

Corpos híbridos

Laurence Louppe

Tradução: Gustavo Ciríaco

QUE DIFERENÇA HÁ entre uma obra coreográfica de um “grande” mestre, como Merce Cunningham ou Trisha Brown, e as produções contemporâneas, sobretudo na França? Nos primeiros, não há apenas uma estética permanente, mas também um “corpo” construído à luz dos princípios criadores. Hoje em dia, ao contrário, a formação do bailarino é constituída por diversas correntes, além de participar de projetos pontuais, não apresentando portanto uma referência corporal constitutiva. Sem dúvida, essa situação é comum ao conjunto das práticas artísticas, mas ela pode também se revelar perigosa para o bailarino, pois se engaja como sujeito em sua prática.¹

Há algum tempo, falava-se de mestiçagem: mistura de fontes culturais, interpenetração das formas

Crítica de arte, professora de história da dança e autora do livro *La Poétique de la Danse Contemporaine*, pela Editora Contredanse, Paris, 1997.

¹ Este artigo foi publicado, originalmente, na revista *Art Press*, número 209, em versão bilíngüe francês/inglês.

e dos gêneros artísticos etc. Um fenômeno que, aparentemente, dizia respeito também à dança, pela mistura cada vez mais corrente do teatro com a dança, por exemplo, pelas reciclagens de estéticas antigas ou extra-européias... Com certeza, não há nada particularmente problemático em relação a isso, contanto que a “mistura” não vá além de referências. Um espetáculo, por exemplo, pode associar movimentos herdados de Cunningham, práticas marciais e imagens de Kantor (esse foi o caso da corrente iniciada por François Verret). Pouco importa que a estética sob esses projetos, geralmente pontuais, seja “impura”, para retomar a categoria exposta por Guy Scarpetta. Mas uma reserva se impõe: essas misturas funcionam apenas na superfície. Elas afetam unicamente o mosaico (ou seria o marketing?) que servirá para montar o espetáculo – o seu sistema de produção, por assim dizer.

Na realidade, todas essas misturas são ilusórias na medida em que o corpo do bailarino não for tocado. Como se sabe, não basta articular um gesto emprestado da dança indiana ou da dança barroca, ou combinar uma corporeidade neoclássica com as desestabilizações *à la* Limón (como, por exemplo, no trabalho de Forsythe), para que um discurso coreográfico se torne mestiço. Sabemos que este último não se limita apenas à enunciação formal de um “vocabulário” gestual, mas inclui uma filosofia do corpo,

um trabalho sobre o tônus corporal etc. É todo o dispositivo qualitativo do bailarino, tudo o que o constitui em sua relação com o mundo que deveria, na verdade, ser objeto de

mutações e de misturas. Isto pode levar uma vida inteira ou várias gerações, como quando os bailarinos de ritmos de jazz combinam a pulsação vertical, as sínopes barrocas ocidentais com a potência lateralizada dos apoios africanos. Desse

modo, uma nova cultura é criada através de novos “modos”, e não há apenas a enunciação de figuras motrizes justapostas.

Operada dentro de prazos puramente conjunturais e dentro do quadro de uma vida profissional, a manipulação dos corpos, de acordo com critérios e referências variáveis, pode produzir resultados preocupantes que ultrapassam, de longe, a estética inofensiva da mistura de códigos: seja o caso de permanecermos no mimético, fazendo da dança uma espécie de autofiguração em que nada de interessante advirá; seja o caso de ultrapassarmos esse aspecto puramente formal e entrarmos nas instâncias reais do movimento. Neste último, a consciência do sujeito se frag-

Os cruzamentos de estados de corpo não produziram, de fato, uma polissemia, mas sim uma estranha maneira de se deslizar entre corporeidades incompatíveis.

menta e dispersa as referências de elaboração do campo corporal. Podemos observar então, como é o caso hoje em dia, que não se trata de uma mestiçagem, mas sim de uma hibridação.

PERTINÊNCIA DA HIBRIDAÇÃO

A idéia de hibridação é muito mais perturbadora que a de mestiçagem. Nesta última, a mistura de sangue ou de raças engendra sujeitos mistos, não modificados em sua estrutura, mas enriquecidos pela acumulação de diferentes heranças genéticas ou culturais. Além disso, a mestiçagem evoca uma idéia de universalidade de acordo com uma abertura cultural de “bom-tom”, favorecida também pelas correntes globalizantes atravessadas pelas reflexões atuais sobre a alteridade, o pertencimento a grupos identitários e o diálogo eventual entre esses grupos. O híbrido escapa dessa tagarelice intercomunitária ou interminoritária, entre sexos e raças, não se situando em lugar nenhum — ele não é nada. Ele é, freqüentemente, totalmente isolado e atípico, é o resultado de uma combinação única e acidental.

A hibridação funciona muito mais do lado da perda, age na nucleação dos genes, ao subvertê-los e deslocá-los. Ela pode criar uma relação não entre raças, mas entre “espécies” incompatíveis, dando origem a criaturas aberrantes, destacadas às margens das comunidades vivas. A hibridação evoca as figu-

ras polimorfias imaginadas por Philippe Decouflé que participam, ao mesmo tempo, do mundo mineral, vegetal, animal e maquinal. O surgimento de tais morfologias compostas talvez não seja destituído de significação no que diz respeito ao mundo da dança em geral. A hibridação é, hoje em dia, o destino do corpo que dança, um resultado tanto das exigências da criação coreográfica, como da elaboração de sua própria formação. A elaboração das zonas reconhecíveis da experiência corporal, a construção do sujeito através de uma determinada prática corporal torna-se, então, quase impossível.

A DANÇA DE AUTOR

Essa situação tem origens históricas. Houve, talvez no início dos anos 80, o que chamamos atualmente de perda das linhagens. Essas linhagens foram, até então, formadas através de uma corrente, ligando de maneira contínua a elaboração de um estado de corpo com o conjunto de princípios estéticos e filosóficos de um grande criador (não apenas criador de espetáculos, mas também criador de corpos). Foi assim com todos os grandes mestres de dança da modernidade, de Mary Wigman a Cunningham, passando por Graham, Humphrey, Limón etc.

O bailarino se construía de maneira coerente e pertinente através de uma prática, uma visão, em que ele podia encontrar a constelação de referenciais

simbólicos dos quais o seu corpo era portador. Desde mais ou menos os anos 80, nasceu o que a dançarina-escritora-programadora Dena David (1993), em seu excelente artigo *O Corpo Eclético*, denomina de um corpo híbrido — aquele oriundo de formações diversas, acolhendo em si elementos díspares, por vezes contraditórios, sem que lhe sejam dadas as ferramentas necessárias à leitura de sua própria diversidade. Dena David vê, não sem razão, uma conexão entre o nascimento desse “corpo eclético” e a perda do ideal da *Gesamkunstwerk* (obra de arte total), citando Richard Wagner, em que a coerência dos materiais reunidos, inclusive a constituição dos corpos, parecia ir por si só. Perda essa em proveito do que ela chama de “a estética da era do satélite” (citando Rose Lee Goldberg), na qual a pulverização dos dados produz, por precipitação inesperada, obras pontuais, destituídas de qualquer permanência em sua referência.

Dena David vê ainda uma conseqüência da emergência dessa “dança de autores”: a reunião de elementos diversos que podem servir à elaboração de uma fantasia imaginária pessoal, sem que a identificação consciente dos materiais e a aliança corporal, sensível e ideológica dos atores que os põem em jogo, sejam minimamente necessárias.

A “dança de autor”, promovida por numerosos críticos contemporâneos (em particular por Leonetta

Bentivoglio), toma emprestado da crítica cinematográfica um conceito sedutor, e que parece dar conta da versatilidade (senão da liberdade) da produção das gerações atuais na Europa. Então, por que temer essa perda das linhagens, essa dispersão das grandes correntes constitutivas da modernidade do corpo, se nós passamos a uma outra era, na qual a multiplicidade das propostas isoladas não exige que estejamos unidos em torno de um estado de corpo comum? Onde o bailarino, longe de se formar através de uma técnica que o constitua, que lhe dê o que Louis Calaferte (1984), que sabia das coisas sobre o corpo, chamou de “nossa parte visível da eternidade”, se contenta em saquear aqui e ali algum *savoir-faire* operacional e bem integrado à estética do momento?

Mathieu Doze (s/d), antigo parceiro de Dominique Bagouet, fala a respeito de como a técnica e a formação em dança foram substituídos por uma nova “cultura coreográfica”, cujo corpo que dança atualmente é portador dos estigmas cintilantes sem que a sua substância imaginária seja verdadeiramente afetada. Há de fato um “corpo eclético”? Sim, se as condições favoráveis ao ecletismo estiverem presentes, como a possibilidade de se escolher entre opções diferentes, e de se passear descompromissadamente de uma a outra. Na medida do possível em que esse “passeio” possa acontecer no espírito — sem incorrer em uma “castração mental”, de que

fala Bernard Noël (1992), isto é, na incapacidade de se construir como ser pensante — e no corpo, isso é ainda mais delicado. Sua relação com o mundo se efetua através de uma gama bastante complexa de mediações, e a aquisição consciente de suas ferramentas simbólicas se faz através de uma lenta impregnação “epidérmica”, em uma longa aprendizagem. É todo o trabalho de exploração em dança tende a iluminar a articulação dessas mediações, desbloqueando seu livre funcionamento e afinando seu potencial filosófico e poético.

CORPOS DESAPARELHADOS

De fato, o corpo eclético não escolhe nada, ele é escolhido. Um sistema de desnudamento de seus próprios elementos constitutivos, de confisco das práticas e dos saberes (sobretudo em relação à herança da modernidade), parece estar bem instituído. Além disso, esse sistema submete o bailarino, sem os recursos de autodefesa, à lei do mercado, tal como funcionou na espetacularização ao extremo, característica dos anos 80.

A dança francesa se inscreveu particularmente nesse sistema. Inicialmente, pelo que Jean Pomarès (1995) chama de “a negação da herança”: a rejeição, no início dos anos 80, tanto das conquistas da modernidade ao longo do século XX, como de seus modos de transmissão, parece ter sustentado o so-

nho de uma dança sem nenhuma relação com as lentas e profundas conquistas do corpo moderno sobre a ideologia e a história, o sonho de uma dança sem origens. Daí vemos nos bailarinos franceses, e em seus espetáculos, a doce sensação de se liberar de uma genealogia que se tornara pesada demais. Liberação com a genealogia autóctone, inicialmente, pela ocultação das raízes locais da modernidade na França, e pela busca, como em um “romance familiar” (segundo a expressão de Freud em *Totem e Tabu*), de um outro “totem”, no qual poderíamos nos reconhecer (Cunningham, por exemplo), sem no entanto compartilhar verdadeiramente seus pressupostos e sua aventura (a trajetória de Cunningham, com suas rupturas radicais, suas exigências, suas transgressões, sua descoberta arriscada de um corpo singular, ao mesmo tempo dissociado e contínuo, se mede evidentemente por uma outra escala, e pertence a um momento do século que não é mais o nosso).

Esse esquecimento sistemático dos recursos e das referências da modernidade não aconteceu, como ainda o diz Pomarès, sem provocar um inevitável processo compensatório. As ferramentas perdidas, ou antes acumuladas freqüentemente sem nenhuma identificação com a idéia de corporeidade que os fundamentava, deram lugar a meios de substituição. Daí o emprego direto de figuras teatrais ou narrativas, de corpos escolhidos puramente por sua aparência

pitoresca, e, às vezes, por critérios morfológicos, caindo na ideologia da pura aparição, como se o corpo já não fosse um sistema de visão e de pensamento através do qual se estabelecem, pouco a pouco, as escolhas dos modos de relação com os outros. Em seu interessante estudo recentemente publicado, *Danse Contemporaine et Théâtralité*, Michèle Febvre (1995) ressalta que “muitos coreógrafos parecem buscar, cada vez mais, morfologias singulares e tirar proveito de uma infrateatralidade inscrita na corporeidade de cada um de seus bailarinos...”, antes de evocar “corpos desaparelhados”, e de citar, por analogia, a análise feita por Julia Kristeva de “uma ‘chora’, uma totalidade não expressiva constituída por essas pulsões e por esses *stases*, em uma mobilidade tão movimentada quanto regulamentada”. É, de fato, nessa semiotização extrema que o corpo híbrido, e as escolhas que ele representa, economiza no trabalho do corpo sobre ele mesmo, até as camadas em que o “eu”, como produtor simbólico e de sentido, escapa da autoridade dos modelos de corpos em uma semântica preestabelecida.

O nosso propósito aqui não é lamentar a perda das referências da modernidade na dança, mas observar o que se delinea nesse desaparelhamento, ou talvez nesse “hiperaparelhamento”, dos corpos. Percebe-se, desde o começo da década de 90, uma reação extremamente forte da dança contra esse deslo-

camento nada inocente do ser do bailarino. Daniel Larrieu e Laurent Barré publicaram, no Centro Coreográfico Nacional de Tours, um conjunto de textos extremamente revelador sobre as biografias errantes dos jovens bailarinos que procuram o seu lugar ou, pelo menos, um refúgio onde possam “tomar corpo” (Febvre 1995). Além disso, percebe-se, a partir desses textos, uma vontade de encontrar uma fonte íntima e comum de adesão nos mais sensíveis criadores, a começar pelo próprio Larrieu.

É o que confere, hoje em dia, à obra e ao pensamento de Dominique Bagouet um papel tão emblemático: o de ter fundado, nos anos 80, um dos raros locais de trabalho onde a coerência do gesto se associava à construção de uma interioridade, escapando freqüentemente dos critérios de produção da época. Daí a carga simbólica que marca a retomada recente de suas obras por jovens bailarinos, aos quais foram transmitidos não apenas o “texto” coreográfico da obra, mas também os pré-requisitos sensíveis e corporais dos quais o texto se origina. Isso combina, hoje, com a volta do interesse pelos “grandes” ensinamentos e pela busca de práticas fundadoras do corpo contemporâneo. Combina ainda com o interesse pelos artistas que foram testemunhas desses períodos, tanto nas programações como nos locais de formação, como o Creuset (criado por uma associação de bailarinos em Lyon alguns meses atrás, se

assemelha, em parte, com os objetivos do grupo Movement Research, em Nova York, mais antigo e mais engajado politicamente na reivindicação para o bailarino de um corpo autônomo, independente dos modos vigentes de representação e das leis do mercado do espetáculo).

Mas há uma outra vertente, mais interessante talvez, que consiste em confiar nas promessas da incerteza e na vontade de aceitar a história, ou antes esse lugar a-histórico onde o corpo não se inscreve, em jogar com as feridas de um corpo que não se constitui a partir de uma consciência contínua de si. Essa corrente espera alcançar, através da pluralidade das tramas, os depósitos flutuantes retidos pelos filtros desse corpo improvável. Os cruzamentos de estados de corpo não produziram, de fato, uma polissemia, mas sim uma estranha maneira de se deslizar entre corporeidades incompatíveis. Um exemplo disso é o lindo trabalho de Pascale Houbin, que emprega no seu gestual a língua de sinais dos surdos, com ao quais ela trabalhou. Essa única utilização remete a um feixe de referências múltiplas, a começar por esse silêncio no qual o gesto encontra a raiz de sua emergência (“Dançar — indagou Rilke — é calar a essência de um grito?”).

Existem, porém, outros elementos mais obscuros, como a origem dessa língua na caridade humanista do Abade de Epée, que forjou, no fim do século XVIII, esse idioma dos surdos a partir dos códigos

gestuais da retórica barroca. Esses gestos, de uma força elementar e simples (mas, imemoriais), contrastam com o tratamento do eixo da dançarina em uma espiral, com essa expressividade que a dança contemporânea confere ao torso em si, perante, e quase contra, o trabalho fino e rápido das extremidades. Como se a modernidade do corpo não pudesse mais fazer sentido por si mesma, e que um outro sistema de signos corporais, no entanto situado em sua antítese semiótica (articulada no verbal), precisasse ao mesmo tempo trair e reparar um gesto que não se pode reconhecer a não ser através desse desvio. Esse trabalho perturbador e cheio de sutileza revela, sem ênfase inútil, a estranheza, a diversidade quase que irreconciliável do nascimento dos gestos, em um universo coreográfico que não conhece, ou não reconhece mais, as suas fontes.

Seria sem sentido estabelecer uma hierarquia entre essas correntes atuais que vão, ao mesmo tempo, em direção à busca dos fundamentos teóricos e práticos, podendo dar de novo vida a corpos conscientes e contínuos, e ao seu oposto: uma certa poética da ambivalência, na qual o corpo roça na sua própria ruína através dos *savoir-faires*, cujo uso múltiplo, totalmente sem referências, atenua e quase que dissolve sua presença e seu gesto. Longe de conjurar essas fragilidades talvez seja tempo de pensá-las, de decifrar o sentido que elas escondem.

BIBLIOGRAFIA

- DAVID, Dena. *Le Corps éclectique* In: *Les vendredis du Corps*
Montreal: Jeux, 1993.
- CALAFERTE, Louis. *Septentrion*, Paris: Denoël, 1984.
- DOZE, Mathieu. *L'Oeil Dansant*, Centro Nacional Coreo-
gráfico de Tours, número 2, s/d.
- NOËL, Bernard. *La Castration Mentale*, edições Ulysse-fin
de siècle, 1992.
- POMARÈS, Jean. *De la formation à la création*, Positions,
cahiers de la DRAC-PACA, 1995.
- FEBVRE, Michèle. *Danse Contemporaine et Théâtralité*, Edi-
ções Chiron, 1995.

George Balanchine: A dança como ofício

Sofia Cavalcante

A DEFINIÇÃO DE TÉCNICA NO VERBETE do Webster ini-
cia o artigo *Notas Marginais sobre Dança* de 1951,
em que o coreógrafo George Balanchine discorre
sobre vários aspectos da sua concepção de dança, entre
os quais, além da técnica, o seu processo de criação
coreográfica, e as relações dança/música, dança/tea-
tro e dança/cenário. De acordo com o verbete, técni-
ca é ...”o método ou os detalhes de procedimento
essenciais para a competência na execução de qual-
quer arte” (Balanchine 1992:35-43). Em dança, a
técnica do bailarino “consiste na combinação de ele-
mentos de força muscular, adquirida com seu com-
pleto controle e coordenação”, que são basicamente
os elementos responsáveis tanto pelo vigor e veloci-
dade na movimentação como pela suavidade, desen-
volvura e a graça.

O início abrupto com a definição de técnica do di-
cionário preludia a predominância do tema no texto.

Mestre em Filosofia pela Universidade de São Paulo, bailarina,
coreógrafa e professora de balé; fundadora, com Eliana Caval-
cante, do Grupo Passo Livre.