

RUPTURAS E PROCEDIMENTOS DA DANÇA PÓS-MODERNA

Zilá Muniz¹
Doutoranda em Teatro - UDESC
Mestre em Teatro - UDESC
Especialista em Dança Cênica – UDESC
zilamuniz@hotmail.com

A Vanguarda da Década de 60

Durante o século XX, reconhecemos dois momentos significativos do movimento de crítica às convenções da arte: no início do século com a vanguarda Russa que ofereceu um inventário inexaurível de novidades, de extravagâncias e de prodígios e na França, com a figura de Marcel Duchamp, com seus “*ready mades*”, trazendo à tona questões conceituais em relação às funções da arte. Esse movimento tem duas abordagens: a formal – que faz com que uma obra de arte seja uma obra de arte; e a social – que pergunta qual a função sociopolítica da arte.

Num outro momento, a segunda vanguarda, que teve seu início em Nova York, na década de 60 e Duchamp também estava envolvido. Assim como na primeira fase da vanguarda do começo do século XX, neste movimento alguns artistas se debruçaram sobre questões formais, sociopolíticas e artísticas em relação a modelos estilizados e fixados da modernidade. A inauguração da pós-modernidade se dá com a ruptura de modelos da modernidade, a qual demanda uma tensão entre cultura culta e cultura popular. O projeto modernista na dança, assim como nas outras artes, entra em crise.

Por diversas razões, a incorporação de parâmetros de outras áreas e o caráter interdisciplinar nas obras de artistas da vanguarda da década de 60, faz surgir novas organizações, sendo uma variação possível para um novo tipo de articulação artística.

Mesmo que os princípios não fossem os mesmos para a maioria dos envolvidos, estando estes conscientes ou não, a arte produzida naquele período foi utilizada como manifesto artístico e social.

Nesse panorama da década de 60, nos Estados Unidos, a ideia de transgredir e corromper modelos existentes da modernidade surgiu pelo cruzamento de cultura culta e cultura popular. A incorporação da arte popular e “*folk*” foi uma estratégia vital de alguns artistas da época para democratizar a vanguarda, que em si invocam o valor americano e tradicional da igualdade. A ampla difusão e a acessibilidade intelectual das artes populares entram em conflito com os valores da elite. E com o advento dos meios de comunicação de massa e o modo pelo qual estes se orientam, corrompe-se o contato dessas manifestações artísticas. Jameson define:

“Neste ponto estão as várias qualidades das várias formas de atividade humana, seus “fins” e valores únicos e distintos, foram efetivamente suspensas pelo sistema de mercado, deixando todas essas atividades passíveis de serem implacavelmente reorganizadas em termos de eficiência, como meros meios ou instrumentalidade”. (JAMESON, 1995, p.14)

Das transformações ocorridas nesse período na dança e no teatro, a intenção de negar e derrubar os paradigmas da modernidade surge, entre outros fatores, com a experiência de rompimento entre o artificial e o real, entre espaço do palco e da plateia, entre o criador e o intérprete, entre o processo e a obra, entre o cotidiano e a cena. A ideologia era de desmistificar a obra e o criador, de expor o processo artístico, de provocar a participação do espectador de integrar arte e vida. Para Banes “A vanguarda da década de 60 em sua busca de um meio de sanar as várias rupturas criadas pela cultura do sistema – entre a mente e o corpo, entre o artista e a plateia, entre a alta arte e a baixa arte, entre a arte e a ciência, e entre a arte e a vida, abriu caminho para as alternativas” (BANES, 1999, p. 336).

O sonho americano de liberdade se tornava realidade, um ambiente democrático, que também foi forjado pela ação de artistas e métodos libertadores, a exemplo das concepções de arte de Marcel Duchamp e John Cage, como coloca Ivone Rayner no

livro *Sharing The Dance*, escrito por Cyntia Novak (1990, p. 55): “o movimento Cage-Duchamp são duas correntes significativas para a compreensão destas mudanças”. Sua relevância se dá nas transformações que a vanguarda realiza, por um lado para a aceitação da predestinação de uma ordem aleatória, do acaso - técnica de composição muito usada por John Cage. Por outro lado, apresenta resistência às formas e estruturas sociais estabelecidas, quando Marcel Duchamp expõe um objeto industrializado, os “*ready mades*”, que representa, segundo Gil (2009, p. 152), “o ápice lógico do processo de despojamento da forma artística”.

Na dança é possível definir um momento anterior ao da vanguarda da década de 60 como profundamente transformador para o rumo que os artistas da dança pós-moderna iriam seguir. Assim sendo, voltando na dança moderna, a partir da década de 40, um novo ciclo começa a se configurar, impulsionado pelas inovações de artistas entre estes Merce Cunningham, em Nova York, e Anna Halprin, em São Francisco costa leste e costa oeste dos Estados Unidos. Ambos e de maneiras diferentes, respectivamente, desenvolvem princípios, conceitos e procedimentos na dança que refletem realizações decisivas para questões estruturais, políticas e filosóficas que modificam radicalmente a noção de dança a partir deste período. Destarte, é crível afirmar que tanto Cunningham quanto Halprin contribuíram para estabelecer as bases para transformações que os artistas da dança pós-moderna produziram.

Cunningham desenvolve uma atitude estética que sugere um distanciamento de questões sociais e engajamento político, mas, no entanto por vias contrárias provoca transformações que tocam na raiz da discussão sobre a representação e a expressividade na dança. Tanto Halprin quanto Cunningham exploram ideias em termos de um foco eficiente do movimento por si só. O movimento livre de relações de narrativa e significado. O uso do acaso e da indeterminação acontece para Halprin e Cunningham também de maneiras distintas. Além disso, tanto John Cage quanto Merce Cunningham foram influenciados, assim como muitos artistas experimentalistas deste período, pelos ideais e pela estética da *Bauhaus* quando frequentaram cursos de verão na *Black Mountain College* com um importante integrante da *Bauhaus*, Josef Albers.

A influência exercida por Cunningham, por intermédio das obras criadas em colaboração com John Cage (músico) e Robert Rauschenberg (artista visual), abrangeu as diversas linguagens artísticas na vanguarda de 1960. Banes (1999) ressalta que as inovações exercidas por Cunningham e Halprin vão além da dança, atingindo outros campos. Sendo assim, entende-se que o impacto que cada um causou nos artistas mais jovens, para cada disciplina, cria um modelo para a invenção interdisciplinar muito frequente, que está presente nos *Happenings*, no cinema, no *Fluxus*, na dança pós-moderna e no novo teatro. Cunningham, de certa forma, foi um propulsor da arte, e o seu pensamento, uma inspiração para gerações de artistas, sua trajetória como artista se sobressai pelo constante desejo de expandir as fronteiras criativas e explorar novas ideias.

Merce Cunningham

“É o corpo que desempenha o corpo desempenhando o mundo”.
(CUNNINGHAM apud GIL, 2009, p. 45)

“Assim como, doravante o movimento que desencadeia o movimento, é o movimento que orienta o movimento, é o movimento que dá sentido ao movimento”. (CUNNINGHAM apud GIL, 2009, p.43)

Merce Cunningham (1919-2009) foi um dos propulsores da vanguarda americana e ao longo de setenta anos de sua carreira é considerado um dos mais importantes coreógrafos de nosso tempo. Durante grande parte de sua vida, foi também um bailarino notável em sua geração. Com uma trajetória artística marcada pela inovação constante, Cunningham expandiu as fronteiras não só de dança, mas também das artes visuais e performativas. Suas criações em colaboração com artistas inovadores de todas as disciplinas criativas produziram um corpo inigualável de dança, música e arte visual.

Cunningham pertence à linhagem de Martha Graham, porém sua evolução levou-o ao sentido oposto das teorias nas quais foi formado, rebelando-se contra a dança

de Graham, em que todo movimento tem um significado. Para José Gil, autor de *Movimento Total: O Corpo e a Dança* (2009), na dança moderna considera-se que o corpo traduz as emoções de um sujeito ou de um grupo, ou seja, o movimento é a expressão da emoção, ela afirma a sublimidade do inteligível sobre o sensível e se constrói sobre o princípio de que o corpo ou o corpo de baile é um todo que se define como uma unidade e os movimentos convergem para um fim. “Eu não quero um bailarino pensando que determinado movimento significa algo. Porque esta foi a razão pela qual eu não gostei de trabalhar com Martha Graham – a ideia que foi sempre trabalhada de que um movimento específico tem um significado específico.”(CUNNINGHAM apud KALTEMBRUNNER, 1998, p. 14).

Neste caso, Cunningham rejeita os princípios da dança moderna e assume que qualquer procedimento pode ser um método de composição. O acaso entra no processo coreográfico para provocar novas combinações em termos de sequencialidade de movimentos e de novas organizações destes movimentos no corpo – a lógica instaurada é quebrada neste momento. Muitas vezes ele utiliza o método do acaso, o *I Ching* ou o jogo de dados para determinar a ordem do movimento na frase, a sequência de movimentos na dança, o espaço e o tempo. Assim, ele desconstrói encadeamentos lógicos de movimento e, se encontra algum, quer logo rompê-lo e partir numa outra direção. “[...] o desenvolvimento em larga extensão da energia por parte de Cunningham refletiu uma sensibilidade moderna e seu uso do acaso provocou um curto circuito na lógica da expressão tradicional e na beleza da linha tradicional” (BANES, 1999, p.44).

A ideia de usar o acaso como procedimento de composição foi sugestão de John Cage, parceiro e colaborador musical de longo tempo, o seu interesse pelas filosofias chinesa, japonesa e indiana, que enfatizam as propriedades físicas de objetos e cultivam um estado de alerta e de concentração necessárias para comprometer-se em eventos imprevisíveis. Cunningham e Cage eram particularmente interessados na filosofia *Zen* como inspiração para buscar atenção e concentração nos aspectos físicos e sonoros da *performance*. Ao invés de delinear o movimento da dança e do som musical para transmitir uma mensagem subjacente ou de propriedade transcendental, como o belo,

por exemplo, eles abriram os seus respectivos meios artísticos a uma nova participação concreta no fazer e olhar a arte. Cage adotou procedimentos do acaso em sua música também como uma forma de remover a si próprio das atividades dos sons produzidos por ele, evitando hábitos musicais.

Cunningham, portanto, vai justamente combater os princípios da dança moderna com a adoção do acaso. A consequência é a desconstrução das sequências e partituras dos movimentos, desarticulando a lógica da sequencialidade onde o motor para o movimento é primordialmente o centro do corpo, como é o caso da técnica de Graham. Com isso desaparece a ideia de movimento intencional e o sujeito tende a se dissipar porque não há mais o movimento que expressa emoções e sentimentos.

O acaso no trabalho de Cunningham quebra os códigos e padrões tradicionais de articulação do movimento, exigindo do bailarino novas coordenações físicas e o desenvolvimento da consciência para que estas novas articulações do movimento aconteçam e se resolvam na execução. Esta consciência e este estado de alerta, segundo Gil (2009), é que remove o significado simbólico da dança em si. Além disso, é o que direciona para o desenvolvimento de técnicas e/ou novas formas e estruturas de métodos coreográficos. Na sua dança o conteúdo é nada além do que a fisicalidade da ação humana. Nesse caso, as soluções coreográficas surgem pela articulação de movimentos mapeados anteriormente no corpo, mas conectados no presente pelo acaso.

Por isso, Cunningham opta pela indeterminação. Seu interesse pelo acaso e pelo caos influencia o tratamento que ele dá ao movimento como matéria, o que origina a lógica da descontinuidade e da simultaneidade na justaposição de frases. Como um processo auto organizativo, ele cria novas estruturas de composição e inventa tanto uma nova linguagem quanto um corpo que dança ao articular o movimento e a cena de uma maneira esteticamente nova.

A crítica em seu trabalho está na ausência de referente exterior, segundo Gil (2009). Sem um referente exterior que preencha requisitos que fazem dele um objeto

estético, ele cria uma unidade de linguagem nova, sem outro referente além de si. De tal modo, é necessário que esta unidade de movimento possa condensar nela todo o sentido; que se organize como uma unidade de movimento dançado; que a energia venha dos modelos incorporados por um processo de desconstrução.

Desta maneira, o estado de consciência e de alerta que se desenvolve no bailarino no momento da dança é uma consciência do corpo e que é criada a partir da repetição da execução desta lógica. A experiência enquanto motor para o movimento se esvazia de elementos representativos ou emocionais, exigindo do bailarino a atenção no movimento puro, ou seja, na “gramática”. Para Cunningham “a gramática é o sentido”(CUNNINGHAM apud GIL, 2009, p. 35), e é com todos os seus procedimentos inovadores – dissociação entre dança e música, o acaso como uma técnica de composição e a indeterminação como esquema de agenciamento para a inovação do movimento, descentralização da cena em focos múltiplos e a “desmultiplicação” dos movimentos – que Cunningham descobre um novo padrão energético do qual surge um sistema de movimentos inéditos.

Cunningham desenvolve estratégias de organização inteligentes, tanto no movimento quanto na composição da cena. Trata-se de explorar os elementos fornecidos pelo acaso BOURCIER, (2001). A dança pode ser sobre qualquer coisa, mas fundamental e primeiramente sobre o corpo e seus movimentos. Portanto, o uso descentralizado do espaço, a sequencialidade não usual de movimentos e o uso elástico do tempo e espaço fazem parte de um legado e é a partir deste novo padrão energético que Cunningham inventa, é que o podemos traçar como referencia para as novas formas desenvolvidas na dança pós-moderna.

Além de Merce Cunningham, outro nome significativo para o que vem a se configurar como um propulsor para a vanguarda da década de 60 da dança é Anna Halprin. Seu uso da improvisação e seus métodos didáticos fomentaram a pesquisa experimental, que foi imprescindível para os rumos que a dança pós-moderna tomou.

Anna Halprin

Anna Halprin, nascida em 1920, coreógrafa americana, pesquisadora, criadora e professora na *Dancers Workshop Foundation*, em São Francisco nos Estados Unidos, assim como Cunningham, produziu um ímpeto para a dança pós-moderna e para a improvisação na dança. Halprin construiu sua história distante da efervescência cultural que avassalava Nova York nas décadas de 50 e 60. Seu interesse foi direcionado a desenvolver uma metodologia que daria suporte para o intérprete descobrir e criar sua própria linguagem e se mover por intermédio da consciência cinestésica.

Para Janice Ross (2003), em seu artigo *Anna Halprin and the 1960s*, tanto Cunningham como Halprin, foram fortemente influenciados pelos ideais da *Bauhaus*. Laurence Halprin, marido de Anna Halprin, cursava Arquitetura na Harvard University, onde Walter Gropius, fundador da *Bauhaus*, ensinava quando se mudou para os Estados Unidos. De acordo com Ross (2003), para Anna Halprin a estética *Bauhaus* além de direcionar seu trabalho dentro do ativismo social na década de 60, juntamente com o conjunto de concepções artísticas foi o que começou a dar forma para as novas articulações do movimento e sobre o espaço na dança.

Outro fator importante na formação de Halprin, além dos ideais da *Bauhaus*, foram os ensinamentos da educadora Margaret H. Doubler, na *University of Wisconsin*, em Madison, que se baseavam no princípio de que cada estudante deveria descobrir as simples verdades de seus corpos por meio de exercícios de improvisação estruturada. A partir da ideia da pedagogia formal da *Bauhaus*, com o trabalho artístico baseado no princípio da colaboração, e de suas aulas com Margaret H. Doubler é que Halprin passa a desenvolver seu método de ensino e de criação, no qual institui uma nova relação entre os bailarinos e a coreografia, ou, como ela preferia chamar, “partitura”.

Com seu método de improvisação estruturada, passa a vislumbrar um corpo que explora e expande suas possibilidades mediante a descoberta da ordem natural e

harmônica de elementos independentes, que constituem a composição em dança, que se relacionam por caminhos imprevisíveis. Os procedimentos com o acaso em seu trabalho como diretora incluía: formar e editar as descobertas de seus bailarinos durante os ensaios, no exercício de jogar com a invenção de parâmetros de movimento organizar e reorganizar esse material num trabalho muitas vezes acabado, pronto para apresentação.

Halprin aspirava não somente por um vocabulário mais próprio – o vocabulário codificado de Graham ou Humphrey não lhe bastava – mas também procurava por um ideal de bailarino menos vinculado a automatismos de uma técnica codificada. Logo, podemos afirmar que ela apontou sua pesquisa em direção ao desenvolvimento de uma pedagogia que forma um bailarino mais apto a se mover adentrando novos territórios, arriscando-se a se expor, revelar-se em cena, resolvendo no corpo soluções para problemas da improvisação.

Além de utilizar a improvisação em dança, no formato de exercícios e tarefas, um dos objetivos de Halprin, principalmente como educadora, foi potencializar no bailarino a capacidade de desenvolver material coreográfico e criar repertório, ao invés de cada dançarino se manter confinado a um vocabulário codificado de uma técnica aprendida. A improvisação serve como uma ferramenta na sua busca por um novo sentido de fazer dança, amplia a noção de subjetividade do modernismo, criando corpos responsivos e inteligentes. No ato de improvisar, o bailarino explora e investiga sua própria subjetividade. Antes a improvisação, normalmente, se restringia como ferramenta ao criador, agora todos participam da criação por meio da improvisação, numa abordagem da lição do jogo para gerar movimento.

Outro aspecto fundamental, não somente para Halprin, mas para tantos artistas que ao longo dos anos incorporam a improvisação como técnica, foi sua busca pelo equilíbrio entre a estrutura e a liberdade, como ideia de comportamento espontâneo com rigor. “O paradoxo fundamental dos jogos que pareciam dar poder a esses artistas era sua capacidade de criar reinos de liberdade dentro das censuras dos códigos normais” (BANES, 1999, p. 191).

Provocar a participação do espectador foi um fator que influenciou as improvisações direcionadas e estruturadas, extrapolando, desta maneira, a noção de espectador e *performer*. O intento de Halprin, de acordo com Novak (1990), era deslocar o processo de criação para a cena no momento em que a improvisação é tratada como *performance*. Este é um aspecto importante de salientar, pois é um ponto de mudança que irá tornar-se um dos princípios da dança pós-moderna e da dança contemporânea. A improvisação como *performance* vai focar no acontecimento como experiência, incluindo espectador e bailarino no processo, produzindo desconexões no espectador para que o evento isolado ou as imagens que produz possa ser visto em si mesmo. intento

As ações do cotidiano e a natureza faziam parte do fascínio de Halprin pelo movimento, inspirando suas propostas de improvisação. A celebração e o compartilhamento, tudo isso somado a seu interesse por aspectos terapêuticos do movimento, e o desenvolvimento de uma consciência cinestésica, foram temas levantados e discutidos por ela. Além disso, o trabalho na fronteira entre exploração interpessoal na dança, a dança como um entretenimento não elitizado e a dança educação, foram áreas que, na época não eram muito exploradas, mas que viriam a se fortalecer.

Com a combinação de métodos de improvisação e a concepção de um movimento com base “natural”, de acordo com Novak (1990) e Ross (2003), Anna Halprin contribuiu para um conceito de dança baseado na interação e nos impulsos do corpo, além de ser uma entre outros artistas que fez com que a voz individual do artista se expandisse. O resultado híbrido que Halprin vem a desenvolver como dança em sua forma de arte é um ritual para uma nova democracia, uma democracia do corpo. O ordinário, o radical, o outro e a força da educação pela dança são celebrados dentro da estrutura do movimento como arte e o processo de amadurecimento do artista/pedagogo é escolher com o que trabalhar e como trabalhar.

A Dança Pós-Moderna

Fazendo parte da vanguarda da década de 60 em Nova York, mais precisamente no *Greenwich Village*, o *Judson Dance Theater* – um grupo interdisciplinar de artistas – é um movimento, que se autodenominou pós-moderno, de negação aos preceitos da dança moderna. Fizeram parte da *Judson Dance Theater* não só pessoas da área da dança, como também artistas plásticos, músicos, escritores e cineastas, trabalhando na criação coletiva de trabalhos de dança.

A formação deste grupo de artistas deu-se a partir do workshop de composição ministrado por Robert Dunn na sede da escola e da companhia de Merce Cunningham, mesmo prédio também da sede do *Living Theater*, importante grupo teatral americano. Robert Dunn, compositor, trabalhou como acompanhador no estúdio de Cunningham, estudou música experimental e foi aluno e colaborador de John Cage. No *workshop* de composição que ofereceu, Dunn traduziu para o mundo da dança tanto as ideias, especialmente as técnicas do acaso, quanto a atitude de Cage de que tudo é possível. De fato, Cage foi uma inspiração para as aulas ministradas por Dunn.

A atmosfera permissiva, o comprometimento com o movimento de ruptura da cena artística no *Greenwich Village* e o repúdio às abordagens composicionais da dança moderna acadêmica, foram decisivos para a irrupção e a busca de novos movimentos em todos os sentidos e em todos os planos. Os participantes dos encontros advinham de diversas áreas da arte, atores, artistas visuais, *performers*, cineastas, escritores e bailarinos (alguns formados por Anna Halprin e alguns da Companhia de Merce Cunningham). Deste modo, a interdisciplinaridade é um fator fundamental para as mudanças estruturais e formais que instrumentalizaram a vanguarda de 1960.

Este coletivo de artistas difere, significativamente, de outras formas de organização em dança. Por dois anos os encontros seguiram e o final do segundo ano, era 1963, culminou com a apresentação de *Concertof Dance 1*, vinte e três danças, de

quatorze coreógrafos na *Judson Memorial Church*, em *Greenwich Village*, sendo esta a razão pela qual este grupo de artistas ficou denominado de *Judson Dance Theater*. Dele fizeram parte Simoni Forti, Yvone Rainer, Steve Paxton, Judith Dunn, Ruth Emerson, Trisha Brown, David Gordon, Alex Hay, Debora Hay, Elaine Summers, Lucinda Childs, Fred Herko, Al Kurchin, Dick Levine, Gretchen MacLane, entre outros. Segundo Banes (2001), um aspecto importante, destes encontros e da abordagem de Dunn foi a constante experimentação e criação de novos métodos e procedimentos de criação em dança. Logo, este movimento permeia o reino de liberdade, alguns elementos de outras áreas artísticas e estabelece uma arena de criatividade, antes mesmo da questão da invenção do movimento.

A base para a abordagem de Robert Dunn, de acordo com Banes (2001), para o *workshop* eram as estruturas de tempo da música aleatória, emprestadas de compositores contemporâneos como Cage, Stockhausen, Boulez e outros. A principal técnica explorada foi o acaso além de alguns métodos de indeterminação, de tarefas e de regras. Dunn define que a dança, ou a coreografia, é uma escritura física e que ao planejar e criar uma dança como escrita, se tem um efeito de clareza e eficiência das suas possibilidades.

O acaso tem papel fundamental, foi introduzido por influência de Cunningham e Cage, que a algum tempo faziam uso dela em seus trabalhos. Além de ampliar as possibilidades, o acaso funciona tanto como fator psicológico ao forçar o coreógrafo a se desvincular do controle, quanto uma ferramenta para evitar as estruturas hierárquicas.

A colagem, técnica de composição muito explorada pelos experimentalistas e que tem sua origem no movimento dadaísta e em Marcel Duchamp, define-se como a técnica que substitui o acaso como o recurso chave de estrutura coreográfica na dança pós-moderna. A colagem como forma de estruturação resulta na fragmentação e na superposição de cenas, em lugar da narrativa de desenvolvimento linear da dança moderna. Para Banes (1999) a colagem sugere as múltiplas possibilidades de uma visão

concreta do mundo pós-moderno. A retórica do igualitarismo, posto que nada possua maior importância do que nada, serve como metáfora. Na fragmentação é onde a cena se despoja da narrativa. Para os surrealistas, a estrutura compartimentada, fragmentada, tem sentido nos diferentes níveis da consciência e na estrutura das cidades modernas do século XX. Tudo tem a mesma importância, de maneira igualitária. A colagem faz parte de uma gama de técnicas niveladoras quanto à hierarquia, também de efeito político igualador. “A estrutura compartimentada criou um sentido de abertura e oportunidade, que soou metaforicamente democrático. Nenhuma lógica hierárquica de perspectiva, de trama ou desenvolvimento de personagem ditava as escolhas artísticas” (BANES, 1999, p. 179). E as estruturas coreográficas criadas para cada trabalho se resolveram naquilo que estruturaram.

A dança pós-moderna incorpora a improvisação como um de seus elementos mais transformadores e que se enquadra perfeitamente com os ideais de subversão política, de liberdade, de espontaneidade, de autenticidade, e conectividade da construção de uma comunidade. A improvisação foi disseminada e se conectou com outras tendências da contra cultura, incluindo as questões de gênero, igualdade, força da mulher e sensibilidade do homem. Simone Forti estudou com Anna Halprin e participou de suas experiências com a improvisação compartilhando os métodos de improvisação que eram chamados de “coreografia indeterminada”, ou “*in situ composition*”. Consequentemente o interesse pelos jogos e estruturas de improvisação foi dividido com o grupo do *Judson Dance Theatre*.

A improvisação se encontra dentro de fronteiras assentadas, isto é, como o princípio por detrás do jazz, segundo o qual os músicos improvisam, com uma limitação na estrutura. “Se a improvisação levava em conta a liberdade de escolha e de ação, não obstante era qualquer coisa, menos anárquica” (BANES, 1999, p. 279). Portanto, a improvisação acontecia a partir de uma estrutura ou proposta previamente definida, ou seja, as suas demarcações possibilitavam um tipo de situação ou movimentação. Dessa maneira, ao pensar que esse tipo de improvisação serviu para que aqueles artistas

aprofundassem determinada pesquisa, tem a ver com esse contexto, da improvisação como forma de esgotar possibilidades de movimento e resolução de problemas dentro de uma estrutura previamente concebida. A improvisação para os pós-modernos, é parte de uma ideia de que a experiência é o foco das apresentações, sugerindo que é um fim em si mesmo. A principal experiência de improvisar é a experiência de improvisar.

Investigando as formas de dilatar a espontaneidade, a informalidade e a ação coletiva na produção e *performance* de dança, o *Judson Dance Theater* perverteu preceitos estéticos, caracterizado pela experimentação do movimento e por novas possibilidades de estruturação coreográfica. Segundo Daly (1992, p. 6), “o legado mais importante deixado pelo Judson foi o impulso para desnudar completamente tudo que fosse estranho à natureza implícita da dança”.

A partir do concerto na *Judson Memorial Church*, em 1963, alguns integrantes dos encontros com Robert Dunn, continuaram se reunindo regularmente por mais dois anos consecutivos. O *Judson Church Theatre* desenvolveu modelos do coletivo para tomadas de decisões, tanto artísticas quanto institucionais. Como forma de organização, priorizou a unidade do grupo, criou-se um processo colaborativo de dinâmica que funcionou com eficácia e que, nesse período, produziu cerca de 200 trabalhos de dança. Portanto, foi uma “Instituição coletiva de coreógrafos livremente organizada [...]” (BANES, 1999, p. 94).

A partir da produção de dança do Judson, percebe-se o fim da “beleza”, da “forma”, do valor supremo e sublime da dança como arte. Desarticula-a atacando a própria definição de dança e revela o que lhe foi estranho até então, utilizando-se de todas as possibilidades para considerá-la poética sob todos os ângulos, entregando-se a sucessivas impressões a as traduzindo todas ao mesmo tempo. A dança pós-moderna não apresenta um momento de organização, uma lógica, um centro, e a concepção e a criação se dá na experimentação, e não antes dela. Um desejo de liberdade estética, de liberdade no corpo, é, portanto, o fim da imposição de um estilo artístico, é o fim do engessamento estético e técnico da dança.

De acordo com Novak (1990, p. 48), “o pensamento de que qualquer movimento pode ser considerado movimento de dança provou ser um conceito muito forte para jovens artistas engajados em ideais de comunidade e igualdade social”. Para eles, todo e qualquer movimento pode ser expressivo e busca uma aproximação da realidade em ações, gestos e figurinos, com o movimento relaxado, mais próximo daquele realizado pelo corpo fora do palco, negando o corpo impostado e treinado tecnicamente em ballet ou técnicas modernas como de Martha Graham, Dóris Humphrey e até mesmo de Merce Cunningham, assumindo um comportamento “natural” e evitando, ainda, movimentos que provêm de técnicas tradicionais de dança.

A questão do corpo e de como ele se apresenta em cena é reorganizada para os pós-modernos a partir, principalmente de Cunningham e Halprin. Para Cunningham, qualquer movimento pode ser um movimento de dança, e a lógica de organização é a do cotidiano, do acaso. Porém, os pós-modernos vão além e o cotidiano está na lógica do movimento no corpo, na cena, no todo. Enquanto, para Cunningham, o tratamento para o movimento de pedestres é virtuoso, para os pós-modernos, os saltos virtuosos são tratados como movimento de pedestres. Novak (1990) destaca que, para Cunningham, as pessoas se comportam como indivíduos apresentando-se em cena, nos trabalhos dos pós-modernos, principalmente na pesquisa de Steve Paxton, Ivone Rayner e Simone Forti, os bailarinos são em cena como pessoas no ambiente do cotidiano. Logo, para os pós-modernos, Cunningham deixa de ser libertador e sua dança é até um pouco repressiva, ainda representa uma estética elitizada, apesar de libertar a dança de alguns paradigmas, porém apenas no contexto artístico, ainda representa um estilo elegante puro e sublime.

Segundo Gil (2009), Cunningham conserva o “quadro”, fazendo aqui uma analogia com a arte pictórica – a cena, a técnica, o estilo dançado, o espetáculo, o *glamour*, a companhia (enquanto grupo) - ao mesmo tempo em que quebrava e limpava os velhos modelos tradicionais da organização de movimento, na cena e no corpo. Ao contrário de Cunningham seus discípulos do movimento pós-moderno incidiam o

“quadro”, enquanto dispositivo essencial que ligava a dança à ideia de instituição, pois acreditavam que este - o “quadro” - condiciona o conteúdo das obras. Steve Paxton e Yvonne Rayner e o grupo de artistas do *Judson Dance Theatre* ansiavam por libertar os corpos, quebrando todas as regras que definiam a dança, atacando tudo que constituía no fundo, o suporte institucional dessa arte.

Para os pós-modernos, não há a preocupação com traduções temáticas conceituais, pelo contrário davam valor artístico à banalidade, ao comum e ao cotidiano. A dança pós-moderna busca a fusão da arte com a vida diretamente em experimentação, estilizando ou reproduzindo o cotidiano. O importante é o gesto, a experiência e o processo criativo, não a obra. Ao derrubar o mito do criador, coloca-se em questão a obra como um produto de consumo.

A participação de não-bailarinos nos programas do Judson se deu por motivos diversos: primeiramente pela disponibilidade daquelas pessoas que orbitavam por ali; depois por razões políticas e morais de não-discriminação; e, finalmente, porque, para os artistas da vanguarda, aqueles corpos tinham algo que o corpo do bailarino construído por alguma técnica de dança havia perdido, ou seja, a espontaneidade como antítese teatral. Quanto ao movimento dançado, a nova concepção de dança dos pós-modernos, implica no compromisso com a ideia de que dança consiste primordialmente em movimentos do corpo. Neste sentido, os movimentos articulados para realizar este posicionamento eram realmente nada mais que movimentos corporais. Os corpos são despojados de todos os artifícios que os tornavam corpos idealizados.

Foi assim que o *Judson Dance Theater* se tornou uma metacomunidade de características várias, onde as comunidades que giravam em torno de distintas disciplinas das artes se fundiram e floresceu a imaginação interdisciplinar. A dança do *Judson Dance Theater* cria uma estética difusa e transgressora, como um de seus mais significantes propósitos. Fazendo parte da celebração do corpo, os artistas voltaram-se para o corpo físico como a última verdade. Acentuando o coletivo como celebração, reafirma o caráter de resgate da cerimônia e do ritual. Assim, tende a tornar muitas das

apresentações verdadeiros acontecimentos coletivos, com a participação ativa da plateia, o que reforça o conceito do reajuste social e a tentativa de coesão. Acontece como um evento onde a experiência é partilhada entre artistas e plateia. Mais importante aqui é o processo que se torna manifestação em detrimento da significação e o palpável é a energia.

¹ Zilá Muniz - Doutoranda em Teatro na UDESC. Mestre em Teatro pela UDESC (2004). Especialista em Dança Cênica pela UDESC (2000). Diretora do Ronda Grupo Pesquisa a improvisação como Processo de Composição na Dança. Contato: zilamuniz@hotmail.com

REFERÊNCIAS

BANES, Sally. **Terpsichore in sneakers: post-modern dance**. Boston: Houghton Mifflin, 1980.

_____. **Greenwich Village 1963**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. Choreographic Methods of the Judson Dance Theater. In: DILS, Ann and

ALBRIGHT, Ann Cooper (ED). **Moving History: A Dance History Reader**. Middletown, USA: Wesleyan University Press, 2001.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DALY, Ann (Ed.). **What Has Become of Postmodern Dance?** TDR: The Journal of Performance Studies, v. 36, n. 1, p. 48-69, Spring 1992.

GIL, José. **Movimento Total – O Corpo e a Dança**. São Paulo: Ed Iluminuras LTDA, 2009.

GOLDMAN, Danielle. **I want to be ready: Improvised Dance as a Practice of Freedom**. Ann Harbor: The University of Michigan Press, 2010.

JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

KALTENBRUNNER, Thomas. **Contact improvisation: moving, dancing, interaction**. Germany: Meyer & Meyer Verlag, 1998.

LANGER, Suzanne K. **Sentimento e forma**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MUNIZ, Zilá. **Improvisação como processo de composição na dança contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

NOVAK, Cynthia J. **Sharing the dance**. Wisconsin, USA: The University of Wisconsin Press, 1990.

ROSS, Janice. **Anna Halprin and the 1960s: acting in the gap between the personal, the public, and the political**. In: BANNES, Sally (Ed.). **Reinventing Dance in the 1960s: everything was possible**. Wisconsin, USA: The University of Wisconsin Press, 2003.

_____. Anna Halprin and Improvisation as a Child's Play – A search for informed Innocence. In: ALBRIGHT, Ann Cooper and GERE, David (Ed.). **Taken by Surprise: A Dance Improvisat**.