

A disciplina dos corpos na cena contemporânea

The discipline of bodies on the contemporary scene

por Débora MatiuZZi Pacheco Saccol

RESUMO

O artigo apresenta reflexões acerca de aspectos presentes na ideia de disciplina dos corpos que atuam na cena contemporânea. Especialmente dentro do campo de estudo da dança e do teatro, as reflexões aqui feitas comentam sobre o modo como os corpos, outrora voltados à representação de movimentações codificadas, encontram-se, no panorama da arte cênica contemporânea, no papel de produtores de pensamento/movimento. São realizados aqui breves apontamentos acerca de características da proposta do coreógrafo norte-americano Merce Cunningham e do estudioso de teatro alemão Hans-Thies LEHMAN, em suas abordagens do problema da representação. Este artigo utiliza como metodologia a pesquisa bibliográfica, tomando como referência estudos realizados pelos autores Alain Badiou, Soraia Maria Silva, Gícia Amorim e Bergson Queiroz, os quais guiam essa partilha de reflexões em relação à disciplina que se faz presente no corpo do artista cênico contemporâneo.

Palavras-chave: corpo, disciplina, dança, teatro.

ABSTRACT

The paper reflects on the aspects present in the idea of discipline of bodies that operate in the contemporary scene. Especially within the field of dance and theater studies, the discussions made here comment on how the bodies, once focused on representation of encoded movements are producers of thought/movements in the panorama of contemporary art. Are briefly outlined here placements concerning characteristics of the proposed American choreographer Merce Cunningham and theater scholar Hans-Thies Lehman, in their approaches to the problem of representation. This paper uses the bibliographic research as a methodology based on the contributions from theoretical studies of the authors Alain Badiou, Soraia Maria Silva, Gícia Amorim and Bergson Queiroz which guides this sharing of reflections in relation to the body discipline of contemporary scenic artist.

Keywords: body, discipline, dance, theatre.

A disciplina dos corpos na cena contemporânea

A configuração da dança na contemporaneidade instiga a uma reflexão sobre o modo como acontecem os diversos processos de composição em dança, especialmente no que diz respeito à preparação técnica dos corpos. Uma nova via de características foi sendo delineada desde o período que teve início na transição da dança moderna para a pós-moderna¹ – por volta dos anos 1960 - especificamente no contexto norte-americano, acabando por estruturar uma visão crítica da noção de disciplina. O corpo passa a ser o sujeito da dança, e ações elementares como caminhar e correr são consideradas pelos coreógrafos pós-modernos, na tentativa de contrapor-se aos códigos disciplinares de movimentos provenientes de técnicas estruturadas por coreógrafos como Martha Graham (1894 – 1991), grande nome da dança moderna americana.

Sally Banes comenta que “as danças dos primeiros coreógrafos pós-modernos não eram análises frias de formas, mas reconsiderações urgentes do meio; a natureza, a história e a função da dança, bem como as suas estruturas foram os temas de investigação do pós-modernismo”²(BANES, 1987, p. xvii). Essas características apontadas por Bannes puderam ser observadas, de um modo geral, nos diversos campos da arte – ainda que trazendo nomenclaturas diferenciadas - provocando significativas reestruturações em contextos como o do teatro, das artes visuais e da dança. Esse novo panorama passou a olhar para aspectos fundamentais da constituição básica de cada um desses campos artísticos, instigando a reflexões que foram redefinindo funções e modos de abordagem dos diversos elementos que fazem parte das obras.

A partir do momento em que o cultivo de um constante questionamento em relação à própria obra e sua função se faz presente nela mesmo, pode-se destacar o fato de que a obra pode ser vista, cada vez mais, como pensamento. Porém, ele não é algo que apenas antecederia à criação da obra, como uma espécie de teoria desvinculada da prática, o fato é que o pensamento está entrelaçado no próprio fazer, no próprio momento da fruição e da execução, sem que haja qualquer tipo de cisão entre pensamento e obra. Na verdade, mais do que estar entrelaçado, o pensamento é a própria obra, e vice-versa; em um processo que ocorre durante todas as suas etapas.

Ao comentar que “a linguagem do corpo é o resultado de uma dialética entre a abstração e a concretude, como um pensamento poético encadeado no movimento”, Soraia Silva (2006, p. 55) traz justamente a ideia de uma narrativa poética que está presente neste pensar-fazendo, onde o corpo (dançante/cênico) é aquele capaz de fazer coexistirem e dialogarem o abstrato e o concreto. E neste diálogo, tão presente na cena contemporânea, já não se tem mais a representação como objetivo, mas sim a vivência do próprio acontecimento em si.

Uma importante reflexão acerca da obra como pensamento é também feita pelo filósofo francês Alain Badiou, e extremamente pertinente ao que ocorre na arte contemporânea, quando ele comenta que o modo de realização do pensamento não se dá no exterior, e sim no seu próprio acontecer. Quando se fala em obra de arte como sinônimo de pen-

1 A literatura crítica americana em geral nomeia a dança surgida nos anos 1960 como pós-moderna, no sentido de uma revisão dos preceitos da dança moderna dos anos 1910 a 1950, terminologia esta adotada neste artigo.

2 Tradução da autora: “the dances by the early post-modern choreographers were not cool analyses of forms but urgent reconsiderations of the médium; the nature, history, and function of dance as well as its structures were the subjects of the post-modern inquiry”.

A disciplina dos corpos na cena contemporânea

samento, trata-se exatamente de um encadeamento que não existe senão impregnado neste acontecimento. No texto “A dança como metáfora do pensamento” Badiou (2002) problematiza as relações entre movimento e pensamento a partir do pensamento de Nietzsche, cuja abordagem reafirma a ideia do pensamento como intensificação iminente. Badiou conclui: “o pensamento não se efetua em outra parte além daquela onde se dá, o pensamento é efetivo “no lugar”, é o que se intensifica, se assim se pode dizer, sobre si mesmo, ou ainda o movimento da sua própria intensidade” (BADIOU, 2002, p. 81).

Sendo as obras de arte na contemporaneidade – tanto em dança, em teatro ou em artes visuais – cada vez mais marcadas por não depender da representação de algo ausente, exterior, e sim caracterizadas justamente por essa intensificação do momento presente do acontecimento, é possível perceber, portanto, a ideia dessa arte-pensamento. Esse movimento de intensificação – que conforme comentou Badiou tem a ver, portanto, com seu próprio movimento – é uma característica forte na cena atual, e que é, nesse sentido, auto-referencial.

Badiou utiliza-se bastante da dança para destacar e pensar sobre pontos que ele considera fundamentais neste campo. Assim sendo, para dar continuidade a essas reflexões no campo da dança, é interessante trazer as questões colocadas pelo coreógrafo norte-americano Merce Cunningham³, já que sua proposta foi significativa para esse momento – os anos 1960 – em que ocorreram novas configurações em relação à composição coreográfica e à dança de um modo geral. Muitas de suas ideias estão extremamente vivas nas produções artísticas contemporâneas, sendo inclusive, premissas básicas em grande parte das obras.

Novos Parâmetros em Cena – Dança e Teatro

Inicialmente, é válido apontar que os precursores da dança moderna já vinham repensando diversos aspectos da dança que se fazia até então, e vinham propondo experimentações no sentido de ir contra alguns aspectos anteriores, dos quais discordavam. Em especialmente contra um certo engessamento na dança, onde a rigidez e padronização dos movimentos eram o ponto forte, tendo o vocabulário do balé como referência à esta contestação. Dentre estes precursores, pode-se citar Isadora Duncan⁴,

3 Merce Cunningham (1919 – 2009) foi um bailarino e coreógrafo norte-americano. Sua proposta foi caracterizada por aspectos que procuraram ressaltar o movimento como único sentido fundamental da dança. Cunningham realizou contribuições significativas no que se refere ao fazer evolutivo em dança.

4 Isadora Duncan (1878 – 1927), considerada a pioneira da dança moderna, propôs uma dança a que chamou de “dança natural”, com movimentos inspirados na natureza, buscando explorar seu próprio ritmo interno.

A disciplina dos corpos na cena contemporânea

Loie Fuller⁵, Ruth St. Denis⁶, Doris Humphrey⁷, Martha Graham⁸, que foram responsáveis por transformações significativas no campo da dança aqui citado, o norte-americano.

Na sequência deste período, o contexto da dança começa a trazer características que rumam para modificações que vão, aos poucos, distanciando-se do que era experimentado na dança moderna, indo em direção, assim, à dança pós-moderna e contemporânea. Merce Cunningham, ao propor a realização do movimento pelo movimento, onde não há necessidade de representar nada, nem emoção, nem personagens, - mesmo tendo sido discípulo de Martha Graham, a qual realizava trabalhos coreográficos com forte carga dramática - aponta para o início uma etapa fundamental na construção de novos parâmetros técnicos e poéticos. Esse foi um período de efervescência de ideias e transformações em diversos campos artísticos, havendo a intensificação, por exemplo, do campo da *performance*, que causou diversos questionamentos e estabeleceu relações intrínsecas entre arte e vida.

Dentre algumas das características da proposta cunninghamiana estão: a não-dependência entre música e dança, a utilização de jogos de acaso na composição coreográfica, o uso da tecnologia como mais uma ferramenta para compor, dentre outras características. Todas as experimentações em sua proposta convergiam para o ponto essencial de seu trabalho: o movimento pelo movimento. Amorim e Queiroz comentam que para Cunningham: “era suficiente que na dança - um exercício espiritual sob a forma física - aquilo que fosse visto fosse aquilo que ela é. E que o que a dança fazia era a mais realista de todas as coisas possíveis” (AMORIM; QUEIROZ, 2000, p. 82).

Desde os momentos de reformulações trazidos pela dança moderna, estendendo-se até à dança contemporânea, cada vez mais a dança foi se afastando da necessidade de representação, e em Cunningham atinge um momento importante dessa negação da representação. Porém, apesar de causar uma impressão de liberdade - por não precisar representar nada, por utilizar o acaso - o trabalho de Cunningham foi sempre envolto de muita precisão e qualidade técnica. Os corpos treinados por ele eram detentores de uma primorosa disciplina na execução de suas ideias sobre o movimento humano.

O que ocorre é que a disciplina começa a ser evidenciada de uma maneira diferenciada, já que agora o objetivo não é mais a pura reprodução da técnica codificada e dominante, mas os diversos pontos de vistas a partir dos quais o que é codificado pode vir a ser abordado. Essa questão, que se refere ao modo como a disciplina se faz presente na técnica de dança será mais adiante abordada, pois neste momento é importante

5 Loie Fuller (1862 - 1928) teve importância especialmente ao experimentar efeitos cênicos de iluminação em sua dança e atuação, já que também era atriz. Nessa experimentação, trabalhava movimentações circulares e usava longos véus.

6 Ruth Saint-Denis (1878 - 1968) buscou a união entre dança e espiritualidade, procurando desenvolver uma dança que exprimisse sua vida interior pela meditação, pela emoção religiosa como origem e justificativa para a dança.

7 Doris Humphrey (1895 - 1958) procurou classificar as características fundamentais da composição coreográfica e da dança, em si. “Ela parte de uma história do gesto, classificado em quatro tipos: gestos sociais - os das relações dos homens entre si, gestos funcionais - os de trabalho e da vida cotidiana, gestos rituais - os das religiões, e gestos emocionais - tradução imediata dos sentimentos individuais” (BOURCIER, 2001, p. 269)

8 Martha Graham (1894 - 1991) trabalhou a partir do desenvolvimento de uma técnica de dança que enfatizava o uso da respiração, e os movimentos de contração e relaxamento. Também buscou um idealismo social, através de seu trabalho, procurando tratar dos problemas sociais de sua época.

A disciplina dos corpos na cena contemporânea

destacar que no teatro – e especialmente nele – também ocorreram importantes reestruturas, principalmente em relação a esse afastamento da representação de algo externo e ausente, já dado anteriormente à construção da obra.

Se na dança os movimentos foram visando cada vez menos à reprodução, no teatro isso também ocorreu de modo semelhante, já que o texto dramático passou a não ser mais o foco principal, ao qual anteriormente havia a necessidade fundamental de fidelidade. Os corpos no teatro contemporâneo, de um modo geral, não são mais treinados com o intuito de representar fielmente características das personagens, mas sim preparados para a diversidade de propostas presentes na cena contemporânea, pois, conforme comenta Soraia Silva: “com o aumento de informações, tem-se um corpo em comunicação, em estado de atenção ampliada com o meio” (SILVA, 2006, p. 53), e por isso este corpo necessita, agora, uma preparação diferenciada.

Este olhar para a diversidade aparece em diversos contextos da dança e do teatro na contemporaneidade, no Brasil e no mundo, mas o que se pretende chamar a atenção neste breve artigo é que o olhar para o movimento como desencadeador de sentido nele mesmo, proposto por coreógrafos e dançarinos surgidos no contexto da dança pós-moderna norte-americana, tais como Steve Paxton⁹ e Trisha Brown¹⁰, e, antes deles, Merce Cunningham, propiciou novos entendimentos acerca da noção de representação e de técnica.

O estudioso alemão Hans-Thies Lehmann¹¹ nominou esse fazer teatral - que já não tem mais como foco principal o apego ao texto dramático pré-concebido - como “teatro pós-dramático”; e esse novo formato convoca todos – ator, diretor e público – a construir juntos a obra. Silva também comenta, ao trazer notas sobre Lehmann, que segundo ele: “É claro que no teatro pós-dramático também aparecem os conflitos, os caracteres, as ideias, a colisão, enfim. Esses elementos, contudo, ocorrem de uma outra forma” (SILVA, 2006, p. 64). E diversas são as maneiras de desenvolvimento desses conflitos, de construção dessa narrativa que se constrói em conjunto.

A articulação dos elementos em cena é, muitas vezes, a própria narrativa, é a própria poética instaurada na obra teatral. E isso é visível também na dança, em propostas onde as qualidades de movimento - como velocidade, peso, fluxo, etc. - são muitas vezes exploradas de modo a configurar uma própria poética na exploração e experimentação da diversidade de qualidades. Os movimentos passam a serem “movimentos-pensamento”, e o corpo, nesse sentido, passa a ser uma espécie de cientista, de investigador do movimento, caracterizando, assim, para os corpos, uma disciplina bem diferente daquela que priorizava a reprodução, a representação e a hierarquia.

9 Steve Paxton (1939 -) desenvolveu a técnica Contact Improvisation, a qual explora a relação física direta entre os corpos dos bailarinos, em que a gravidade, o peso corpo, o equilíbrio, o alinhamento dos ossos e a força centrífuga recebem especial atenção nesta experimentação de relacionamento entre os corpos.

10 Trisha Brown (1936 -) trabalha a partir da crença de que qualquer movimento pode ser considerado dança, experimentando figuras geométricas nos corpos em movimento. Também busca explorar espaços não-convencionais para mostrar sua dança.

11 Hans-Thies Lehman é crítico e professor de teatro. Reconhecido internacionalmente como um dos mais importantes teóricos da estética teatral e do teatro contemporâneo, além de ter sido o responsável pela definição do termo “teatro pós-dramático”, realizando constante pesquisa acerca dessa temática.

A disciplina dos corpos na cena contemporânea

A desconsideração em se estabelecer um começo, meio e fim, também faz parte das características desse panorama cênico contemporâneo, no qual existe a ênfase em apresentar fragmentos, trechos, colagens. Os personagens - quando existem - são fragmentários, assim como é a composição como um todo, existindo o diálogo e até mesmo a fusão das artes. Dentro dessas lógicas, o espectador precisa agora descobrir e formular as emoções ao invés de recebê-las de antemão, e a partir disso, muitas vezes têm-se a diversidade de interpretações, já que cada espectador pode estabelecer suas próprias concepções.

Principalmente por ser a narrativa da cena contemporânea caracterizada pela diversidade e pela construção conjunta, a técnica/treinamento necessária ao ator é também baseada nessa diversidade de conhecimento. Além disso, o ator não é mais apenas aquele que simplesmente executa sua técnica, ele também é co-autor e compositor da obra, sendo, dessa forma, convocado a pensar a cena / em cena. Essa configuração parece retomar a ideia de que o teatro seja o lugar - como uma espécie de laboratório - do pensamento e da crítica, em um processo de construção conjunta, imbricado no próprio fazer artístico/cênico.

Na dança contemporânea, também se percebe uma pluralidade de propostas, somadas à precisão de técnicas que, muitas vezes, não vêm de uma única raiz. Muitas vezes, as técnicas utilizadas em determinadas obras são conjugadas com uma variedade de outros treinamentos que possam ser capazes de atingir os objetivos de determinadas propostas. Mais do que falar de treinamento ou de técnica, é interessante pensar no termo disciplina, pois apesar do fato de existir uma variabilidade de propostas, e, portanto, causar uma impressão de desapego à uma estrutura disciplinar, os corpos parecem estar cada vez mais precisos, sendo instaurada, assim, uma nova concepção de disciplina. Neste sentido, podemos pensar mais em rigor do que em rigidez em relação aos aspectos corporais.

Por Um Corpo Não-Forçado, Porém Disciplinado

Ao falar sobre as características necessárias a uma dança ideal, Alain Badiou (2002) comenta que é preciso afastar a dança de qualquer imposição exterior; e ele compara essa imposição exterior à coreografia e ao “mau alemão”, o qual é caracterizado pela “obediência e boas pernas”. Badiou diz que: “a essência desse mau alemão é o desfile militar, que é o corpo alinhado e martelante, o corpo submisso e sonoro. O corpo da cadência batida. Já a dança, essa é o corpo aéreo e liberto” (BADIOU, 2002, p. 81); e além disso, ele também diz que o contrário da dança é “um regime do corpo exercitado a submeter-se a uma coreografia” (BADIOU, 2002, p. 81).

As colocações de Badiou abrem espaço para muitas questões a ser refletidas. Primeiramente, parece soar estranha essa forte separação que ele faz entre dança e coreografia, onde parece que, quando a dança está submetida a uma coreografia, ela não é dança. Porém, esses apontamentos instigam a reflexões sobre o que vem a ser a coreografia, especialmente na contemporaneidade. É interessante pensar sobre o que compõe a

A disciplina dos corpos na cena contemporânea

coreografia, de que maneira estariam presentes nela a técnica, o treinamento, a disciplina, e até mesmo a obediência. Em que medida cada um desses termos/elementos integram a noção de coreografia, já que esta pode se modificar ao longo dos casos que vão a redefinindo?

Essas são questões que não precisam necessariamente ser respondidas, mas refletidas em relação ao contexto geral da composição coreográfica. Ao se pensar nesse desfile militar, colocado por Badiou, a imagem que surge é, sem dúvida, a da padronização, do coro - termo que inclusive está presente na raiz da palavra “coreografia” (escrita da dança, do coro) - e da submissão. E é exatamente dessas características que Badiou prefere afastar a dança ideal. Nesse sentido, a dança contemporânea parece ir nessa mesma direção defendida por Badiou, já que também busca o afastamento dessas características, pois não tem mais como foco a padronização, e sim a diversidade nas propostas.

Nessa diversidade de propostas, há também a diversidade de técnicas que visam ao estudo e experimentação dos pensamentos que constituem cada trabalho, cujo desenvolvimento e concretização dependerão da disciplina desses corpos “submetidos” a essas ideias, constituindo, assim, uma espécie de “disciplina ideológica”. Neste momento, é interessante retomar o trabalho de Merce Cunningham, já que suas propostas são interessantes no sentido de se pensar o quanto podem conviver a liberdade e a disciplina, pois ao mesmo tempo em que propunha jogos de acaso na composição das coreografias, Cunningham também era detentor de uma primorosa qualidade técnica.

Buscando investigar o modo como os seres humanos se movem e suas possibilidades de movimento, Cunningham acabou por definir uma técnica própria, compartilhando esses estudos com seus bailarinos e alunos, cujos corpos experimentaram dessa ideologia, sendo participantes ativos nesse processo de conhecimento. A bailarina brasileira Gícia Amorim¹² estudou com Cunningham no *Cunningham Dance Foundation*, em New York, onde aprendeu a técnica e o processo de composição utilizados por ele. Gícia Amorim é a única pessoa a ser autorizada pela *Cunningham Dance Foundation* a ministrar aulas da técnica Cunningham, no Brasil.

A partir do conhecimento que adquiriu durante o período em que estudou com Merce Cunningham, a bailarina comenta sobre alguns aspectos desta técnica:

Cunningham conservou a preocupação da dança moderna com o uso do tronco. [...] A esta preocupação com o tronco, ele juntou o uso das pernas, pés e algo das posições de braços do balé clássico, considerando, duas décadas depois, que isto implica deliberadamente abandonar certos pontos altos de uma ou outra destas técnicas, e ir além delas. [...] As aulas começam com exercícios para as costas, efetuados em várias direções, [...] depois disto, as costas são mantidas fixas e eretas para o trabalho isolado de pernas e pés, e então, tudo é posto a trabalhar em conjunto (AMORIM; QUEIROZ, 2000, p. 95).

12 Gícia Amorim desenvolve trabalhos como bailarina, coreógrafa e professora. Participa de eventos de dança do Brasil, tendo sido premiada por seu trabalho de pesquisa de linguagem. Estudou com artistas em New York, mas aprofundou-se na técnica Cunningham, sendo a principal difusora desta técnica no Brasil, especialmente através do Projeto Cunningham, desenvolvido por ela e por uma equipe de estudiosos em dança, no Brasil.

A disciplina dos corpos na cena contemporânea

Para fazer as aulas de Cunningham, não era necessário ter feito, por exemplo, ballet clássico ou dança moderna, pois mesmo tendo nessas outras técnicas o apoio para movimentações de base, esses elementos eram redefinidos e aplicados sobre eles alguns princípios, investigados por Cunningham. Por isso, primeiramente, o aluno aprendia os princípios da técnica (Fundamentos), e quando esses princípios já estivessem presentes em seu corpo, é que ele começaria a estudar a técnica, indo para o nível Iniciante, para depois ir avançando cada vez mais na técnica. Percebe-se aí uma ideologia, na qual princípios de estudo do movimento são vivenciados, a partir, também, da aplicação de diferentes lógicas em técnicas já estruturadas.

Isso tem ocorrido na dança contemporânea, onde cada proposta é recheada por suas próprias ideias, seus próprios princípios e fundamentos, às vezes utilizando-se de outras técnicas já construídas, sendo realizadas reconstruções e experimentações de diferentes lógicas. O grupo canadense *La la la human steps*, por exemplo, que atua desde 1980, e em seu trabalho conjuga ousadia e rigor técnico. Utilizando como base o repertório do clássico, traz novas lógicas nessa movimentação, através da aplicação de diferentes qualidades de movimento, proporcionando uma estética bem diferenciada, mesmo tendo como pano de fundo uma técnica de estética clássica.

Percebe-se, portanto, que os corpos não são exatamente “obedientes”, no sentido de serem aqueles que apenas reproduzem a movimentação, mas são construtores dessa movimentação, que também é, portanto, pensamento. Estaria aí a característica principal da disciplina desses corpos cênicos contemporâneos? Parece que o que Cunningham queria – e o que muitos outros artistas também fazem – era/é fixar uma técnica apurada, com seus princípios muito bem definidos, para então aplicar a ela experimentações que provocam uma certa liberdade, e que no caso de Cunningham, vinha com o uso do acaso fazendo papel de organizador-desorganizador. Ele costumava organizar frases de movimento a serem memorizadas e, posteriormente, utilizar o I Ching, o oráculo chinês, antes de o dançarino entrar em cena, alterando as trajetórias destes no espaço e no tempo para criar eventos únicos, dentre outras nuances compositivas.

A disciplina dos corpos na cena contemporânea talvez esteja justamente no equilíbrio entre a “submissão” e a “liberdade”, entendendo-se que a submissão, aqui, não significa mais a simples reprodução não-pensante, mas seria uma submissão de ideias, de princípios e de técnicas, que são a essência da proposta à qual serão adicionadas doses de liberdade, à sua maneira. Deve-se também levar em conta que, mesmo ao se falar de uma determinada proposta, individualmente, é importante ressaltar que esses corpos geralmente não recebem apenas o treinamento de uma só técnica, uma ideologia.

O que ocorre é a hibridização de conhecimentos que compõe corpos muito diferenciados, e mesmo que haja, em alguns momentos, uma determinada padronização, ainda assim é ressaltada a individualidade desses corpos “não-forçados”, e que são feitos de um conjunto de vivências explícitas - ou implícitas – em seus trabalhos, em seus modos de dançar ou de atuar, já que no teatro essa diversidade também se faz presente. Dificilmente, em dança e em teatro, na contemporaneidade, encontram-se corpos treinados em uma só técnica, os corpos são caracterizados por estéticas híbridas.

Conforme vem sendo comentado, não mais com o objetivo da representação e da produção, o que se faz em cena, em determinadas propostas na contemporaneidade, é

A disciplina dos corpos na cena contemporânea

uma “cena-pensamento”, e o fato de utilizar as diversas vivências de bailarinos e atores como base para desconstruções e construções colabora muito nesse sentido. É possível observar que, mesmo não havendo mais o foco na representação e na reprodução, não significa que não exista disciplina. Sob determinados pontos de vista, ela pode ser até maior, mas é uma disciplina diferenciada, que não é mais sinônimo de obediência (no sentido da imitação e reprodução fiel), mas sim uma disciplina que entrelaça saberes.

Essa “cena-pensamento” é, sem dúvida, uma das principais características dessa nova via que caracteriza o panorama cênico contemporâneo. A disciplina técnica dos corpos cênicos atuais está, portanto, entrelaçada ao pensamento, e este é agora parte constituinte da técnica, estruturando, na cena contemporânea, uma nova noção de disciplina. A partir das constatações de que essa cena apresenta múltiplas possibilidades de abordagens na sua construção, questões relativas à preparação e à composição dos corpos se fazem pertinentes.

Esses corpos contemporâneos, parecem realmente ser corpos não-forçados, mas sim imbuídos do pensamento conjunto, cujo rigor da disciplina é extremo no sentido de equilibrar abertura e fechamento. E na arte, é necessária a dosagem entre a impulsão e a retenção. Ao falar da dança, Badiou comenta que esta: “metaforiza o pensamento leve e sutil, precisamente porque mostra a retenção imanente ao movimento e assim se opõe à vulgaridade espontânea do corpo” (BADIOU, 2002, p. 83). E o papel da disciplina é justamente o de estabelecer esse equilíbrio, para que possa emergir a intensificação, que é pensamento, e que transborda em energia cênica.

A disciplina dos corpos na cena contemporânea

Referências Bibliográficas

- > AMORIM, Gícia; QUEIROZ, Bergson. Merce Cunningham: pensamento e técnica. In PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia. Lições de dança 2. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 2000.
- > BADIOU, Alain. Pequeno manual de inestética. São Paulo: Estação Liberdade: 2002.
- > BANES, Sally. Terpsichore in sneakers: post-modern dance. Middletown: Wesleyan University Press, 1987.
- > BOURCIER, Paul. História da dança no ocidente. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- > SILVA, Soraia Maria. A linguagem do corpo. Revista Humanidades, Brasília, DF, n. 52 – Edição Especial: Teatro pós-dramático, p. 53-66, nov. 2006.

Débora Matiuzzi Pacheco Saccol, Experiência na área de Artes, com ênfase em Dança e Teatro.
deboramatiuzzi@gmail.com