

A dança como crítica à representação: Merce Cunningham e a filosofia da diferença

Izis Dellatre Bonfim Tomass

Universidade Federal do Paraná
Curitiba, PR, Brasil
izis.tomass@gmail.com
orcid.org/0000-0002-3677-3190

Resumo | O corpo, matéria-prima sobre a qual a arte da dança se modela, sempre fora alienado de parte considerável da história da filosofia ocidental, principalmente da tradição platônica de representação. A história da dança no ocidente acompanhou de perto tal movimento, por vezes utilizando o corpo como ferramenta, ao invés de fim. A produção filosófica de Deleuze se dedicou quase que inteiramente em um ataque à representação, e, como aqui analisaremos, também é perceptível esse movimento na produção artística de Merce Cunningham.

PALAVRAS-CHAVE: Dança Contemporânea. Cunningham. Deleuze.

La danza como crítica a la representación: Merce Cunningham y la filosofía de la diferencia

Resumen | El cuerpo, materia-prima sobre el cual el arte de la danza se modela, siempre fuera alienado de parte considerable de la historia de la filosofía occidental, principalmente de la tradición platónica de la representación. La historia de la danza occidental acompañó de cerca tal movimiento, a veces utilizando el cuerpo como herramienta, en lugar de como un fin. La producción filosófica de Deleuze se dedicó casi enteramente a atacar la representación, y como aquí analizaremos, también es perceptible ese movimiento en la producción artística de Merce Cunningham.

PALABRAS CLAVE: Danza Contemporánea. Cunningham. Deleuze.

Dance as a criticism to representation: Merce Cunningham and the philosophy of difference

Abstract | The body, the raw material on which dance art is modeled, has always been alienated from a considerable part of the history of Western philosophy, mainly from the Platonic tradition of representation. The history of dance in the West closely followed this movement, mostly using the body as a tool, not as an end in itself. Deleuze's philosophical production was almost entirely dedicated to an attack on representation, and, as we will analyze here, this movement is also noticeable in Merce Cunningham's artistic production.

KEYWORDS: Contemporary Dance. Cunningham. Deleuze.

Submetido em: 18/05/2020
Aceito em: 23/09/2020
Publicado em: 09/11/2020

O presente artigo visa analisar a obra de Merce Cunningham¹ sob o prisma de uma crítica à orientação de representação presente nas produções de dança clássica e moderna ocidentais, apoiando-se na visão de desorganização, multiplicidade e impermanência que o coreógrafo tinha acerca da dança, e usando-se aqui, em justaposição, o modelo de crítica ao pensamento como representação que nos é oferecido em vários pontos da obra de Gilles Deleuze, bem como alguns de seus conceitos articulados a partir dessa crítica, tais como os de *Corpo sem Órgãos*², *Rizoma*³ e *Acontecimento*⁴. Não há aqui a intenção de apontar filiações entre Cunningham e Deleuze, mas sim paralelos entre a crítica de Deleuze em relação à história da filosofia e a crítica de Cunningham em relação à história da dança ocidental, visto que está fora em grande parte orientada a partir das concepções ocidentais vigentes acerca de natureza e essência⁵.

Deleuze articula em sua tese *Diferença e Repetição*, de 1968 e, posteriormente em seus outros escritos, críticas ao pensamento como representação. Em linhas gerais, o filósofo aponta falhas nesse pensamento de origem platônica, e que permeia, através de seu desenvolvimento, grande parte da tradição ocidental antiga, na qual, através de uma lógica binária do Uno e múltiplo, a significação das coisas é hierarquizada sob a ideia de unidade, lógica esta incorporada diretamente nos objetos. Tal unidade subsiste ainda na modernidade, onde as coisas podem aparentar serem múltiplas, porém submetidas sempre à uma subjetividade unitária, transcendente aos objetos, isto é, a realidade do objeto situa-se em uma Ideia, fechada em sua essência, totalizadora e nunca de fato apreendida em sua efetuação, uma vez que só se realizaria no mundo por meio de múltiplas representações, similitudes, imagens, isto é, sombras relativamente palpáveis e semelhantes àquela Ideia una e inalcançável. Através dessas críticas, Deleuze propõe no exercício filosófico um lugar de efetiva criação, e não de um pensamento que sempre tende a se adequar à imagem, ou como, diz Roberto Machado em *Deleuze e a Filosofia*, ao comentar o cerne das críticas deleuzianas, um lugar de “pensamento sem imagem”:

Ora, a ideia de criação de um outro espaço do pensamento filosófico, que já aparece nos livros monográficos, é perceptível bem mais

¹ Merce Cunningham, bailarino e coreógrafo americano do século XX, tem na sua base de formação as técnicas da dança clássica ocidental e a dança moderna americana. Começou a sua própria companhia de dança após trabalhar anos com Martha Graham, e discordar do aspecto representacional e expressionista da dança moderna. Influenciado pelo seu contato com John Cage, que à época já experimentava em suas composições o processo de Open Form, Cunningham começou a testar novos meios de composição em dança. (LESSCHAEVE, 2014, p. 36). Para um melhor entendimento da proposta do presente projeto, indico aqui algumas filmagens das obras do coreógrafo disponíveis nos seguintes links: *Variations V* de 1965: (<https://dancecapsules.mercecunningham.org/player.cfm?capid=46119&assetid=5965&storeitemid=9354&assetnamenooop=Variations+V+%281966+Arne+Arnbom+film%29+>) e *Walkaround Time*, de 1973: (<https://dancecapsules.mercecunningham.org/player.cfm?capid=46121&assetid=6116&storeitemid=9651&assetnamenooop=Walkaround+Time+%281973+Atlas+film%29+>)

² Uso aqui o conceito de *Corpo sem Órgãos* principalmente na forma em que ele é delineado nas obras *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia* (DELEUZE; GUATTARI, 1995) e *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3 (DELEUZE; GUATTARI, 2000).

³ Analiso neste artigo o conceito de Rizoma principalmente na forma em que ele é delineado na obra *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol 1 (DELEUZE; GUATTARI, 2000).

⁴ Utilizo aqui o conceito de *Acontecimento* principalmente na forma em que ele é delineado na obra *O que é a Filosofia?* (DELEUZE, 1992).

⁵ Ressalto que algumas poucas associações entre a obra e o modo de composição de Merce Cunningham e a filosofia deleuziana já foram produzidas norteadas por outros enfoques, mais notadamente os artigos *As Séries de Cunningham* (GIL, 2004) e *Paradoxical Body* (GIL, 2006) de José Gil e *The Aesthetics of Movement: Variations V on Gilles Deleuze and Merce Cunningham* (DAMKJÆR, 2005), de Camilla Damkjær.

claramente nos livros problemáticos que, centrados nas questões da diferença, do sentido, do desejo, da multiplicidade, estendem as ressonâncias aos saberes científicos, literários e artísticos, sempre com o objetivo de opor 'à imagem tradicional que a filosofia projetou, construiu no pensamento para submetê-lo e impedir o seu funcionamento', um exercício 'intempestivo' do pensamento, ou de opor à imagem do pensamento um pensamento sem imagem (MACHADO, 1990, p. 13).

Destarte, a obra de Deleuze tende a operar uma "subversão do mundo representativo" (DELEUZE, 2011, p. 269), destituindo-o da lógica Ideia e semelhança, do binarismo constituído pela dupla uno e múltiplo, prescindindo-o da hierarquia do pensamento que parte em busca de uma verdade e que procura segui-la até a sua raiz, e também de uma lógica onde a multiplicidade das coisas ainda é submetida a um sujeito uno e dominante. O filósofo causa fissuras nesse modus operandi de pensamento no momento em que traz a potência positiva que tem o simulacro de negação da lógica "essência-aparência" (DELEUZE, 2011, p.267), instaurando o mundo de um pensamento sem imagem, e a criação de uma obra "não-hierarquizada, um condensado de coexistências, um simultâneo de acontecimentos" (DELEUZE, 2011, p.268). É possível, similarmente, apontar nas criações de Merce Cunningham uma subversão da lógica com a qual a dança ocidental operava até então. Influenciado principalmente pelas obras e discussões que ocorriam nas exposições promovidas por Peggy Guggenheim, pelas ideias que John Cage experimentava à época, ou seja, as composições a partir do conceito de "*open form*", aliadas à sua formação como bailarino pelas mãos de Mrs. Barret e pelos estudos em Black Mountain College, Merce se movimenta para longe da representação permeada pelo expressionismo dramático da dança moderna, bem como da imagem transpassada pelo romantismo do balé clássico, no momento em que decide que a sua dança não terá nada a representar, ou seja, os corpos e os movimentos não serão mais imagens nem instrumentos submetidos à uma unidade, à uma ideia: a dança irá se compor agora precisamente a partir do corpo e do movimento. Entendendo, portanto, o movimento essencialmente como energia (CUNNINGHAM 1955), o que era antes mero instrumento adquire consistência, protagonismo e poder criador. Devido a tal atitude e inovação no modo composicional de suas criações, Cunningham chega a ser chamado, pelo historiador de arte italiano Germano Celant, de "*iconoclasta das figurações coreográficas*":

Nesse sentido Cunningham pode ser considerado um iconoclasta das figurações coreográficas, a partir do momento que ele reivindica uma ideia límpida da dança, na qual toda representação se torna inadequada. [...]. Com Cunningham, a dança reivindica ser outra coisa que a música, outra que a arte visual, de caracterizar uma instância separada que pode viajar independente do som ou imagem visual. A afirmação de um gesto ou movimento que se materializa em sua originalidade está situada nessa busca por identidade e diferença. Não se trata de uma construção passiva ou artificial, mas de um protótipo de uma real existência, onde se pode haver um encontro com outras linguagens, se pode acompanhá-las, mas com respeito

mútuo e em caminhos paralelos (CELANT, 2000, p. 23).

Compreende-se aqui, nesta justaposição de conceitos, três aspectos fundamentais no processo criador de Cunningham para a operação dessa crítica a partir da formação de uma dança outra, a saber, i) mediante um processo de desterritorialização da dança ocidental de sua essência e significação fechada, de intenção totalizadora, e de uma unidade subjetiva transcendente à obra, a ela imposta por um sujeito dominante; ii) um processo de desorganização e desestratificação através da aplicação da diferença não só na unidade dos movimentos e dos corpos, mas em todos os elementos presentes na obra, inclusas o elemento sonoro e o visual-espacial; iii) e a conseqüente multiplicidade de intensidades que surgem a partir do momento em que, o que se resulta, é uma obra aberta, permeada por acontecimentos, estes desapossados de sentidos e significações, predefinições ou permanências. Quando Cunningham destitui a dança de um lugar representacional através dos procedimentos que veremos adiante, o corpo e o movimento tornam-se livres e ganham realidade, a partir do momento que ambos não são mais usados ou compreendidos como aparências de uma essência, de uma realidade outra, mas sim considerados em si mesmos, como realidades, e como possibilidades sempre abertas de produções de intensidades através de suas múltiplas energias.

I

Em *Space, Time and Dance*, escrito em 1952, sete anos após a sua saída da companhia de dança moderna de Martha Graham⁶, Cunningham tece críticas aos modos até então vigentes nas composições coreográficas da dança ocidental:

Sobre os métodos formais de coreografar: alguns aderem à convicção de que uma comunicação de qualquer ordem é necessária; outros à noção de que a mente segue o coração, ou seja, que forma segue conteúdo; alguns à noção de que a forma musical é a mais lógica a se seguir. [...].O que o dançarino faz é a mais realista de todas as coisas possíveis, e supor que um homem de pé em uma colina possa estar fazendo qualquer outra coisa que não apenas estar de pé é simplesmente separar-se, se separar da vida, do sol nascendo e se pondo, da nuvem na frente do sol, da chuva que vem das nuvens e que te manda à drogaria atrás de uma xícara de café, de cada coisa que sucede de cada coisa. A dança é uma ação visível de vida (CUNNINGHAM, 1952).

Quais seriam exatamente estes modos de composição coreográfica criticados por Cunningham? Entre os diversos métodos utilizados pela dança ocidental após o período renascentista, destacarei aqui os dois principais que acabaram por moldar as formas de como se produziu e como ainda, em certa medida, se produz dança no ocidente. O primeiro determina a produção do dançar a partir de uma natureza formal, harmônica, de ordem racional. Em alguns dos mais antigos tratados

⁶ Ao término de um curso de férias dado por Graham no Mills College, onde Merce estudava em um curso de verão, a bailarina e coreógrafa o chamou para fazer parte de sua Companhia, a qual ele integrou até o ano de 1945. (LESSCHAEVE, 2014)

da dança ocidental, datados na Itália quatrocentista, a dança é descrita como uma manifestação corporal da harmonia da música, e, conseqüentemente, do cosmos⁷. Essa dança italiana, uma vez apropriada pelas cortes francesas nos séculos posteriores, sofreu uma aprimoração técnica, passando do balé cortesão durante os séculos XVI e XVII, ao balé de ação do século XVIII. Nessa última configuração, anterior ao advento do balé clássico, a dança ainda era majoritariamente considerada uma representação da natureza dos “corpos sonoros”. Estes, por sua vez, igualmente ainda entendidos segundo uma concepção de natureza de cunho racionalista, a qual deveria ser observada nas composições e traduzida nas execuções musicais e nos corpos dançantes (MONTEIRO; NOVERRE, 2006).

Já o segundo principal método que auxiliou a forjar a dança ocidental começa a delinear-se durante o desenvolvimento do balé clássico, no século XIX. A presença da forma racional nos corpos ainda persiste, porém é perceptível o início de um traçado de subjetividade orientando o todo narrativo. A unidade significativa que anteriormente se dividia e se traduzia nos corpos dançantes agora partilha terreno com a unidade subjetiva que também permeia a obra. O conceito de natureza na dança passa então por graduais mutações em direção a uma natureza romântica, não mais partindo somente dos “corpos sonoros”. O balé de ação do século XVIII, originado a partir da mudança dos espetáculos da corte para a cidade, atendia agora a um novo público e uma nova elite que já não mais se identificavam com os antigos rituais de corte. O balé agora cresce e se desenvolve atendendo as demandas de um público outro, em um contexto onde o conceito de natureza ia aos poucos distanciando-se daquele de formato racional. A dança absorveu as críticas feitas à ópera francesa no episódio da Querela dos Bufões (MONTEIRO; NOVERRE, 2006), reestruturando a sua dramaticidade para agora expressar, em primeiro plano, os sentimentos e emoções humanas. O aprimoramento desses fatores condicionou então ao nascimento do balé romântico. (GARAUDY, 1980).

A dança moderna americana, a qual Cunningham teve mais contato em seus anos ao lado de Graham, surgiu de um maior desenvolvimento e supremacia da unidade subjetiva, em detrimento do aspecto racional da forma e de narrativa. O sujeito criador agora transborda na obra. Isadora Duncan, considerada uma de suas principais precursoras, carregava consigo o entendimento de que a dança e os movimentos estavam diretamente subordinados às emoções e sentimentos humanos. Para concretizar tal objetivo, Duncan despiu a dança de seu figurino, sapatinhas de ponta e de seu virtuosismo técnico, libertando o corpo da forma harmônica racional para que melhor expressasse, deste modo, a sua subjetividade, a qual ela entendia como sendo dotada de uma religiosidade que, segundo ela, tratava-se de uma “expressão de vida”. (LAMOTHE, 2006, p. 107). Martha Graham, uma das também pioneiras da dança moderna e professora de Merce Cunningham, aprimo-

⁷ Baseio-me aqui nos considerados, até a presente data, “primeiros tratados da dança ocidental”: Trattato ‘**De la arte di ballare et danzare**’ de Domenico da Piacenza”. Manuscrito, Ducado de Milão. Biblioteca Nacional da França. Departamento de manuscritos. Identificador: Italien 972 (Tratado de Domenico da Piacenza, Sobre a Arte de Dançar, de 1455) e Guilielmus Hebraeus Pisauriensis, **De pratica seu arte tripudii**”. Manuscrito, Biblioteca Sforza. Biblioteca Nacional da França. Departamento de manuscritos. Identificador: Italien 973 (Tratado de Guglielmo de Ebreo, *A Prática ou a Arte de Dançar*, de 1463).

rou em sua dança esta concepção expressionista de dança, porém, ao contrário de Duncan, não considerava a subjetividade humana como dotada de religiosidade, mas sim a via a partir de um sentido mais laico e trágico (LAMOTHE, 2006), (GARAUDY, 1980).

Tais modos formais criticados por Cunningham compreendiam então, como visto, cada qual à sua maneira, a dança e seus movimentos como expressões de uma natureza una, fosse essa natureza entendida como a harmonia dos corpos musicais, e, conseqüentemente, do cosmos, fosse essa natureza estritamente entendida como as emoções e sentimentos subjetivos humanos. Em ambos os casos, pode-se dizer que a dança era então compreendida em uma relação hierarquizada de verossimilhança à essa ideia una de natureza, realizando-se apenas como uma referência a uma essência unitária racional - presente formalmente na obra -, ou a uma essência unitária subjetiva - transcendente à obra -, expressando, encarnando, deste modo, visivelmente em seus corpos e movimentos, tais naturezas, tais ideias dotadas de unidade, delimitando a significação e sentido da dança para fora dela mesma, relegando-a a um lugar apenas representacional, destituído de qualquer realidade.

Para Cunningham, o fator representacional da dança só poderia ser desarticulado a partir do momento em que se compusesse a obra não mais se utilizando dos corpos e movimentos para pintar neles uma verdade outra, um significado ou subjetividade exterior, partindo de uma ideia de essência e natureza a qual eles teriam de representar. Antes, como defende em seu texto de 1955, *The Impermanent Art*, que se partisse do próprio corpo e dos próprios movimentos para compor a dança (CUNNINGHAM, 1952), não mais se servindo deles como meios de verossimilhança a uma ideia de feitio racional ou subjetiva essente, sejam elas quais forem, mas sim, uma composição que agora tem como princípios o próprio corpo e o movimento.

Se um dançarino dança – o que não é o mesmo que ter teorias sobre o dançar ou desejar dançar ou tentar dançar ou lembrar em seu corpo a dança de outro – mas se o dançarino simplesmente dança, tudo está lá. O sentido está lá, se é o que você quer. [grifo nosso] [...]. No que toca à pintura, nós estamos agora começando a ver a pintura, e não o pintor nem o que foi pintado. Nós estamos começando a ver como um espaço pintado é. Na música, estamos começando a ouvir livre de nossos bem-temperados ouvidos. Na dança, isso é o simples fato de um salto ser um salto e o fato adicional sobre qual forma esse salto adquire. Essa atenção dada ao salto elimina a necessidade de sentir que o sentido da dança repousa em tudo menos na dança ela mesma, e ainda elimina a preocupação de causa e efeito no que toca à questão de qual movimento deve se seguir de dado movimento, libertando assim da sensação sobre continuidade, e deixa claro que cada ato de vida pode ser sua própria história: passado, presente e futuro, e pode ser assim considerado, [...] (CUNNINGHAM, 1955).

A partir do momento em que há a proposta de se destituir da dança qualquer essência, de desapossá-la de seu papel anterior representacional, caem aqui outros postulados da obra que também confluíam para esse fim, a saber, os que

faziam a obra convergir a uma unidade, visto que antes se partia de um conceito de natureza ou essência também uno. Tanto o elemento musical como o elemento visual-espacial presentes numa apresentação de dança clássica ou moderna ocidentais eram compostos em consonância com o propósito da dança que ali iria se desenvolver, formando uma unidade na obra, composta de partes que tendiam a uma harmonização totalizadora⁸. Similarmente, era exigido das sequências de movimentos nos corpos dos bailarinos que fossem compostas e reproduzidas seguindo sempre uma continuidade, para igualmente não romper com a unidade de significação formal ou de subjetividade da obra.

Como, então, poderia Merce Cunningham destituir em sua produção de uma nova obra o lugar da lógica binária, de significação direta ou transcendente, que a tradição da dança ocidental hierarquizada trazia consigo? Como poderia fragmentar, desmembrar essa unidade presente tanto nas sequências de movimentos quanto nos outros elementos que permeiam a obra? E como poderia produzir uma obra que se realizasse em composição e resultado de modo tal que não intercambiase das antigas noções de unidade e essência na dança para apenas instaurar uma outra nova, mas antes, que resultasse em uma obra destituída, de fato, de qualquer sentido essente?

II

Orientando-se a partir das premissas apresentadas, Merce Cunningham, estando alerta de que seu inconsciente poderia reproduzir decalques - isto é, reproduzir estratos outros quando acredita estar desestratificando a obra, desenvolveu um método para as suas composições coreográficas que lhe prevenisse de produzir as suas obras segundo qualquer essência, e de impor qualquer significação ou subjetivação na dança, no momento em que se dá o processo de composição: Merce introduz em seu sistema composicional o processo de *Chance Theory*, a Teoria do Acaso. Em 1994, ao discorrer sobre acontecimentos decisivos em sua vida que o levaram a outras formas de procedimentos e entendimento, Merce comenta em seu *Fours Events that Have Led to Large Discoveries* a formulação de tal processo:

O segundo acontecimento foi quando eu comecei a usar operações de acaso para coreografar, nos anos 50. [...]. Eu tenho utilizado uma gama de diferentes procedimentos de acaso, mas em princípio envolve realizar um grande número de frases de dança, cada uma separadamente, e então aplicando o acaso para descobrir a continuidade, que frase seguirá qual frase, como um movimento em particular se opera temporalmente e ritmicamente, quantos e quais dançarinos podem estar envolvidos com ele, e onde ele estará no espaço e como será dividido. Isso me levou, e continua a me levar, a novas descobertas de como ir de um movimento a outro, apresentando-se quase que constantemente situações em que a imaginação é desafiada. Eu continuo a utilizar as operações de acaso em meu trabalho, descobrindo com cada dança novos modos de experimentar a dança." (CUNNINGHAM, 1994).

⁸ Dada a concepção de subordinação e união dos movimentos à música que era imperante na dança clássica e ainda permeava a produção moderna da dança. (MONTEIRO; NOVERRE, 2006), (GARAUDY, 1980).

Através desse novo método, Cunningham, ao compor, operava um desmembramento, uma desorganização, uma desarticulação virtual total no corpo e nos membros do corpo a ser coreografado⁹, desorganização que seria posteriormente, atualizada, encarnada nos corpos dos bailarinos. Tal desmembramento ocorria através de sorteios¹⁰, nos quais o coreógrafo sorteava um dado movimento, um dado gesto para cada parte do corpo, sem sequência pré-determinada, nem continuidade. Em seu artigo *Merce Cunningham and the Politics of Perception*, Roger Copeland discorre acerca desse desmembramento, dessa desarticulação e desorganização que Cunningham opera no corpo para então compor os movimentos e sequências:

Não só todo mundo é um 'solista' nas coreografias de Cunningham, todas as partes de todos os corpos podem também tornarem-se solistas; dado que Cunningham frequentemente coloca a cabeça, braços, torso e pernas em oposição uns aos outros. Já em 1953 Cunningham coreografou uma obra (*Untitled Solo*), na qual o movimento para cada uma das muitas subdivisões do corpo era determinado separadamente e através do uso do acaso. (CELANT, 2000, p.161).

Desde as escolhas de movimentos, partes do corpo que tomariam a forma desses movimentos, número de vezes em que seriam repetidos, quantos bailarinos estariam envolvidos, como dividir o espaço, a justaposição de uma sequência sorteada na outra, e de que modo os movimentos seriam executados, tudo era escolhido intencionalmente através do acaso.

Revela-se nesse processo de desmembramento, de desorganização do corpo na dança, operado pela Teoria do Acaso de Cunningham, um dos ataques fundamentais à noção da dança como representação. Já na construção de sua estrutura, no processo de composição das sequências de movimentos, destitui-se da dança qualquer essência ou noção de natureza, qualquer unidade de significação ou subjetivação já em sua gênese, ao passo que também se destitui aqui a noção de unidade, de totalidade do corpo, uma vez que se parte já de um corpo desmembrado, múltiplo, não mais uno e nem contínuo. Tal processo pode ser justaposto ao processo efetuado pelo *Corpo sem Órgãos*, prática descrita por Deleuze e Guattari nos *Mil Platôs*¹¹. É mister ter em mente que o *Corpo sem Órgãos* não se refere, necessariamente, a um corpo humano, mas sim a um conceito onde a palavra "corpo" é entendida como um conjunto de elementos dispostos de algum modo que os façam se relacionarem entre si. Pode-se tratar de um corpo humano, um livro, um encadeamento de ideias, etc. Comumente, os elementos constitutivos de tal

⁹ Simoni Forti, ao falar do tempo em que passou ao lado de Cunningham em seu *Handbook in Motion*, chega a defini-lo como o "mestre da articulação isolada" (CELANT, 2000, p.161).

¹⁰ O fotógrafo James Klosty, que acompanhou de perto os anos de parceria entre Merce Cunningham e John Cage, também comenta o processo criativo do coreógrafo: "Como alguém compõe uma dança através do acaso? Cunningham começou jogando moedas para montar seus materiais. Seus procedimentos requeriam horas de árduo trabalho elaborando tabelas. Tabelas para determinar o número de dançarinos, tabelas para o seu espaçamento, tabelas para sequências, tabelas de movimentos para certas partes do corpo, tabelas para qualquer que fosse o elemento de um trabalho que ele desejasse submeter aos procedimentos de acaso." (KLOSTY, 1986, p.13)

¹¹ A noção de corpo sem Órgãos fora extraída por Deleuze e Guattari da transmissão radiofônica *Para acabar com o Juízo de Deus* (1947) de Antonin Artaud. (DELEUZE, 2002, p. 47)

corpo estão dispostos de modo hierárquico, formando uma unidade organizada. No momento em que Deleuze e Guattari inserem o adjetivo “sem órgãos” a este “corpo”, forma-se uma prática, uma potência constituída por intensidades que desorganizam qualquer estruturação hierarquizada de elementos, qualquer estrutura organizada presente nos corpos que seja formada de órgãos cujas funções se interligam, permeada por uma dependência mútua e regida por uma hierarquia.

Tal prática seria impulsionada por um campo de imanência do desejo, porém não um desejo de falta, mas positivo, de produção e desestratificação. Forma-se então, a partir dessa prática, um plano de consistência, constituído não de extensão, mas de intensidades, de energias (DELEUZE; GUATTARI, 2000). *O Corpo sem Órgãos* pode ser desta forma entendido como o corpo feito e povoado por intensidades, é um potencial, é o corpo que contém em si todos os corpos possíveis. Daí sua alcunha “sem órgãos”, é uma potência feita não de extensão, mas de intensidades que possibilita, através da sua prática, um processo de desorganização de corpos dotados de extensão, seja ela qual for. Deleuze e Guattari chegam a compará-lo a um ovo:

Por isto tratamos o CsO [Corpo sem Órgãos] como o ovo pleno anterior à extensão do organismo e à organização dos órgãos, antes da formação dos estratos, o ovo intenso que se define por eixos e vetores, gradientes e limiares, tendências dinâmicas com mutação de energia, movimentos cinemáticos com deslocamento de grupos, migrações, tudo isto independentemente das formas acessórias, pois os órgãos somente aparecem e funcionam aqui como intensidades puras. (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p.12-13).

A potência da experimentação do *Corpo sem Órgãos* a partir do desejo possibilita, portanto, que se desorganize, que se retire estratificações e que se estabeleçam modos outros de organização que aqueles anteriores à aplicação de seu processo. Todavia, não se trata de um procedimento definitivo, tal prática é continuamente oscilante, visto que sempre são adquiridos novos estratos a cada desorganização, fazendo assim com que o Corpo sem Órgãos se alterne sempre entre as superfícies que o estratificam e o plano de consistência que o libera. *O Corpo sem Órgãos* é usado, desta forma, por Deleuze e Guattari como um ataque à noção de unidade, essência e organização hierárquica do pensamento como representação¹², seja esta unidade de significação ou de subjetividade e, como visto, a aplicação desta prática traz consigo todas as estruturações de corpos possíveis como consequência das desestruturações das organizações e de estruturas sedimentadas.

Do mesmo modo, pode-se dizer que Cunningham sintetiza, cria uma espécie de prática semelhante à do *Corpo sem Órgãos* no momento em que aplica a *Teoria do Acaso*, através de seu desejo de explorar e de experimentar em um plano de consistência as infinitas possibilidades de intensidades de movimentos, as quais

¹² Usarei mais a frente outros conceitos deleuzianos que também visam a crítica à representação, organização e hierarquia, porém escolho usar aqui neste momento o conceito de Corpo sem Órgãos justamente por tratar-se da literal desorganização, desarticulação das organizações presentes em um corpo a partir da desestratificação de seus estratos e sedimentos.

poderiam surgir e passar pelos corpos a partir da dessubjetivação e dessignificação dos movimentos e dos corpos. No decorrer dessa desorganização, o todo corporal com suas formas e o todo subjetivo dos movimentos encontram-se despedaçados, ou melhor, esfarelados, não são mais partes nem extensões, dado que a unidade que subsistia a eles agora encontra-se extraída da multiplicidade. Não há mais todo ao qual se voltar, nem unidade originária a representar. Há apenas intensidades, puras energias. Os corpos e movimentos que figuravam como atributos substanciais a serem desorganizados, desestratificados, esquartejados, encontram-se agora transmutados em corpos-danças, corpos-movimentos, isto é, em produções de energias e/ou intensidades, totalmente destituídas de sujeitos e de significantes.

Deste modo, o coreógrafo acaba por constituir aos poucos, após as operações de sorteios e experimentações dos efeitos, uma obra onde ele vai definindo, sedimentando os resultados pelos corpos de seus bailarinos e também em seu próprio corpo. Assim como é característico da prática do *Corpo sem Órgãos* a contínua oscilação entre estratificação e desestratificação, vemos também em Cunningham um oscilamento semelhante do processo do acaso, onde tal prática desequilibra-se sempre entre o momento do sorteio e experimentos coreográficos em um plano de consistência, e a fixação dos movimentos obtidos nos corpos dos bailarinos ao compor a obra, convertendo o plano de consistência em uma superfície sujeita à estratificação. Entretanto, precisamente pelo caráter aberto, dessignificado e des-subjetivo da obra, tal estratificação não remete ao mesmo peso e hierarquia existente nos outros modos de composição da dança ocidental anteriormente citados, uma vez que tais estratos não provém de unidades essentes ou transcendentais, mas antes de resultados advindos justamente do processo de destruição de tais unidades. A obra, portanto, apesar dos estratos, permanece aberta, se tateia pelo seu fora, não há dentro, não há interioridade, não há partes, nem sequência e continuidade.

É vital sublinhar aqui que, o processo de *Corpo sem Órgãos*, segundo Deleuze e Guattari, nunca deve ser aplicado por completo, sob pena de destruição da própria possibilidade de sua aplicabilidade, ou seja, neste cenário ou se levaria à destruição total do corpo, anulando assim a possibilidade de produção de novas estruturas, no caso do *Corpo sem Órgãos* anulado ou destruído, ou tal tentativa apenas acabaria por reforçar as organizações existentes e deixá-las ainda mais sedimentadas, tornando impossível qualquer tentativa de desarticulação, no caso, os *Corpos sem Órgãos* cancerosos cujos estratos adquirem um caráter fascista e devém proliferantes. Deve-se, portanto, aplicá-lo gradualmente, desorganizando estruturas e sedimentações aos poucos, mantendo, deste modo, sempre aberta a possibilidade de uma nova aplicação de desorganização, uma nova formação de um plano de consistência. Similarmente, portanto, como o *Corpo sem Órgãos* jamais alcança uma total efetuação, isto é, ele é um limite, um potencial, permanecendo sempre aberto, similarmente, a *Teoria do Acaso* era não só usada para compor uma obra, como também para recompô-la. Uma vez que a obra permanecia aberta, e havia o desejo de não deixá-la sedimentar nem se estruturar, Merce mudava sequências, bailarinos e até movimentos de uma performance para outra de uma mesma obra (CE-

LANT, 2000). Dado que as suas composições eram orquestradas mediante o esfacelamento da unidade, as escolhas de movimentos e as sequencias eram também justapostas pelo *Acaso*, acarretando em um campo de imanência sempre disposto a engendrar uma desorganização, uma desestratificação das estruturas sedimentadas, instaurando novamente um plano de consistência povoado não mais pelos estratos dispostos de tal modo na obra, mas por intensidades. Assim, Cunningham desmembra, desorganiza as suas obras para impedir que a dança que ali se produz volte a se adequar aos preceitos de verossimilhança a uma ideia una, a qual deveria ser expressa, representada, aparente nos corpos e nos movimentos. O coreógrafo torna, portanto, as apresentações de uma mesma obra e de mesmo nome, únicas a cada ocorrência, transformando-as em impermanências.

III

Com essa nova orientação de produção através do *Acaso*, de impedir que se tenha uma essência unificadora e totalizadora na obra, tornava-se necessário que os artistas que produziam os outros elementos presentes nessa obra, como a música e a arte visual-espacial, também partissem do uso da forma aberta, e compusessem esses elementos independentemente uns dos outros. Sem conhecimento prévio da produção dos outros elementos, não raro acontecia de, apenas no dia da apresentação, cada elemento da obra, a saber a dança, a música e a arte visual-espacial, tomava conhecimento de como se realizavam os outros elementos presentes (CUNNINGHAM in CELANT, 2000). Partindo de tal pressuposto, observamos aqui novamente a formação de uma obra a partir de um plano de consistência onde transitam intensidades múltiplas, delineado a partir de outro ataque direto à unidade de significação ou subjetiva. Portanto, não só o plano de consistência formado pelas energias corpos-dança, corpos-movimentos que desestruturam a organização formal e subjetiva dos outros métodos da dança, mas há também na constituição da obra outros planos de consistência que trabalham com intensidades outras, energias outras, sonoras e visuais-espaciais. Deste modo, os elementos visuais-espaciais e sonoros que, nas obras resultantes dos outros modos de dança, remetiam a uma essência una também se fragmentam, desarticulam-se através desse processo, uma vez que o resultado objetivado era de que a obra apresentasse não uma unificação nem dissolução de um elemento no outro ou nos demais, mas várias intensidades diferentes em relação.

Fica mais nítida a compreensão de como Cunningham acreditava que as relações entre os elementos na obra se dariam quando o coreógrafo fala da relação da dança com a música em suas composições. Para ele, tratava-se de “essencialmente uma não-relação” (CAGE-CUNNINGHAM, 1991), se tal relação partisse de uma definição de necessária subordinação ou interdependência entre as duas, como ocorria nos métodos anteriores. Visto que não há mais a confluência dos elementos à representação de uma essência e significação, cada elemento traz as suas múltiplas realidades e intensidades, e entra em relação com os outros elementos presentes, também povoados de intensidades, porém não de modo a convergirem, mas de afirmação a cada instante de suas diferenças. Bem como os movimentos não se

produziam a partir de um referencial externo, nem de uma transcendência a ser expressa, as sonoridades também não o eram, havendo, portanto, duas composições, duas obras diferentes e abertas que aconteciam de ter lugar ao mesmo tempo e espaço em uma apresentação, múltiplos diferentes designificantes que coexistiam:

Essa não-referência do movimento é estendida à relação com a música. É essencialmente uma não-relação. A dança não é performada segundo a música. Para a dança que apresentamos, a música é composta e performada separadamente como uma identidade de si mesma. Ela acontece de ter lugar ao mesmo tempo que a música. As duas coexistem, assim como visão e som em nosso dia a dia. E a partir disso, a dança não depende da música. Isso não significa que eu prefira dançar no silêncio [...], porque isso iria me golpear como a vida cotidiana sem som. Eu aceito o som como uma das áreas sensoriais assim como a visão, o sentido visual. (CUNNINGHAM in CELANT, 2000, p. 42).

É perceptível também essa “não-relação”, essa independência entre as intensidades da obra, em menção de Cunningham ao elemento da arte visual-espacial da obra, quando relata, em entrevista à jornalista Jacqueline Lesschaeve, um incidente que teve com Robert Rauschenberg:

Enquanto eu criava *Minutiae*, perguntei a Bob se ele podia fazer algo visual para o espetáculo. Não pedi nada específico. Disse que podia ser algo através do qual a gente pudesse passar. Ele criou um objeto lindíssimo, que ficava pendurado em canos, mas eu disse: ‘É maravilhoso, mas não podemos usar isso porque raramente nos apresentamos em salas com bambolina’. Ele não ficou bravo, só disse que ia fazer outra coisa. Voltei alguns dias depois e ele tinha feito outro objeto, que depois foi exibido. Um objeto sensorial! Cheio de cores e de tirinhas de história em quadrinhos. Você podia atravessá-lo, passar por baixo dele ou contorná-lo. Ele o construiu com coisas recolhidas na rua. Eu adorei porque era *impossível saber o que era aquilo* [grifo nosso] [...]. Isso foi em 1954. (LESSCHAEVE, 2014, p. 54-55).

Não havia no resultado da obra, quando todas essas intensidades constituintes dela se aproximavam no momento da apresentação, uma tendência harmonizadora, de convergência, ou de subordinação entre elas. Contrariamente, se realçava na produção e apresentação da obra justamente as suas múltiplas diferenças, sempre desviando de qualquer orientação unificadora e essencializadora. Doravante, não existindo na obra uma hierarquia nem unidade, é possível pensar esse processo composicional como um reforço no ataque às estruturas unificadas, significantes e subjetivadas da dança ocidental, assim como acontece no conceito de *Rizoma*¹³ delineado por Deleuze e Guattari como crítica à representação e ao pensamento hierarquizado.

O filósofo e o antropólogo desenham e defendem a noção de pensamento como Rizoma, cujo nome vem da botânica e significa, literalmente, o modelo de raiz

¹³ O conceito aparece primeiramente delineado em *Rhizome* de 1976 (DELEUZE; GUATTARI, 1976) e posteriormente incorporado no primeiro volume do *Mil Platôs* (DELEUZE; GUATTARI, 2000).

que a grama possui, em oposição à noção de pensamento binário cujo desenvolvimento se dá como a raiz pivotante e a raiz fasciculada. A raiz pivotante possui uma radícula central de onde saem diversas ramificações de raízes, que se aprofundam verticalmente, porém todas elas remetem, necessariamente e hierarquicamente, a essa radícula, a esse ponto comum inicial. Tal modo de estrutura é usado para ilustrar o funcionamento de pensamento cuja unidade da significação apreende ou se traduz diretamente no objeto. Já a raiz fasciculada aparece abortada, e chega até a exibir um aspecto de multiplicidade, mas sua unidade subsiste e é de uma e mesma unidade que toda essa multiplicidade parte. Este último modo estrutural é usado para delinear o modelo de pensamento cuja unidade não é encontrada diretamente no objeto, mas é transcendente, ela persiste no sujeito que determina, define e produz os contornos do objeto. Em ambos os casos, temos o binarismo, o pensar como representar, o qual parte de uma ideia inicial e central, uma essência que nunca se realiza, nunca se finca no mundo, apenas efetuando-se na realidade a partir de suas imagens, de suas representações, as quais estão sempre subordinadas à essência primeira, no caso da raiz pivotante, significativa, e de uma ideia que se pretende múltipla, multiplicidade essa desdobrada no real, mas que é ainda subjugada e determinada pela unidade transcendente, a do sujeito, no caso da raiz fasciculada, subjetiva.

O *Rizoma*, por sua vez, carece de ponto de origem unificador do qual todo o resto deveria, diretamente ou indiretamente, remeter-se. É estruturado por múltiplas ramificações não sequenciais e não hierárquicas, unidas exclusivamente por pontos de alianças não convergentes, interdependentes, se alastrando horizontalmente, na superfície. Esse modelo de raiz é transposto por Deleuze e Guattari à espécie de pensamento que se é defendido contra o pensamento representacional. Tal pensamento não chega nunca a se estruturar em um modelo, é antes processo de reversão daqueles dois outros modelos. Ele sempre procede apenas através deste processo. É finito, assignificante, definido pelo seu exterior, não tem início nem fim, situa-se sempre ao meio - ele é meio, constituído por regimes heterogêneos de coisas, sofrendo mutações a todo momento que algo outro a ele se conecta ou se desconecta. Prima-se por um pensamento sem gênese, sem essência primeira a qual todo o resto deva reportar seus significantes, sem subjetividade dominante que delinieie e determine de modo transcendente toda multiplicidade, sem homogeneidade, mas sim permeado por uma heterogeneidade múltipla, interdependente, e que se realiza, se efetua, por inteiro no mundo (DELEUZE; GUATTARI, 2000).

De modo semelhante ao que acontece no processo rizomático, Cunningham, ao compor e recompor continuamente as obras, como vimos, também parte de similar campo de imanência que deseja e procede por aniquilação da significação e subjetivação, transmutando todos os elementos da obra em processos de intensidades e energias de corpos-danças, corpos-movimentos, energias sonoras e visuais-espaciais. "Desde por volta de 1950 nós temos trabalhado a estrutura como um processo, como o clima, sem começo ou fim" (CAGE in CELANT, 2000, p. 138). Não há, nas obras de Merce Cunningham, um ponto de partida ou de fim, nem em comum entre as intensidades, nem individual em cada modo de energia. Não há

centro organizador, gênese, essência, ideia preestabelecida, significantes, hierarquia, subjetivação. Deleuze e Guattari falam que o rizoma é uma antigenealogia (DELEUZE; GUATTARI, 2000), o qual procede por variação, sempre desmontável, conectável, modificável, feito de multiplicidades, permeado por entradas e saídas, não hierárquico, não centrado, sem começo nem fim, constituído não pelo verbo "ser", ou seja, não por unificações e dissoluções de um significado no outro, à procura de uma essência primeira significativa ou de uma subjetividade que totalize o seu sentido, mas por conjunções, por diferenças sem tendências unificadoras e dissolutivas, por "e...e...e...":

O rizoma é uma antigenealogia. É uma memória curta ou uma anti-memória. O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada. Oposto ao grafismo, ao desenho ou à fotografia, oposto aos decalques, o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. São os decalques que é preciso referir aos mapas e não o inverso. Contra os sistemas centrados (e mesmo policentrados), de comunicação hierárquica e ligações preestabelecidas, o rizoma é um sistema a-centrado não hierárquico e não significativo, sem General, sem memória organizadora ou autômato central, unicamente definido por uma circulação de estados.(...) Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e... e... e..." Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser (DELEUZE, 2000, p. 32-36).

O pensamento como representação impõe o verbo "ser", onde cada ramificação de seu desenvolvimento tende a se diluir no anterior até a significação primeira, ou onde uma subjetividade determina, por fim, o sentido unificador por trás da multiplicidade, assim como os métodos renascentista, clássico e moderno da dança ocidental impunham, cada um ao seu modo, uma significação ou subjetividade unificadoras aos elementos visuais-espaciais, sonoros, aos movimentos e aos corpos, e todos estes elementos acabavam por se diluir no que ali, por meio deles, era representado e/ou expressado. A obra de Cunningham é tecida por conjunções. Há as intensidades dos corpos-movimentos e das intensidades sonoras e das intensidades visuais-espaciais, e nenhuma delas é definida, nem fechada, não possuem início nem fim, nenhuma traz consigo uma essência, e nenhuma é outra, nenhuma se dilui na outra, nem há uma intenção de unificação, subordinação ou identificação entre as diferentes intensidades. São relações, diferentes intensidades em relações, em processos, fazendo-se, múltiplas, constituindo e desconstituindo-se, acontecendo lado a lado.

IV

Virtualmente, a obra carrega o seu processo criador consigo, o processo de-estratificador perpetrado em um plano de consistência e transbordado na realidade de modo múltiplo, de modo rizomático, sem gênese, apenas processo. Nos mo-

mentos em que esse processo transborda, e todas as intensidades estão presentes, fazendo-se pelos meios, trazendo consigo, cada qual, também as suas múltiplas intensidades de corpos-movimentos, múltiplas intensidades sonoras e visuais-espaciais, pode-se dizer que esse processo toma uma consistência outra. É possível de se justapor aqui, a essa consistência que emerge nos aconteceres da obra, o *Acontecimento* deleuziano, à medida que ele também surge a partir de um modo não mais essencializado, destituído de significação e dessubjetivo de se pensar a filosofia e os conceitos a partir dela nela produzidos¹⁴. O *Acontecimento* pode ser entendido aqui, segundo Deleuze, como a realidade do virtual, isto é, a realidade do acontecimento em devir - um virtual tomado, portanto, de consistência. O *Acontecimento* é uma potência de produção de intensidades, nele há um eterno devir. Ele é, a um só tempo, estrato e desestratificação, é sempre meio, é eterno movimento constituído de imanência pura que sobrevoa a si mesmo e o plano de consistência.

Deleuze argumenta que "pensar é dar consistência ao caos" (DELEUZE, 1992, p. 202), ou seja, podemos compreender o *Acontecimento* como aquilo no mundo que nos afeta, isto é, que entra em contato conosco através dos *afectos*, e nos permite dar certa consistência a esse caos que tudo permeia. Porém, ele nunca consegue ser apreendido em sua totalidade, justamente por ser ele também processo destituído de totalidade. Não se parte mais aqui de um mundo organizado racionalmente, cujo entendimento resultaria de uma análise lógica e racional de sua essência. Antes, o mundo é agora percebido de modo rizomático, não organizado racionalmente, não essencializado. Destarte, o *Acontecimento*, não se atualiza, não vira um estado de coisas, ou seja, não se cristaliza nem vira uma definição racional, totalizadora e essencialista. Ele é real, mas ainda assim situa-se fora do tempo da Ciência, "do *Cronos*", antes situa-se no tempo do devir, "do *Aion*":

O acontecimento não é de maneira nenhuma o estado de coisas, ele se atualiza num estado de coisas, num corpo, num vivido, mas ele tem uma parte sombria e secreta que não pára de se subtrair ou de se acrescentar à sua atualização: contrariamente ao estado de coisas, ele não começa nem acaba, mas ganhou ou guardou o movimento infinito ao qual dá consistência. É o virtual que se distingue do atual, mas um virtual que não é mais caótico, tornado consistente ou real sobre o plano de imanência que o arranca do caos. Real sem ser atual, ideal sem ser abstrato. Diríamos que ele é transcendente, porque sobrevoa o estado de coisas, mas é a imanência pura que lhe dá a capacidade de sobrevoar-se a si mesmo, em si mesmo, e sobre o plano. (DELEUZE, 1992, p. 202),

Poderia se dizer que, o que se resulta nas obras de Cunningham, a partir de uma produção outra, de uma obra cuja gênese situa-se no cerne de uma crítica à

¹⁴ Camila Nabais explana em seu *Filosofia, Arte e Ciência: modos de pensar o acontecimento* que o conceito agora para Deleuze é o que apreende o *Acontecimento*: "Absoluto pela condensação que opera, pelo lugar que ocupa no plano, pelas condições que marca ao problema. 'O conceito define-se pela sua consistência, endo-consistência e exo-consistência, mas não tem referência: é auto-referencial, põe-se a si próprio e põe o seu objecto'. O conceito é o que apreende o acontecimento, ou o virtual enquanto acontecimento em devir. O conceito diz o acontecimento e não a essência ou a coisa em si. O conceito de pássaro, para retomar um exemplo de *O que é a Filosofia?*, não está no seu género ou na sua espécie, mas na composição das suas posturas, das suas cores e dos seus cantos. O pássaro como acontecimento." (NABAIS, 2009, p.4)

representação, são vários *Acontecimentos*, e não mais um sentido fechado, delimitado e já atualizado, informativo. As diferentes intensidades que nela habitam, constituidoras do caos formado pelo encontro de diferentes energias em relação, acabam por formar uma espécie de consistência no que a obra se realiza. A obra é processo que *acontece*, e é também permeada por acontecimentos, por uma multiplicidade de intensidades e devires que ali se formam, se processam e, precisamente por seu caráter aberto, já se esvaem.

Justamente por sua recusa em determinar, em significar e subjetivar as suas obras, Cunningham fora muito criticado por aqueles que defendiam uma dança de cunho essencialista e unitária (CUNNINGHAM, 1955), pelo uso de seu método da *Teoria do Acaso*. As acusações versavam sobre a possibilidade de haver nesse método uma “tendência mecanicista” de ver o corpo e o indivíduo, como se o procedimento o descolasse da vida, uma vez que suas composições não partem de uma subjetividade nem visam significação alguma. Para tais críticas, o coreógrafo responde que não há a necessidade de se compor impondo artificialmente relações e significados. Essas relações, uma vez que o indivíduo está inserido no mundo, simplesmente “não podem ser evitadas”. Como vimos quando analisávamos o *Corpo sem Órgãos*, é impossível desestratificar um corpo por inteiro sem que isso leve ao seu aniquilamento. Daí a inevitável ocorrência dessa estratificação, dessa sedimentação, mesmo em uma obra múltipla e aberta que acabara de passar por um processo de desorganização. A partir do momento em que a obra se torna um encontro de acasos impermanentes, constituída não mais de elementos essencializados, de sentidos e significados fechados e totalizadores, a obra é agora constituída de uma multiplicidade positiva de intensidades cujas consistências justapostas formam o seu acontecer, e este pode ser percebido por aqueles que o testemunham através também dos *affectos*. Logo, as diversas relações de significações produzidas a partir das intensidades percebidas pelos espectadores em si mesmos ao presenciarem a obra se tornam irrevogáveis pelo simples fato da inserção da obra na realidade em seu acontecer:

Essas ideias parecem interessadas principalmente em que uma coisa seja exatamente o que ela é em seu tempo e lugar, e não como sendo referência real ou simbólica a outras coisas. Uma coisa é somente aquela coisa. É bom que a cada coisa seja concedido esse reconhecimento e amor. Claro, o mundo sendo o que ele é – ou no que toca ao modo em que estamos o entendendo agora – nós sabemos que cada coisa é também todas as outras coisas, seja em fato ou em potência. Então nós não temos que, ao que me parece, preocuparmo-nos em providenciar relações e continuidades e ordens e estruturas – elas não podem ser evitadas. (CUNNINGHAM, 1955)

As obras de Cunningham são processos. Processos formados a partir de potências, de práticas desejanter de produções positivas de intensidades através da reversão dos modelos outros da dança no ocidente. Dado que se trata aqui de uma estrutura outra que atravessa a composição dos corpos e dos movimentos, as obras

tornam-se, elas mesmas, processos e potências desterritorializadoras do modelo representacional quando justapostas aos outros métodos da dança ocidental. Não se trata de uma obra com um sentido totalizador, é permeada por acontecimentos. Não é uma obra unitária, dotada de elementos que convergem ou partem de um mesmo significado, são diferentes intensidades em relação, desorganizadas, acontecendo de forma rizomática. Não é representacional, nem mera aparência que remete a uma essência subjetiva ou racional, é desterritorializada, é múltipla em intensidades e destituída de hierarquia, é exatamente, e nada mais e nada menos que um ato visível de vida, dotada de realidade e “impermanente como o respirar.” (CUNNINGHAM, 1955).

Referências

About the Arts: Merce Cunningham. Entrevista, 27’56”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4t9xgk1frvk> . Acesso em: 18 set. 2018.

Chance Conversations: An Interview with Merce Cunningham and John Cage. Entrevista, 32’05”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZNGpjXZovgk>. Acesso em: 18 set. 2018.

CUNNINGHAM, Merce. **Changes: Notes on Choreography.** New York : Something Else Press, 1986

CUNNINGHAM, Merce; CAGE, John.; CAPLAN, E. Cage-Cunningham., 1991. Kultur.

CUNNINGHAM, Merce. **Collaborating with Visual Artists.** 1983. Disponível em: <https://www.mercecunningham.org/merce-cunningham/mc-writing-text/params/textID/11/> Acesso em: 18 set. 2018.

CUNNINGHAM, Merce. **Four Events That Have Led to Large Discoveries.** 1994. Disponível em: <https://www.mercecunningham.org/merce-cunningham/mc-writing-text/params/textID/9/> Acesso em: 18 set. 2018.

CUNNINGHAM, Merce. **Notations from Merce Cunningham - Changes: Notes on Choreography.** 1968. Disponível em: <https://www.mercecunningham.org/merce-cunningham/mc-writing-text/params/textID/7/> (Acesso em 18 de setembro de 2018)

CUNNINGHAM, Merce. **Space, Time and Dance.** 1952. Disponível em: <https://www.mercecunningham.org/merce-cunningham/mc-writing-text/params/textID/8/> Acesso em: 18 de set. 2018.

CUNNINGHAM, Merce. **The Impermanent Art**. 1955. Disponível em: <https://www.mercecunningham.org/merce-cunningham/mc-writing-text/params/textID/12/> Acesso em: 18 set. 2018.

Merce Cunningham Working Process. Entrevista, 3'43". Disponível em: <https://walkerart.org/magazine/merce-cunninghams-working-process> . Acesso em julho de 2017.

Mondays With Merce. Documentário, 272'. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLUwHVm1ByQT8te1H-DnmoAwj3LIeYPOxH&app=desktop> . Acesso em: jul. 2017.

CELANT, Germano. **Merce Cunningham**. Milano: Edizioni Charta, 2000.

COPELAND, Roger. Merce Cunningham and the Aesthetic of Collage. **TDR (1988-)**, v. 46, n. 1, p. 11-28, 2002.

COPELAND, R. **Merce Cunningham and the modernizing of modern dance**. London: Routledge, 2004.

DELEUZE, Gilles. **A Lógica do Sentido**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. São Paulo: Edições Graal, 1968.

DELEUZE, G. **Francis Bacon, logique de la sensation**. Paris: Éd. du Seuil, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol 1**. São Paulo: Editora 34, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 2**. São Paulo: Editora 34, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3**. São Paulo: Editora 34, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4**. São Paulo: Ed. 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 5**. São Paulo: Ed. 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-édipo: capitalismo e esquizofre-**

nia. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

DELEUZE, Gilles. **O que é a Filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Rhizome.** Paris: Éditions de Minuit, 1976.

GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

KLOSTY, James. **Merce Cunningham.** New York: Limelight Editions, 1986.

LAMOTHE, Kimerer L. **Nietzsche's dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the revaluation of Christian values.** New York: Palgrave Macmillan, 2006.

LESSCHAEVE, Jacqueline. **O Dançarino e a Dança: Merce Cunningham.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

MACHADO, Roberto. **Deleuze e a Filosofia.** Rio de Janeiro: Graal, 1990.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia.** Rio de Janeiro (RJ): Zahar, 2009.

MONTEIRO, Marianna. F.; NOVERRE, Jean Georges. **Noverre: Cartas sobre a dança.** São Paulo: Edusp, 2006.

NABAIS, C. Filosofia, Arte e Ciência: modos de pensar o acontecimento. **IV Jornadas Ibéricas: Filosofia das Ciências, Lógica e Linguagem.** Colóquio Internacional no âmbito do projecto Lógica universal e Unidade da ciência/ Universal logics and Unity of Science (CFCUL/Universidade de Sevilha), Acções Integradas 2008-2010, Universidade de Sevilha, 26 e 27 de Fevereiro de 2009.