

## Os Experimentadores e seus pressupostos na *Judson Dance Theater*

*Marsilio de Souza Vieira*<sup>1</sup>

### Resumo

Trata-se de um ensaio sobre o *Judson Dance Theater*, seus pressupostos e experimentadores na dança pós-moderna. Tem por objetivo compreender como se constituiu os experimentos de dança em tal grupo configurado por um corpo-comunicação fenomenológico. Utiliza-se da análise de conteúdos como abordagem metodológica e tem como *corpus* de análise os trabalhos em dança de Dunn e Rainer.

**Palavras-chave:** Dança pós-moderna. Coletivo de autores. Criação em dança. Corpo.

---

<sup>1</sup> *Universidade Federal do Rio Grande do Norte.*

A criação do *Judson Dance Theater* no início da década de 1960, uma instituição coletivista vital e altamente visível, causou impacto, não apenas no mundo da dança como no cenário das artes do Greenwich Village em geral (Banes, 1999). Este novo pensamento de dança foi marcado por um movimento denominado *Judson Dance Theater*, que ocorreu em Nova York, em uma igreja de mesmo nome localizada na *Washington Square*. Nela, artistas se juntaram para realizar vários *workshops* no período de 1962 a 1964. Dentre eles estavam alguns coreógrafos como Steve Paxton, Lucinda Childs, Trisha Brown, Sally Gross, Yvonne Rainer, Fred Henko, Simone Forti e Douglas Dunn.

Tal grupo pode ser chamado de um coletivo de dança independente, já que se tratava 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 Robert Dunn<sup>2</sup>, músico, numa função do que hoje poderíamos denominar de um provocador cênico.

O texto objetiva compreender como se constituiu os experimentos de dança em tal grupo configurado por um corpo-comunicação fenomenológico. Utiliza-se da análise de conteúdos como abordagem metodológica. A análise de conteúdo baseia-se na dedução aplicada ao discurso dos sujeitos observados (Bardin, 2004). Em nossa análise esse discurso é encontrado nos trabalhos em dança de Dunn e Rainer que contribuíram para a evolução da dança no *Judson Dance Theater*.

### **Robert Dunn e a proposta de dança no Judson Dance Theater**

Instituição coletiva de coreógrafos livremente organizada (que inclui não só pessoas educadas para a dança, como de maneira incomum, artistas plásticos, músicos, poetas e cineastas), o *Judson Dance Theater* se originou de uma turma de composição para a dança que Dunn ensinava no estúdio de dança de Cunningham (Banes, 1999).

O grupo deu seu primeiro concerto na igreja Judson, como um fim de recital da turma de 1962. Naquele Outono, os membros do grupo começaram a se encontrar

---

<sup>2</sup> Dunn era compositor, não coreógrafo. Trabalhou como acompanhador no estúdio de Cunningham e outros estúdios de dança moderna, e era casado com Judith Dunn, bailarina do Cunningham. Tinha feito o curso de composição em música experimental de Cage e foi convidado por ele a ensinar coreografia no estúdio de Cunningham (Banes, 1999).

numa oficina semanal para mostrar suas danças uns aos outros. A partir de 1962-64, o *Judson Dance Theater* produziu cooperativamente perto de 200 danças em 20 concertos públicos, 16 programas de grupo e quatro noites solos (Banes, 1999, p. 94).

A influência do *Judson Dance Theater* na década de 1960 foi essencial para o desenvolvimento dos estilos de tal grupo e para a troca de ideias e apreciações entre artistas de todas as áreas da arte que entravam na composição da maioria das performances. Dentro dessa atividade coletivista de dança 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. Seus *workshops* de composição coreográfica 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).

Com um lugar fixo para fazer as oficinas e um espaço disponível para as apresentações, formou-se então o *Judson Dance Theater* e programas de danças seguiram-se em rápida sucessão ao longo dos anos de 1962-64 com obras de Trisha Brown, Lucinda Childs, Sally Gross, Yvonne Rainer, Simone Forti, Fred Henko, dentre outros colaboradores do grupo. Aos poucos o grupo foi criando seu próprio repertório executando ações corporais simples, tais como girar uma bola ou descobrir novos movimentos para o lançamento de dados. O estilo de movimento ia desde a escala dos gestos cotidianos até movimentos sofisticados para a dança (Goldberg, 2006).

O *Judson* se dedicou explicitamente a trabalhar de forma coletiva, e uma importante parte do trabalho foi descobrir, conjuntamente, como chegar a decisões coletivas. A oficina semanal nunca foi um grupo exclusivo: um dos primeiros princípios foi o de que as sessões seriam abertas a qualquer pessoa que quisesse a elas assistir. Os participantes adotaram uma metodologia de consenso e, na primeira reunião, adotaram um sistema de cadeira rotativa. Embora nem todo membro do *Judson Dance Theater* assistisse às sessões da oficina regularmente, um grupo central fazia dos encontros um compromisso regular (Banes, 1999).

O extraordinário nível de atenção e energia dedicadas ao processo da dinâmica do grupo cristalizou um aspecto de comunidade no *Judson Dance Theater*: sua unidade. Mas outro aspecto foi sua variedade – a revigorante multiplicidade de perspectivas e métodos, proveniente tanto da tolerância como da participação de

artistas instruídos em campos diferentes, que pareciam servir de metáfora para o pluralismo (Banes, 1999, p. 98).

Os concertos do grupo tinham uma atitude quase indiscriminada da inclusão do quase tantos bailarinos ou não bailarinos, quantos pareciam querer participar. Os não bailarinos foram usados na dança por motivos práticos, assim como morais e políticos.

Dois aspectos da comunidade do *Judson Dance Theater* são notáveis: o 1º é que, nele, as mulheres não só tinham status equivalente ao dos homens, como eram maioria dominante. [...] O segundo aspecto notável relacionado com o primeiro, é que o *Judson Dance Theater* parecia oferecer uma vida de trabalho indissolúvelmente entrelaçada com a vida social. Os bailarinos eram socialmente ligados, em especial, aos artistas plásticos e também aos músicos, aos cineastas e aos escritores (Banes, 1999, p. 101-102).

Esses artistas também eram atraídos para a atividade do *Judson* não apenas como colaboradores nas produções de dança, mas também como coreógrafos, por seus próprios méritos. Tais artistas desafiaram as formas tradicionais de se fazer/produzir dança. As oficinas da dança do *Judson Dance Theater* eram ricas em sentimentos comunitários, unindo profundamente trabalho e diversão. Foi assim que o grupo se tornou uma metacomunidade de características várias, onde as diferentes comunidades que giravam em torno de distintas disciplinas das artes se fundiram, e onde floresceu a imaginação interdisciplinar (Goldberg, 2006).

As danças surgidas desta experiência tiveram um sentido político revolucionário de democratizar a dança. Cada *performer* podia desenvolver uma série de movimentos independentes que expressavam suas próprias reações sensoriais à luz, à matéria e ao espaço (Goldberg, 2006).

O abandono da narrativa para dar lugar à estrutura fragmentada talvez seja um dos fatores mais adequados aos artistas do *Judson* que propunham trabalhos a partir dessa nova estética de dança, pois não havia mais a necessidade em se contar histórias ou se criarem histórias e sim a preocupação em questionar e propor ideias. O abandono do palco como estrutura fundamental se refere à contraposição em relação à espetacularização da dança, ou seja, as ruas, estacionamentos, lugares abertos ou fechados, no meio do povo ou em qualquer lugar que servisse ao propósito de quem estava dançando podia ser utilizado como espaço cênico.

De todos os grupos *off-off Broadway* daquele momento, o *Judson Dance Theater* é considerado por Banes (1999) como o que mais importância deu ao trabalho coletivo. As apresentações eram gratuitas e seus coreógrafos dividiam todo o trabalho, desde a publicidade até a iluminação. Já em seu primeiro concerto, o recital denominado “Concerto nº 1” foi inovador tanto como produção cooperativa quanto como nos métodos coreográficos. O texto de divulgação do programa

salientava que incluía danças feitas com técnicas aleatórias, indeterminação, jogos de poder, tarefas, improvisação, determinação espontânea e outros métodos; todos eles minam deliberadamente a narrativa ou os significados emocionais da dança moderna padrão (Banes 1999).

Apesar da formação inicial do grupo orbitar em torno da figura de Robert Dunn, após o primeiro concerto, ele 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.

No *Judson Dance Theater* percebe-se que diversos coreógrafos jovens se preocupavam com o estabelecimento da comunidade em suas danças, especificamente uma comunidade de iguais no palco. Numa apresentação do grupo podia-se ver nitidamente *performers* altamente preparados tecnicamente, quanto aqueles não preparados, não havia uma hierarquia baseada na habilidade técnica. Em outras palavras, pelo menos teoricamente, não havia estrelas. Pode ter havido diferenças, mas houve igual oportunidade para todos.

Para os dançarinos do *Judson Dance*, não havia relações hierárquicas no processo criativo, fossem de ordem estética (música, objetos, corpos, gestos e palavras tinham pé de igualdade na criação) ou de ordem das relações entre os criadores. Orientados por questões que iam se colocando no decorrer do processo, fundamentavam-se em regras e estruturas que, por meio do jogo e da improvisação, iam formulando suas composições. 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 corpo-comunicação/fenomenológico no *Judson Dance Theater***

A proposta de dança do *Judson Dance Theater* foi de pesquisar o corpo, o movimento e a dança e alargou as fronteiras da dança. Mais que isso, desterritorializou o conceito de dança, para reterritorializá-la como ponte, juntura. As peças de dança variavam de ações simples a movimentos corporais sofisticados. Steve Paxton e Yvonne Rainer são exemplos de artistas da dança que atuaram neste movimento efervescente que pretendeu trazer o comum para a cena, reelaborando a ideia de arte, colocando a sociedade como protagonista da ação de dança. O corpo nesse grupo era fonte de pesquisa e de arte.

Seus integrantes provocaram interações entre informações que quase nunca interagem e impuseram uma noção de corpo-comunicação. Corpo que é construído, mas também é fenomenológico e sensível; um corpo social, virtual e paradoxal; um sistema aberto de troca de informações, um rizoma plástico, sensorial, motor e simbólico, melhor definido pelo termo corporeidade; um laboratório da percepção. Concordamos com Lepecki (1998) quando ressalta que, em certas práticas coreográficas, os corpos dançantes são investidos pelo discurso e produzem, em cena, outros discursos sobre o próprio corpo. É lícito supor que esse corpo evidenciado pelo autor citado coaduna com a ideia de corpo que o *Judson Dance Theater* tinha a respeito da dança.

Podemos certa maneira, pensar neste corpo que se desterritorializava para *a posteriori* se reterritorializar em um corpo dionisíaco como preconizado por Dantas (2011) que desestabiliza a visão dualista e proclama os poderes do corpo como concebido por Nietzsche. Corpo como mestre e não como escravo, que se celebra e se deixa levar pelo movimento. Ou ainda um corpo fenomenológico como pensado por Merleau-Ponty (1999), ou seja, um o corpo vivido, anterior à representação; corpo como “encarnação da consciência” e seus desdobramentos no tempo e no espaço como “pivô do mundo”.

A visão de corpo trabalhada por Merleau-Ponty (1999) questiona as cisões entre sujeito e objeto, entre corpo e espírito, indivíduo e sociedade. Para o autor, o corpo não se reduz à dualidade sujeito-objeto; é um corpo movente, sexuado, expressivo, falante. O corpo funda as relações e as ações da pessoa com o mundo, pois ele, pivô do ser no mundo, adquire maneiras de ser em relação a um meio específico. Nos corpos dançantes do *Judson Dance*, música, espaço, corpos, figurinos e outros elementos cênicos se apoiam na experiência da qual o corpo é vivido na sua plenitude, o que permite uma “expição dos dualismos”. Assim, a dança para aqueles artistas recria a vida, pois ela está enraizada em corpos vividos.

[...] refletir sobre o corpo fenomenológico é interrogar a existência humana. A fenomenologia aporta uma reflexão minuciosa sobre as relações entre o sujeito e seu corpo, permitindo pensar o corpo dançante como intencionalidade e presença. [...] muitos bailarinos se reconhecem na abordagem do corpo fenomenológico: para eles, o corpo é indissociável da sua constituição como sujeito. Na sua prática artística, insistem sobre a conexão entre um estado interior e uma forma exterior e sobre a necessidade de assumir a matéria-corpo, transformando-a na própria obra coreográfica (Dantas, 2011, p. 6).

Corpo que constitui um fenômeno multidimensional ao mesmo tempo biológico e cultural. O corpo, dessa forma, não pode ser entendido como fragmentado ou estático, e sim como

---

fundamental para o viver, para o olhar as coisas. O corpo se caracteriza pela visão e pelo movimento, estando sempre em inter-relação com o outro, com o mundo.

Para embasar essa experiência corporal, vivenciada pelo *Judson*, e por nós observada em imagens fotografadas e de vídeos, tomamos o argumento de Merleau-Ponty (1999, 2007), que trata a experiência corporal como originária, que redescobre a unidade fundamental do mundo enquanto mundo sensível. Em sua concepção, o conjunto de experiências humanas só pode ser configurado e protagonizado por um corpo, e qualquer forma de distanciamento entre o homem e o mundo sensível merece ser questionada. O corpo próprio ou vivido constitui a maneira pela qual nos instalamos no mundo, tanto ganhando quanto doando significação. Foi através do corpo que os dançarinos do *Judson Dance Theater* viveram suas experiências estéticas, transcreveram as marcas de uma cultura, afirmaram sua existência, dançaram, simbolizaram, encontraram respostas para suas inquietações, projetaram valores, conceberam e representaram experiências, sentidos e significados.

Para Merleau-Ponty (2004) o corpo é obra de arte, e sua linguagem é poética. O pensamento desse autor sobre o corpo como obra de arte nos remete às imagens da citada dança; um corpo que cria e recria a criação, tornando-se simultaneamente singular e plural, havendo um imbricamento nessa singularidade e nessa pluralidade, expressando a unidade na diversidade, entrelaçando o mundo biológico e o mundo cultural, assumindo papéis na subjetividade nas mais variadas instâncias pessoais, interpessoais ou coletivas, instâncias configuradas num corpo que é simultaneamente matéria e espírito, carne e imagem.

Em nosso entendimento o corpo no *Judson Dance* criou sentidos e, ao criá-los, compartilhou a experiência vivida por seus integrantes ao vivenciar tal atividade coletivista. Conforme observa Merleau-Ponty (1999), o corpo não é só uma soma de órgãos justapostos, e sim um sistema sinérgico no qual todas as funções são retomadas. O corpo é a textura comum de todos os objetos e, em relação ao mundo percebido, o mundo geral da compreensão é o lugar e a própria atualidade do fenômeno da expressão; nele, as experiências sensoriais são impregnantes umas das outras. O pensamento de Merleau-Ponty (1999) evidencia aspectos fundamentais para o entendimento acerca do que é o corpo. Para o autor, o corpo é uma simultaneidade de sujeito e objeto existindo num espaço-tempo e servindo de referência central ao processo perceptivo. Essa simultaneidade destaca o aspecto fenomenológico do corpo, um corpo sensível e inteligível, datado e localizado espacialmente, que traduz a sensibilidade do ser e toda a memória do vivido.



As imagens de vídeo e fotografias das apresentações do *Judson Dance* evidenciam esse corpo sensível e inteligível, corpo fenomenológico que no dançar desses *performers* traz à tona a cultura vivida e potencializada no momento em que eles dançam. O *Judson Dance* como obra de arte está posto como campo de possibilidades para a experiência do sensível, não como pensamento de ver e de sentir, mas como reflexão corporal.

Ao afirmar que o corpo é sensível, o filósofo cita a pintura para falar dessa sensibilidade. A experiência da pintura é descrita para demonstrar que há troca entre o corpo do artista e o objeto a ser criado. Se for verdade que há na pintura uma primazia do visível, importa perceber que, ao pintar, o pintor empresta todo o corpo ao mundo para transformá-lo em pintura. É também com todo o corpo que apreendemos não exatamente esse ou aquele quadro, mas certo aspecto do mundo tal como revelado por aquele quadro (Merleau-Ponty, 2004). A pintura é caracterizada, então, como uma prática que pode suspender-se de posições morais ou instituições culturais. Diferente até mesmo da filosofia ou da literatura, que impõe ao homem sempre a adoção de uma posição ou explicitação de uma opinião, a pintura não inflige ao pintor a responsabilidade de apreciações. «O pintor é o único a ter direito de olhar sobre todas as coisas sem nenhum dever de apreciação» (Merleau-Ponty, 2004, p.15). A pintura, assim como os concertos do *Judson Dance*, tenta, através do espetáculo do visível que celebra um quadro, expressar, de certa forma, todos os aspectos do Ser. Ela não expressa somente dados visuais; o olfato, o tato, até mesmo o paladar são, numa pintura ou num folgado, a exemplo do *Judson Dance*, condicionados ao visível, encarnados e expressos por ela.

O pintor, assim como o *performer* do *Judson Dance*, vê, sente, opera e transforma o mundo a partir de uma perspectiva particular, singular, própria, sucessiva, que nunca é igual, nem para ele mesmo. O corpo, nesse sentido, não pode ser entendido fragmentado, estático, e sim como fundamental para o viver, para o olhar as coisas. Conhecer o corpo leva à necessidade de superar a noção de homem técnico, *homo faber*, associando a essas noções o conceito de homem imaginativo, aquele capaz de criar e destruir fantasmas, de criar e destruir tabus.

Corpo que se faz poética através das performances, que desperta e reconvoca seus *performers* para dançar e perceber para além das coisas já ditas, já vistas, já percebidas. Corpos que consideram a linguagem dos gestos, que convidam a ouvir, a ver, que se deixam falar, que acionam suas capacidades expressivas, encarnadas, corpos que inauguram sentidos, que se movem para significar, para comunicar, que querem ser lembrados, que se deixam falar, criar, que se direcionam a um dançar aberto à transformação, à inovação.



Como se pode ver a fenomenologia permite abordar o corpo dançante a partir da experiência dos bailarinos e dos coreógrafos. Logo, podemos pensar que a construção do corpo dançante é um processo de objetivação deste. Do mesmo modo, podemos pensar que o bailarino é o sujeito da construção de seu corpo dançante.

Outra característica marcante neste corpo-comunicação é a não padronização de corpos, fator marcante principalmente neste grupo que começou a ser praticada por pessoas não iniciadas na dança ou advindas de outras áreas da dança e que não possuíam nenhuma formação em dança. Pode-se dizer então que a dança no *Judson* passou por um período de democratização, pois se abolia pré-conceitos de estruturas físicas e até de movimentos pré-estabelecidos, «[...] no limite, qualquer um podia ser bailarino, e a dança deixava de atrelar-se a uma escola para pertencer ao corpo de quem estivesse se movimentando.» (Stuart, 1999, p. 199).

Convém ressaltar que, no *Judson Dance Theater*, o sujeito é seu corpo, e o corpo não é mais o que o impede de aceder ao conhecimento, ele é fonte de prazer, de poder e de saber. Dito de outra forma, tal dança criou uma visão do corpo consciente, no qual a mente e o corpo já não eram divididos, mas harmoniosamente integrados. Estes dançarinos inauguraram a época da "democracia do corpo" não havia restrições de forma, peso, tamanho, cor, flexibilidade etc. para poder-se trabalhar com dança. O tratamento diferenciado do corpo encontrado em muitos dos trabalhos das gerações de 1960/70 nos Estados Unidos é sinal da existência de uma geração que buscava na diversidade o direito de exercer autoridade sobre si mesma, refutando padrões convencionais impostos de corpo e, simultaneamente, de arte e de sociedade (Marques, 1998).

É preciso ressaltar que o corpo-comunicação ora evidenciado é o corpo dionisíaco e fenomenológico imbricados numa diversidade e totalidade. Tal concepção de corpo reflete assim a diversidade de formações dos dançarinos/*performers* do *Judson Dance Theater*, bem como as múltiplas referências presentes na formação de cada um. Essas concepções indicam também que eles se responsabilizavam por sua formação e treinamento e que, nesse processo, eram capazes de cultivar suas características pessoais e de fazer escolhas, levando em conta seu bem-estar.

### **Interações na dança para Yvonne Rainer**

Uma personalidade significativa deste movimento foi Yvonne Rainer. Ela havia se comprometido em trazer para o palco o corpo – e a arte – sem cerimônia, relaxado e despretenso. Para ela, o corpo “verdadeiro”, «[...] não idealizado, fora esquecido na arte. Até a dança, a arte do corpo, se empenhara no mascaramento da materialidade humana» (Banes, 1999: p. 252). Rainer buscava o

corpo “não artístico” no que se estabeleceu como padrão de arte. A sua postura artística estava justamente no enfrentamento com o real, procurando um corpo sem nenhum artifício que o idealizasse, inclusive a técnica. Rainer esteve particularmente empenhada em problematizar o caráter de espetacularidade em suas coreografias, realizando peças coreográficas marcantes pelo seu minimalismo e pela recusa à teatralidade, posturas que, acreditava, impediam que a dança se desviasse de seu principal elemento cênico: o corpo.

Para Rainer, a dança deveria, inversamente, ser difícil de ver: «[...] Dance is hard to see. It must either be made less fancy, or the fact of that intrinsic difficulty must be emphasized to the point that it becomes almost impossible to see.»<sup>3</sup> (Rainer, apud Banes, 1987, p. 45). Essa dificuldade não deveria ser causada pelo excesso de subjetivismo ou de artifícios que tirassem do corpo e do movimento o foco principal da criação coreográfica, mas, inversamente, por um esforço em colocar em questão justamente o lugar que ocupa o bailarino na cena, combatendo, ao mesmo tempo, a dimensão espetacular da dança (Fernandes, 2010).

Rainer, como muitos dançarinos de sua geração nos Estados Unidos, buscava movimentos independentemente de sua graça, de seu apelo visual, da técnica requerida para executá-los. No manifesto por ela intitulado “*No Manifest*” em que Banes (1999) chamou de “uma estética da recusa”, a coreógrafa deixa clara sua intenção com relação a arte e a dança:

Não ao espetáculo, não ao virtuosismo, não às transformações e à magia e ao uso de truques, não ao “*glamour*” e à transcendência da imagem da *star*, não ao heroísmo, não ao anti-heroísmo, não às imaginárias de pechisbeque, não ao comprometimento do bailarino ou do espectador, não ao estilo, não às maneiras afetadas, não à sedução do espectador graças aos estratégias do bailarino, não à excentricidade, não ao fato de alguém se mover ou se fazer mover (Gil, 2004, p. 151).

Gil (2004) assevera que tal pretensão de Rainer tinha o desejo de alcançar o objeto verdadeiro, quer dizer, movimentos que valessem unicamente por si próprios. Logo, corpos reais, despojados de todos os artifícios que tornasse esse corpo idealizado. «[...] Rainer ou Steve Paxton queriam libertar os corpos quebrando todas as normas que governavam a dança [...]» (Gil, 2004, p. 148).

Levando adiante as premissas expostas no manifesto, Rainer empenha-se na criação de uma coreografia que encarnasse essas novas configurações do que se entende por dança. *Terreno* foi apresentada em 1963, tinha duração de noventa minutos e foi dividida em cinco seções: diagonal, dueto, solo, jogo e Bach.

---

<sup>3</sup> A dança é difícil de se ver. Ou ela deve ser feita com menos extravagância, ou essa dificuldade intrínseca deve ser enfatizada ao ponto de ela se tornar quase impossível de se ver. (Rainer; Yvonne, apud Banes, 1987: 45).

[...] seis *performers* usando colante preto e blusa branca. Depois das seções baseadas na recitação de letras ou números, com os dançarinos criando figurações acidentais, vinha a fase “Solo”, acompanhada por ensaios escritos por Spencer Holst e ditos pelos dançarinos enquanto executavam uma sequência memorizada de movimentos. Quando não estavam executando seus solos, os dançarinos se juntavam casualmente ao redor de uma barricada; a última seção, “Bach”, era um resumo de sete minutos das sessenta e sete fases de movimento das seções anteriores (Goldberg, 2006, p. 131).

Goldberg (2006, p. 131) ressalta que *Terreno* ilustrava alguns dos princípios básicos de Rainer: «Não ao espetáculo, não ao virtuosismo, não as transformações e a magia e à simulação, não ao glamour e à transcendência da imagem de estrela, não ao heroico, não ao anti-heroico [...]», manifesto impretado por Rainer naquela ocasião. Neste período efervescente Rainer criou várias peças a exemplo de “A mente é um músculo”, “Dança para 3 pessoas e 6 braços”, “Trio A” e colaborações com Steve Paxton em “Word Words”, aonde os coreógrafos, trajados do mínimo vestuário permitido pela lei apresentaram uma sequência de movimentos abstratos, na estrutura sugerida pelo título.

Sobre “A mente é um músculo” Gil (2004, p.149) transcreve uma frase proferida por Rainer sobre a dança e a arte: «[...] Também não se deve pensar que tipo de dança que vou discutir [a sua própria coreografia “The Mind is a Muscle”] foi exclusivamente influenciado pela arte. As transformações no teatro e na dança refletem transformações das ideias sobre o homem e o seu meio circundante que afetaram as artes».

Rainer complexifica o sentido da adoção dessa postura frente à dança, a arte e ao corpo em um texto pertencente ao programa de “The mind is a muscle”:

If my rage at the impoverishment of ideas, narcissism, and disguised sexual exhibitionism of most dancing can be considered puritan moralizing, it is also true that I love the body – its actual weight, mass and unenhanced physicality. It is my overall concern to reveal people as they are engaged in various kinds of activities – alone, with each other, with objects – and to weigh the quality of the human body toward that of objects and away of the superstylization of the dancer (Rainer in: Wood, 2007, p. 34.)<sup>4</sup>.

Rainer, na peça, utiliza a postura de busca da neutralidade da bailarina em cena, que não nega a carga significativa do corpo, mas a combate explicitamente em “A mente é um músculo”, já em “Trio A” se tem a sensação de estarmos assistindo a uma série absolutamente singular de

---

<sup>4</sup> Se a minha raiva com o empobrecimento das ideias, o narcisismo, e o exibicionismo sexual disfarçado na maioria das danças pode ser considerada moralismo puritano, é também verdade que eu amo o corpo – seu peso efetivo, massa e sua fisicalidade natural. É a minha principal preocupação mostrar as pessoas envolvidas em vários tipos de atividades – sozinhas, com outros, com objetos – e pesar a qualidade do corpo humano diante daquela dos objetos e longe da *superestilização* do bailarino. (Rainer, Yvonne, apud Wood, Catherine. *Yvonne Rainer: The mind is a muscle*. Massachusetts: MIT Press, 2007:34.)

movimentos inéditos, como se os gestos semelhantes aos do cotidiano estivessem sendo realizados pela primeira vez em cena. “Trio A” foi criada em 1966 e pôs a nu, segundo Gil (2004, p. 167) «[...] as condições de possibilidade de qualquer obra dançada.» Rainer acreditava que qualquer um podia executar igualmente a peça, profissionais de dança, mas também pessoas não bailarinas. No entanto, Gil (2004) vai afirmar que na assertiva de Rainer havia episódios em que nem todos conseguiam executar a peça.

Trio A leva ao seu extremo limite a tendência de toda a dança para a despersonalização; mas, por isso mesmo, mantém-se na fronteira última em que a energia nua pode oscilar para a formação de um ‘personagem’ – de fato, de uma multiplicidade de personagens, porque a sua intensidade energética é sempre a mesma (Gil, 2004, p. 165).

“Trio A”, segundo Gil (2004) mostra que tipo de energia é necessária para a construção dos corpos dançantes, mas nada diz de sua construção.

Na cena, vemos uma série de frases de movimentos que se conectam umas nas outras provocando a sensação de um fluxo contínuo, sem que o espectador possa perceber onde termina uma sequência e se inicia outra. Os movimentos que compõem esse fluxo parecem se apresentar em um perpétuo desvanecimento, pois, uma vez engendrados, logo desaparecem. A mesma quantidade de energia é empregada na execução das séries sem que haja momentos de climas, ou qualquer descontinuidade entre as sequências. Não descobrimos o que faz com que o corpo se mova, uma vez que não se trata da intenção da bailarina ou da finalidade de seus gestos. Movimentos aparentemente cotidianos e simples ganham uma carga de estranheza justamente pela impossibilidade de reconhecermos neles alguma motivação familiar. Não há identificação possível do espectador com a cena, o que torna bem-sucedido o desejo de Rainer de que a dança seja difícil de ver (Fernandes, 2010, p. 155).

Há na peça uma espécie de autodevorção da energia, contendo, igualizando, homogeneizando a energia aparente que corresponde ao movimento de desaparecimento de formas, tão impregnantes nos movimentos visíveis. Observa-se na peça que os *performers* não apresentam nenhum esboço de teatralidade ou dramatização. Para Rainer interessava-lhes no corpo em movimento/dança sua especificidade material, seu peso-forma-volume com os quais os bailarinos deveriam interagir.

### Considerações finais

O *Judson Dance Theater* influenciou, de certa maneira, a dança pós-moderna, com seus processos colaborativos, bem como o eu autoral da cena pós-moderna; sendo assim, essa cena passa a refletir sobre suas próprias possibilidades expressivas.

Os experimentos e aventuras do JDT e suas ramificações fizeram a cama para uma estética pós-moderna na dança que se expandiu e frequentemente desafiou a amplitude de propostas, materiais, motivações, estruturas e estilos em dança. Este movimento artístico e político foi exemplo e, possivelmente, gênese de uma forma de organização biopolítica de coletivos de dança, pois através das novas noções de arte, comunidade, democracia, trabalho e diversão, corpo, papel das mulheres, natureza e tecnologia, surgiu uma experiência profícua no *Judson Dance Theater*.

Trabalhos de dança foram criados de maneira auto-organizativa, na maioria das vezes de maneira improvisacional, questionando o problema da estabilidade. A dança era criada por coletivos a partir da vida comum, a partir de ações cotidianas do corpo, fora do espaço tradicional do palco do teatro formal, ocupando ruas, edifícios e todo e qualquer espaço público.

Emblemáticos nesse grupo foram Dunn e Rainer que como construtores dessa nova dança romperam com o *status quo* garantido pela tradição das companhias e dos grandes balés de repertório, bem como pela geração moderna que detinha em suas formas de ‘saber fazer’ um ideário formal e comprometido com a experiência e a subjetividade de um só criador. Colocando em xeque certos padrões artísticos e sociais, Dunn e Rainer modificaram o modo de dançar; foram responsáveis por negar a negação na dança instituída e certa maneira propuseram uma variedade de experiências culturais díspares. Ambos artistas citados nessa reflexão sobre o *Judson Dance* redimensionaram as formas de composição e aparências da dança, também despertaram novas discussões sobre o corpo, a dança e a arte como um todo. Nesse todo, a maneira como o corpo se posicionou na dança se transformou: saiu, através de proposições e atitudes dos corpos da representatividade da dança moderna para o corpo real da dança pós-moderna instaurada por Dunn e Rainer, da metáfora das partes para vir à obra, vivo, em tempo e espaço real, na apresentação de sua totalidade.

A proposta do movimento da *Judson Dance* era de rompimento destas categorias de pensamento para a experiência de novas maneiras de se organizar em modos de produção libertários. As ideias de colagem, montagem, justaposição, acaso, *non sense*, fragmentação, episódio e criação colaborativa refletiam todo o sentido de insatisfação que este movimento denominado pós-modernista queria provocar. A provocação chegava até as vias de envolver a plateia no espetáculo de dança, fazendo-a muitas vezes, mesmo que inconscientemente, participativa e cooperativa. A ideia de comunidade estava aqui já presente, mas não uma comunidade restrita, abrigada por um só território, mas uma comunidade global, onde todas as singularidades poderiam exercer as suas diferenças de forma igualitária.

O movimento iniciado pelo *Judson Dance Theater* tomou uma atitude diferente em relação aquilo que a dança é, ou seja, a dança pós-moderna pode ser lida não simplesmente em termos de uma rejeição de estilo moderno de dança, mas como um questionamento das asserções que animam toda uma ideia do projeto pós-moderno.

Através da exploração do corpo como matéria sensível e pensante, a dança do *Judson Dance Theater* não cessou de deslocar e confundir as fronteiras entre o consciente e o inconsciente, o eu e o outro, o interior e o exterior, estabelecendo pontes, participando plenamente na redefinição do sujeito contemporâneo. Dentro destes aspectos, não somente as mudanças transcorridas no ver, pensar e perceber originadas através da dança, mas também influências trazidas do campo social, político e econômico, introduziram características que desnorream e contaminam, fornecendo novas modulações a dança.

---

## Referências

- BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers: post-modern dance*. Middletown: Wesleyan University Press, 1987.
- BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Tradução Luis Antero Reto e Augusto Pinheiro. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2004.
- DANTAS, Mônica Fagundes. “O corpo dançante entre a teoria e a experiência: estudo dos processos de realização coreográfica em duas companhias de dança contemporânea”. **Revista CAMHU – Ciências e Artes do Corpo**, 2011, p. 01-17.
- FERNANDES, Mariana Patrício. “Por que calafrios?: interações entre imagem, corpo e desejo em Yvonne Rainer”. *Revista Alea*, v. 12, nº 1 janeiro-junho 2010 p. 150-163.
- GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. Tradução de Miguel Serras Pereira. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- LEPECKI, André. *Rien, pas même le corps*. *Nouvelles de danse*, 34/34, 1998, p. 114-122.

MARQUES, Isabel. “Corpo,dança e educação contemporânea”. *Revista Pro-Posições* – Vol. 9 nº 2 (26) Junho de 1998.

MARQUES, Isabel A. *Dançando na escola*. São Paulo: Cortez, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

RAINER, Yvonne. In: WOOD, Catherine. *Yvonne Rainer: The mind is a muscle*. Massachusetts: MIT Press, 2007:34.

STUART, Isabel. “A experiência do *Judson Dance Theater*”. *Lições de Dança*. Rio de Janeiro, N. 1, p. 191-203, 1999.