

UM OLHAR CONTEMPORÂNEO SOBRE O CORPO QUE DANÇA

RAIMUNDO SEVERO JÚNIOR

RITA DE CÁSSIA BARBOSA PAIVA MAGALHÃES

Boa notícia para uma criança: em tudo, em tudo você terá a seu favor o corpo. O corpo está sempre ao lado da gente. É o único que até o fim não nos abandona.

(Clarice Lispector)

A dança e a vida não consistem em descobrir e afirmar a Verdade, mas em questionar e jogar com os sistemas que a predefinem.

(Ciane Fernandes)

Clarice Lispector escreveu, certa vez, que uma das melhores lições que uma criança pode aprender é que o corpo será o único que nunca lhe abandonará, ou seja, estará presente até a hora da morte. Será por isto que os estudos sobre o corpo vêm fascinando a humanidade?

Alguns buscaram entender como um organismo, inicialmente dotado de comportamentos reflexos e mecanismos de funcionamento auto-reguladores torna-se pessoa no mergulho existencial, como fez Henri Wallon. Outros discutiram que esta imersão na cultura é, basicamente, um processo de disciplinamento. Na perspectiva de Brunhs (2000, p. 90), trata-se de compreender que "a cultura inscreve-se sobre nossos corpos, tornando-se necessário examinar os modos particulares de como isso ocorre em diferentes sociedades", ou seja, o corpo reflete/sofre um processo contínuo de diferenciações e identificações que o tornam objeto/signo de determinações ideológicas.

O corpo em seu sentido biológico mais estrito insere-se em um determinado contexto sócio-histórico-cultural que terminará por lhe dar um significado que, obviamente, transcenderá o orgânico.

O processo de educação, por exemplo, promove esta significação em um duplo processo de reprodução (controle social) e produção cultural em espaços sócio-educativos

formais e informais. É inegável que existe uma forte pressão para o corpo atender a expectativas normativas:

[...] para nos tornarmos seres humanos aceitos, pessoas confiáveis com plenos direitos de cidadão devemos desenvolver certas competências e controles, passar por fases de desenvolvimento do corpo nas quais nossas capacidades corporais serão formadas e moldadas. (BRUNHS, 2000, p. 91).

O que isto tem a ver com dança? Saliente-se que outro espaço de significação do corpo é a arte; a dança, particularmente, como uma das formas mais antigas de expressão artística humana tem atravessado a história da humanidade lidando constantemente com o corpo em movimento.

Feitas estas considerações, o objetivo deste artigo é analisar como a dança contemporânea pode colaborar nas discussões sobre corpo na perspectiva de conceber as capacidades corporais para além de preenchimento de expectativas normativas, socialmente engendradas. Inicialmente, apresentamos uma breve retrospectiva desde o nascimento da dança como linguagem artística até a eclosão do movimento denominado dança pós-moderna, *tecendo em seguida algumas reflexões sobre a questão do corpo na dança contemporânea*.

A dança é considerada uma das mais antigas formas de expressão artística desenvolvidas pelo homem, não obstante adquiriu status como linguagem artística somente quando ocorreu a transição para a Modernidade. Antes deste período, apesar das diferenças existentes entre as diversas formas de manifestação que assumiu na civilização ocidental, a dança esteve intrinsecamente ligada aos rituais religiosos, às festas populares (ditas profanas) e às atividades cotidianas (especialmente o trabalho).

A partir do século XV (período conhecido como o *Quattrocento*), começam a surgir na Itália, as primeiras tentativas de codificação da dança, como consequência de um processo iniciado no século XII: a separação entre as danças populares e aquelas apresentadas nas cortes para entretenimento dos nobres (BOUCIER 2001).

Esta separação entre as danças populares e a dança "metrificada" levou ao surgimento dos balés de corte e dos

primeiros mestres de dança, com a conseqüente codificação não só dos passos apresentados, mas também da criação dos repertórios e das regras que ditavam as relações sociais entre as pessoas envolvidas (mestres, bailarinos e público). Assim, o renascimento vê surgir a profissão de *maître-de-ballet*, cuja responsabilidade era as apresentações de dança e a educação corporal da nobreza.

Esta breve descrição dos fatos que antecedem a invenção do balé clássico, no século XVIII, nos fornece os elementos mínimos para entendermos sobre qual visão de homem se assenta o modelo de corpo adotado pela dança clássica. Reiteremos que já na pré-renascença começou o processo de separação entre as danças populares e as danças apresentadas para entretenimento da nobreza (os balés de corte), culminando com um processo de valorização da técnica e do virtuosismo do bailarino nunca antes observado.

Na Modernidade, a valorização do treino e da técnica ganha especial relevância. Neste período, o corpo despido de uma análise religiosa que requintou a dualidade corpo-espírito, se tornará foco prioritário de interesse. Para Silva (1999, p. 9) trata-se do fim da transcendência, ou seja,

[...] o desligamento do humano da totalidade, do nascimento de um indivíduo que não crê em uma ordem sobre-humana, a quem não resta outra alternativa senão crer na materialidade manifesta no corpo.

Será o triunfo de uma lógica instrumental que nos lega uma forma utilitário-racionalista de raciocínio e ação, isto é, a economia, a educação, as relações sociais e, obviamente, o corpo passam a ser considerados dentro desta lógica.

Silva mostra, ainda, a medicina como a área que mais colabora com a imagem corporal forjada na modernidade reforçando a noção de indivíduo como corpo mecânico e fragmentado:

O corpo passa a ser dotado de uma força própria, é uma nova energética que vai abrir caminho para a representação corporal, não mais como matéria inerte, como estruturada a partir do exemplo da máquina a vapor. A perda com a

vinculação à alma é compensada pela dinamicidade proveniente da força mecânica que é atribuída ao próprio corpo. (1999, p. 14).

Assim, a visão de homem do ideal iluminista é o sujeito da razão, que tem sob controle os instintos e as paixões, que se acredita capaz de, baseado na ciência, alcançar o absoluto conhecimento da verdade e da ordem que regem o universo. Identificando-se completamente com uma racionalidade que busca alienar de si mesmo aquilo que, supostamente, ameaçaria este ideal iluminista. Com efeito, não é a toa que o balé clássico vai desenvolver-se tecnicamente no sentido de criar estratégias que permitam negar o peso do corpo e elevá-lo ao céu. Como em Descartes, é preciso negar este corpo que ilude com artifícios, para se atingir o conhecimento verdadeiro.

Obviamente não é todo corpo que se adequará a este propósito. Coerente com a visão idealizada do homem moderno, este corpo deve ser perfeito, isto é, atender a determinadas medidas e parâmetros anatômicos, funcionais e estéticos. Deve ser ainda capaz de submeter-se aos rigores do treinamento para se alcançar o perfeito domínio da técnica, pois o corpo, matéria inferior que nos constitui, tudo pode suportar para alcançar um ideal de perfeição.

Esta ânsia pelo treino rigoroso, pelo enquadramento do movimento dentro de uma lógica, cria uma pedagogia da postura, iniciada no Século XVIII. Seu objetivo é controlar o movimento corporal (no baile, na esgrima) na busca de conquistar a postura ereta, reconhecida como sinônimo de urbanidade. A educação visa, assim, a conquista da postura justificando-se todos os tipos de sacrifícios e castigos corporais direcionadas às crianças (LEVIN, 2002).

Por sua vez, Fernandes afirma :

Por meio do treinamento repetitivo, as disciplinas sociais, dentre elas o balé, constroem uma noção linear e retilínea do tempo, em que o imperfeito corpo presente é constantemente forçado em direção a um futuro ideal. Para Michel Foulcaut, o tempo "evolutivo" ou "cumulativo", "que se orienta para um ponto terminal estável",

caracteriza o método disciplinário das escolas, exércitos, prisões e fábricas. (2000, p. 124).

É exatamente contra a tirania da técnica sobre o corpo que a dança moderna se insurgi. No início do Século XX, em um contexto marcado pelos indícios de que a lógica instrumental – filha do Iluminismo – amordaçava outras possibilidades de expressão do humano, grupos de coreógrafos e bailarinos nos EUA e na Europa lançam-se a experimentar novas formas de representação que fugiam aos parâmetros da dança que se praticava tradicionalmente.

A dança moderna se desenvolve a partir de duas vertentes: a escola americana e a escola alemã. De um lado a escola americana, inaugurada por Duncan, caracteriza-se pela diversidade de abordagens de seus seguidores, não raro assumindo posturas contraditórias entre si na forma de encarar a técnica. Por outro lado, a escola alemã, estabelecida inicialmente por Laban, desenvolve-se a partir do expressionismo mantendo-o como eixo da linguagem corporal.¹

No que se refere a escola americana, Bourcier (2001) aponta que em Isadora Duncan, a dança é uma expressão da própria vida e, portanto, deve voltar-se para a busca da expressão das emoções a partir dos ritmos e movimentos naturais do corpo, particularmente da respiração, daí o seu desinteresse pela técnica da forma como a dança clássica a concebe.

Dentre os paradoxos da Escola Americana Merce Cunningham, que trabalhou com Marta Graham², merece especial destaque. Sua proposta, idealizada nos anos de 1950, caracteriza-se, basicamente, por fugir de uma dança temática

¹ Na escola americana, destacam-se, além de Isadora Duncan os seguintes nomes: Loie Fuller, Ruth Saint-Denis, Ted Shawn, Charles Weidman, Doris Humphrey, Martha Graham e Merce Cunningham, entre outros. Na escola alemã. Além do precursor Jaques-Dalcroze e de Rudolf Laban, podemos citar Mary Wigman e Kurt Joss (de quem Pina Bausch foi aluna).

² Marta Graham, que havia estudado na escola de Ruth Saint-Denis e Ted Shawn (a Denishawnschool), constrói um percurso investigativo muito original e desenvolve um trabalho corporal baseado na contração e expansão, que pode ser considerada a primeira técnica estruturada de dança moderna. O ponto de partida da sua pesquisa é o desejo de dançar o confronto do homem com os problemas permanentes da humanidade, inspirando-se nos mitos e nos conflitos sociais da época.

na perspectiva de uma narrativa linear, ou seja, o movimento em si é suficiente para uma composição coreográfica. Insere os ruídos e silêncios e, notadamente, os acasos buscando construir uma dramaturgia do movimento. Assim, utiliza o acompanhamento musical não como suporte para o movimento, mas tão somente para criar o que pode ser denominado de clima (BOURCIER, 2001; GIL, 2001; SANTOS, 2004).

Segundo Santos:

A dança para Cunningham se constitui numa linguagem poética particular, não tendo necessidade de se vincular a nenhuma outra atividade artística. Há sim, de se integrar com outras artes, mas cada uma mantendo a sua autonomia. (2004, p. 54/55).

Saliente-se que Cunningham, na ânsia de criar uma dramaturgia do movimento cria uma técnica que exige controle, força e inteligência o que deságua no que Gil (2001) denomina de estilo elegante e elitista.

No início da década de 1960, jovens bailarinos – posteriormente denominados de pós-modernos – que haviam estudado com Cunningham e desenvolvido experiências com o músico Robert Dunn, no campo da composição coreográfica, insatisfeitos com o lugar que a técnica reconquistara na dança moderna, uniram-se a um grupo de artistas que passou a apresentar os seus trabalhos em uma grande sala da Judson Church.³ Suas experiências trouxeram para a dança algo inusitado para a época: ações cotidianas como correr, saltar, sentar-se naturalmente. Suas apresentações fugiam do convencional, ainda, por ocorrerem fora do espaço dos teatros em locais como telhados, galerias de artes, praças públicas etc (BANES, 1999).

Conforme Gil (2001, p. 185) Cunningham revoluciona a dança na medida em que libertou o movimento para todos os planos e sentidos, rompendo com as formas clás-

³ Judson Church era um local (uma igreja protestante), em Nova York, onde o grupo de artistas que trabalhava com diferentes linguagens (dança, música, artes plásticas, teatro, vídeo) reunia-se para pesquisar novas possibilidades com a linguagem do movimento (para maiores informações ver BANES, 1999).

sicas de expressão corporal; porém os jovens da Judson Dance foram além, pois “queriam libertar os corpos quebrando todas as normas que governavam a dança (incluindo as normas de Cunningham)”.

Esta vertente questiona o corpo idealizado por artifícios como técnicas, figurinos, cenários e pretende que se mostre pelo movimento um corpo real. Assim, a proposta da Judson Dance é considerada uma transição entre o moderno e o contemporâneo em um movimento denominado de dança pós-moderna.

A Escola Alemã, por sua vez, tem como um de seus expoentes Rudolf Laban que desloca o interesse pela forma do movimento na dança, peculiar à dança tradicional. Sua abordagem valoriza o aspecto qualitativo do movimento, isto é, o que importa é a qualidade expressiva dos movimentos que indicam estados emocionais. Organiza uma análise baseada em quatro fatores: espaço, tempo, peso e fluxo, presentes no movimento humano:

Esses quatro fatores são inerentes a cada pessoa e é o que diferencia uma da outra. Há crianças com movimentos lentos (fator **tempo**), leves (fator **peso**), **diretos** (fator **espaço**) e controlados (fator **fluência**) e outras totalmente opostas a estas em termos de movimento, os quais podem ser rápidos, firmes, flexíveis, libertados. (RENGEL e MOMMENSOHN, 1992 p. 103).

Seu trabalho vai apontar a correspondência entre corpo e a não existência de um corpo ideal para a dança, ou seja, Laban – que se auto-denominava artista/pesquisador – mostra a possibilidade de pensarmos o corpo de forma transgressora em plena primeira metade do Século XX. O corpo não cartesiano marcado por uma linguagem própria que expressa a forma do indivíduo existir no mundo.

Esta ruptura com a noção de dicotomia entre corpo e mente é aprofundada no contexto da dança contemporânea, na qual não existe uma única técnica capaz de dar conta da capacidade expressiva do movimento. Portanto, elementos das técnicas das danças clássica e moderna, das terapias corporais, das artes marciais, das danças étnicas, das danças

tradicional populares, da pesquisa pessoal de movimentos, das ações cotidianas, do teatro e da música se interligam para dar visibilidade ao movimento. O corpo se livra de modelos pré-determinados personificando sua pluralidade.

O trabalho da coreógrafa alemã Pina Bausch, em plena atividade e principal herdeira dos expressionistas alemães, é emblemático das possibilidades que a dança contemporânea descerra no que diz respeito a uma leitura do corpo que é, concomitantemente, materialidade e símbolo do estar humano na cultura.

Desenvolve, a partir dos anos 1970, um método de criação que faz emergir a noção de um corpo desconstruído, não subjulgado à técnica. Por exemplo, no trabalho *1980 – uma peça de Pina Bausch* o processo de criação inicia-se com os bailarinos conversando sobre experiências de solidão, busca e medo do escuro. “Em uma das cenas da peça os dançarinos contam estas histórias, um a um, com gestos associados a descrições verbais” (FERNANDES, 2000, p. 129; CYPRIANO, 2005).

Fernandes (2000 p. 135) aponta, ainda, outro aspecto relevante em Bausch, o fato de que os bailarinos:

[...] expõem e transformam os vocabulários de movimentos aprendidos pela repetição na dança e no cotidiano revertendo o poder social sobre o corpo. A dicotomia entre uma sociedade lingüística controladora e um corpo pré-lingüístico controlado é desestruturada

A repetição existe acompanhada de certa forma de disciplinar o movimento, porém isto não está a serviço da construção de um corpo disciplinado que mostra um espetáculo, mas de um corpo que está contando sua própria história. Corpo concebido em sua dimensão física e, especialmente, como preche de significados.

A partir desta breve retrospectiva sobre a evolução do corpo na dança pergunta-se: quais as relações entre corpo e dança contemporânea? Ou ainda: existe um corpo ideal para a dança contemporânea? Longe de pretender encontrar respostas fáceis e convincentes, pretendemos, justamente, provocar a reflexão sobre a questão do corpo na dança dita

contemporânea, situando-a no contexto geral das representações sobre o corpo na contemporaneidade.

Convergem hoje sobre o corpo vários interesses sociais e econômicos produzindo-se sobre o mesmo toda uma série de práticas e discursos sócio-culturais, transformando-o cada vez mais em uma abstração. “Um corpo, enfim, que não coincide com o nosso corpo real, porque é antes um corpo idealizado e perfeito” (FHEATERSTONE apud MARZONO-PARISOLI, 2004, p. 24). Tal perspectiva coloca-nos em confronto com aquilo que talvez seja a característica mais marcante do corpo na sociedade contemporânea, ou seja, a contradição entre modelo ideal e corpo real:

O ideal contemporâneo é o ideal de um corpo completamente enxuto, compacto, firme, jovem e musculoso: um corpo protegido dos sinais do tempo e no qual os processos internos são controlados pelos regimes alimentares, pelo exercício físico e pela cirurgia estética. (MARZONO-PARISOLI, 2004, p. 31).

A autora pondera ainda, que o corpo ideal de que nos fala a mídia é o reflexo imediato do medo de tudo aquilo que pode escapar ao controle. Podemos deduzir, portanto, que o modelo de corpo vigente atualmente potencializa e torna mais eficiente o controle social ao inseri-lo no próprio corpo que se pretende controlar. Uma metáfora que ilustra esta assertiva são os *chips* introduzidos nos corpos de personagens de filmes de ficção e que determinam seu comportamento.

Voltando à questão do corpo na dança contemporânea pergunta-se ainda: que tipo de corpo está presente nas produções contemporâneas em dança? Pessoas que vêm com frequência trabalhos deste tipo certamente responderão: diversos. De fato, a pluralidade, a diversidade de corpos é um dos aspectos que caracterizam a dança cênica na atualidade. Prevalece nos coreógrafos contemporâneos o desejo pela diversidade corporal, vista como um elemento enriquecedor do processo de criação. Valoriza-se cada vez mais a individualidade e singularidade de um intérprete, a pesquisa de uma linguagem no próprio corpo (MIRANDA, 2003).

A dança contemporânea vai estimular a busca de uma linguagem própria para cada corpo e propor/trabalhar com um processo de desconstrução e reconstrução permanente dos corpos. Evidencia-se um caráter investigativo que leva a novos registros corporais, sem negar as contradições inerentes ao processo:

Propaga-se uma dança contemporânea que assume a fragmentação, a desconstrução e a simultaneidade como possibilidades de existência no mundo. Os princípios norteadores da modernidade, como a ordem, a estrutura, o centro e a linearidade são substituídos por outros, como a multiplicidade, a descentralidade e a não linearidade. (NUNES, 2002 p. 16)

Outro aspecto a ser destacado é a não existência de uma técnica única de dança contemporânea, fenômeno que já se observa também na dança moderna, ao contrário do balé clássico. Isto implica no surgimento de um corpo que se convencionou chamar de "corpo híbrido", isto é, um corpo construído a partir de várias experiências.

Conforme Nunes:

É raro observar hoje um corpo que dance construído por uma técnica específica. Em sua formação, os artistas têm acolhido elementos distintos e, às vezes, díspares de práticas corporais que vão do balé às artes marciais, da yoga à dança contemporânea. (2002, p. 17).

Nesta diversidade cabem ainda todos os corpos que não se enquadram atualmente no modelo de corpo masculino ou feminino idealizado e propagado pela mídia, incluindo os corpos de pessoas com idade superior àquela considerada, por muito tempo, como a idade própria para a dança.

Podemos afirmar, outrossim, que a dança contemporânea inverte a lógica do controle sobre os corpos, uma vez que a expressão não é mais definida pelos limites da técnica ou de outros determinantes externos. Não se trata

de eleger métodos e técnicas como sendo os melhores. Não se trata, inclusive, de negar técnicas anteriormente identificadas com o controle social (como o balé clássico). Trata-se, sobretudo de criar possibilidades de expressão para este corpo-pessoa, independente de limites externos. Neste sentido, o processo de criação não se restringe ao que pode esta ou aquela técnica. Ao contrário, o criador intérprete em dança contemporânea busca um percurso de pesquisa corporal que permita encontrar os códigos com os quais deseja se expressar.

O corpo não está a serviço da técnica, e sim a técnica a serviço deste corpo que é expressão e linguagem. Talvez o exemplo mais emblemático deste processo de superação das dicotomias que envolvem o corpo na contemporaneidade seja o trabalho de Pina Bausch, citado anteriormente. Com formação inicial em balé clássico, herdeira da tradição expressionista da dança moderna alemã e estudante nos EUA no início da década de 1960, época da revolução pós-moderna dos jovens coreógrafos do Judson Dance, "Bausch nos faz confiar em nossos corpos, entendendo e escutando suas ambíguas e mutáveis formas de conhecimento." (FERNANDES, 2000, p. 142).

Consideramos, assim, que a dança contemporânea, talvez, de uma forma dantes não realizada, rompe com a dicotomia corpo-mente assumindo que o corpo é expressão da cultura e que o corpo em movimento expressa sujeitos e identidades em mutação.

Referências Bibliográficas

- BANES, Sally. *Greenwich Village, 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BRUHNS, Heloisa T. O corpo contemporâneo In: BRUHNS, Heloisa T.; e GUTIERREZ, Gustavo L. *O corpo e o lúdico*. Campinas: Autores Associados/FEF-Unicamp, 2000. p. 89-102.

CYPRIANO, Fábio.; ABEELE, Maarten Vanden. *Pina Bausch*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.

GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

LEVIN, Esteban. *A infância em cena*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

MARZANO-PARISOLI, Maria Michela. *Pensar o corpo*. Petrópolis: Vozes, 2004.

MIRANDA, Regina. Para incluir todos os corpos. In: CALAZANS, Julieta.; CASTILHO, Jacyan.; GOMES, Simone (Org.). *Dança e educação em movimento*. São Paulo: Cortez, 2003 p. 216 – 225.

NUNES, Sandra M. "O sentido da ação e ação do sentido" – exercícios para um corpo que dança. *Revista da Fundarte*, ano II, volume II, n. 4. jul./dez. 2002, p. 16-25

RENGEL, Lenira P.; MOMENSONH, Maria. O corpo e o conhecimento: a dança educativa. *Idéias*, São Paulo, n. 10, p. 99-108, 1992.

SANTOS, Solange de J. B. dos. *A dança no reino do improvável: as interferências do acaso na ação coreográfica*. Dissertação (Mestrado), São Paulo: Unicamp/Instituto de Artes, 2004.

SILVA, Ana Márcia. Elementos para compreender a modernidade do corpo numa sociedade racional. *Cadernos Cedes – Corpo e Educação*, Ano XIX, n. 48, 1999. p. 7-29.