



NO GLOSSÁRIO

Corporeidade

Corpo e cena hoje: Organismo em fluxo

Eliana Rodrigues

Pós Doutora, Université de Paris 8.
Professora do Programa de Pós-
Graduação em Artes Cênicas da
Universidade Federal da Bahia

Tanto a imagem imediata quanto a simbologia que porta esse corpo é única e diversa de outros tempos e outras danças. A nova dramaturgia da dança, que começa a se firmar a partir dos anos de 1980, é aquela que admite uma densa e ampla experimentação, multiplicidade de propostas e significados, abolição de fronteiras entre dança e teatro e, sobretudo, a exposição de um corpo que vai se construir ao



longo do processo criativo e não a priori.

Para chegar a essa configuração, negações e afirmações foram feitas. No balé clássico, que precisou de quatro séculos para atingir seu apogeu no século XIX, o corpo estava ali como instrumento repetidor de uma técnica codificada. Respondendo aos ditames do virtuosismo, era construído em plena unicidade, a partir de padrões estéticos de beleza clássica, com princípios muito claros de verticalidade, movimentos periféricos e a construção de uma figura de dançarino muito distante do espectador, uma escultura em movimento, inatingível, quase etéreo. A intenção era deleitar o espectador, levá-lo ao mundo da fantasia e nesse contexto, o corpo deveria necessariamente estar num pedestal. Para se contar uma história no balé clássico, a pantomima, e não o movimento era o elemento norteador da ação.

Abolindo os princípios de uma dança ornamental, que queria levar o espectador a uma realidade inatingível, a dança moderna traz grandes mudanças para a construção corporal. Agora a intenção era de revelar, pelo movimento, a realidade e condição humanas, com tudo aquilo que poderia ter de angustiante ou trágico. Entre as duas grandes guerras, não era mais possível encenar fadas, príncipes, sílfides e bonecas. Os princípios de movimentação mudam significativamente e a construção corporal se dá em busca de um corpo ainda em unicidade, porém anguloso e de pés no chão, que se contorcia a partir do centro, de onde todo o movimento deveria se originar, conferindo-lhe grande força dramática. O corpo não estava ali apenas a serviço da beleza, mas atuava como expressão do drama humano.



No entanto, no início dos anos de 1960 essa densa dramaticidade começa a exaurir tanto os criadores quanto sua platéia, o que provocou uma série de experimentações do movimento puro, sem qualquer suporte narrativo. Se a dança moderna, por exemplo, trazia de bandeja uma série de gestos e posturas expressivas e facilmente identificáveis para a leitura do espectador, a dança pós-moderna, é mais metafórica, pois isola os elementos do gesto e do corpo em unidades menores de percepção. Estas unidades, emolduradas como o objeto central de interesse e abstração através da repetição, do tempo transformado e da permissão para a multiplicidade, caracteriza uma corporalidade única. Na época, a dança poderia versar sobre qualquer tema, mas era fundamentalmente sobre o corpo e seus movimentos. Era a celebração do movimento per se, a descoberta da beleza na movimentação cotidiana, do corpo em ação em movimentos simples como andar, cair, pular, rolar. É nesse momento que a dança abre um leque amplo de possibilidades de experimentação corporal, onde também poderiam estar juntos em cena dançarinos e não-dançarinos, improvisações e ações cotidianas sendo exploradas.

Muitas possibilidades se tornaram possíveis a partir desse momento, enriquecendo-se e desdobrando-se em muitos caminhos, inclusive aquele que não nega correntes anteriores, mas as reinventa. Como uma imensa bricolage, o corpo se multiplica no discurso coreográfico, podendo pedir emprestado elementos de muitas técnicas como o circo, o teatro físico, o Butoh e tantas outras.

Entre os anos de 1980 e 2000 a figura do criador-intérprete passa a oferecer então outra perspectiva do corpo em cena, pois que este não está mais colado em uma técnica



específica, mas vai sendo construído ao longo do processo criativo, em grande permissividade. O corpo torna-se o centro da discussão artística, é exposto ao máximo, levado aos seus limites performáticos ou no seu mais mínimo movimento, fragmentado ou em unicidade, virtuoso ou cotidiano, idoso ou portador de deficiência, atuando como simples expressão de si mesmo, como paródia, ou denúncia.

Trata-se agora do corpo que pode ser identificado por aquele outro que o assiste, que espelha uma realidade mais próxima e por isso mesmo mais verdadeira. O corpo do dançarino hoje se torna disponível, como um receptáculo e ao mesmo tempo agente de experiências as mais diversas, trazendo para a cena aquilo que ele é, sua história, sua singularidade. Os modelos se desfazem e se refaz o entendimento de corpo individualizado ancorado num um modo singular de enunciação artística na coreografia contemporânea que prefere estados corporais a técnicas.

Outra faceta importante da nova corporalidade da dança dos nossos dias é a maneira como as questões sobre gênero e sexualidade são abordadas claramente nas criações artísticas. Observando, por exemplo, o feminino no palco, podemos constatar que no balé clássico, a bailarina era um ser etéreo, sem gênero definido, inatingível e conseqüentemente assexuado, sendo o bailarino apenas um suporte técnico para enfatizar essas características. Colocar o balé a serviço da sexualidade era um escândalo, como aconteceu com o famoso *L'Après-midi d'un Faune* de Nijinsky em 1912.

Na dança moderna, conotações eróticas mais explícitas eram suprimidas das criações, sendo camufladas atrás de



uma densa dramaticidade. O máximo que se fez nesse período foi vestir um homem de saias longas, não com o intuito de afirmar qualquer posicionamento, mas para representar o caráter exótico, mítico ou heróico do personagem. A dança continuava então, sem expressar abertamente a sexualidade, até que os movimentos feministas e gays a liberassem de seus ideais andróginos.

Hoje, quando o belga Bart de Block dança o solo especialmente criado para ele por Mark Baldwin, usando apenas uma malha e sapatilhas de ponta, percebemos que a dança transcendeu a metáfora machoXfêmea e é aceita pela platéia como um trabalho de arte sem conotação cômica. Da mesma forma os belíssimos duos masculinos de Bill T. Jones, o erotismo potente das peças de Bob Wilson, Pina Bausch ou Loyd Newson, clima de sedução das danças femininas de Keersmaeker, mostram que a dança contemporânea põe abertamente no palco questões sobre a sexualidade, a sensualidade e o erotismo sem subterfúgios.

A dança de hoje não se interessa em apresentar corpos perfeitos, unificados pela forma, nem delineados por imperativos estéticos ou sexuais. A dança parece querer, de fato, expressar a multiplicidade corporal feita de músculos, ossos, imperfeições e qualidades do ser humano, falando de si próprios, sem disfarces e para uma platéia que se identifique com o que vê. Sobre tudo é um corpo visto como um organismo em fluxo:

O corpo pós-moderno não é uma entidade fixa nem imutável, mas uma estrutura viva que se adapta e se transforma continuamente. É um corpo disponível para muitos discursos. A dança pós-moderna desvia a atenção de

qualquer imagem específica e a dirige para o processo de construção de muitos corpos [...] Se a dança pós-moderna é uma 'escritura' do corpo, ela é condicional, circunstancial e acima de tudo transitória; é uma escritura que apaga a si mesma no mesmo momento em que está sendo escrita. O corpo, e por extensão o 'feminino', na dança pós-moderna é instável, transitório, fugaz, leve-sujeito de muitas representações.¹



105

¹ Dempster, Elizabeth. Women writing the body: let's watch how she dances. In: Carter, Alexandra. *Routledge dance studies reader*, Alexandra Carter (Ed.). New York: Routledge, 1998, p. 229.

DADOS DESTA PUBLICAÇÃO:

RODRIGUES, Eliana. Corpo e cena hoje: organismo em fluxo. *Mimus – Revista on-line de mímica e teatro físico*. Salvador: Padma/Faculdade Social, Ano 01, no. 2, julho, 2009, Seção: No Glossário. p.100-105. Disponível em: < www.mimus.com.br >. Acesso em: [data de acesso].