

O corpo dançante entre a teoria e a experiência: estudo dos processos de realização coreográfica em duas companhias de dança contemporânea

*Mônica Fagundes Dantas**

Resumo: Com o intuito de ancorar reflexões teóricas sobre o corpo dançante na prática coreográfica contemporânea, este artigo busca descrever concepções de corpo elaboradas e veiculadas nas obras *Aquilo de que somos feitos* (Lia Rodrigues Companhia de Danças) e *Marché aux puces, nous sommes usagés e pas chers* (dona orpheline danse). Para tanto, realizou-se um estudo dos processos de realização das duas coreografias. A presença do corpo dançante como corpo treinado, heterogêneo, autônomo, íntimo, energético, engajado, vulnerável e amante assinala as correspondências entre as obras coreográficas e os projetos de corpo dançante que essas obras acabam por suscitar.

Palavras-chave: Concepção de corpos dançantes. Processos de realização coreográfica. Dança contemporânea.

The dancing body between theory and experience: a study on the choreographic creative processes in two contemporary dance companies

Abstract: In order to anchor the theoretical reflections about the dancing body to the contemporary choreographic practice, this paper aims at describing body concepts developed and disseminated in the choreographic works *Aquilo de que somos feitos/What we are made of* (Lia Rodrigues Companhia de Danças) and *Marché aux puces, nous sommes usagés e pas chers/Flea Market* (dona orpheline danse). For this, a study on the creative processes of both choreographies was conducted. The presence of the dancing body as a trained, heterogeneous, autonomous, intimate, energetic, committed, vulnerable, and loving body points out the correspondences between the choreographic works and the dancing body projects that these works eventually raise.

Keywords: Dancing body concepts. Choreographic creative processes. Contemporary dance.

* Doutora em Estudos e Práticas Artísticas, professora -adjunta, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: modantas@yahoo.com. Endereço para correspondência: Rua Surupá, 76/404, Porto Alegre, RS, 90.690-290.

El cuerpo danzante entre la teoría y la experiencia: estudio de los procesos de realización coreográfica en dos compañías de danza contemporánea

Resumen: Con el fin de anclar las reflexiones teóricas sobre el cuerpo danzante en la práctica coreográfica contemporánea, este artículo busca describir concepciones de cuerpo elaboradas y vehiculadas en las obras *Aquilo de que somos feitos* (Lia Rodrigues Companhia de Danças) y *Marché aux puces, nous sommes usagés e pas chers* (dona orpheline danse). Para tanto, se realizó un estudio de los procesos de realización de las dos coreografías. La presencia del cuerpo danzante como cuerpo entrenado, heterogéneo, autónomo, íntimo, energético, comprometido, vulnerable y amante señala las correspondencias entre las obras coreográficas y los proyectos de cuerpo danzante que esas obras terminan por suscitar.

Palabras-clave: Concepción de cuerpos danzantes. Procesos de realización coreográfica. Danza contemporánea.

Introdução

No campo da produção acadêmica em dança, o corpo é um dos temas mais abordados. O corpo dançante é um corpo treinado, modelado, construído (FOSTER, 1997); um corpo fenomenológico e sensível (FRALEIGH, 1987); um corpo social (THOMAS, 2003); um corpo virtual e paradoxal (GIL, 2004); um sistema aberto de troca de informações (KATZ, 1994); um rizoma plástico, sensorial, motor e simbólico, melhor definido pelo termo corporeidade (BERNARD, 1990); um laboratório da percepção (SOUQUET, 2005). Por outro lado, autores como Csordas (2008), Lecpecki (1998) e Le Breton (2011) evidenciam a desestabilização da noção de corpo nas sociedades contemporâneas, nas quais não é mais possível considerá-lo como uma entidade estável, preservada e imutável. O corpo, da contemporaneidade, segundo Lepecki (1998), é nervoso e teorizado ao extremo —um corpo em crise. O corpo dançante não escapa dessa situação e também se torna objeto de intensos questionamentos e reflexões realizadas tanto no âmbito da produção intelectual quanto no âmbito da produção artística. Lepecki (1998) ressalta que, em certas práticas coreográficas, os corpos dançantes são investidos pelo discurso e produzem, em cena, outros discursos sobre o próprio corpo.

A intensa teorização sobre o corpo dançante ressalta uma das dificuldades de se escrever sobre dança: como teorizar sobre a dança e sobre o corpo dançante sem se distanciar abusivamente da sua experiência? Nesse sentido, Lepecki (1998) interroga: Qual a forma que pode assumir nossa reflexão sobre este corpo, que, no entanto, efetivamente dança? Talvez o mais indicado seja buscar respostas a partir da experiência de quem dança: o que pensam e dizem os bailarinos sobre seu corpo?

Com o intuito de ancorar reflexões sobre o corpo dançante na prática coreográfica contemporânea, tenho por objetivo, neste artigo, descrever as concepções de corpo elaboradas e vividas por bailarinos contemporâneos, durante os processos de realização das obras coreográficas *Aquilo de que somos feitos* (Lia Rodrigues Companhia de Danças/direção Lia Rodrigues) e *Marché aux puces, nous sommes usagés e pas chers*¹ (*dona orpheline danse*/direção Sheila Ribeiro). Para tanto, realizei um estudo dos processos de realização coreográfica – que incluem procedimentos de criação e recriação, ensaios e apresentações – de cada obra, no contexto de cada companhia. A etnografia foi utilizada como referência metodológica, tendo como instrumentos de coleta de informações a observação participante e a entrevista. Os dois estudos foram realizados separadamente e sem a finalidade de servirem a uma análise comparativa. No entanto, proponho um olhar que coteje as concepções de corpo que emergem de cada experiência. Tais concepções são relacionadas a quatro modelos de corpo – corpo-objeto, corpo dionisiaco, corpo fenomenológico e corpo social – que sustentam uma parte significativa da produção acadêmica sobre o corpo dançante.

Corpo-objeto

Nas concepções objetivistas do corpo, este é considerado um objeto entre objetos, situado num tempo e num espaço mensuráveis; é percebido como uma máquina articulada que presta serviço ao espírito. No campo da dança, diversas práticas seguem esses princípios, com destaque para o balé. Essa forma de dança se

¹ A partir deste momento, passo a me referir a esse trabalho somente como *Marché aux puces*.

desenvolveu durante três séculos, em ressonância com esta concepção: separação entre corpo e espírito, fragmentação do corpo em segmentos independentes, mecanização do movimento, simetria das formas. Autores como Lesage (1998) e Foster (1997) destacam que o balé veicula um modelo de corpo resultante da noção de corpo-objeto, apêndice de um sujeito ideal. O corpo torna-se o instrumento de uma expressão simbólica de conteúdos interiores e deve se conformar às regras morfológicas e formais. Busca-se um corpo controlado, técnico, virtuoso, que saiba reproduzir belas formas. No entanto, esse modelo de corpo disjuntivo, porque supõe uma clivagem entre o sujeito e seu corpo, manifesta-se em outros estilos de dança, como a dança contemporânea. Com efeito, as noções de controle e maestria estão presentes em diferentes práticas coreográficas contemporâneas. (LESAGE, 1998; SILVA, 2010).

A noção do corpo-máquina está sempre se reatualizando, apresentando uma visão do corpo calcada na precariedade da carne, em sua fragilidade e vulnerabilidade. Desse modo, deve-se impedir que o corpo se degenere, investindo na reconstrução, substituição e remodelização de suas partes ou de seu conjunto. No âmbito das artes contemporâneas, tem-se produzido um discurso semelhante. Sterlac (1995) proclama que o corpo humano está ultrapassado e sugere tentar encontrar outros recursos para além deste, para que possamos viver nossa condição de seres humanos: “Devemos nos reproduzir, enquanto que espécie, machos e fêmeas, ou devemos reformatar o corpo humano através da interface humano-máquina? Eu me pergunto se é ainda útil conservar o corpo como ele é”. (p. 387).

Como ressalta Albright (1997), na dança contemporânea o virtuosismo, aliado às tecnologias da imagem, em produções de grandes companhias como La La La Huma Steps (Canadá), Compagnie Marie Chouinard (Canadá) ou Streb/Rinside Company (Estados Unidos), acaba, muitas vezes, por ecoar, ainda que de forma não explícita, alguns desses princípios.

Corpo dionisíaco

O corpo dionisíaco, inspirado pelas obras de Nietzsche, publicadas no final do século XIX, desestabiliza a visão dualista e

proclama os poderes do corpo. Nietzsche concebe o corpo como mestre e não como escravo, e celebra o corpo em marcha, que se deixa levar pelo movimento. 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: “ Há mais razão no teu corpo do que na tua melhor sabedoria. E quem sabe para que necessitará o teu corpo precisamente da tua melhor sabedoria?” (NIETZSCHE, s.d., p. 41).

Isadora Duncan (1878-1927) foi muito influenciada por Nietzsche. Considerada como a pioneira da dança moderna, fundou as bases da modernidade em dança, pela invenção de uma linguagem gestual e pela adequação do movimento ao seu projeto artístico. No entanto, é sobretudo pela liberação do corpo dos códigos e das convenções da dança clássica e da própria sociedade, que Isadora Duncan marca presença no início do século XX. Ela supunha que o corpo, por meio da dança, poderia manifestar uma natureza original e originária. O obstáculo a essa livre manifestação do corpo seria constituído pelas pressões e regras da sociedade, que deformavam o corpo e impediam a livre manifestação de sua arte. Isadora Duncan desejava criar uma dança que pudesse ser a expressão divina do espírito humano através do movimento. Como sublinha Norman (1993), a linguagem da dança, em Duncan, passa pela primazia do corpo como meio de energias telúricas e de vibrações musicais. Isadora pretendia encarnar o corpo universal do indivíduo e, ao mesmo tempo, o corpo-massa das bacantes e das fúrias.

Lesage (1998) sublinha que, nos dias de hoje, muitos bailarinos continuam a se identificar com o modelo dionisíaco de corpo. Trata-se, segundo o autor, de um modo de perceber seu corpo como corpo vital, atravessado pela energia, pelo ritmo, pelo espaço. E de perceber a dança como possibilidade de experimentar a unidade corpo/espírito.

Corpo fenomenológico

A concepção fenomenológica do corpo, em particular a abordagem de Merleau-Ponty, propõe o corpo vivido, anterior à representação. A experiência do corpo fornece uma maneira de aceder ao mundo, que deve ser reconhecida como originária: “Meu corpo tem seu mundo ou compreende seu mundo sem ter que passar por

representações, sem se subordinar a uma função simbólica ou objetivante”. (1945, p. 165).

A visão de corpo trabalhada por Merleau-Ponty (1945) questiona as cisões entre sujeito e objeto, entre corpo e espírito, indivíduo e sociedade. Para 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 o corpo, pivô do ser no mundo, adquire maneiras de ser em relação a um meio específico.

No âmbito da dança, autores como Fraleigh (1987), Lesage (1998) e Després (2000) utilizam a fenomenologia para pensar a dança.

Fraleigh (1987, p. 11) descreve a dança como uma arte que emana do e se realiza no corpo, ou seja, uma arte radicalmente incorporada. A autora se apoia na fenomenologia para se referir à dança como uma experiência na qual o corpo é vivido na sua plenitude, o que permite uma “expição dos dualismos”. Assim, a dança recria a vida, pois ela está enraizada em corpos vividos.

Para Lesage (1998), 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. Para o autor, 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.

Després (2000) analisa três práticas em dança contemporânea – os processos de criação de Odile Duboc² e de Trisha Brown³ e as aulas de Lulla Chourlin⁴ – para observar os modelos de corpo produzidos nesses contextos. Utilizando a fenomenologia, a autora ressalta que essas

² Odile Duboc (1941-2010). Coreógrafa francesa, cria, em 1993, o espetáculo *Projet de la matière*, um marco da dança contemporânea na França. De 1990 a 2008 dirige o Centro Coreográfico Nacional de Franche-Comté à Belford.

³ Trisha Brown (1936). Bailarina e coreógrafa estado-unidense, é considerada uma das referências da dança contemporânea. Em 1962, junto com artistas como Yvonne Rainer e Steve Paxton, cria o coletivo da Judson Church Theater, marco da dança pós-moderna. Atualmente, com sua companhia, mantém um repertório de mais de 80 obras.

⁴ Lulla Chourlin (1950). Professora e coreógrafa francesa, com formação em *Contact Improvisation* e *Body Minding-Centering*, práticas corporais que buscam a percepção do corpo como motor para a ação.

abordagens investem na sensação como fundamento da produção do gesto dançado, engendrando novas corporeidades. As lógicas do corpo propostas por essas práticas perturbam um certo modelo de corpo que se situa numa visão de corpo-instrumento, do sujeito voluntário e de hábitos perceptivos e motores fundados numa separação entre o sensível e o inteligível. A fenomenologia permite compreender essas práticas, pois repensa a sensação como um conceito intersticial, que se situa no intervalo entre os grandes conceitos da filosofia: entre corpo e alma, entre eu e eu-mesmo, entre o interior e o exterior, entre eu e o mundo.

Assim como esses autores, penso que a fenomenologia permite abordar o corpo dançante a partir da experiência dos bailarinos e dos coreógrafos. Refletir sobre o corpo dançante nos faz pensar sobre as relações que os bailarinos estabelecem com seu corpo, mas, também, no modo como eles vivem seu corpo. As tensões entre o corpo concebido como objeto e o corpo concebido como experiência, ou corpo vivido, mantêm-se quando se aborda a construção de corpos dançantes, ou seja, o tornar-se bailarino. Podemos pensar que a construção do corpo dançante é um processo de objetivação do corpo. Do mesmo modo, podemos pensar que o bailarino é o sujeito da construção de seu corpo dançante. Particularmente, tenho tendência a acreditar nessa segunda possibilidade. No entanto, o tornar-se bailarino pressupõe momentos de objetivação do corpo.

Corpo social

O corpo, concebido como corpo social, é aquele que interioriza as estruturas da sociedade; é o lugar de inscrição da lei do grupo. Autores como Bourdieu (1979, 1992), ao estudarem as sociedades contemporâneas, mostram que as representações e práticas associadas ao corpo variam em função dos grupos, das classes sociais, do gênero e da idade. O conceito de *habitus* em Bourdieu supõe a incorporação, pelos indivíduos, das estruturas sociais. Trata-se de um comportamento adquirido pela experiência ligada a um meio e a uma posição de classe. Esses condicionamentos se materializam através de um comportamento social específico, mas também através das maneiras de portar seu corpo, de se apresentar aos outros, de se mover, de se

orientar segundo a posição ocupada no espaço social. Trata-se de um processo de elaboração do corpo, que integra continuamente as regras e os modelos de como se portar em sociedade.

De maneira semelhante, Grau (1998) ressalta que as diferenças sociais são incorporadas como diferenças naturais e não são reconhecidas como tal: “Este natural é raramente questionado, pois as representações culturais do corpo se confundem com a realidade das percepções e experiências do corpo. Elas estão tão profundamente incrustadas no inconsciente coletivo que parecem fundamentalmente naturais.” (p. 71).

Partindo desses pressupostos, podemos pensar que a dança se constitui como uma segunda cultura de movimento, que se justapõe a esta construção social do corpo. Como destacam diferentes autores (FAURE, 2000; FOSTER, 1997; TURNER; WAINWRIGHT, 2003), a aprendizagem de um estilo de dança supõe a incorporação de parâmetros estéticos, sociais e morais próprios a esse estilo. Desse modo, a prática de um estilo de dança marca o corpo dançante, pois esses valores não são simplesmente grafados num corpo-objeto mais ou menos neutro. Ao contrário, as ideologias se estruturam no plano anatômico, ou seja, no sistema neuromuscular do bailarino e tornam-se parte da sua personalidade. Do mesmo modo, Silva (2010) destaca que cada bailarino desenvolve um certo *habitus* dentro do microcosmo da dança: existem gestos, pensamentos, maneiras de ser que são incorporados e se tornam esquemas de percepção e de ação que revelam um certo *habitus* do bailarino. A autora utiliza também o conceito de capital de Bourdieu, para referir-se ao capital corporal em dança. Segundo a autora, o capital corporal se manifesta no domínio de técnicas de dança específicas, nas capacidades cinestésicas de interpretação do movimento e nos aspectos como forma e aparência do corpo. O emprego desses conceitos permite pensar os corpos dançantes em relação incessante com a realidade social da qual fazem parte, possibilitando, ainda, reconhecer em certas práticas de dança elementos para o desenvolvimento de uma abordagem mais crítica do corpo.

Concepções de corpo em *Aquilo de que somos feitos*

Aquilo de que somos feitos, criação de Lia Rodrigues Companhia de Danças,⁵ estreou em 2000, no Rio de Janeiro. Na peça, que se organiza em dois atos, os bailarinos e os espectadores compartilham o mesmo espaço. No primeiro ato, corpos nus criam formas dispersas entre o público, enfatizando a materialidade do corpo, do tempo e do espaço. No segundo ato, os bailarinos retornam vestidos, para executar movimentos ritmados por uma música que lembra uma parada militar, bradando questionamentos e denúncias sobre o mundo contemporâneo.

A análise dos processos de realização de *Aquilo de que somos feitos*⁶ permitiu constatar a presença de diferentes concepções de corpos dançantes, que foram elaboradas pelos bailarinos e pela coreógrafa e que são convocados para dar vida à coreografia. Assim, o corpo dançante é treinado, pois, para Lia Rodrigues, a dança é um ofício do corpo e ela necessita de corpos disponíveis para o trabalho coreográfico. Na companhia, o balé foi escolhido como método de treinamento coletivo, pois ele possibilita uma certa uniformidade. O corpo dançante é também autônomo e atento, capaz de cultivar suas características pessoais, de ser responsável pela sua formação e seu treinamento e de estar à escuta de outros corpos que compartilham o mesmo espaço. O corpo dançante é também um corpo aberto, em estado de alerta, pronto para responder aos estímulos do ambiente e a se concentrar nas ações a cumprir.

A participação ativa em processos de realização coreográfica permitiu a emergência de outras concepções de corpos dançantes, favorecendo o trabalho sobre certos estados de corpo específicos à peça. Na primeira parte de *Aquilo de que somos feitos*, corpos nus e silenciosos se oferecem ao público na sua intimidade. Para desvelar esses corpos íntimos, os bailarinos tiveram de se aceitar nas suas perfeições e imperfeições, tiveram de se fragilizar e se expor, fazendo

⁵ A Lia Rodrigues Companhia de Danças foi fundada por Lia Rodrigues em 1990, no Rio de Janeiro. A companhia criou inúmeros espetáculos, com destaque para Folia I e II, Encamado e Pororoca. Ganhou muitos prêmios nacionais e internacionais e tem-se apresentado no Brasil e no Exterior. Desde 2003 tem sua sede na comunidade da Maré, no Rio de Janeiro.

⁶ Para uma análise mais detalhada dos processos de realização coreográfica em *Aquilo de que somos feitos*, ver Dantas (2005).

aflorar estados de corpo desafetados e transicionais. Estados de corpos desafetados permitem aos bailarinos se distanciar de uma corporeidade extraordinária e virtuosística, favorecendo uma presença corporal mais modesta e ordinária, talvez mesmo mais humana. Estados de corpo transicionais permitem aos bailarinos entrar e sair da ação dançada e fazer a passagem entre o corpo cotidiano e o corpo em diferentes estados de dança, sempre mantendo uma relação com os espectadores.

Na segunda parte de *Aquilo de que somos feitos*, vemos corpos eloquentes e ativos, elaborados por gestos angulosos e ritmados, cujos deslocamentos instauram um espaço geométrico. Esses corpos enérgicos se exprimem por gestos militantes e por palavras de ordem. Esse ambiente é desfeito de tempos em tempos por encontros festivos, quase orgiásticos, onde o espaço se desorganiza, e as palavras de ordem dão lugar a canções populares. Esses corpos se amalgamam e, de militantes, passam a corpos em estado de fusão. Nesse momento, a voz e a palavra adquirem importância, tornando-se fator de construção dos corpos dançantes. Para os bailarinos, a emissão da voz é também um movimento do corpo; voz e movimento estão conectados para expressar seus desejos: desejo de mudança, de participação, de justiça social. É também um desejo de conectar os aspectos mais íntimos de suas vidas àqueles de sua dança. O corpo é então concebido como um canal do desejo, o corpo dançante torna-se um corpo-desejo: dançar, falar, cantar em cena permitem a expansão das possibilidades expressivas do corpo em relação ao que cada um quer propor. A presença do corpo-desejo permite que cada um se conheça melhor, desenvolva a sensibilidade, suas relações pessoais e seu gosto pela vida. Nesse sentido, Jamil Cardoso explica que trabalhar com Lia exige um profundo engajamento do bailarino, porque é preciso se doar, fragilizar-se, desestruturar-se para se tornar mais forte.

A partir do corpo-desejo, o corpo engajado torna-se também corpo amante: os intérpretes falam do prazer como um componente importante da sua prática artística, presente em diferentes maneiras de viver a dança em seus cotidianos. É então possível dizer que o corpo dançante em *Aquilo de que somos feitos* é um corpo amante, que reúne em si o corpo militante e engajado, o corpo em fusão, o corpo-desejo, o corpo-prazer. Nesse contexto, o prazer é um dos elementos que liga a dança à vida.

Concepções de corpo em *Marché aux puces*

Marché aux puces estreou em 1999, em Montréal, no Canadá, com coreografia e direção da brasileira Sheila Ribeiro.⁷ A peça se estrutura em três partes: *Haleine*, *Todo mundo pega trem* e *Princesa* e explora o valor comercial dos seres humanos.

Em *Marché aux puces*, a formação diversificada dos bailarinos permite conceber o corpo dançante como corpo treinado, autônomo e heterogêneo. A prática de uma ou mais técnicas de movimento é uma condição para fazer parte da companhia. No entanto, a coreógrafa e os bailarinos não adotam um sistema de treinamento coletivo, cada bailarino elege os métodos e técnicas que lhe são mais adequados. A dança contemporânea, as danças africanas, a educação somática, o teatro físico e o mimo são algumas das práticas que fazem parte da formação dos bailarinos e que permanecem como referências de treinamento, evidenciando a heterogeneidade e autonomia dos intérpretes.

Os processos de realização coreográfica em *Marché aux puces*⁸ evidenciam a presença de outras concepções de corpo. Destaco a presença do corpo energético, do corpo vulnerável e do corpo amante. Tais concepções se depreendem dos princípios que embasam a criação coreográfica: o *drive* como princípio organizador do movimento; a vulnerabilidade como fio condutor do trabalho do bailarino, e a encarnação como método de criação.

Para Sheila Ribeiro a dança é, antes de tudo, energia vital, pulsão, *drive*. O *drive* é a energia primordial que anima o movimento no corpo dançante; é a energia que conduz à dança. No entanto, é preciso um trabalho constante de refinamento dessa energia, que se faz, principalmente, pelo treinamento: “O treinamento em dança é fundamental, porque é o que vai dar acesso ao mundo da energia vital, ao mundo da energia corporal.” (RIBEIRO, 2001, p. 2). Desse modo, o corpo dançante é, *a priori*, um corpo energético.

⁷ Sheila Ribeiro fez sua formação em dança e seus estudos universitários em São Paulo e em Campinas. Em 1996 instala-se em Montréal, onde cria a companhia *dona orpheline danse*. A partir de 2003, Sheila Ribeiro vive e trabalha no Brasil e em cidades como Montréal, Xangai e Beirute.

⁸ Para uma análise mais detalhada dos processos de realização coreográfica em *Marché aux puces*, ver Dantas (2011).

A encarnação, como procedimento de criação, inspira-se no método de formação do bailarino/pesquisador/intérprete, desenvolvido por Graziela Rodrigues. (RODRIGUES, 1997). Trata-se, sobretudo, de um trabalho sobre estados de corpo e de consciência que encontra um paralelo nos rituais religiosos de origem afrobrasileiros, nos quais o corpo, por meio da dança, pode incorporar ícones religiosos. (RODRIGUES, 1997).

Em *Marché aux puces*, a encarnação implica uma alteração nos estados de corpo e de consciência cotidianos, mas ela provoca também uma alteração nos estados de corpo geralmente associados a estilos consagrados da dança ocidental. Trata-se, de acordo com Sheila Ribeiro, de conduzir o dançarino a um estado de vulnerabilidade que provoque a emergência das energias ocultas sob seu corpo social. Esses procedimentos permitem o contato com aspectos muito íntimos da vida e da personalidade do dançarino e têm por objetivo levá-lo a transformar essa energia em material para a criação coreográfica. Desse modo, os dançarinos não incorporam entidades religiosas, mas imagens suscitadas por seu próprio cotidiano e pelo universo temático próprio à coreografia. Sendo assim, a encarnação conduz os bailarinos a um estado de vulnerabilidade, fazendo do corpo dançante um corpo vulnerável. Esse é um corpo frágil, certamente, mas também sensível, um corpo que se deixa tocar, manipular e que se oferece à transformação. Do mesmo modo, o corpo vulnerável torna-se capaz de expressar suas experiências mais profundas, revelando-se como corpo íntimo.

As noções de corpo energético e vulnerável conduzem à concepção do corpo dançante como corpo amante. O corpo dançante como corpo amante é aquele aberto às trocas, disponível para as relações carnavais, que possui uma certa facilidade de aceder ao seu próprio corpo e ao corpo do outro, bem como à emoção e ao prazer. A coreógrafa explica que sua dança “tem uma relação com a libido muito forte, e a libido, não só necessariamente como prazer sexual, mas também como o prazer de estar vivo e, ao mesmo tempo de poder resistir, um impulso vital de resistência”. (RIBEIRO, 2001, p. 3). Retornando a Merleau-Ponty (1945), podemos dizer que o corpo amante permite compreender a continuidade entre a carne do corpo e a carne do mundo, através das quais as relações primordiais se

estabelecem. Essa continuidade entre o corpo dançante e o corpo amante possibilita pensar numa promiscuidade entre a dança e a vida.

Corpos dançantes, entre a teoria e a experiência

As concepções do corpo dançante como corpo treinado, heterogêneo e autônomo se referem à formação e ao treinamento de cada intérprete em cada companhia. Revelam que os bailarinos constroem seu corpo a partir da incorporação de diferentes experiências, indo do balé à dança moderna, do butô às danças africanas e afro-brasileiras, da educação somática às práticas esportivas, do teatro físico à experiência da performance. Elas refletem assim as diversidades de formações dos bailarinos em cada companhia, bem como as múltiplas referências presentes na formação de cada bailarino. Essas concepções indicam também que os bailarinos se responsabilizam por sua formação e treinamento e que, nesse processo, são capazes de cultivar suas características pessoais e de fazer escolhas, levando em conta seu bem-estar.

As noções do corpo dançante, como corpo íntimo, energético, engajado, vulnerável e amante, concernem à implicação dos bailarinos nos processos de realização coreográfica, revelando que os intérpretes integram a sua prática artística as experiências cotidianas mais ordinárias e mais íntimas, fazendo convergir sua energia e mesmo sua vida ao projeto coreográfico do qual fazem parte. Elas mostram que os bailarinos são capazes de se fragilizar e de se transformar para bem servir à obra. Essas concepções indicam também que os bailarinos são capazes de se posicionar em função de suas convicções e de seus desejos, e que eles estão prontos a se investir numa ação coletiva. Além disso, a concepção do corpo dançante como corpo amante indica que o prazer e o desejo são componentes importantes da construção do corpo dançante nas duas obras.

Retornando aos quatro modelos de corpo que servem de referência a essa análise – corpo objeto, corpo dionisiaco, corpo fenomenológico e corpo social –, penso que os corpos dançantes elaborados pelos dançarinos e pelas coreógrafas estão mais próximos dos modelos de corpo dionisiaco e do corpo fenomenológico. No modelo de corpo dionisiaco, o corpo torna-se fonte de identificação para o bailarino,

pois esse modelo permite ver a dança como possibilidade de reinvenção da unidade corpo/espírito: por meio da dança, o bailarino vive o sentimento de uma integração pessoal vivida como unificação do ser. No entanto, esses momentos são efêmeros; eles estão talvez mais próximos das experiências de “estado de graça” (LESAGE, 1998; LEDUC, 2006), vividos pelos bailarinos em ocasiões excepcionais. Assim, o corpo energético, o corpo vulnerável e o corpo amante aproximam-se do corpo dionisiaco.

O corpo fenomenológico permite considerar o corpo como lugar privilegiado da existência: o corpo é o fundamento das ações do sujeito no mundo; o corpo fenomenológico permite compreender a experiência corporal vivida por meio da dança, como uma maneira de aceder ao mundo. Essa experiência favorece a elaboração de saberes que são, antes de tudo, saberes corporais. Identifico, nas concepções do corpo treinado, heterogêneo, autônomo, íntimo, energético, engajado, vulnerável e amante, os atributos desse corpo fenomenológico; um corpo que possibilita conceber a dança como uma experiência do corpo vivido a partir da intensificação da presença corporal. Dessa maneira, por meio do ato de dançar, o bailarino se transforma num campo de presença, condensando o passado, o presente e o futuro em seu corpo.

É preciso ressaltar que o corpo treinado e o corpo vulnerável apresentam certas características do corpo-objeto, como a vontade de aperfeiçoamento e de controle e a visão do corpo dançante como instrumento da vontade do coreógrafo. Penso que esses dois aspectos fazem parte de certos momentos da realização coreográfica de *Aquilo de que somos feitos* e de *Marché aux puces*. Não imagino que a construção de corpos dançantes nessas obras seja exclusivamente centrada no bailarino, como sujeito da construção de seu corpo, pois penso que existem sempre momentos de objetivação do corpo nos processos de construção de corpos dançantes.

Do mesmo modo, o corpo treinado e o corpo vulnerável se aproximam também do corpo social. O corpo dançante como corpo social é aquele que encarna os valores morais, sociais e estéticos de um grupo ou sociedade. Os corpos dançantes apresentados como corpos treinados e vulneráveis podem reforçar certos estereótipos sociais: o corpo dançante é um corpo belo, forte, alongado, um corpo

ideal. Como destacam Fortin e Trudelle (2006), os bailarinos interiorizam as normas de produtividade e os sacrifícios necessários para serem capazes de construir e de oferecer aos coreógrafos um corpo dançante ideal.

No entanto, penso que, na realização dessas duas obras, os bailarinos são, na maior parte do tempo, os sujeitos da construção de seu próprio corpo. Em relação aos processos de formação e de treinamento, os bailarinos demonstram autonomia para fazer suas escolhas, abordando o treinamento mediante os princípios de respeito ao corpo, suas possibilidades e limites. Se o corpo vulnerável pode ser visto como um instrumento da vontade das coreógrafas, por outro lado, os bailarinos se reapropriam dessa vontade e a transformam segundo seus desejos, sempre criando espaços e meios de expressar sua própria vontade. Sendo assim, o corpo vulnerável é um corpo que se fragiliza para poder aceder a outros estados de corpo e de consciência e para poder se recriar e incorporar novas possibilidades a seu repertório, tornando-se um corpo mais potente. Utilizando as concepções de Merleau-Ponty (1945) sobre corpo habitual e corpo atual, para compreender o corpo dançante, pode-se dizer que a participação em processos de realização coreográfica permite ao corpo dançante habitual se recriar como corpo dançante atual. Isso significa que as experiências vividas em processos de realização coreográfica permitem aos bailarinos assimilar novas percepções e saberes. Desse modo, a colaboração na criação e recriação de coreografias exige que os bailarinos se distanciem de seus hábitos técnicos, interpretativos e criativos, permitindo que reinventem seus corpos em função de um projeto coreográfico específico.

Considerações finais

Os processos de realização de *Aquilo de que somos feitos* e de *Marché aux puces* abarcam diferentes referências técnicas, poéticas e estéticas pertencentes a estilos e tradições variadas. Do mesmo modo, a criação e recriação dessas obras demanda intensa participação dos bailarinos. A presença do corpo dançante como corpo treinado, heterogêneo, autônomo, íntimo, energético, engajado, vulnerável e amante assinala as correspondências entre as obras coreográficas e os

projetos de corpo dançante que essas obras acabam por suscitar. Ela exprime igualmente as relações de continuidade entre a dança e vida, revelando que os bailarinos integram a sua prática artística as experiências mais ordinárias e mais íntimas, convergindo-as ao projeto coreográfico do qual fazem parte.

Referências

- ALBRIGHT, Ann Cooper. *Choreographing difference: the body and identity in contemporary dance*. New England: Wesleyan University Press, 1997.
- BERNARD, M. Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine. In: PIDOUX, Jean Yves (Org.). *La danse, art du 20^{ème} siècle?* Lausanne : Payot, 1990. p. 68-76.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Minuit, 1979.
- BOURDIEU, Pierre. *Questions de sociologie*. Paris : Minuit, 1992.
- CSORDAS, Thomas. *Corpo, significado, cura*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2008.
- DANTAS, Mônica. De que são feitos os dançarinos de “aquilo...”: criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. *Movimento*, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 31-57, maio/ago. 2005.
- DANTAS, Mônica. Corpos em trânsito/Corpos antropofágicos: criação coreográfica e construção de corpos dançantes em Marché aux puces. In: NORA, Sigrid (Org.). *Húmus 4*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2011. p. 13-23.
- DESPRÈS, Aurore. *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine: logique du geste esthétique*. Paris : ANRT, 2000.
- FAURE, Sylvie. *Apprendre par corps: socio-anthropologie des techniques de danse*. Paris: La Dispute, 2000.
- FORTIN, Sylvie, TRUDELLE, Sylvie. Danseur au travail: j’aime, j’ai mal, beaucoup, passionnément. *Cahiers du théâtre-jeu*, n. 119, p. 25-32, 2006.
- FOSTER, Susanne. Dancing bodies. In: DESMOND, Jane (Org.). *Meaning in motion: new cultural studies of dance*. Durham : Duke University Press, 1997. p. 235-257.
- FRALEIGH, Sondra. *Dance and lived body*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1987.
- GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GRAU, Andrée. L’acquisition de connaissances: l’apprentissage, par le corps, des liens de parenté chez les Tiwi d’Australie du Nord. *Nouvelles de danse*, n. 34/35, p. 68-85, 1998.
- KATZ, Helena. *A dança é o pensamento do corpo*. 1994. 191f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1994.
- LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e da modernidade*. Petrópolis, Vozes, 2011.
- LESAGE, B. À corps se crée/accord secret; de la construction du corps en danse. In: *Histoires de corps, à propos de la formation du danseur*. Paris: Cité de la Musique, 1998. p. 61-83.

- LEDUC, Diane. *Étude phénoménologique de l'état d'authenticité dans l'acte d'interprétation en danse contemporaine*. 2006. 300f. Tese (Doutorado em Estudos e Práticas Artísticas) – Université du Québec à Montréal, Montreal, 2006.
- LEPECKI, André. Rien, pas même le corps. *Nouvelles de danse*, 34/34, 1998, p. 114-122.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- NIETZSCHE, Friederich. *Assim falava Zaratustra*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- NORMAN, Sally Jane. Le corps qui se conte: quelques recherches d'une ontologie corporelle au 20^{ème} siècle. In: BRUNI, C. (Org.). *Une autre scène pour la danse*. Paris: Germs, 1993, p. 193-202.
- RODRIGUES, Graziela. *Bailarino, pesquisador, intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- SILVA, Susane Weber. The sunday project: por uma prática reflexiva e colaborativa. *Revista Repertório Teatro e Dança*, ano 13, n. 14, p. 42-48, 2010.
- SOUQUET, Anne. Le corps dansant : un laboratoire de la perception. In: COUBIN, COURTINE; VIGARELLO, Georg (Org.). *Histoire du corps*. Paris: Seuil, 2005, p. 394-415.
- STERLAC, . Design et adaptation du corps dans l'univers cybémétique. In POISSANT, Louise (Org.). *Esthétique des arts médiatiques*. Québec: Presses de l'Université de Québec, 1995, p. 383-389.
- THOMAS, Helen. *The body, dance and cultural theory*. Hampshire: Plagrove MacMillan: 2003.
- TURNER, Bryan; WAINWRIGHT, Steven. Corps de ballet: the case of the injured ballet dancer. *Sociology of Health and Illness*; v. 25, n. 4, p. 269-288, 2003.

Recebido em 15 de maio de 2011.

Aprovado em 4 de julho de 2011.