

RIBEIRO, Cibele. A dança pós-dramática do Judson Dance Theater. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte; Mestranda em Artes Cênicas; Orientação: Prof^a. Dr^a. Karenine de Oliveira Porpino. Bailarina, Preparadora Corporal e Diretora Artística.

RESUMO

O Judson Dance Theater estabelece um marco e uma zona de indiscernibilidade na história da dança. Formado por artistas de diversas formações e atuações que não só a dança, este grupo tem ainda outras características marcantes: constituiu um coletivo de dança independente sem a figura de um diretor, evidenciando a ideia de um intérprete criador, além de ser influenciado por considerações não-convencionais sobre composição musical ressignificadas na composição coreográfica. Seus integrantes alargaram as fronteiras da dança e a reterritorializaram como ponte, juntura, zona de indiscernibilidade, noções tão caras aos filósofos Gilles Deleuze e Felix Guattari, provocando interações entre informações e formações que raramente interagem, explicitando uma noção de dramaturgia do corpo. Tais características fazem recordar ainda o conceito de “teatro pós-dramático” sustentado por Hans-Thies Lehmann, para quem o teatro deve ser configurado não pela temporalidade histórico-filosófica trazida pela noção de “teatro pós-moderno”, mas por suas próprias particularidades criativas — uma vez que esse fazer artístico não nega a modernidade, mas fecunda e explode questões trazidas pela modernidade.

Palavras-chave: Dança Pós-Moderna. Teatro Pós-Dramático. Processos Criativos. Zona de Indiscernibilidade.

RESUMEN

El Judson Dance Theater establece un marco y una zona de indiscernibilidad en la historia de la danza. Formado por artistas de distintas formaciones y actuaciones que no sólo la danza, este grupo aún tiene otras marcantes características: constituyó un colectivo de danza independiente sin la figura de un director, mostrando la idea de un intérprete creador, además de ser influenciado por consideraciones no convencionales sobre composición musical ressignificadas en la composición coreográfica. Sus integrantes ampliando las fronteras de la danza y la reterritorializaram como puente, unión, zona de indiscernibilidad, nociones tan queridas a los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari, provocando interacciones entre informaciones y formaciones que raramente hacían interacción, explicitando una idea dramaturgia del cuerpo. Esas características hacen todavía acordar el concepto de “teatro pos-dramático” sustentado por Hans-Thies Lehmann, para quién el teatro debe ser configurado no por la temporalidad histórico-filosófica interpuesta por la idea de “teatro posmoderno”, sino por sus propias particularidades creativas — una vez que ese hacer artístico no nega la modernidad, pero fecunda y explota cuestiones traídas por la modernidad.

Palabras clave: Danza Pos-moderna. Teatro Pos-Dramático. Processos Creativos. Zona de Indiscernibilidade.

Composto por artistas de diversas formações e atuações que não só a dança, mas também música, artes plásticas, literatura, cinema e teatro, o Judson Dance Theater constitui um marco e uma zona de indiscernibilidade na história da dança. O grupo possui diversas características fundantes que o definiram como vanguarda da dança na década de 1960. Deseja-se demonstrar, neste trabalho, que a análise dessas características pode contribuir para uma reflexão crítica sobre a constituição da denominada “dança pós-moderna” e sua influência na “dança contemporânea”, sua história, filosofia, subjetividades e procedimentos práticos. Deseja-se ainda reterritorializar este grupo numa noção de “dança pós-dramática” na qual as particularidades de sua estética correspondem ao aprofundamento dos anseios já semeados pela denominada “dança moderna”.

O Judson Dance Theater pode ser chamado de um coletivo de dança independente, já que se trata de um grupo unido por interesses espontâneos e não hierárquicos sem a presença de um diretor. Constituiu talvez o primeiro grupo de dança a considerar bailarino e criador a mesma pessoa, imprimindo aí uma profícua marca e impondo a importância de um tema que até hoje é atualíssimo na dança: o bailarino-coreógrafo ou, o criador-intérprete. O coletivo foi marcado pela influência de um músico numa função do que hoje poderíamos denominar de um provocador cênico: Robert Dunn.

Dunn era compositor, havia estudado dança e trabalhava como músico acompanhador em vários estúdios de dança moderna. Foi indicado por seu professor de música experimental na New School, de Nova Iorque — o também compositor de música contemporânea John Cage — a ministrar uma disciplina de composição coreográfica para uma classe no estúdio de Merce Cunningham, formada inicialmente por 14 artistas: Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton, Douglas Dunn, David Gordon, Judith Dunn, Alex Hay, Elaine Summers, Ruth Emerson, Fred Herko Deborah Hay, Lucinda Childs, Kenneth King e Simone Forti. Esses artistas provinham de experiências variadas com as artes: alguns eram bailarinos profissionais, outros aspirantes, mas havia muitos artistas plásticos, alguns músicos, poetas, cineastas e atores.

A pesquisadora Isabel Marques (2003) analisa os princípios norteadores do trabalho de Dunn que influenciaram a prática artística do grupo e destaca as concepções do músico em relação a uma composição coreográfica pautada na busca de integração da diferença e da multiplicidade na dança, na ausência de predeterminação de objetivos e de finalidades estabelecidas antes do processo criativo. Assinala a flexibilização da noção de corpos ideais para a execução da dança e na postura de não julgar um trabalho pronto, mas avaliar seu processo de feitura. Assim como para John Cage na música, o trabalho prático proposto por Robert Dunn esteve o tempo todo pautado pelas noções do zen-budismo, “a possibilidade de experimentar as vivências diretas, as intuições do cotidiano, o viver o aqui e agora pregado pelo Zen” (MARQUES, 2003, p. 182). A ênfase de Dunn se deu nas questões do processo criativo coreográfico, e não da

composição em si, nem do uso perfeito de uma técnica, mas partindo do princípio de que “todo o movimento é dança” como uma tradução livre do princípio zen-budista para a dança.

Os *workshops* de composição coreográfica de Dunn distinguiam-se do modelo que imperava até então nos estúdios de dança, nos quais a música estruturava e moldava a dança, suas qualidades de expressão e de movimento e onde se incentivava valores como a precisão técnica, o virtuosismo, as metas e os modelos a serem alcançados com sacrifício pessoal. Seu trabalho propunha proporcionar oportunidades de trabalho criativo através de tarefas a serem realizadas por cada um. Dunn valorizava “o acaso, os processos indeterminados, as improvisações, os movimentos simples e cotidianos” (MARQUES, 2003, p. 183).

As diferentes formações desses artistas não os impediram de estudarem e trabalharem a coreografia a partir de um viés investigatório. Ao contrário, a historiadora Sally Banes afirma que é justamente essa a característica que confere ao grupo uma de suas importantes marcas: o pluralismo. A partir das classes de Robert Dunn, totalmente embebidas na filosofia do experimentalismo apregoado por John Cage, mais do que a uniformidade ou uma simples combinação entre as artes, tal convivência entre as diferentes formações proporcionou diversidade na dança. A unidade do grupo provinha menos de uma proposta homogênea de sentidos e sensações de seus métodos e obras coreográficas do que, segundo Banes, da atenção e energia dedicadas às dinâmicas do grupo (BANES, 1999). A multiplicidade de pontos de vista e métodos de trabalho provocava no grupo um efeito de variedade conscientemente desejada.

Influenciados pela filosofia e pelos procedimentos de composição sugeridos por Robert Dunn e vivenciados pelo grupo ao longo de dois anos de estudos, o Judson Dance Theater formou-se inicialmente com a intenção de um recital de despedida da turma, despedida que não aconteceu. Ainda que muito do que foi apresentado fosse diferente e surpreendentemente desconcertante — em termos dos padrões de dança da época — houve ótima repercussão e acolhimento de suas obras tanto com o público como com a crítica, o que incentivou os artistas a continuarem como grupo.

De todos os grupos *off-off* Broadway daquele momento, o Judson Dance Theater é considerado por Banes como o que mais importância deu ao trabalho coletivo. Já em seu primeiro concerto, o recital denominado “Concerto nº 1”, os catorze coreógrafos dividiam-se entre as mais diversas funções, desde a produção até a iluminação. Apesar da formação inicial do grupo orbitar em torno da figura de Robert Dunn, após o primeiro concerto, Dunn não estava mais com o grupo. E não houve, em momento algum no Judson Dance, a função de um diretor artístico, ou de um responsável único pela coreografia. Esses artistas identificaram na dança e na construção coreográfica da época, padrões de autoritarismo que estavam sendo contestados por eles como sujeitos na vida cotidiana. Deixaram-se influenciar pelos princípios do “método do consenso”, um processo de decisão coletiva no qual todo acordo deve

integrar a opinião da minoria. Dessa visão crítica diante dos processos decisórios, o coletivo estabeleceu acordos de não discriminação em relação às obras artísticas e aos membros.

O coletivo pesquisou corpo, movimento e dança e alargou as fronteiras da dança. Mais que isso, desterritorializou o conceito de dança, para reterritorializá-la como ponte, juntura. Consta-se não um apagamento das fronteiras entre as artes, mas a possibilidade de uma riqueza desmesurada justamente por se tratar de uma fronteira *deleuziana* ou “zona de indiscernibilidade” — espaço no qual potência de acontecimento pode se manifestar. Os saberes artísticos deixaram de estar um a serviço do outro para compor um espaço em construção, em plena ebulição, sem precisar recorrer a rótulos ou definições cristalizados ou *a priori*. Assim, como em Deleuze & Guattari (1992, p. 156): “não é a coisa limitada que impõe um limite ao infinito, é o limite que torna possível uma coisa limitada. (...) Todo limite é ilusório”.

Seus integrantes provocaram interações entre informações que quase nunca interagem e impuseram uma noção de corpo-comunicação. Em seus programas de concerto, o Judson Dance Theater evidenciava que suas danças eram feitas com “técnicas aleatórias, indeterminação, jogos de poder, tarefas, improvisação, determinação espontânea e outros métodos (como de tentos e turbulências): todos eles minam deliberadamente a narrativa ou os significados emocionais da dança moderna padrão” (BANES, 1999, p. 95). O grupo inaugurou o uso do silêncio e dos ruídos como paisagem sonora e foi um dos primeiros a usar projeções de imagens como composição cenográfica na dança.

A proposta de dança do Judson Dance Theater faz recordar ainda a noção de um “teatro pós-dramático” assinalada por Hans-Thies Lehmann (2007), quando este se refere a um fazer teatral cuja noção de drama é flexibilizada, quando não, ausente. O autor deseja estabelecer um conceito no qual o fazer teatral a partir dos anos 1970, com suas novas formas de se conceber a cena e montagem cênica, possua sua essência configurada por suas características criativas e não apenas pela temporalidade histórico-filosófica configurada pela expressão “pós-moderno”. Para Lehmann, o conceito de “pós-moderno” pode carregar uma ideia incorreta de rejeição da modernidade, o que seria justamente o oposto do acontecimento deste momento, no qual o autor percebe a consolidação fecunda e explosão das questões trazidas pela modernidade.

Lehmann assinala como principal característica do “pós-dramático” a total flexibilização da noção de drama, a inexistência da obrigatoriedade de uma forma dramática fechada e pré-existente, quando não, sua total ausência. Diferencia esse fazer de todo fazer cênico até então produzido, a partir ainda de outros elementos tais como a desestabilização de uma relação autor-diretores na qual existe uma hierarquia preestabelecida em que os primeiros devem criar a obra e os últimos, executá-la. Lehmann aponta que nas miríades de processos e formas de se fazer a montagem pós-dramática pode nem existir a presença de um diretor, ou tal figura deixa de ser hierárquica e até primordial,

ou ainda, é substituída pela função de um provocador cênico — aquele que instiga o processo criativo de modo temporário, como foi o caso de Robert Dunn. Assim, os agentes cênicos são sempre criadores e não simples executores. A dramaturgia como texto teatral é substituída por uma “cartografia de cena” onde há a apreensão de um mapa ou forma fragmentária que traduz o trabalho cênico na qual o artista se norteará.

Lehmann traz ainda em sua obra a descrição de um ator que figura como um agente cênico ou, podemos dizer de outra forma, um artista cênico. Aqui, cabe novamente estabelecer a afirmação de novo elemento fundamental do fazer pós-dramático: a dissolução ou flexibilização das fronteiras de formação e atuação entre atores, dançarinos, *performers*, músicos, artistas plásticos ou qualquer denominação estanque.

Tais elementos do fazer pós-dramático, assinalados por Lehmann, já eram exercitados pelo Judson Dance Theater no início da década de 1960. Constata-se uma “cartografia de cena” fragmentária, um artista cênico que aposta na dissolução das fronteiras de formação e inaugura processos criativos singulares, que opta pelo silêncio e os ruídos como paisagem sonora. Apreende-se a constituição de uma nova relação de trabalho e criação artística, rompendo as relações tradicionais de subordinação. O bailarino passa a ser seu próprio coreógrafo e diretor numa opção pela organização coletiva do trabalho criativo.

Mas talvez, a principal característica desses artistas “pós-dramáticos” seja a opção pelo não uso da narrativa, tal como modelar na dança moderna, provocando maior explicitação de um corpo que é tomado como possibilidade de movimentos e suas variações, mais do que a fonte de emoção ou expressão. Para esses coreógrafos, a dramaturgia da dança está no corpo, e não fora dele. Abrem assim novos caminhos para a dança que vai passar a pesquisar anatomia, cinesiologia, propriocepção e educação somática. Um corpo orgânico, sensorial, cotidiano, em interação com as forças cósmicas, passível das leis físicas. Um corpo-transformação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANES, S. **Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente**. Rio de Janeiro : Rocco, 1999.
- _____. **Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964**. Durham, Duke University Press, 1987.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- LEHMANN, H. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MARQUES, I. “**Vazio positivado: Robert Dunn e o indeterminado na dança**” *in: Dançando na escola*. SP: Ed. Cortez, 2003, pp. 178-194.