

SIRIMARCO, Gisela Dória. Abstract: “Trisha Brown: uma Dramaturgia Performativa na Dança Contemporânea”. Campinas: Universidade Estadual de Campinas; Prof.a Dra Cássia Navas; Doutoranda.

**RESUMO:** Dança contemporânea, performatividade, Trisha Brown, dramaturgia, campo expandido.

A partir dos anos sessenta, do século XX, os Estados Unidos da América testemunharam a emergência de um dos mais significativos grupos de dança Contemporânea do Ocidente, o *Judson Dance Group*. Figuras notórias da contra-cultura norte-americana frequentaram esse coletivo, dentre eles a coreógrafa e dançarina Trisha Brown. Nesse período, dançarinos profissionais começaram a compartilhar a cena com não-dançarinos, ruas, parques e museus passaram a ser usados como espaços de apresentação, a relação entre artista e público se torna mais complexa, assim como o uso do corpo e do tempo. Esse foi o contexto em que a coreógrafa Trisha Brown começou a desenvolver o seu trabalho. Feitas essas colocações esse artigo pretende examinar a obra “Men Walking Down the Side of a Building”, obra concebida em 1972. Dentre as implicações que emergem dessa proposta a noção de uma dramaturgia performativa merece especial atenção. Até que ponto a obra de Brown pode ser considerada como um exemplo dessa dramaturgia? E ainda, como as tensões entre a “Cultura de Sentido” e a “Cultura da presença” podem colaborar para iluminar as especificidades dessa dramaturgia?

**Abstract:** contemporary dance, Trisha brown, performativity, dramaturgy, expanded field.

During the twentieth century from the sixties on the United States witnessed the emergence of one of the most significant Western contemporary dance groups known as Judson Dance Group. Many remarkable New York figures of counterculture took part of this ensemble, among them the dancer and choreographer Trisha Brown. At that time, professional dancers began to share the stage with non-professionals; performance spaces denied the italian format in order to occupy streets, parks and museums. Unconventional places turned out to be performance venues. These new creators proposed a transformation in the relationship between performers and audiences, as well as in the use of space, time and the body. That is the context where the work developed by Trisha Brown is inserted. Based on these considerations, this article intends to examine one of her Early Works, called “Men Walking Down the Side of a Building”, conceived in 1972. Amongst the implications that can emerge from this proposal the notion of performative dramaturgy deserves a special attention. At what

level Brown's Early Works opened new ground for the emergence of such a dramaturgy? How can the tensions between the 'culture of meaning' and the 'culture of presence' clarify the specificities of this dramaturgy?

Se a dança moderna norte-americana rompeu com o balé clássico, trazendo para cena uma linguagem que, de acordo com cada criador, valorizava menos a técnica que a expressividade, e abordava temas relacionados a questões culturais e sociais da atualidade, a dança pós-moderna rompeu com a sua forma antecedente de maneira ainda mais radical. Yvonne Rainner em seu célebre "Não Manifesto", publicado no inverno de 1965, no Tulane Drama Review 10.2 (BANNES, 1980, 43) descreve de forma bastante precisa o espírito da época:

*"No to spectacle.  
No to virtuosity.  
No to transformations and magic and make-believe.  
No to the glamour and transcendency of the star image.  
No to the heroic.  
No to the anti-heroic.  
No to trash imagery.  
No to involvement of performer or spectator.  
No to style.  
No to camp.  
No to seduction of spectator by the wiles of the performer.  
No to eccentricity.  
No to moving or being moved (BANNES, 1980, 43).<sup>1</sup>*

Bailarinos profissionais passaram a dividir a cena com não bailarinos, o espaço cênico extrapolava o palco italiano, ganhava as ruas, os parques e os museus. Lugares absolutamente inusitados passaram abrigar a cena. Os novos criadores propunham uma modificação na relação entre o público e a plateia, um novo uso do espaço, do tempo e do corpo problematizavam a definição da dança. É justamente nesse contexto que se inserem as obras "Man Walking Down the Side of a Building" (1970) e "Group Primary"

---

<sup>1</sup> Optei por manter a forma original em língua inglesa para captar a força da escrita da autora, cuja tradução encontra-se a seguir: "Manifesto do Não"- "Não ao espetáculo./ Não ao virtuosismo./ Não às transformações à mágica e ao faz de conta./ Não ao glamour e à transcendência da imagem de estrela./ Não ao heroico./ Não ao anti-heroico./ Não à imaginação refugio./ Não ao envolvimento do performer ou espectador./ Não ao estilo./ Não ao campo./ Não à sedução do espectador com truques do performer./ Não à excentricidade./ Não ao mover ou ser movido." (BANNES, 1980, 43. Tradução livre da autora).

"Accumulation" (1973) de autora da norte-americana Trisha Brown, que irei descrever e analisar.

### 3.2 *Ready Mades* Coreográficos

Sontag se refere aos bailarinos e coreógrafos desse período como "neo-Duchampnianos" (SONTAG, 2001, 20) e, de fato, as criações coreográficas desse momento se valiam de diversos *ready mades* corporais provenientes do cotidiano do homem comum. Caminhar, correr, escalar, rolar, ações ordinárias do ser humano passaram a ser repertório coreográfico. E uma vez que acontece essa subversão, ou expansão do campo da dança, que pode ser comparada à noção de campo expandido da escultura, conforme define Krauss (1979) em seu célebre artigo<sup>2</sup> o universo de possibilidades de leituras e interpretações de tais obras de arte é igualmente ampliado fazendo com que as reflexões e conceitos sobre esse novo fazer artístico exijam uma urgente reavaliação.

De fato, como aponta Ficher-Lichte, quando se refere a obras do teatro contemporâneo, em especial "CIVIL warS" (Schauspielhaus Colônia, 1984) de Robert Wilson, tais poéticas propõem leituras que vão além da interpretação e tentam descobrir "o significado antropológico do performativo, o sentido do sensorial, ao invés dos possíveis significados de textos individuais" (FICHER-LICHTE, 2012, 7).

O uso de *ready mades* verbais em Wilson, como explica Lichte, se dá através da utilização de elementos pré-fabricados, por frases da fala cotidiana – como 'cê vai bem', 'me deixe em paz', 'não me diga' etc. Tais frases formam o material escrito a *posteriori* que, ao desconstruir a linguagem, impossibilita a interpretação do texto, deixando apenas como possíveis pistas para leituras, seus procedimentos subjacentes.

Em Brown, as interpretações (im)possíveis para suas obras coreográficas alojam-se no universo sensorial do espectador. E é também através de seus procedimentos subjacentes que o público pode ler suas obras. O espírito de rebelião da época, somado à liberdade lúdica criativa das gerações mais jovens promoveram uma permissividade artística até então desconhecida, comparada talvez somente aos experimentos dadaístas das vanguardas históricas.

Ora, se um urinol colocado em um museu pode ser entendido como obra de arte, um homem, suspenso por uma corda de alpinismo, descendo horizontalmente, caminhando na lateral de um prédio pode ser visto como uma obra coreográfica.

Nesse sentido, é possível perceber como as obras de Trisha Brown, em sua fase inicial, remeteram muito mais à noção de Cultura de Presença do que à de Cultura de Sentido, nos termos definidos por Gumbrecht (2010) e que serão desenvolvidos no próximo tópico.

### 3.3 Cultura de Sentido / Cultura de Presença

<sup>2</sup> O artigo "Sculpture in the Expanded Field" foi publicado pela revista "October", Vol. 8. , pp. 30-44, 1979. Disponível no sítio: <<http://links.jstor.org>>. Acessado em: 05/08/2013.

Gumbrecht propõe dois conceitos que nos ajuda a compreender uma forma de ultrapassar o “estatuto exclusivo da interpretação nas Humanidades” (GUMBRECHT, 2010, 105). São eles a Cultura de Sentido e a Cultura de Presença. Essas duas culturas não são excludentes e podem coexistir em todos os objetos culturais, não aparecendo de forma pura, ou ideal. Na tentativa de compreender a obra de Trisha Brown como portadora de uma dramaturgia performativa, se faz necessário um olhar mais atento para o que propõe o autor alemão.

Gumbrecht traça um percurso de nove etapas buscando apontar as especificidades das duas culturas supracitadas. Não cabendo aqui repeti-las, é importante comentar algumas dessas etapas, para podermos relacionar o trabalho de Brown com a segunda categoria cultural, ou seja, a Cultura de Presença.

Na primeira etapa para analisar tais culturas, o autor afirma que a autorreferência predominante na Cultura de Sentido é o pensamento, a consciência, enquanto a autorreferência predominante na Cultura de Presença é o corpo (GUMBRECHT, 2010, 106). Em conexão com o trabalho de Brown, tanto em “Men walking down the side of the building”, quanto em várias outras obras, o corpo é a autorreferência predominante. A exploração do espaço, o desafio à gravidade, a relação entre os corpos dos bailarinos, assim como a relação entre performers e público, se dá primeiro e, sobretudo, por experimentações corporais.

A noção de espaço é justamente uma das outras etapas citadas por Gumbrecht. Para ele, na Cultura de Presença “a dimensão que se constitui ao redor dos corpos deve ser a dimensão primordial em que se negociam a relação entre os seres humanos e as coisas do mundo” (GUMBRECHT, 2010, 110). Em contrapartida, para a Cultura de Sentido o tempo é a dimensão primordial, a associação fundamental entre a consciência e a temporalidade.

Quando pensamos na dramaturgia do balé clássico, por exemplo, em “O Quebra Nozes”, temos uma noção de tempo claramente definida, a trama se passa numa noite de Natal; já na dramaturgia de Brown, assim como na de outros coreógrafos da dança contemporânea, o que acontece se dá no aqui e agora, e a consciência de temporalidade é transformada de forma radical.

A nona e última etapa que Gumbrecht elenca leva ao “lúdico e à ficção como conceitos por meio dos quais as culturas de sentido caracterizam interações em que os participantes têm uma ideia vaga, limitada ou nula das motivações que lhes orientam o comportamento” (GUMBRECHT, 2010, 111). Desse modo, em situações de jogo, ou de ficção as regras substituem o lugar das motivações dos participantes. Por outro lado, essas ações definidas como comportamento humano estruturado por motivações conscientes, não cabem nas Culturas de Presença.

Na dramaturgia performativa de Brown não existe ficção, não existem princesas, fadas ou bruxas, nem tão pouco personagens mitológicos como

em Graham. Um homem desce a parede lateral de um prédio e é isso, um homem simplesmente, aqui e agora.

### 3.4 Dramaturgia de Presença ou Dramaturgia Performativa

Como aponta Féral, o Teatro Performativo insiste no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas, ele navega “para além das personagens evocadas, ele impõe o diálogo dos corpos, dos gestos e toca na densidade da matéria...” (FERRAL *apud* DÓRIA, 2009, 145). A partir de tal noção como seria possível definir uma dramaturgia performativa para a dança de Trisha Brown?

Assim como não é possível definir um modelo para o teatro performativo, visto que as características que o definem são de certo modo as mesmas que dificultam a sua definição, ou seja, sua multiplicidade, sua condição híbrida e fugaz, a dança performativa, ou melhor, uma dramaturgia performativa na dança, também não pode ser categorizada em um modelo específico. No entanto, é possível elencar algumas características que permitam desenhar uma silhueta do que aqui se pretende chamar como tal, por exemplo: a exploração de procedimentos expressivos que escapam à representação, assim como a instauração de dinâmicas processuais que ampliam vertiginosamente as possibilidades de significação.

Uma dramaturgia em que o corpo prevalece às outras matrizes expressivas. Uma dramaturgia não descritiva, nem tão pouco evocativa, mas uma possível “dramaturgia de presença”<sup>3</sup>, que propõe, através da corporeidade, instaurar dinâmicas relacionais.

Brown trata o corpo e a movimentação de seus bailarinos com muita simplicidade; esvaziadas de significações, suas coreografias transportam o público para um lugar desconhecido. Como a própria coreógrafa escreveu:

O resultado da coreografia, que vai além daquilo com o que a audiência está familiarizada, é o que você descobre que pode fazer, e quais são as suas limitações pessoais. Com isso, advém a possibilidade de fazer aquilo que não é interessante para o seu público, e que nunca, até então, foi pensado ser aceitável para um público. Existe também a questão da relação entre o público e o performer (BROWN *apud* BURT, 2005, 11. Tradução livre da autora).<sup>4</sup>

Segundo Fischer-Lichte o performativo envolve a produção de algo que é, ao mesmo tempo, autoreferencial e instaurador de realidade (FISCHER-LICHTE, 2008, 24-25). Ao observar o trabalho desenvolvido por

<sup>3</sup> “Dramaturgia de Presença” é um termo que proponho a partir da relação com o texto de Gumbrecht, que será aprofundado no desenvolvimento dessa pesquisa.

<sup>4</sup> “The result of choreography that goes beyond what the audience is familiar with is that you find out what you can do, and what your personal limitation edges are. In that arises the possibility of doing that which is not interesting to your audience, not up until now thought of as acceptable to an audience. There is also a question of the tension in the relationship between an audience and a performer” (BROWN *apud* BURT, 2005, 11).

ARTE DA CENA:  
A PESQUISA EM  
DIÁLOGO COM  
O M U N D O

VII Reunião Científica  
da ABRACE

27 a 29 outubro 2013  
UFMG - Belo Horizonte



Brown podemos reconhecer esse traço, essa tensão. Autora de uma dramaturgia performativa ou de presença, o que importa é perceber os desdobramentos que podem surgir dessa ambivalência.

#### Bibliografia

BANNES, Sally. **Terpsichore in sneakers**. Middletown: Wesleyan University Press, 1987.

BURT, Ramsey. **Against Expectations: Trisha Brown and the Avant-Garde**. Dance Research Journal, v.37, n. 1, summer, 2005, p. 11-36.

FISCHER-LICHTE, Erica. **The Transformative Power of Presence**. New York: Routledge, 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**. O que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.

SONTAG, Susan. **Where the Streets Fall**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001.