

**Entre o perene e o transitório na dança:  
Corpo, memória e novos repertórios para a cena contemporânea**

Teodora de Araújo Alves - [teodora@ufrnet.br](mailto:teodora@ufrnet.br)

Profª. Dra. do Depto. Artes/UFRN

Docente do Curso de Licenciatura em Dança da UFRN

Docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN

Coordenadora do Grupo de Dança da UFRN

Diretora do Núcleo de Arte e Cultura da UFRN

Resumo: “Nunca se viu um corpo: o que se vê são homens e mulheres. Não se vê corpos”. Seguindo esse pensamento, em consonância com o sociólogo Le Breton (2006, p. 24) é possível atentarmos para o risco que corremos quando comumente utilizamos o referente “corpo”, sem, no entanto o questionarmos, numa demonstração de omissão do homem que encarna o corpo. No contexto da dança, esse risco se propaga no momento em que há a concepção de um corpo funcional; “instrumento de trabalho” que deve estar pronto, treinado, refém muitas vezes das rubricas do autor, dos códigos pré-estabelecidos e das marcações cênicas historicamente definidas. Contudo, apresentamos aqui uma aproximação epistemológica e vivencial do corpo na dança a partir de um outro canal, isto é, o da condição existencial do *ser-que-dança*.

PALAVRAS-CHAVE: corpo, dança e cena contemporânea.

Pensar o sujeito desencarnado de um corpo vivo, relacional, é próprio da modernidade que se constituiu a partir de uma filosofia da fragmentação, fundamentada, sobretudo, no pensamento dualista cartesiano que separou o sujeito do seu corpo e que ainda hoje influencia o pensamento ocidental. Descartes, “reconheceu a existência de duas espécies diferentes de substâncias: a corpórea e a espiritual” (ABBAGNANO, 1998, p. 294).

Nessa direção o mundo ocidental tem agido de modo fragmentado, priorizando ou reconhecendo a oralidade e não a corporeidade; a escrita e não a linguagem; o pensamento e não a inteligibilidade/intencionalidade. Essa perspectiva se difundiu nas várias áreas de conhecimento, entre elas, a educação, a arte, a saúde, a política, numa perspectiva de controle, de relação de poder e submissão entre os corpos, de fragmentação entre o que é sentido, pensado e vivido. A influência desta concepção do corpo como algo separado do sujeito, reverberou no campo da arte e, possivelmente é um dos fatores que ainda retira consideravelmente de muitas expressões artísticas o seu próprio protagonista – o artista e sua condição existencial de ser corpo-sujeito.

Nessa perspectiva para o artista da dança, por exemplo, o corpo se coloca como um “instrumento de trabalho” que deve estar pronto, treinado e esperando ser solicitado, refém muitas vezes das rubricas do autor, do pensamento do coreógrafo que tende a moldá-lo a partir de códigos pré-estabelecidos e de marcações cênicas historicamente definidas. Para Courtine (2009,p.558), “ a presença do artista como corpo e como vida permaneceu

muito tempo invisível ou marginal. [...] O artista era desencarnado”. A esse respeito, continua o autor,

As coisas mudam a partir dos anos 1910, com força espantosa e decisiva. Todos os aspectos são, com efeito, simultaneamente abordados, com uma radicalidade que vai ser depois explorada, prolongada, elaborada superlativamente, ao longo de todo o século. As vanguardas Russas não se limitam a fazer quadros: montam peças e cenários, praticam a poesia fonética e a coreografia, abordam o vestuário e a moda. A arte se agarra às pessoas, a seus gestos, a sua voz, a suas vestes (COURTINE, 2009, p. 559).

Nos anos 1950-1970, dá-se, segundo Courtine (2009,p.561),

um desenvolvimento considerável das práticas corporais no cruzamento do expressionismo e do dadaísmo. O ressurgimento do espírito Dada se traduz nos *happenings* e nas ações corporais que tomarão a ser o nome de *body art*, na fusão da poesia (fluxus), da coreografia (Cunningham, Brow, Rainer) e da música (Cage) em obras que agora dependem mais da performance que do objeto duradouro.

Dessa forma, foi no século XX que, de certo modo, o corpo recebeu a marca de sujeito e objeto do ato artístico, tendo o artista se colocado como produtor e *performer*. “Temos aí o sinal das evoluções complexas” (COURTINE, 2009, p.563).

Nesse contexto, mesmo reconhecendo que há tentativas de subversão dessa fragmentação entre corpo e arte, talvez ainda seja preciso indagar, nos inspirando nas aulas de língua portuguesa, “quem de fato é o sujeito da ação” e desse modo pensarmos “quem de fato é o sujeito que dança”? Quais seus referenciais, suas identificações, suas identidades? Questões dessa natureza podem nos levar a compreender o que há de perene e de transitório no ato de dançar.

Aqui importa-nos delinear o nosso texto em torno da compreensão de um corpo encarnado presente na cena contemporânea, pois “o corpo não pode ser pensado como um recipiente que nos contém, nem como uma muralha que nos isola; é o que se forma na trama da vida, num devir no tempo que vai formando uma organização que leva no corpo sua história” (NAJMANOVICH, 2002, p.101,102).

Entra em cena, portanto, um corpo entendido como condição existencial de *ser-no-mundo*, sendo por meio dele que criamos relações, intervimos, percebemos/conhecemos, nos expressamos. Um corpo que é corporeidade/ existência/ percepção. Percepção entendida aqui como a fonte maior de todo o conhecimento; de modo que toda experiência perceptiva é corporal (MERLEAU-PONTY, 1999).

Na medida em que se envolve efetivamente no processo de criação, o intérprete se aproxima do que denominamos de uma *consciência cênico-vivencial* – aquela construída no/pelo envolvimento do corpo com o *texto* a ser dançado, encenado; com o *espaço* a ser

criado-recriado, com o *tempo* a ser construído-reconstruído, ou seja, com a *intencionalidade* que mobiliza a ação, que cria *percepção*, que cria *consciência* e se expressa cenicamente. (ALVES in TOMAZZONI *et al*, 2010 p.219).

Nesse contexto, o corpo se apresenta como o propulsor da cena e não mais como suporte dela. O bailarino, o ator ou o bailarino-intérprete se confundem com o próprio texto dançado, na medida em que este é significativo para ele, desperta eco em vossos corpos, mobiliza-os para cena.

Noutras palavras, os processos de criação em dança se dão na zona sutil entre corpo-mundo-dança, como dualidades permeáveis; como simbioses, como processos encarnados e, isto implica em dizermos que temos encarnados em nós mesmos elementos da nossa história, de nossa cultura e natureza que embora não determinem, influenciam nossas formas de criação, de percepção, de construção e expressão da/na arte. Nessa perspectiva, ao pensar o corpo em estado de dança é preciso não desvinculá-lo de seu estado de vida, percebendo suas sutilezas memoriais e suas reverberações na relação com o outro e a cena.

Talvez possamos atribuir a esse corpo a sua condição "*re-ligare*" que busca restabelecer a ligação perdida com o mundo que o cerca. Isto é, como sendo aquele corpo que, na atualidade, ao construir sua dança prima por aspectos inusitados, descontínuos, borrados, livres de códigos e padrões pré-estabelecidos, e ao mesmo tempo busca um retorno a si próprio, de envolvimento e de revelação da sua história e da sua cultura corporal. É aí nesse vértice que o tradicional e o contemporâneo se encontram. O tradicional de um corpo que tem em si marcas de sua existência e o contemporâneo de um corpo que é e *estar* no hoje, na dinâmica de um tempo que o provoca, o instiga e o impulsiona a novas possibilidades criativas e estéticas.

Lidamos aqui com o ponto de estranhamento e ao mesmo tempo de identificação entre aspectos tradicionais e contemporâneos do corpo e da dança. *Estranhamento* pelo fato do corpo, inserido no processo de criação em dança, a priori se distancia do que já se sabe, vislumbrando um encontro com novas possibilidades, com o inusitado e, *identificação*, pelo fato de nesse mesmo processo o corpo chegar a um estágio de criação que acaba recorrendo aos saberes já adquiridos. Assim, munido dessa capacidade de estranhar e de se aproximar, o corpo constrói e expressa sua dança na contemporaneidade. Trata-se do *ir além* e ao mesmo tempo do *voltar-se para si*, para sua unidade-coletividade, para sua natureza-cultura, para a condição perene e transitória de sua dança.

Nessa perspectiva, o corpo somente por sua materialidade não diz necessariamente quem ele é, mas é na relação com o outro, com a sua cultura, na existência social e pessoal, na convivência, na comunicação, no espaço do "entre" onde ele consegue se afirmar enquanto corporeidade e construir expressões complexas em torno de

sua condição de *ser* e *estar* no mundo (ALVES, 2006). Por isso, concordamos que não há corpos (como se esses estivessem apartados do vivido), o que há são corpos encarnados, vividos e viventes. Do mesmo modo, compreendo que somente HÁ DANÇA na medida em que o dançar não está apartado do sujeito que dança.

Assim, se pensarmos em termos de processos de criação em dança implica em considerarmos a interação sujeito-objeto; isto é corpo-dança; corpo-consciência; corpo-percepção; corpo-sujeito, pois aprendizagem-corpo-dança estão imbricados nesse sistema autoprodutivo ou autopoietico<sup>1</sup> do corpo e de sua corporeidade. Há nesse contexto o ser que produz a dança e a dança que produz o ser que dança, de modo que o corpo ao criar a dança, cria-se corpo, pois o corpo se faz corpo em processo; a dança se faz dança em processo e ambos se autoproduzem. É assim que o perene da dança historicamente vem conquistando seu espaço.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ALVES, Teodora. O que dizem os corpos quando dançam? Por uma consciência cênico-vivencial. In TOMAZZONI, Airton et al. *Algumas perguntas sobre dança e educação*. Joinville: Nova Letra, 2010.
- ALVES, Teodora. *Herdanças de corpos brincantes: saberes da corporeidade em danças afro-brasileiras*. Natal, RN: EDUFRN. Editora da UFRN, 2006.
- COURTINE, Jean J.; CORBIN, Alain; VIGARELLO, Georges (Orgs). *História do corpo: as mutações do olhar. O século XX. Vol. 3*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Petrópolis, RJ: Vozes: 2006.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- NAJMANOVICH, D. *O sujeito encarnado – questões para pesquisa no/do cotidiano*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

---

<sup>1</sup> Poiésis vem do grego que significa produção ou ação de fazer algo; autopoiesis (autoprodução); termo advindo da biologia de Maturana e Varela, entendidos como seres que produzem continuamente a si mesmos.