "Rituais e Linguagens da Cena: Trajetórias e Pesquisas sobre Corpo e Ancestralidade" (Editora CRV, 2012).

4. E-mail: joanalettras@hotmail.com. Doutoranda em Artes da Cena (Unicamp), Mestre em Letras – Estudos Literários (UFMG). Uma das organizadoras dos livros: "Almanarte: saberes e fazeres da cultura popular" (Editora Crisálida, 2010); e "Mitos e Símbolos na Cena Contemporânea: Interloquções Oriente-Occidente" (Paco Editorial, 2014).

Tomar estilos díspares e citá-los diretamente, montar espetáculos de dança eclética, tomando emprestadas livremente várias fontes – esses dispositivos formais tornaram-se comuns na arte da coreografia dos últimos trinta anos. O fornecimento de materiais de base disponíveis para coreógrafos para esse empréstimo e citação cresce cada vez mais. Gerações de bailarinos modernos criaram e deixaram para trás seus estilos coreográficos pessoais; “novos” estilos de dança, como capoeira e *butoh*, chegam regularmente do exterior e são adicionados ao caldeirão da produção de dança da região metropolitana; formas provenientes da subcultura, como o *break* ou danças de salão, são redescobertos periodicamente e popularizados; estúdios de dança privados, programas de dança das universidades e festivais de dança orgulham-se da amplitude de suas ofertas. Coreógrafos sentem-se livres para aproveitar todas essas fontes ou buscar novos materiais em lugares cada vez mais variados, de esportes a artes marciais, danças sociais, filmes alternativos, documentários de animais e movimentos da vida cotidiana.

O que é de maior interesse para os fins deste capítulo, no entanto, são as formas que os coreógrafos têm encontrado para incorporar tantas línguas diferentes em sua própria linguagem. Eu identifico três estratégias básicas. Uma eu vou chamar de “revista”: encadeamento de uma série discreta de episódios de dança, muitas vezes contrastantes – frequentemente com uma pequena pausa para aplausos e mudanças de roupa entre um episódio e outro – como se pode ver em *ZiegfeldFollies* ou em uma apresentação dos Ballets Russos de Diaghilev. Uma segunda forma de combinar ingredientes eu chamo de “fusão”: misturar elementos de danças díspares tão minuciosamente que eles parecem se fundir em uma nova forma de dança híbrida. A fusão parece ter prevalecido durante algum tempo; um exemplo que pode ser lembrado é o uso que Katherine Dunham faz de elementos caribenhos em sua *Cuban Suíte*, ou as danças étnicas estilizadas usadas no segundo ato de *ballets* clássicos do século XIX, como *O Lago dos Cisnes*. Embora se observe um aumento acentuado no valor da estratégia de fusão nas últimas décadas, eu considero ser esse um processo onipresente na história da dança europeia-americana: é a forma mais comum pela qual as influências são assimiladas e conciliadas.

Uma terceira estratégia para combinar ingredientes – e o foco do meu ensaio – eu chamo de “ecletismo”. Em coreografias mais recentes, elementos de danças combinados nem sempre parecem ser tão nitidamente separados, como em uma revista, nem se encaixam tão bem como em uma fusão. Uma analogia culinária pode ser útil. Em vez de ser apresentada como um con-

junto de travessas, cada uma com um vegetal diferente, ou, de outro lado, uma travessa com um molho bem cozido ou um purê, encontramos aquilo que na culinária francesa se chama compota – uma mistura de ingredientes, cada um mantendo um pouco de sua cor original, textura e sabor. É mais exatamente esse fenômeno – análogo à compota – que eu defino por ecletismo, e que eu acredito ser uma característica distintiva da dança pós-moderna. Ecletismo, na dança, muitas vezes toma a forma de citação, ou “repetição (...), geralmente com a indicação de que alguém toma emprestadas as palavras de outrem” (Dicionário de Inglês Oxford, doravante DIO). É como se aspas invisíveis pairassem no ar, acima da cabeça do performer, dizendo ao público que parte daquele material vem de outro lugar.

Vou dar um exemplo concreto. Em meio a uma variação *terre-à-terre* abstrata e intrincada na peça *Push Comes to Shove* (1976), de Twyla Tharp, para o American Ballet Theatre, uma bailarina chega em primeira posição e, em seguida, seu tronco de repente tomba para a frente e as mãos despencam até o chão. “Estou tão cansada!”, seu corpo parece dizer, “Mal posso levantar-me!” Um momento depois, ela rola de volta, recupera a postura exaltada e insensível de uma solista do ABT e continua sua variação extenuante. É um momento chocante: a continuidade de uma frase geometricamente precisa é inesperadamente interrompida por aquilo que parece ser uma forma estranha de estar no seu corpo: tocar o pé de forma cotidiana e não refinada.

Acho momentos distintivos como esse intensamente interessantes. Para os estudantes de outras formas de cultura pós-moderna, a ascensão do ecletismo e da citação (também conhecida como *bricolage*, palavra francesa para montar objetos a partir de ingredientes encontrados ao acaso) é um fato bem conhecido (ver JAMESON, 1991; JENCKS, 1981; LYOTARD, 1984). Embora esses elementos possam ser comuns hoje em dia, sugiro que eles representem um desenvolvimento diferenciado no campo da dança de espetáculo⁵ nos Estados Unidos. Nas páginas seguintes, faço um traçado sobre a disseminação histórica do ecletismo e da citação e, em seguida, examino alguns dos efeitos que eles vêm tendo sobre a experiência de treinamento para se tornarem dançarino.

5. NT: a expressão utilizada pelo autor no original, “concert dance”, deixa claro se tratar daquela dança voltada para a performance em palco, distinguindo-se das danças populares.

Um breve esboço histórico

Nos grandes bailados clássicos do século XIX, como *O Quebra-Nozes* (PETIPA / IVANOV, 1892), uma das principais atrações foi o grande número de *divertissements*: cenas açucaradas isoladas que pretendiam representar culturas exóticas estrangeiras: espanhola, árabe, chinesa etc. Esses *divertissements*

eram conectados uns aos outros no estilo de uma revista: tem-se o Reino dos Doces, por exemplo, e assim que o círculo de dançarinos espanhóis termina sua picante e ardente variação, representando um quadro final com um último lance de cabeça e pulso firme, a música para, o público aplaude, os dançarinos inclinam-se em reverência e correm para fora do palco. Em seguida, os dançarinos chineses saltitam em seu caminho para o palco, apontando os dedos e sorrindo, prontos para começar a sua alegre variação. Coletes de toureiro e saias compridas são substituídos por casacos de seda e pantalonas; o som estridente e castelhano de uma trombeta, sincopado, é substituído por trinados de flauta e dedilhados de cordas.

O tipo de justaposição de diferentes culturas estrangeiras que vemos em *O Quebra-Nozes* é feito, de certo modo, de forma conservadora. Em termos de técnica e coreografia, os povos exóticos são representados por alguns gestos característicos embutidos na linguagem do *ballet* clássico e na estrutura coreográfica (fusão). Em termos de encenação, vemos que esses quadros exóticos são separados como em uma galeria de museu, onde duas pinturas contrastantes seriam penduradas a certa distância uma da outra, separadas por um espaço negativo e molduras de madeira ornamentadas (revista).

Como a justaposição pareceria se ela fosse menos medida, mais dissonante? Aqui entra a Escola Denishawn, que, no início do século XX, empenhou-se em apresentar seus próprios compêndios de danças do mundo. Segundo o relato de Elizabeth Kendall, um concerto típico da Denishawn ocorreu, em 1916, da seguinte forma: “Após a natureza idílica [Ted Shawn] colocou a indiana, a egípcia e a japonesa, amplificadas por novas adições da havaiana e javanesa, e, em seguida, os números modernos, imitações de Fokine e Nijinski (...) e as danças de salão” (KENDALL, 1979, p. 120). Espectadores notaram certas “incongruências perturbadoras”, como “piruetas inexplicáveis no meio de trechos egípcios” (Idem, *ibidem*, p. 121). As pessoas se perguntavam quais efeitos de justaposição eram intencionais e quais não eram, mas, em qualquer caso, seria justo identificar essa mistura sem regras como uma espécie de ecletismo pós-moderno antes do surgimento desse termo.

O relato de Kendall esboça uma correlação entre a “confusão impossível” de Denishawn e a era da música *ragtime*, quando “tudo era susceptível de ser justaposto com qualquer coisa”. Se lançarmos nossa rede de referências um pouco mais longe, poderíamos pegar outras variedades de modernismo que estavam começando a enfatizar a extrema justaposição: a pintura cubista de Picasso e Braque, a prosa de Joyce, a poesia de Eliot e a música de Stravinsky. No campo da dança de espe-

táculo, no entanto, Ted Shawn e Ruth St. Denis foram bastante à frente de seu tempo. Poucos coreógrafos durante os 50 anos seguintes a essa dupla foram tão dispostos a abraçar esse estilo *ragtime* “modernista”, de propor programas e frases de dança juntos, com suturas tão irregulares.

Ao invés disso, a próxima geração de coreógrafos parecia muito mais interessada em formar seus próprios idiomas pessoais. Para esses coreógrafos modernistas, “fazer trabalhos para o palco era inseparável de ensinar uma abordagem para a dança” (SIEGEL, 1979, p. 10). Por meio da prática dual de inventar coreografias e sistemas de treinamento técnico em dança, esses coreógrafos modernos deram vida a visões idiossincráticas e altamente sistemáticas do que a dança moderna deveria ser.

Para esclarecer esse ponto, gostaria agora de examinar o papel do ecletismo (ou a falta dele) em alguns exemplos advindos da produção moderna em dança de meados do moderno século XX. Em *Revelations* (1962), de Alvin Ailey, vemos uma grande variedade de quadros e estilos, o que corresponde à diversidade de experiências religiosas afro-americanas. *Fix Me, Jesus* é um dueto ritmado cheio de aproximações e afastamentos, com pegadas lentas que lembram um *pas de deux* clássico. *Sinner Man* – um trio elaborado para três homens – é um número de jazz com tempo acelerado, giros rápidos, grandes saltos, e ousados rolamentos pelo chão. Outro trecho, *Wade in the Water*, descreve uma alegre cena de batismo, cujos celebrantes mergulham em *arabesques penchés* que se desenvolvem em rotação e que se transformam em *grands pliés* em segunda posição, enquanto os bailarinos movimentam tecidos brancos flutuantes pelo palco.

Isto seria eclético? Apesar da ampla gama de cenas e dos vários desafios que essa peça coloca para seus artistas, sugiro que a resposta seja negativa. Cada episódio é seguramente circunscrito em sua estrutura: a música para, o público aplaude, um novo conjunto de dançarinos entra. Cada episódio também está firmemente fundamentado na mistura peculiar (e auto-consistente) que Ailey faz das técnicas de Horton, Graham, jazz e *ballet*. A ênfase no movimento forte e controlado, na articulação da pélvis com a coluna e na intensidade emocional persiste ao longo do trabalho. Embora certos movimentos “não dança” sejam importados para a coreografia (por exemplo, dançarinos rezando, abraçando-se ou sendo empáticos com os fãs), eles são filtrados através de misturas de técnicas de Ailey e realizados em estreita harmonia com o estilo consistente da companhia: um pouco do estilo revista, muita mistura e fusão, mas nada de ecletismo.

Talvez os exemplos mais claros da coerência estilística moderna – antítese do ecletismo e alimento para tanta repercussão posterior – seriam os trabalhos de Martha Graham e de George Balanchine. Ambos criaram dezenas de coreografias para suas companhias, cada um com a marca inconfundível de seu próprio estilo. Ambos também desenvolveram programas de treinamento para a formação (em longo prazo) de bailarinos aptos a dançarem em seus estilos coreográficos. Esses programas, bem conhecidos, são tão meticulosos e tornaram-se tão arraigados aos corpos dos alunos que os bailarinos assim formados podem ser permanentemente marcados com o símbolo de “bailarino de Graham” ou “bailarino de Balanchine”. Esse *pedigree* lhes permite realizar seu trabalho com elevada qualidade nos estilos em questão, mas também pode afetar seriamente sua capacidade de dançar para outros coreógrafos que criem em paradigmas alternativos⁶.

Mesmo quando Balanchine ou Graham tentam trabalhar em um estilo diferente, o resultado parece não menos distintamente o seu próprio. Podemos tomar como exemplo o *Union Jack* (1976), de Balanchine, um tributo à música alegre e às danças dos marinheiros britânicos. Vestidos em trajes soltos de marinheiro, com braços cruzados, batendo juntos os calcanhares e lançando sorrisos brilhantes, o New York City Ballet travestido não parece menos como o New York City Ballet. Apesar do clima náutico, a musicalidade dos bailarinos é enfática, suas formações no palco são precisas e seus membros não têm uma precisão geométrica inferior ao que se poderia esperar ver em uma peça mais convencional de Balanchine, como *Agon* ou *Diamantes*.

Vale ressaltar aqui a tendência de muitas formas de arte moderna a isolarem-se, vestindo o manto de “arte intelectual” – para se distinguirem claramente, por um lado, das obras de má qualidade, voltadas para a massa e, por outro lado, distanciando-se das tradições populares “folclóricas” não refinadas. O compromisso com a ideia da dança de espetáculo como grande arte – longe das burlescas de mau gosto, imitações e danças típicas – significava que coreógrafos modernos não podiam se permitir utilizar materiais provenientes diretamente dessas fontes. Eles tiveram que ser purificados, refinados, “lapidados”. Em termos práticos, isso significa que os coreógrafos modernos geralmente tratavam os materiais citados fundindo-os no meio de suas próprias técnicas, permitindo-lhes, assim, tornarem-se mais “duradouros”, “universais” e teatralmente legíveis.

A base de respeitabilidade e de pretensão à universalidade da dança de espetáculo durou, pelo menos, da década de 1930

6. Poderia um bailarino da companhia de Graham, profundamente moldado pela sua técnica, ter alguma vez dançado com Balanchine no New York City Ballet? Tenho conhecimento de apenas um – Paul Taylor – que teve essa oportunidade. Ele sentiu que “estava se afogando no mar” e só executou um papel, em *Episodes*, o espetáculo histórico que Balanchine compartilhou com Graham em 1959 (TAYLOR, 1988, p. 90 e 95). E poderia um dançarino treinado na School of American Ballet, [fundada por] Balanchine, migrar para a companhia de Graham? Erick Hawkins foi o primeiro a fazer essa troca. Mais quatro foram agraciados com uma oportunidade temporária para o concerto *Episodes*. Imagina-se que somente com um período maior de esclarecimento e reprogramação seria possível um entrecruzamento mais permanente. Desde a morte de Graham, sua companhia – assim como as de Paul Taylor e Merce Cunningham – tem se tornado gradualmente mais receptiva à ideia de bailarinos clássicos na companhia e de companhias de ballet realizando as obras da coreógrafa.

à década de 1960, mas foi finalmente quebrada pelos membros do chamado movimento JudsonChurch. Primeiros profissionais da dança a serem chamados “pós-modernos” (porque “viram como sua tarefa a purificação e o melhoramento da dança moderna” [BANES, 1987, p. xv]), o Judsonites fizeram pouco uso, no início, de citações e bricolagem. No entanto, desempenharam um papel importante na história do ecletismo.

Como exemplo, tomemos o *Trio A*, de Yvonne Rainer, ou *The MindIs a Muscle, Part I* (1966), provavelmente a mais famosa e amplamente executada pela era Judson. Relembrando os calcanhares que se batem da bailarina em *Push Comes toShove*, o *Trio A* é repleto de gestuais e atividades cotidianas. Movimentos geométricos abstratos (os pés sapateiam em semicírculo no chão, os braços e as pernas são estendidos em linhas retas para direções variadas) se alternam com atividades retiradas daquelas reconhecíveis no cotidiano. Apesar da aparente indiferença do dançarino, esse foi um material revolucionário para a época, o qual violou “drasticamente” muitos dos “cânones do treinamento teatral clássico” (BANES, 1987, p. 48). Rainer e seus colegas merecem o crédito de terem defendido a ideia de que a dança pode ser criada a partir de qualquer movimento, sem quaisquer limites dados *a priori*, fazendo, assim, uma mudança histórica do tema da dança para o movimento puro (Idem, *ibidem*, p. 54). Esse foi um golpe poderoso na “tecnocracia” da dança moderna e abriu as portas para um entendimento muito mais amplo do que a dança poderia abarcar.

Ainda assim, o *Trio A* é bastante eclético. Apesar da afirmação de Sally Banes de que “o alcance do *Trio A* é a negação resolvida de estilo e expressão” (Idem, *ibidem*, p. 54), existe, de fato, um estilo excessivamente consistente e estudado para a peça. Na terminologia do *LabanMovementAnalysisEffort*, o *Trio A* é marcado pelo Esforço Neutro: movimento sustentado moderado, mudanças graduais de fluxo e uso nem forte, nem fraco do peso. É a alma viva de uma despreziosa linearidade e homogeneidade. Quando Banes observa que “a homogeneidade da execução mascara a disjuntividade absoluta das sequências” (Idem, *ibidem*, p. 46), ela indica precisamente como a combinação entre o habitual/prosaico com o não referencial/abstrato nos movimentos dançados é o mesmo tipo de fusão encontrada anteriormente.

Yvonne Rainer também foi membro do grupo de improvisação Grand Union durante toda a sua vida (1970-1976), juntamente com outros coreógrafos do período Judson, como Steve Paxton, Douglas Dunn e Trisha Brown. Apesar do quanto o trabalho independente desses participantes possa ter sido analítico e austero, quando começaram a improvisar juntos,

a invenção e a variedade de suas danças foram sem limites. Seguindo (ou desobedecendo) o roteiro básico para o espetáculo da noite, esses artistas do Grand Union executavam coreografias em conjunto, improvisavam pequenas cenas cômicas, citavam personagens e caricaturas de movimento jocosos, extemporaneamente inventando novos personagens; desse modo, construíam uma metalinguagem teatral que comentava aquilo que estava de fato acontecendo na dança. De acordo com Banes, “um novo mundo social invadiu os palcos”:

Eles corriam em círculo como os jogadores de futebol fazem entre jogos; faziam movimentos de boxe, chutavam para trás... Pessoas saltando como voos angelicais de ginastas, ou usando o peso umas das outras para se apoiar, dar suporte, ficar em pé e sentar-se... [O Grand Union] estendeu o material e os limites formais de sua arte através da incorporação de objetos (e gestos) da vida cotidiana, usando imagens (incluindo sons) da cultura popular, atribuindo a palavras longas e desconexas um formato flexível, com um fluxo constante de mutação das imagens e dos significados (BANES, 1987, p. 205-9).

Poucos outros experimentos coreográficos parecem ter aderido tão plenamente à prescrição do arquiteto Robert Venturi para a vitalidade pós-moderna: “Eu gosto de elementos que são híbridos em vez de ‘puros’, redundantes em vez de simples, vestigiais e, ao mesmo tempo, inovadores; inconsistentes e equivocados ao invés de diretos e claros. Prefiro uma vitalidade confusa a uma unidade óbvia” (VENTURINI, 1996, p. 326).

O próximo capítulo da minha história pertence a TwylaTharp. Ao coreografar danças de conjunto ao mesmo tempo em que o Grand Union realizava suas improvisações, Tharp foi pioneira em ligar uma “vitalidade confusa” ao fluxo de uma coreografia preestabelecida, anexando linguagens de movimento variadas e preservando, ao mesmo tempo, seus personagens individuais.

Como ilustração de ecletismo, outro episódio da segunda seção de *Push Comes toShove* (1976), de Tharp, é notável. A Sinfonia nº 82 em C de Haydn inicia e Mikhail Baryshnikov logo aparece no palco, com chapéu-coco, polainas e calças de veludo. Baryshnikov executa um solo exuberante, “mercurial”, que transita de forma irregular entre diferentes estilos de movimento. O que se vê são gestos hipnóticos como de mesmeristas; uma olhada súbita para a plateia, como se dissesse: “Vocês estão olhando pra mim?”. Alguns gestos com as mãos assemelham-se a sinais codificados de um arremessador de beisebol e de um nova-iorquino obscuro dizendo “estou acima de você!”; ao mesmo tempo, exercícios de *ballet* feitos de forma errada, como uma pirueta que arremessa a dançarina descon-

troladamente ou um salto *entrechat huitfeito* de forma marcada, sem sair do chão. Intercalados com a mistura de referências, alguns passos virtuosos ocasionais feitos “corretamente” contrastam com os anteriores, como *cabrioles*, *grandsjetésennattiude* e uma pirueta sêxtupla ao final, terminando em um *relevé* surpreendentemente prolongado⁷.

É como se o Transtorno de Déficit de Atenção fosse a estética subjacente a esse solo. Momentos do personagem de Baryshnikov movimentando-se vagamente em inúmeras expressões de movimento, apenas para ser interrompido por crises de tédio ou de energia hiperativa. Nenhuma coreografia ilustra melhor a tese de Sally Banes, que considera que “a chave do dispositivo coreográfico pós-moderno é a justaposição radical” (BANES, 1987, p. xxiii). A coreografia sugere que uma pessoa da vida real não alternaria entre modos de se mover tão rapidamente, mas, no entanto, seus movimentos são inevitavelmente um tecido de várias imitações, influências e em constante mudança de impulsos. Ao mesmo tempo em que vemos uma mistura confusa de reminiscências de experiências progressas em dança, vemos também uma tentativa de fazer isso de uma maneira nova. Tharp elenca seu bailarino principal como um investigador do movimento, um inovador perspicaz para sempre lançando maneiras diferentes de se mover.

Push Comes toShove foi apresentada pela primeira vez em 1976, e parece ter causado um certo *frisson* de transgressão nos fãs de *ballet* que estavam na plateia. Considerando que “movimentos característicos de uma tradição são intercalados em frases de outro”, algo relativamente comum na obra de Tharp na década de 1970 (FOSTER, 1985, p. 49), só posso supor que ver uma bailarina alongando seus tendões de forma deselegante, ou ver o primeiro bailarino executar um número de sapateado enfeitado antes de se lançar em suas múltiplas piruetas tradicionais ou em *grandsjetésennanège* consistiu em uma experiência inquietante para os primeiros espectadores da obra. TwylaTharp foi pioneira na utilização de métodos de composição eclética de dança e essa foi uma de suas primeiras peças executadas por uma companhia de *ballet* clássico diante de uma plateia de milhares de pessoas⁸. Em contraste com muitos dos seus colegas Judson, Tharp ofereceu uma interpretação distinta do que uma dança *up-to-date* poderia ser: altamente cinética e urbana, virtuosa e eclética. Tomando as ideias de movimento de uma dúzia de fontes, esquisitices afetadas e banalidades crassas vieram a ser fundidas em combinações as mais improváveis. Poucos coreógrafos anteriores tinham viajado tão longe de casa em busca de novidade.

7. Minha consideração desse ballet é baseada na gravação de vídeo de 1984, Baryshnikov Dances Tharp, que inclui uma versão revista da Push Comes toShove (originalmente coreografada em 1976).

8. Outro cruzamento entre ballet e dança moderna foi a marcante DeuceCoupe, de Tharp, coreografada em 1976.

Em 1979, a crítica de dança Marcia Siegel caracterizou isso como ser “desordeiro, catador de ideias bagunçadas... um elemento de um novo estilo que é de Tharp apenas” (p. 352). Uma coisa engraçada, no entanto, sobre a comunidade de coreógrafos – e sobre o sempre atual e interconectado pós-modernismo – é que certas inovações podem se espalhar rapidamente. Mais rápido do que se pode dizer “direitos de propriedade”, as inovações técnicas, composicionais e de apresentação da semana anterior são arrebatadas pelos coreógrafos de hoje. Por razões que certamente se relacionam com a influência de Tharp, bem como às tendências maiores externas ao mundo da dança, o estilo “desordeiro e catador de ideias bagunçadas” de Tharp não demorou muito para tomar sua parte no curso.

Hoje em dia, sem o *modus operandi* da citação e do ecletismo, um trabalho de dança pode parecer ingênuo, previsível, ou apenas antiquado. São inumeráveis os coreógrafos sobre cujos trabalhos se pode dizer que são ecléticos, com gamas peculiares de movimentos, ou que criam uma fusão de elementos díspares; há legiões de professores de dança cujas aulas de técnica são baseadas em sua própria idiossincrasia, com sequências de movimentos provenientes de muitas fontes. Além de Tharp, outros coreógrafos e grupos de renome que fazem bricolagem são Mark Dendy, Rennie Harris, Bill T. Jones, Meredith Monk, Mark Morris, Tere O'Connor e JawoleWillaJoZollar, bem como Inbal Pinto, em Israel, Dairakudakan, no Japão, De La Guarda, na Argentina, Pina Bausch, na Alemanha, Matthew Bourne e DV8, na Inglaterra, Les Ballets C. de la B. e Jan Fabre, na Bélgica, Maguy Marin e Philippe Decoufflé, na França, e assim por diante.

A lista completa deve incluir uma boa parte dos coreógrafos da atualidade, profissionais e não profissionais, de todo o mundo: estudantes, coreógrafos de *ballet*, da Broadway e de Tanztheater; coreógrafos independentes, bem como diretores de grandes companhias de dança. Dois coreógrafos que poderiam ser surpreendentemente adicionados de última hora a essa lista seriam as modernistas proeminentes Martha Graham e HanyaHolm, cujos trabalhos na década de 1980 (como o *MapleLeafRag* e *Jocose*, respectivamente) retomaram de forma mais despreocupada fases mais incipientes e sóbrias de suas carreiras.

E essa ainda é uma lista bastante incompleta, pois, se nos afastamos do *continuum* arte-alta/arte-baixa⁹, notamos que citação e ecletismo tornaram-se o sine quibus non de composição no movimento contemporâneo, o que permite que a interface coreografia/música contemporânea flua mais livremente, assim como as artes visuais, o cinema, o vídeo e produções

9. A distinção arte-alta/arte-baixa, por sinal, foi quase inundada pela enxurrada de dança e mídia bricoladas. Onde poderíamos situar a coreografia de TwylaTharp para o popular musicalHair, ou os dançarinos de camiseta e “lixo-falantes” em HiEverybody!, de Tere O'Connor, ou ainda os dançarinos de entretenimento que estão nos pódios de boates em Columbus, Ohio, e demonstram o requinte desde técnicas de release até técnicas de dança de raiz africana para um público que fica se roçando abaixo do palco? Veja o recente “Nobrow”, de John Seabrook (2000), e “Pós-modernismo” de Jameson (1991, p. 2-3).

na *web*. Desfiles de Carnaval no Rio de Janeiro, manifestações de *break* na Union Square, vídeos da MTV, aulas de aeróbica em Bordeaux, competições de torcida em Dallas, jogos do Sony PlayStation: agradando ou não, todos esses movimentos serão intercambiados com poucas reservas ou dificuldades logísticas.

Ecletismo e o performer da dança

Quais sejam as dificuldades que *realmente* existam no clima contemporâneo desenfreado do ecletismo, essas se fazem sentir de maneira intensa pelos artistas da dança. A coreografia eclética coloca demandas muito específicas sobre os dançarinos. Por um lado, existe a contingência em ser altamente proficiente em diferentes técnicas de dança e, por outro, isso significa que o performer aspirante deve aprender a negociar com fisicalidades imperativas que frequentemente parecem ser mutuamente exclusivas. Aqui eu gostaria de citar algumas de minhas próprias experiências como estudante de graduação no Departamento de Dança na Universidade Estadual de Ohio (OSU).

Ao longo do período de dois anos, estudei e pratiquei uma típica e variável gama de estilos de dança: *ballet* clássico, técnicas baseadas em Cunningham e Limón, técnicas de *release*, dança africana ocidental, Contato Improvisação, *yoga* e capoeira. Embora o efeito cumulativo dessas variadas técnicas implicasse em um aumento lento e progressivo da proficiência física, interferências e confusões ocorreram ao longo do caminho. Na aula de capoeira, por exemplo, fui treinado para desenvolver uma constante – quase instintiva – postura baixa, agachada, combinada com uma sensação de firmeza na parte superior do corpo. Esses hábitos não desempenharam quase nenhum papel – e com frequência contrariam – a leveza, a verticalidade e o alongamento que eu tentava diariamente desenvolver na aula de *ballet*. Isso não foi apenas um problema teórico; casos específicos e interferências ocorreram. Praticar a capoeira com seu giro em espiral da coluna (imagine toda a parte superior do corpo agindo como uma manivela ou um brinquedo de corda) teve apenas um efeito pernicioso em minhas piruetas de *ballet*; ao mesmo tempo, meus chutes e giros de capoeira tinham uma leveza inapropriada (mas indelével) para eles, e uma tendência clássica recorrente a alongar minha coluna rendeu-me o apelido depreciativo na capoeira de “Girafa”¹⁰.

No decurso de um típico treinamento semanal, outras dificuldades aparecem. O praticante de Contato Improvisação aprende como improvisar a dança em diálogo com seu parceiro, como na capoeira, mas ele cultiva uma tendência instintiva a inclinar-se para o seu parceiro e aprende a contar mais

10. Apesar dessas diferentes interferências, harmonias podem ser desenvolvidas comumente. Passei o verão de 2000 estudando capoeira em uma academia em Salvador da Bahia, Brasil. Embora tenha uma base técnica estável, a capoeira é uma forma sincrética, em constante evolução, e após eu ter sido observado furtivamente praticando alguns alongamentos em barra do *ballet* entre as aulas, percebi que o professor as incorporou em suas aulas de capoeira no dia seguinte.

com o sentido do tato do que com a visão – tendências que podem ser desastrosamente inapropriadas para o contexto do jogo de alta velocidade da capoeira. Indo para a aula de técnica no estilo Cunningham, na manhã seguinte, o estudante trabalha para moldar os membros com um fluxo precisamente vinculado a formas e movimentos de clareza geométrica, enriquecendo, assim, um pouco da liberação que havia encontrado nas atividades de Contato da noite anterior. E a aula do estilo Cunningham pode provocar alguma interferência nos estudos de *ballet* mencionados anteriormente, pois, apesar da base técnica em comum, o sentido de leveza e de sequencialidade na parte superior do corpo não combina totalmente com a investida simultânea e unificada de Cunningham.

Esses exemplos são tão somente o topo do *iceberg*. Além dos tópicos mencionados anteriormente, a OSU oferece treinamento em BharathaNatyam, danças sociais norte-americanas e sul-americanas, sapateado e jazz, dança irlandesa, além de outros estilos diferentes de dança africana ocidental. Recursos permitindo o currículo de vários conservatórios e programas universitários de dança pelos Estados Unidos apresentam características similares. À medida que os alunos vão de uma classe para a outra, a variedade de experiências aumenta, assim como a possibilidade de interferência. Não foi em vão o fato de Graham e Balanchine terem salvaguardado zelosamente os dançarinos de suas companhias de estudarem com outros professores, com os quais eles correriam o risco de corromper seu *pedigree* técnico (cf. KIRKLAND, 1986; TAYLOR, 1988; CUNNINGHAM, 1985). Agora que tal protecionismo foi diminuído, aprender como negociar os conflitos das demandas técnicas tornou-se componente inevitável no treinamento em dança formal do século XXI. Há quarenta anos, os programas de dança moderna centrados em Graham eram voltados para o compromisso e a consistência; agora, a chave principal subjacente a muitos currículos ecléticos tornou-se a versatilidade.

Na discussão acima sobre a interferência entre diferentes técnicas, um termo recorrente foi “instintivo”. Considerando-se o número de músculos, articulações dinâmicas, ritmos e eventos externos que os dançarinos precisam coordenar, é frequentemente uma benção ser capaz de contornar a deliberação e contar com o instinto. *Instintos*: “propensão natural (do indivíduo) para agir sem intenção consciente” (OED). À medida que o treino técnico do dançarino tem relação com se fazer escolhas, com o desenvolvimento de versatilidade, a diversidade de treinamento é certamente uma dádiva. No entanto, à medida que o treinamento tem a ver com a instilação de instintos – padrões de movimento tão consistentes que o corpo pode responder corretamente e a cada instante – ter muitas técnicas de treinamentos pode ser um tanto problemático.

TwylaTharp, cuja formação foi extremamente variada, coloca essa questão de forma eloquente em sua autobiografia *Push Comes toShove*(1992). Chegando na cidade de Nova Iorque e tomando aulas de *ballet* com Robert Thomas, Tharp não pode deixar de se comparar com outros colegas de classe que haviam recebido apenas treinamento específico na técnica clássica. “O movimento que eu lutava para dar sentido... Toni [Lander] executava sem esforço. Meus movimentos eram decisões racionais, escolhas feitas dentre milhares; os dela eram tão naturais que pareciam instintivos” (THARP, 1992, p. 48). Referindo-se aos seus estudantes de sapateado, *baton*¹¹, jazz, violino, piano, Graham, Cunningham, Horton, e *ballet*, Tharp percebeu no ateliê de Thomas que “estava sofrendo devido ao meu treino eclético... Eu havia recebido opções demais... Voar direto em um *arabesque* sem hesitação ou manter o corpo serenamente em equilíbrio para oito piruetas exige uma sólida e inquestionável técnica” (THARP, 1992, p. 48-49). (A frase “Eu havia recebido opções demais” é uma luz útil para as coreografias de Tharp; como vimos anteriormente, seu trabalho tematiza essa situação em particular de um corpo com muitas escolhas.)

Serão essas dificuldades intransponíveis? Apenas parcialmente. Tharp escreve que ela jamais atingiu o nível de perfeição, integração da dança clássica ao qual ela almejava. No entanto, ela encontrou algo igualmente valioso. “Eu cheguei à compreensão de que cada uma dessas demandas poderia trabalhar junto para combinar, em última análise, algo mais que um dialeto isolado de técnicas, e se tornar uma nova linguagem, capaz de dizer novas coisas – ou velhas coisas de maneiras novas. Eu começara a imaginar um nicho especial para mim, um lugar nesse turbilhão caleidoscópico de escolhas” (THARP, 1992, p. 54).

Essa “nova linguagem” amalgamada em meio a um “caleidoscópico de escolhas” tornou-se o estado que Tharp descreve por “dançarino híbrido”, supostamente para ser “capaz de qualquer técnica” (THARP, 1992, p. 54). Susan Foster, escrevendo sobre o mesmo tópico, descreve “o dançarino disponível¹²” – “competente em muitos estilos” – como o dançarino preferível para muitos coreógrafos pós-modernos independentes.

O novo e multitalentoso corpo resultante desse treinamento mescla conjuntamente características de todas as técnicas discutidas acima: ele possui a força e a flexibilidade encontrada no *ballet* para erguer a perna bem alto em todas as direções; ele pode executar qualquer movimento de maneira neutra e pragmática, como na técnica Cunningham; ele dominou a capacidade atlética do contato improvisação... ele articula o tronco como um dançarino de Graham faz (FOSTER, 1997, p. 254-55).

11. NT: Baton twirling é uma técnica que envolve o uso coordenado de uma haste de metal e movimentos corpóreos similares a uma ginástica rítmica.

12. Nota dos tradutores: a expressão usada pelo autor é “hireddancer”, significando aquele bailarino elegível para contratação pelos coreógrafos por sua disponibilidade técnica e corporal.

A aparência no palco e na tela de uma multiplicidade de “corpos disponíveis” nos anos 1980 foi um tópico debatido calorosamente entre os críticos da dança. Observando com olhos de águia no topo do mastro do *The New Yorker*, Arlene Croce uma vez lamentou o desvanecimento “daquelas distinções técnicas e estilísticas entre as companhias que costumavam ser a glória da dança americana moderna” (CROCE, 1982, p. 366). Outra crítica de dança observou com satisfação as características progressivas do “corpo disponível”. Elisabeth Dempster, por exemplo, celebrou essa característica anti-ideológica e desconstrutiva, conforme segue:

O desenvolvimento do que deve ser denominado por corpo pós-moderno é, em alguns sentidos, um processo desconstrutivo, envolvendo um período de destreinamento ou das estruturas e modelos de movimento dos dançarinos... O corpo pós-moderno não é uma entidade fixa, imutável, mas uma estrutura viva que se adapta e se transforma continuamente. É um corpo disponível para jogar com muitos discursos. A dança pós-moderna direciona a atenção para longe de qualquer imagem específica do corpo e em direção ao processo de construir todos os corpos (DEMPSTER, 1998, p. 48).

Mas o “corpo pós-moderno” celebrado por Dempster tem suas desvantagens. Embora ele possa “continuamente adaptar-se e transformar-se”, seu treino eclético pode também lançá-lo a um brando denominador comum. Susan Foster descreve a distinta impressão visual feita por muitos dançarinos “pós-modernos” ou “disponíveis”: ao invés de exibir “suas habilidades como colagem de estilos discretos”, o “corpo disponível” frequentemente “homogeneiza todos os estilos e vocabulários debaixo de uma superfície suave, impenetrável... uma flexibilidade de borracha revestida de uma impermeável polidez” (FOSTER, 1997, p. 355). Isso não é tão ruim quanto parece: suavidade e polidez podem realmente ser requeridas por certos coreógrafos (pode-se pensar no trabalho de Stephen Petronio e Donald Byrd nos anos 1990). Na coreografia distintamente eclética, porém, uma “colagem de diferentes estilos” é requerida, e conseguir isso não é tarefa fácil.

Novamente darei um exemplo a partir de minha experiência pessoal. Em *Three Bird Songs*, uma peça que compus e apresentei em meu espetáculo de graduação em fevereiro de 2001, coreografei uma sequência que me exigiu: a) partir de um nível baixo, agachado, de um giro *rolê* no estilo da capoeira com ambas as mãos no chão, imediatamente para b) uma repentina e brilhante pirueta em *attitude* do clássico, que me levaria a um súbito giro extra para me deixar (c) de pé, diante da audiência, já iniciando uma sequência de fluxo com gestos

das mãos. O desafio técnico – não incomum em tempos de ecletismo, mas um desafio, sobretudo – foi realizar transições para dentro e para fora de a, b e c tão distintas e tão abruptas quanto possível.

Usei uma câmera de vídeo para me orientar. Percebi que durante o giro *rolê* eu endireitaria minha postura e me prepararia para o giro em *attitude* tão logo, fazendo então o *rolê* menos característico do que ele precisava ser. E foi difícil permanecer na posição *attitude* por todo o tempo necessário: minha perna de trás deveria impelir para baixo já precedendo a preparação para o giro que viria a seguir. Após trabalhar para reparar esses problemas, outros apareceriam. Talvez tivesse sido menos árduo me libertar dessa linha estendida na pose em *attitude* tempo para o material gestual que deu sequência; talvez, ainda, a perna curvada embaixo no giro *rolê* tenha começado a demorar muito tempo no giro em *attitude*. A frase aprimorada com a prática, é claro, embora eu suspeitasse que em cada um desses três elementos ainda faltasse um pouco de seu sabor em virtude de estarem tão próximos uns dos outros.

A moral da estória foi antecipada nas palavras cautelosas de Foster sobre o “corpo disponível”: “ele não revela suas habilidades como colagem discreta de estilos, mas, ao invés disso, homogênea todos os estilos e vocabulários” (FOSTER, 1997, p. 255). Uma outra forma de dizer isso é que os dançarinos lutam fortemente para apresentar o tipo de justaposições fortes, os quais os cineastas podem alcançar com os mais simples dos cortes e *cross-fades*, ou os designers gráficos de computador com algumas teclas para cortar e colar. Essas tecnologias ou reproduções não encontram equivalência no campo da dança, entretanto os coreógrafos podem tentar mimetizá-las¹³. Quando um dançarino demonstra reproduzir um estilo de maneira precisa, pode-se lembrar da técnica ficcional elaborada por Jorge Luis Borges, em relação ao francês do século XX, Pierre Menard, que optou por copiar o *Dom Quixote* de Cervantes, com um rigor exagerado e um impraticável método. Ao invés de simplesmente ler o livro e transcrevê-lo, ele decidiu “aprender bem espanhol, para abraçar a fé católica, lutar contra mouros e turcos, lembrar a história europeia entre 1602 e 1918, e ser Miguel de Cervantes”, de modo que as palavras do livro pudessem natural e tão somente fluir para fora dele (BORGES, 1962, p. 49).

Aprender bem outra técnica de dança frequentemente requer o mesmo tipo de trabalho imaginativo que um escritor francês da *Belle Époque* poderia necessitar para recriar um texto espanhol do século XVII sem realmente olhar para ele. Imitar movimentos e formas, que é usualmente o primeiro

13. O coreógrafo Tere O'Connor pode ser bastante cauteloso quanto a esse mimetismo, frequentemente pedindo aos seus dançarinos para produzir determinados efeitos cinematográficos. Como exemplo, parafrasearei algumas das instruções dadas por O'Connor durante uma audição em Nova Iorque, em junho de 2001: “Este movimento deve ser semelhante ao de um projetor que dispara e cada parte do filme é tocada repetidamente”. “Você começa a cair na direção dele e então, repentinamente, seu braço puxa-o em outra direção e você se retorcer assim – assim como um filme mal editado, sem continuidade entre os cortes”.

passo, deve ser acompanhado de estudo e internalização dos elaborados sistemas anatômicos, funcionais e metafórico-expressivos que conferem cor e significado àquele movimento. Novamente, o trabalho de Foster é instrutivo.

Com repetição, as imagens usadas para descrever o corpo e sua ação *tornam-se* o corpo. Metáforas que são inaplicáveis ou incompreensíveis quando apresentadas pela primeira vez assumem uma realidade concreta com o tempo, por meio de suas persistentes associações com um movimento dado... Cada técnica de dança constrói um corpo especializado e específico, que representa uma visão estética de um coreógrafo ou uma tradição... O treinamento não somente constrói um corpo, mas ainda ajuda a dar forma a um eu expressivo que, em relação com o corpo, executa a dança (FOSTER, 1997, p. 239 e 241).

Quando descrito sob esse viés, o estudo da dança pode ser entendido mais do que um mero treinamento para força, flexibilidade e coordenação. Qualquer técnica que seja oferecida também carregará consigo um subtexto, uma ideologia, uma filosofia, um paradigma somático. Recordemo-nos das famosas palavras de Martha Graham: a “lei” interna que governa os aspectos externos da vida do dançarino é que “[o] movimento nunca mente. É um barômetro contando o estado de tempo da alma a todos que puderem lê-lo” (GRAHAM, 1991, p. 4).

Para finalizar a discussão, gostaria de chamar a atenção do leitor para o modo como as palavras de Graham (e de Foster) encontram ressonâncias nas ideias do filósofo-historiador Michel Foucault em seu livro, *Vigiar e Punir*. Dezenas de estratégias e práticas que Foucault delineia em sua história da disciplina têm sido incorporadas no treinamento de dança. Poder-se-ia mesmo considerar o treinamento de *ballet* clássico como exemplo por excelência do conjunto de técnicas disciplinares. Desenvolvido nos séculos XVII, XVIII e XIX, a questão no treinamento de *ballet* (tal qual no treinamento militar, na assistência médica, ou na justiça criminal) foi “não a de tratar o corpo, *enmasse*, “por atacado”, como se fosse uma unidade indissociável, mas de trabalhá-lo em pormenor (FOUCAULT, 1979, p. 137). Os calcanhares, os tornozelos, os joelhos, os quadris, as diferentes cadeias de músculos, os ossos, os olhos, as pontas dos dedos: cada um recebe atenção individual e cada um é sujeito à correção e ao aperfeiçoamento. Nem todos os descendentes e parentes híbridos do treinamento de *ballet* clássico (i.e.: muitas das técnicas de dança mencionadas neste artigo) trabalham exatamente sob o mesmo viés, mas todas inevitavelmente parecem compartilhar uma característica axiomática que “embora envolvam obediência a outros, [elas têm] como principal foco, um crescimento de cada indivíduo sobre seu próprio corpo” (FOUCAULT, 1979, p. 137).

Se retornarmos nossa atenção ao fenômeno do treinamento eclético em dança, podemos especular sobre quais novas modulações ele pode ter forjado em práticas disciplinares e efeitos. Na maior parte dos casos, poder-se-ia esperar enxergar uma intensificação de efeitos disciplinares, ao que dançarinos aprendem a dominar o uso de seus corpos e mentes em ocasiões e formas cada vez mais amplas. Uma possibilidade que provoca meu interesse, entretanto, é a extensão com que as técnicas disciplinares podem ainda ser reduzidas (ou encurtadas) quando justapostas em um só corpo e mente. Recordemos a reclamação de TwylaTharp de que seu treinamento a deixou com “demasiadas escolhas”.

A insinuação de Foucault é a de que, não importa quão benigno o contexto possa aparentar, a disciplina deve ser compreendida em conexão íntima com projetos mais amplos de fomentar a docilidade política e o utilitarismo econômico. Engajar-se num regime de treinamento em dança, no entanto, é para a maioria das pessoas uma escolha relativamente voluntária, que frequentemente coloca as pessoas na contramão de vários imperativos sociais e econômicos. Nesse tipo de situação, geralmente deseja-se esse tipo de disciplina voluntária para *trabalhar*, e fica-se frustrado com os obstáculos no corpo e na mente, interferências e outras formas silenciosas de resistência. No contexto do livro de Foucault, por outro lado, essas raras aparências de obstáculos para o avanço constante da sujeição disciplinar são altamente desejáveis. A questão que nos resta é – um assunto que ficará modulado em cada mente e corpo de dançarinos de diferentes maneiras – se experimentar o desafio e a confusão do treinamento eclético pode nos proporcionar materiais recicláveis adequados para resistir à disciplina foucaultiana em outras esferas de nossas vidas. Até o momento, resistência à disciplina tem se tornado o Santo Graal de numerosas linhas do questionamento acadêmico, especialmente nos estudos culturais, e é fascinante detectar o fenômeno ilusório no contexto do treinamento contemporâneo de dança.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANES, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post Modern Dance*. 2nd ed. Hanover: Wesleyan University Press, 1987.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*[1956]. Trans. Anthony Kerrigan. New York: Grove, 1962.
- CROCE, Arlene. *Going to the Dance*. New York: Alfred A. Knopf, 1982
- CUNNINGHAM, Merce. *The Dancer and the Dance*. New York: Marion Boyars, 1985.
- DEMPSTER, Elisabeth. "Women Writing the Body: Let's Watch a Little How She Dances." In: SHERIDAN, Susan (ed.). *Grafts: Feminist Cultural Criticism*. London: Verso, 1998.
- FOSTER, Susan Leigh. "The Signifying Body: Reaction and Resistance in Postmodern Dance." *Theatre Journal* 37, n. 1, 1985.
- _____. "Dancing Bodies" [1992]. In: DESMOND, Jane C. (ed.). *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham: Duke University Press, 1979.
- FOUCAULT, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*[1975]. Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage/Random House, 1979.
- GRAHAM, Martha. *Blood Memory*. New York: Doubleday, 1991.
- JAMESON, Frederic. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- JENCKS, Charles A. *The Language of Post-Modern Architecture*. 3rd ed. New York: Rizzoli, 1981.
- KENDALL, Elisabeth. *Where She Danced*. New York: Alfred A. Knopf, 1979.
- KIRKLAND, Gelsey; Lawrence, Greg. *Dancing on My Grave*. New York: Doubleday, 1986.
- LYOTARD, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* [1979]. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- SEABROOK, John. *Nobrow: The Culture of Marketing, the Marketing of Culture*. New York: Vintage, 2000.
- SIEGEL, Marcia. *The Shapes of Change: Images of American Dance*. Boston: Houghton Mifflin, 1979.
- TAYLOR, Paul. *Private Domain: An Autobiography*. San Francisco: North Point Press, 1988.
- THARP, Twyla. *Push Comes to Shove*. New York: Bantam, 1992.
- VENTURI, Robert. "Complexity and Contradiction in Modern Architecture" [1966]. In: CAHOONE, Lawrence (ed.). *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*. Oxford: Blackwell, 1966.