

WEBER, Suzi. O corpo glorioso na mira. Porto Alegre: UFRGS, Professora Adjunta. Doutora pela UQAM (Canadá). Bailarina e Atriz.

RESUMO

Tradicionalmente, há uma forte valorização do corpo nas práticas corporais artísticas que tende a reforçar certa visão modernista do homem como um super-herói. A partir desta perspectiva, o corpo deve ultrapassar seus limites, por meio da disciplina e do trabalho árduo, numa visão progressista e muitas vezes reducionista em termos de práticas corporais e, sobretudo, em termos de práticas artísticas. A representação de um corpo glorioso se inscreve na visão defasada do novo homem perante uma arte pós-moderna que exalta cada vez mais a degradação voluntária do corpo. A tentativa de invalidar a ideia de excelência humana e corporal reside na falência histórica das grandes ideologias e na crise do humanismo. Em termos de representação do corpo, a arte questiona cada vez mais a forma de perfeição estável. Na dança contemporânea, certos artistas vêm produzindo e questionando a idealização do corpo glorioso, disciplinado, sofrido e silencioso das tradicionais práticas corporais artísticas. Os corpos dóceis, como os classifica Foucault (1975), vêm se tornando cada vez mais indóceis e falantes, com um discurso muitas vezes direto. A dança contemporânea, no seu discurso mais apurado e atualizado, questiona o poder que constrói o corpo dançante e que o modela; questiona também o *establishment*, que fixa certos valores e modos de conduta. Este é, por exemplo, o caso do coreógrafo mineiro Luiz de Abreu na criação “Espetáculo”, que teve sua estreia na 7ª Bienal do Mercosul, em 2009. Em uma crítica direta e reflexiva sobre certos aspectos da condição do negro no Brasil, Abreu escancara certos elementos da cultura que muitas vezes são identificados ao negro. Ele articula um discurso corporal, no qual mostra que a condição do negro ainda traz fortes marcas do contexto de um país colonizado e desigual. E é por meio do corpo que estas marcas são exploradas.

Palavras-chave: Corpo Glorioso. Discurso do Corpo. Dança Contemporânea.

RÉSUMÉ

Traditionnellement, il y a une forte valorisation du corps dans les pratiques corporelles artistiques qui a souvent la tendance à renforcer une certaine vision moderniste de l’homme comme un superhéros. Dans cette perspective, le corps doit aller au-delà de ses limites, grâce à la discipline et le travail acharné, une vision progressiste et souvent réductrice par rapport aux pratiques du corps, et surtout en termes de pratiques artistiques. La représentation d’un corps glorieux s’inscrit dans une vision dépassée de l’homme nouveau en dépit de l’art post-moderne qui exalte la dégradation volontaire du corps. La tentative d’invalider l’idée de l’excellence humaine et le corps réside dans l’échec historique des idéologies politiques et dans la crise de l’humanisme. En termes de représentation du corps, l’art pose toujours de nouvelles questions sur la forme de perfection stable. Dans la danse contemporaine, certains artistes ont remis en question l’idéalisations du corps glorieux, discipliné, souffrant et silencieux des pratiques corporelles artistiques traditionnelles. Les corps dociles, comme

souligne Foucault (1975), sont de plus en plus indisciplinés. La danse contemporaine dans son discours plus raffiné s'interroge sur le pouvoir qui construit le corps dansant et ces modèles ; elle s'interroge aussi sur l'establishment qui fixe certaines valeurs et modes de conduite. Il s'agit, par exemple, du cas de Luiz de Abreu, chorégraphe de Minas Gerais qui a créé « Show », dont la première a eu lieu lors de la 7e Biennale Mercosul en 2009. Dans une critique directe et réflexive sur certains aspects de la condition des Noirs au Brésil, Abreu montre certains éléments qui sont souvent associés aux noirs. Il présente un discours du corps qui montre que la condition du peuple noir a encore des marques fortes dans le contexte d'un pays colonisé et inégal. C'est à travers du corps que ces marques sont exploitées.

Mots clés: Corps Glorieux. Discours du Corps. Danse Contemporaine.

Contrariamente ao que as vanguardas americanas dos anos 70 anunciavam, o final do século XX encerrou-se com a afirmação da dança contemporânea enquanto espetáculo, enquanto obra “finalizada”, associada à sua institucionalização e inserção em um mercado internacional de arte. No Ocidente, nos centros urbanos onde a dança se fez presente, toda a atenção da crítica, da mídia, dos responsáveis políticos, dos programadores e inclusive dos bailarinos e coreógrafos se voltou em direção à parte explicitamente visível da dança: os espetáculos e suas possibilidades de difusão por meio de turnês em festivais internacionais. Como ressalta Michel e Ginot (2002), o corpo capaz de responder ao produto coreográfico ao final dos anos 1980 e 1990 era o “corpo dos vencedores”: energia, força, poder, corpos kamikazes entrechocando entre si. De modo esteticamente distinto, temos na Europa, William Forsythe e Win Vardekeybus como exemplos de coreógrafos, cujas obras respondem a estes modelos. Eles apresentam corpos energéticos que fazem eco à paisagem urbana e social eletrizante da sociedade contemporânea. No Brasil, também temos exemplos de coreógrafos que respondem a estes modelos da dança contemporânea, como Débora Colker e seus bailarinos de corpos atléticos.

O mesmo fenômeno se repetiu no Canadá, nos anos 1990. Solange Lévesque, na tentativa de compreender a entrada da dança contemporânea realizada no Quebec no cenário internacional, escreveu um artigo denominado “Corpo glorioso” (1993). A autora anunciava o caminho da nova dança quebequense no contexto internacional: os corpos gloriosos “(...) atravessarão os muros, eles serão voláteis, livres das restrições de peso e espaço, em um instante eles se encontrarão lá onde eles desejarem, eles serão refinados e nutridos destas novas possibilidades” (LÉVESQUE, 1993, p. 40). Nas palavras de Lévesque, podemos imaginar Louise Lecavalier¹ fazendo seus vertiginosos *tours en l'air*, suas viradas com o corpo todo girando na horizontal, efeito acrobático que a tornaram mundialmente conhecida como “*la tournade blonde*” (furacão loiro). Ela é uma das figuras mais representativas do corpo glorioso e de seus limites. Seus giros de corpo na horizontal resultaram em inúmeras lesões e duas

¹ Louise Lecavalier é bailarina canadense, uma das principais intérpretes das coreografias de Édouard Lock no seio da companhia *La la la Human Steps*. Ícone dos anos 90, ela ficou mundialmente conhecida pela sua técnica acrobática e virtuosa.

operações de bacia, o que a afastou da dança por um longo período. Como pressentia Lévesque já naquela década “(...) o corpo tem seus limites e sua glória é um charme efêmero e frágil” (1993, p. 49). Para a autora, a expectativa de “glória” explícita ou implícita buscava um sentido de reconhecimento: ser conhecido, ser reconhecido, ser nomeado. É importante ressaltar que as décadas de 1980 e 1990 marcam a afirmação da dança contemporânea no mercado internacional por meio dos festivais e institucionalização de companhias. Para Paul Ardenne (2001) em meio à diversidade da arte contemporânea, uma das características que dá unidade aos artistas é o desejo de ser reconhecido, de ser integrado pelas instituições (que é finalmente a forma mais eficaz de ser reconhecido).

Segundo Ardenne (2001), a representação do corpo glorioso se inscreve na visão ultrapassada do novo homem, do herói. Para o autor, a representação artística do homem tende a cada vez mais invalidar a ideia de excelência humana e o fortalecimento do banal, do comum, do “qualquer” na arte é uma prova disso. Segundo o autor, o pós-modernismo, com o objeto banal como modelo para a arte (Duchamp), com a imagem da arte como cópia da imagem real (*pop* arte) e por meio da arte como reflexão tautológica sobre si (arte conceitual) oferece cada vez menos espaço para uma representação heroica do homem por meio do corpo. Para este autor, a tentativa por certos artistas de invalidar a ideia de excelência humana reside na falência histórica das grandes ideologias e na crise do humanismo e do modernismo.

Para Laurence Louppe (1997), o corpo glorioso está a serviço de um sistema de representação, em que a ideologia do espetacular e a exploração promocional do produto coreográfico prevalecem com forte visibilidade no mercado. Ainda segundo a autora, o corpo glorioso é resultado de uma prática. É resultado de um corpo treinado ao longo dos anos sem questionamentos em relação ao que ele incorpora. O corpo glorioso celebrado pelo final do século XX é um corpo dançante que não sabe se situar na história da dança, vazio da ideologia dos corpos modernos (Isadora Duncan, Rudolf Laban, Mary Wigman) e vazio do sentido político dos corpos pós-modernos (Steve Paxton, Anna Halprin, Trisha Brown). Se nos anos 1980 e 1990 os corpos gloriosos eram o destaque dos festivais internacionais, hoje eles apontam para uma banalização dos corpos dançantes e continuam a ser o modelo escolhido para as companhias tradicionalmente subvencionadas.

Nos últimos anos, em contraponto a estes modelos de corpos gloriosos, vêm surgindo nos eventos e festivais de porte internacional, alguns artistas que propõem corpos mais vulneráveis. Pequenas criações solo de Raimund Hodge e Mathilde Monnier, colaborações tais como as de Meg Stuart e Benoit Lachambre e algumas companhias como as de *Caterina Sagna*, *Les Ballet C de la B* e *Lia Rodrigues* são exemplos de artistas e grupos que propõem corpos mais inusitados e menos calcados na virtuosidade das técnicas corporais, e ainda assim conseguem visibilidade e atenção da mídia especializada. Para estes artistas, a criação coreográfica em dança não se detém mais somente na composição do movimento e na sua força poética, na potencialidade mimética do corpo. No momento pós-dramático que vive o setor mais radical da dança

contemporânea, outros elementos funcionam para dar vida à criação. A dança, no seu discurso mais apurado e atualizado, questiona o poder que constrói o corpo e que o modela. Dentro de uma arte contemporânea cada vez mais interdisciplinar (e a dança não escapa desta tendência), outros elementos contribuem para ampliar a noção de coreografia. Como aponta Hans-Thies Lehmann (2006), a percepção simultânea de múltiplas perspectivas substituiu uma visão linear e sequencial. A síntese da obra foi destronada, é impossível encontrar os significados estritamente no conteúdo da obra. Além disso, a performance é também uma forte tendência que vem influenciando fortemente muitos destes artistas em todas as áreas, fortalecendo o questionamento de disciplinas e de linguagens e favorecendo uma prática artística cada vez mais reflexiva.

Um exemplo deste distanciamento dos elementos tradicionais de composição coreográfica pode ser visto na criação *Espetáculo*, de Luiz de Abreu², bailarino negro, de origem mineira. Ele entra no teatro de pés descalços, vestindo apenas um sarongue branco. Na sua cabeça ele equilibra uma grande vara de cana de açúcar. Depois de caminhar sobre os corredores da plateia, ele sobe ao palco e, mexendo a cabeça lentamente para não deixar cair a longa cana equilibrada sobre o crânio, ele observa o público. Luiz Abreu não tem mais o corpo atlético que mantinha há alguns anos, quando dançava em importantes grupos do Brasil. Embora forte, ele está mais corpulento, fugindo um pouco do padrão masculino das grandes companhias de dança. A figura que contempla o público, peito de fora, pés descalços, lembra um pouco um dos personagens de Portinari, como aqueles homens negros do quadro “Colhedores de café”, que equilibram grandes sacos sobre suas cabeças. Muito tempo se passou desde a época dos negros “do café”, mas sua condição na sociedade brasileira ainda é bastante precária.

Em outro momento marcante da coreografia, ele senta num cantinho do palco com uma pequena mesa à sua frente, onde há uma bandeirinha do Brasil, ouvimos ao fundo parte do hino brasileiro. Este momento teatral nos remete a um Luís de Abreu criança, provavelmente em alguma escola no interior de Minas. O que espera do futuro uma criança? Qual o contexto que está à sua volta? Quem diria que ele seria um bailarino? Em outro momento bastante provocativo de sua coreografia, ele utiliza um pênis postiço pendurado no seu pênis verdadeiro, tem uma garrafa de cachaça na mão, equilibra um tênis Nike na cabeça e esboça passos de um samba ao som de uma antiga canção.

Reforçando ainda mais esta composição, ele utiliza um boca postiço de plástico vermelha que aumenta seus lábios. Desse modo, com uma crítica direta e didática sobre aspectos da condição do negro no Brasil, escancara certos elementos que muitas vezes são identificados com o negro brasileiro,

² Luiz de Abreu é bailarino e coreógrafo, vive e trabalha em São Paulo e Salvador. Teve seu primeiro contato com a dança por meio da umbanda. Depois de dançar em importantes companhias de Belo Horizonte, começou a criar solos. Na criação “Espetáculo”, ele parece dar continuidade ao solo “O samba do crioulo doido” (1994), no qual aprofunda questões sobre o “corpo negro”. Nas duas criações a utilização de poucos figurinos e objetos serve para o coreógrafo apropriar-se de certos estereótipos e denunciá-los de forma escancarada.

evidenciando que a condição do negro ainda traz resquícios de um país colonizado e desigual. Estes aspectos da criação de Luiz Abreu se detêm menos na composição do movimento e nas técnicas corporais tradicionais de dança. A virtuosidade de sua coreografia está no discurso que o corpo carrega, na sua história de vida, nas suas vivências, nas representações inscritas no corpo que ele compõe com os objetos citados. Os livros de dança contemporânea que aparecem do início ao fim do espetáculo encontram-se espalhados no chão do palco. Eles parecem lançados ao acaso e são parte da vida do artista, do universo da dança contemporânea, da reflexão sobre o discurso do corpo. No entanto, estes livros que provavelmente são referências para este artista e para parte do público de dança que o observa, encontram-se espalhados no chão, jogados. Eles são menos importantes que as imagens corporais provocativas, vivas e ousadas, realizadas e celebradas por Luiz Abreu. Estas imagens são a representação de um corpo não-glorioso, um corpo que não ultrapassa seus limites físicos, mas questiona certos limites morais, certos tabus. Um corpo imbuído de um discurso reflexivo sobre a condição do artista, do homem negro, da dança e dança contemporânea. Na criação “Espetáculo”, Luiz Abreu nos apresenta um corpo menos espetacular, mas inversamente mais transformador em termos de arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARDENNE, Paul. **L'image-corps**. Paris: Éditions du Regard, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **Surveiller et punir**. Paris: Gallimard, 1975.
- LEHMANN, Hans-Thies. 2006. **O teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- LÉVESQUE, Solange. “**Les corps glorieux**”. In : Les Vendredi du corps/Jeu, dir. de Aline Gélinas, pp. 37-50. Montreal: Éditions Cahiers de théâtre Jeu, 1993.
- LOUPPE, Laurence. **Poétique de la danse contemporaine**. Bruxelas: Contredanse, 1997.
- MICHEL, M. & GINOT. **La danse au XX^e siècle**. Paris, Bordas, 2002