

O Corpo Pode: o espetáculo da superação na dança cênica contemporânea

Daniele Pires de Castro ¹

Resumo: Neste artigo, procuramos averiguar como um desejo de superação das restrições físicas do corpo biológico aparece nas composições de dança contemporânea, evidenciando certa tendência a um renovado virtuosismo.

Palavras-chave: corpo, dança contemporânea, tecnologia002E

Abstract: In this paper, we investigate how a desire to overcome the physical constraints of the biological body appears in the compositions of contemporary dance, showing a renewed tendency to virtuosity.

Keywords: body, contemporary dance, technology

¹ Daniele Pires de Castro é mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense, participa do grupo de pesquisa Imagem, corpo e subjetividade.

Aos vinte e um anos de idade, uma jovem norte-americana chamada Lisa Bufano teve uma infecção bacteriana bastante grave que resultou na amputação de seus dedos e de uma parte de suas pernas. Na infância, Lisa havia sido ginasta e, durante a faculdade, costumava atuar como *go-go dancer*; hoje, ela é uma artista que se interessa pelas “formas anormais”, utilizando seu próprio corpo como a principal “ferramenta” para criá-las. Em seus trabalhos, que incluem performances, mas também esculturas, Lisa Bufano lança mão de próteses que se integram a seu corpo, problematizando questões relacionadas ao desenvolvimento de habilidades pós-humanas pelo uso da tecnologia. Na obra *Five open mouths* (2007), por exemplo, a artista recorre a pernas fabricadas com fibra de carbono, um material leve, resistente e flexível, que lhe permite correr e saltar.

A mesma tecnologia é utilizada pelo corredor sul-africano Oscar Pistorius, cuja participação nas Olimpíadas de Pequim, em 2008, foi questionada pela Federação Internacional de Atletismo, alegando que o competidor teria 25% de vantagem sobre os demais atletas por causa de suas próteses. A decisão da organização encontrou enorme resistência entre atletas, dirigentes e mídia esportiva, que entenderam tal ato como discriminatório. Apesar das objeções, Oscar Pistorius conseguiu autorização para tentar participar das Olimpíadas de 2008; porém, não atingiu a marca mínima para compor a delegação de atletismo de seu país, feito conquistado no ano de 2011 com vista às Olimpíadas de Londres, que será realizada em 2012. A polêmica do corredor sul-africano trouxe novos elementos para a discussão sobre o *tecnodoping*, que consiste na possibilidade de que o uso de tecnologia se constitua como uma vantagem no desempenho de um atleta em relação aos outros competidores. Também em 2008, a questão foi bastante debatida por conta do uso de roupas especiais por nadadores, que proporcionaram, nesse ano, o maior número de recordes batidos na história da natação.

A utilização da tecnologia protética para a correção de deficiências não é uma novidade no campo da medicina, porém, os exemplos aqui expostos parecem ir além dessa tradição. Nesse caso, os adereços técnicos não possibilitam apenas a “normalização” dos corpos em questão e sua consequente adaptação capaz de lhes permitir a realização das tarefas cotidianas, mas adicionam certas qualidades que podem fazê-los superar as capacidades dos corpos “comuns”. O atleta paraolímpico, surpreendentemente, é acusado de estar em uma condição vantajosa em relação a seus adversários, pois suas

próteses parecem ser mais bem adaptadas à corrida do que as pernas moldadas pela biologia da espécie humana. No caso da artista norte-americana, a tecnologia não é apenas uma ferramenta para adaptar seu corpo à dança, mas a relação entre a prótese e a ausência de parte de seus membros inferiores é a tônica da performance por ela apresentada. Não se trata de mostrar que um corpo com deficiência ainda é capaz de dançar, mas a partir da constatação e da superação dessa limitação se faz o próprio espetáculo.

Há pouco mais de um século, o uso da tecnologia na dança era bastante diverso: consistia em um mero acessório do espetáculo — muitas vezes escondido ou dissimulado — servindo somente para tornar mais bela a performance dos bailarinos. O uso da tecnologia remonta pelo menos ao balé de corte, quando as máquinas eram usadas para dar movimento aos cenários ou para transportar as bailarinas, que atravessavam o palco “voando”. Uma simbiose maior entre dança e tecnologia será vista no final do século XIX, quando a bailarina Loie Fuller desenvolveu trabalhos nos quais utilizou luzes multicoloridas e o movimento da seda com o intuito de criar efeitos inusitados para as artes cênicas da época, como ocorre na famosa *Serpentine Dance*. Sua pesquisa tinha relação com os avanços da época no campo da iluminação, e serviram para atrair o interesse popular para a dança moderna, corrente artística que começava a dar seus primeiros passos.

Apesar do interesse pela tecnologia, contudo, a dança de Fuller guarda grandes distinções em relação com o que se faz hoje. Sua arte surgiu no seio de uma cultura da materialidade, na qual as propriedades físicas do mundo — como o movimento mecânico dos corpos, as luzes e as cores — despertavam a curiosidade e o fascínio dos artistas e dos espectadores, bem como o desejo de explorar suas propriedades estéticas. Além disso, uma das mais importantes características da técnica moderna de dança, da qual Fuller foi precursora, é o valor dado tanto à organicidade do corpo como à sua natureza humana. Talvez por isso mesmo, como argumenta Ivani Santana (2003), a dança tenha sido uma das últimas manifestações artísticas a se deixar contagiar pelas intrusões técnicas, que se configurariam como “intromissões não desejadas a desordenar a lei do corpo cartesiano”.

Foi apenas na segunda metade do século XX que os coreógrafos começaram a

“desrespeitar” essas leis, utilizando a tecnologia de um modo realmente integrado ao corpo humano. Alwin Nikolais, por exemplo, realizou muitos experimentos com iluminação e figurinos, criando danças que modificavam a forma do corpo. No espetáculo *Imago*, de 1963, o coreógrafo norte-americano — que também era cenógrafo, figurinista e *light designer* — integrou ao corpo de seus bailarinos um tipo de figurino que ele próprio chamou *extensions*, pois eram capazes de alongar a forma, resultando em outros desenhos e estendendo o alcance dos movimentos.

Seja no que diz respeito ao uso dos dispositivos em cena ou à nova compreensão e produção do corpo que a ciência propiciou, foi Merce Cunningham o pioneiro da relação entre dança e tecnologia que estava por vir, na qual esta última deixa de ser um mero acessório cenográfico para ser parte integrante do processo e do resultado da obra. Foi esse coreógrafo norte-americano quem, pela primeira vez na história, ainda na década de 1960, utilizou sensores de movimento em cena. No seu caso, a frutífera parceria com o músico John Cage inspirou um uso desse dispositivo para acionar o controle de som. Santana destaca que houve, aí, uma reconfiguração do papel da tecnologia no espetáculo cênico:

Não é uma novidade o uso da tecnologia pela dança, principalmente no sentido de uma ferramenta cenográfica. O aspecto inédito trazido pela tecnologia digital está em sua potencialidade de ser configurada para além do sentido convencional de ferramenta [...]

Todavia, a relação entre o corpo e os aparatos tecnológicos digitais estabelecem um outro tipo de acordo. Os dispositivos podem até ser submissos aos comandos do bailarino, mas, mesmo para tal hierarquia, há necessidade de um diálogo, no qual um comanda e o outro executa. O que manipula não é um técnico de coxia mas o próprio corpo que dança. (SANTANA, 2003)

Assim, é possível concluir que a relação entre corpo e tecnologia, hoje, não se dá mais pelo mero uso de ferramentas e modulações, mas sob o modo da intervenção. Em cena, esses dispositivos não servem apenas à cenografia ou à iluminação, ou seja, à moldura do espetáculo, mas fazem parte do próprio desenvolvimento coreográfico, da criação dos movimentos e da configuração dos corpos.

Vale aqui, antes de continuar o desenvolvimento das ideias, fazer uma ressalva quanto ao termo “tecnologia”. Da maneira como utilizamos, não fazemos referência apenas a

equipamentos e técnicas, mas, conforme propõe Nikolas Rose, a tecnologia, de uma perspectiva mais ampla, está relacionada a um modo de pensamento, a certa estrutura social que se constitui, propriamente, como o terreno no qual esses equipamentos e técnicas podem se desenvolver. Tomando de empréstimo um exemplo citado pelo autor, é possível afirmar que o

transplante de órgão não é apenas um triunfo das técnicas cirúrgicas, mas requer tempo e espaço, implicando e gerando novas ideias sobre o fim da vida, novas noções de apropriação do corpo e direito à cura, assim como complexas relações financeiras e institucionais que tornam os procedimentos possíveis.² (LOCK e SCHEPER-HUGHES apud ROSE, p.17, 2007)

Logo, para pensar sobre o projeto tecnológico da atualidade, não basta observar as técnicas laboratoriais revolucionárias e os equipamentos de última geração que não cessam de surpreender; convém identificar também as noções de vida e corpo humano que se desenvolvem a partir desse projeto e, ao mesmo tempo, permite que ele floresça. Portanto, o que deve ser debatido não é apenas o uso dos dispositivos tecnológicos, mas como se configura o pensamento sobre o corpo na contemporaneidade, e como ambos — ferramentas e conceitos — contribuem para nos converter no que somos, ao mesmo tempo em que são frutos dessa condição.

Levando em conta essas premissas, o ponto de discussão principal aqui é a manifestação, na dança contemporânea, de um desejo de superação das limitações físicas que configuram o corpo e a experiência humana. Tal anseio corresponde a uma nova forma de encarar o processo de intervenção tecnológica sobre a matéria orgânica que, por conseguinte, pressupõe um novo modelo de entendimento do corpo e do ser humano, uma tendência que é característica da contemporaneidade. Já desde o início do século XX, encontra-se em declínio o antigo paradigma do homem-máquina, enquanto ascende uma visão sobre o corpo que substitui a materialidade das estruturas físicas por informações e fluxos, que caracterizam tanto o funcionamento do cérebro como o processo de decodificação dos dados genéticos.

Para começar a abordar a temática da superação das limitações físicas do corpo orgânico na dança, talvez convenha sair um pouco do espectro da arte em direção aos estudos do

² Tradução da autora.

sociólogo Hermínio Martins — retomado por Paula Sibilia (2002, p. 42) — que detecta uma “vocalização fáustica” na tecnociência atual. Recorrendo ao mito de Fausto, esse autor explica a tendência contemporânea de se buscar, através das pesquisas científicas e do desenvolvimento tecnológico, a ultrapassagem de certas condições até então consideradas inerentes à materialidade do corpo humano — as fraquezas, as limitações, a degeneração e até mesmo a morte —, rejeitando, assim, a própria organicidade.

A figura de Fausto é contraposta à de outro mito: o titã grego Prometeu, que foi castigado pelos deuses por ter fornecido aos homens o fogo, símbolo do conhecimento e da tecnologia. Esse mito evidencia, através da punição, o erro cometido por aqueles mortais que buscam igualar-se em poder aos deuses. De acordo com Sibilia (2002, p.43), tal narrativa “denúncia a arrogância da humanidade, em sua tentativa de usurpar as prerrogativas divinas por meio de artimanhas e saberes terrenos”. Já o mito de Fausto descreve um homem que, na intenção de se tornar cada vez mais poderoso, trava um pacto com o Diabo e “perde o controle das energias de sua mente” (BERMAN apud SIBILIA, 2002, p.43). As tradições prometeica e fáustica servem como metáforas para identificar duas tendências preponderantes que podem ser detectadas na base do desenvolvimento da tecnociência de duas épocas: respectivamente, o século XIX e o XX.³

A tradição prometeica evoca os ideais iluministas, positivistas e do socialismo utópico, que vislumbram a superação das mazelas da humanidade através do progresso da ciência. Nesse contexto, o desenvolvimento tecnológico não é um fim em si mesmo, mas apenas uma das consequências na busca pelo conhecimento. A técnica aparece, assim, como um instrumento para melhorar as condições de vida da população por meio de aproveitamento racional dos recursos da natureza; no entanto, haveria certas barreiras morais ou éticas que freavam seu desenvolvimento ilimitado. Haveria, então, “um espaço reservado aos ‘mistérios’ da origem da vida e da evolução biológica, por exemplo, questões que estariam fora do alcance da racionalidade científica” (SIBILIA, 2002, p. 45). Para exemplificar, a autora relembra que, na história de *Frankenstein*, cujo subtítulo é “O moderno Prometeu”, o médico criador do monstro confessa seu profundo

³ Paula Sibilia esclarece que a aproximação com os mitos não pretende estabelecer uma dicotomia entre as duas tendências: elas podem conviver em um único período histórico ou, ainda, nos textos de um mesmo autor. As metáforas e as respectivas identificações de tendências são realizadas em termos de tensões e da prevalência de certos traços em cada época.

arrependimento por ter obedecido aos seus impulsos, profanando as sepulturas e a estrutura humana em prol de um projeto que desrespeitava a ordem natural da vida e da morte por meio do uso da técnica. Vê-se que, aos dispositivos tecnológicos, era imposto o limite de funcionar como meras extensões e melhorias das estruturas biológicas, sem pretender a ultrapassagem de certa essência natural dos fenômenos.

Mas o otimismo que caracterizava o projeto científico moderno entrou em crise no conflituoso século XX, levando consigo a tradição prometeica e sua fé no progresso da humanidade. A tendência fáustica, que vem tomando seu lugar nas últimas décadas, desmistifica essa visão da tecnociência como um conhecimento puro e abstrato, propondo outras premissas. Assim, a base tecnológica da ciência não seria um fator secundário, mas fundamental nesse projeto; seu objetivo não consistiria na busca da verdade, mas na previsão e no controle dos fenômenos físicos. Por isso, a base mítica e filosófica que sustenta o saber tecnocientífico atual permite que sejam traçadas novas metas e que se obtenham outros resultados. No lugar da moderna preocupação com a solução das misérias sociais, por exemplo, o impulso de descoberta agora se volta para a dominação totalizante dos fenômenos da natureza, antes protegidos pelo constrangimento prometeico de não profanar os mistérios que envolvem a vida e a morte. Nas pesquisas em biotecnologia, por exemplo, estão em pauta questões relativas à reprodução, ao nascimento, à morte, à hereditariedade e à evolução biológica. Elas possuem, segundo Paula Sibilia (2002, p. 50-51), “uma 'vocação ontológica', uma aspiração transcendentalista que enxerga no instrumental tecnocientífico a possibilidade de criar vida”. Para resumir esse confronto entre as duas tradições, eis algumas palavras da própria autora:

Seguindo as reflexões do sociólogo português Hermínio Martins, os saberes hegemônicos da sociedade ocidental estariam abandonando as suas origens “prometeicas” para virarem “fáusticos”. Em oposição à tradição prometeica, que pensa a tecnologia como a possibilidade de estender e potencializar gradativamente as capacidades do corpo (sem aspirar ao infinito, guardando certo respeito pelo que é humanamente possível e pelo que ainda pertence ao território do divino), a corrente fáustica enxerga na tecnociência a possibilidade de transcender a condição humana. Assim, valendo-se na nova alquimia tecnocientífica, o “homem pós-biológico” teria condições de superar as limitações impostas pela sua organicidade, tanto em nível espacial quanto temporal. (SIBILIA, 2002, p.13)

A questão a explorar aqui é como esse impulso fáustico direcionado à ultrapassagem da

organicidade do corpo se projeta na dança cênica contemporânea. Sendo o corpo humano o veículo primordial de manifestação dessa arte, é possível identificar certo desconforto em relação às limitações impostas pela biologia às nossas possibilidades físicas e sensíveis? Verifica-se, nas performances, o desejo de superar definitivamente tais condições? Em que medida os dispositivos técnicos utilizados deixam de ser meras ferramentas, para reconfigurar incisivamente o entendimento sobre o corpo e a maneira como se produz dança? Esta investigação pretende ir além de descrever o uso da tecnologia, para tentar compreender, sobretudo, que corpo dançante é esse que se constrói sob a influência dessa fástica tecnociência.

Para adentrar o terreno da dança, vale observar os trabalhos de uma companhia brasileira que tem grande destaque quando se trata do uso de tecnologia: o Grupo Cena 11. Sua trajetória foi analisada no livro *A dança dos encéfalos acesos*, de Maíra Spanghero, e fornece pistas para analisar o corpo que dança atravessado pelos novos mitos tecnocientíficos. Há, no histórico do grupo, um constante interesse naquilo que gera o movimento no corpo. Como os coreógrafos da vanguarda modernista, o grupo se interroga sobre a origem do movimento dançado; no entanto, neste caso, alguns elementos cuja existência era inquestionável naqueles artistas — tais como a alma e a vida — tornam-se os pontos principais de sua inquietação. Spanghero resume-a em algumas perguntas:

Como acontece o movimento do corpo? De onde vem o movimento? Ele nasce de forças internas ou de forças externas? É a alma que dá vida à matéria inanimada ou o movimento é uma propriedade *res-extensa*? Dar movimento a um ser inanimado é dar-lhe vida? Tudo o que tem movimento é vivo? O movimento cria a vida? O corpo que se move é um autor? É alguém? Algo inerte, como um boneco, tem vida? (SPANGHERO, 2003, p. 113)

Se, para os modernos, o movimento estava invariavelmente relacionado à vida e à expressão da alma humana, os contemporâneos colocam dúvida nessa relação. Questionam se a força que é capaz de mover um corpo e lhe dar vida precisa vir necessariamente de seu interior, ou se também os elementos externos possuem esse poder. O espetáculo *In'perfeito* trata da abolição do caráter misterioso que, durante séculos, envolveu o discurso a respeito da origem da vida, ao mesmo tempo em que desenvolveu a temática da manipulação do corpo. A montagem tem sete cenas que

representam, cada uma, um dia do *Gênesis*, mais uma oitava na qual o homem, a criatura, substitui Deus para se tornar criador. Assim, coloca-se em cena a vontade do ser humano de tornar-se “perfeito”, tentando recriar — e não apenas aperfeiçoar — sua natureza. Além do gesto perfeito, que pressupõe um entendimento do corpo capaz de ressaltar seu aparelho locomotor, o espetáculo busca a ampliação dos cinco sentidos para além do humanamente possível através de aparatos que ora restringem, ora estimulam as sensações.

O grupo Cena 11 é conhecido por seu trabalho com sistemas de interação entre corpo e ambiente, que utilizam a tecnologia para produzir o que seus próprios intérpretes denominam “estados de inevitabilidade”. Isto quer dizer que se procura que o corpo atinja um estado impossível de ser evitado, e não que haja simulação, mímica ou representação. No espetáculo *Violência* (2000), por exemplo, peças artificiais e extensões tais como pernas e braços metálicos, concorrem para deixar os bailarinos “mais altos, mais fortes, mais hábeis como se fossem superpoderes”.⁴ Entretanto, mesmo nas situações em que não há próteses tecnológicas, o trabalho do Grupo Cena 11 se caracteriza por apresentar um corpo tendente a superar seus limites físicos. Assim, por exemplo, um dos principais recursos utilizados pelo grupo são as quedas, que impressionam pelo impacto e se tornaram uma marca da companhia. Verifica-se, nas coreografias, o imaginário de um corpo transformado pela tecnologia, que almeja ultrapassar os limites de sua própria constituição e de seus sentidos. Essa parece ser também a conclusão de Elisa Abrão, que realizou uma pesquisa sobre as relações entre tecnologia e arte a partir da proposta de “dança híbrida” deste grupo.

Na dança do Cena 11, o que é entendido como imperfeições são os limites da materialidade corpórea, ao passo que as tecnologias são vistas como possibilidades, como, por exemplo, as próteses, que ampliam a potência do corpo. Englobam-se as possibilidades reconfiguradoras da tecnologia, para criar criaturas melhoradas, relativamente ao ser humano, ou seja, mais ágeis e fortes, dentre outras características. (ABRÃO, 2007, p. 228)

De acordo com Maíra Spanghero (2003, p. 119), não há uma separação evidente entre o corpo biológico e o artefato tecnológico no trabalho desse grupo, pois a tecnologia seria,

⁴ Disponível em: <http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=Grupo+Cena+11+Cia.+de+Dan%C3%A7a>. Acesso em: 12 ago. 2010.

nesse caso, encarnada — e o que era um agregado se torna constituinte. Alejandro Ahmed, o coreógrafo da companhia, afirma que a relação do grupo com a tecnologia vai além da criação e do uso de técnicas ou da adaptação aos dispositivos; afinal, o corpo é visto como o próprio aparato tecnológico e a dança como uma espécie de ciência. Nesse sentido, Abrão (2007, p. 223) conclui que o corpo, na concepção do Cena 11, é resumido a um objeto que processa informações e realiza ações e que “essa concepção de ser humano entendido como um aparato tecnológico parece ser uma negação a tudo que remeta à natureza humana”.

Tendo em vista essa noção do corpo como um objeto ou um aparato tecnológico, pode-se compreender a utilização recorrente, nos espetáculos do Cena 11, da temática da manipulação do corpo do outro. São diversas as formas em que aparece essa passividade; esta é, aliás, conforme identificou Spanghero, uma das principais linhas de continuidade do trabalho do grupo: a figura da marionete no espetáculo *In'perfeito*, o personagem de videogame em *Violência*, e o robô em *SkinnerBox*. O pensamento e o trabalho do Grupo Cena 11 a respeito do corpo e da tecnologia é ilustrativo de uma cultura na qual a tecnociência está inserida em uma tradição predominantemente fáustica, voltando seu olhar para a superação de suas limitações orgânicas a partir de intervenções no corpo que desconhecem ou desafiam seus limites.

No espetáculo *In'perfeito*, essa vocação aparece explicitamente no desejo humano de criar vida, de tornar o corpo mais potente, se não “perfeito”. Porém, ao tratar o corpo como um objeto manipulável, o grupo mostra outra face dessa tendência: a desconexão entre as noções de vida e de pessoa⁵, ou, nesse caso, de dança e pessoa, ou ainda corpo e pessoa. Assim como acontece em certas pesquisas de ponta da tecnociência contemporânea — embriões congelados, células tronco, transplantes de órgão — o corpo com vida (ou que dança) torna-se aquele que se move, mas a ele não corresponde necessariamente uma pessoa movente (ou dançante). De maneira bem diferente do que

5 Foi dada preferência ao uso do termo “pessoa” para evitar complicações teóricas que expressões como “sujeito”, por exemplo, provocariam. Ainda assim, é necessário ressaltar que o referido termo também não é isento de transformações ao longo das épocas. Conforme demonstrou Marcel Mauss, desde a ideia de máscara ou personagem até a do ser psicológico, a noção de pessoa absorveu inúmeras variantes. Assim, cabe afirmar que ela incorpora os sentidos: jurídico, que se relaciona à liberdade de ser senhor de seu próprio corpo; moral, que se refere à consciência, autonomia e responsabilidade; e religioso, que deu uma compleição metafísica à pessoa moral. Por fim, segundo Mauss, a pessoa tornou-se o “Eu” indivisível, categoria fundamental para explicar a existência de uma consciência psicológica, relacionada à ideia de alma e de conhecimento de si (MAUSS, 2003).

propunha o projeto moderno, para o qual o ato de dançar estava invariavelmente ligado à necessidade de se expressar e, conseqüentemente, ao reconhecimento de si mesmo como uma pessoa com uma singularidade composta de opiniões, sentimentos, emoções, e um corpo capaz de canalizar todos esses elementos para gerar o movimento. Já a dança contemporânea nem sempre reivindica essa provocação, que se origina no reconhecimento de uma interioridade psicológica prestes a ser expressa.

Em muitos casos, na dança contemporânea, o movimento não é a consequência espontânea de um estímulo pessoal; ao contrário, ele deve se originar apenas de imagens do exterior. Frente à necessidade de executar um movimento puro e perfeito, a motivação deve ser desvinculada de qualquer elemento interiormente localizado que faça o bailarino reconhecer-se como uma pessoa com opiniões, sentimentos, memórias ou emoções e que possam interferir no sentido buscado para aquela ação. Nesse sentido, Elisa Abrão descreve um ensaio no qual o coreógrafo diz aos bailarinos que, para cair como uma porta, eles não deveriam utilizar outro estímulo, mas apenas se sentirem como uma porta e simplesmente cair. Cabe, então, perguntar: que entendimento sobre o ser humano, a arte e o corpo estão implícitos em tal maneira de criar dança? O que isso nos diz sobre a cultura contemporânea e sobre nossa relação com os corpos e a vida?

Ao observar a trajetória do Grupo Cena 11, portanto, verifica-se que há uma tentativa de superação do corpo orgânico, visando a uma simbiose entre homem e tecnologia que coloca em xeque as antigas noções de natural e artificial. A dança apoiada nessas tecnologias de produção e de conhecimento propaga o culto à performatividade, medindo seu valor estético por critérios de eficiência. Assim, são engendrados corpos, sobretudo, controlados, em virtude de serem moldados por esse espírito de superação que tudo o permeia com sua vocação para a máxima produtividade. O problema é que não se pode distinguir esse corpo de sua instância controladora; ela faz parte dele: são as informações que trafegam pela rede neurológica ou pelo cérebro.

Muitas coisas mudaram desde que as primeiras contestações às práticas e concepções da dança moderna começaram, ainda na década de 1930. Novos elementos vêm contribuindo para redefinir os conceitos de vida e corpo e, assim, as compreensões sobre o movimento e a dança também ganham renovados traçados. O corpo muitas vezes é visto como um aparelho locomotor e sensitivo, instrumento de um cérebro ativo, que é o

lugar onde se originam as informações capazes de produzir o movimento dançado. Além disso, costuma ser exigido que esse corpo busque os meios de superar a si mesmo, seja miscigenando-se com as próteses tecnológicas, seja através de rigorosos treinamentos.

A dança cênica que privilegia tal entendimento do corpo, não raras vezes, parece propor que a beleza dessa arte reside no virtuosismo, bem como no ótimo desempenho motor, sensitivo e — principalmente — cerebral do bailarino. Tal maneira de se fazer dança parece deixar de lado certos elementos que, no senso comum ainda muito influenciado pelas ideias modernas em relação à arte, são considerados imprescindíveis para a criação artística: a emoção, o sentimento e a expressão de autenticidades individuais. Certa vertente da dança cênica de hoje parece desconectar a arte de sua profunda ligação com a vida do artista, como expressão de seus desejos e paixões interiores; enfim, de tudo aquilo que para os sujeitos modernos compunha a subjetividade.

Assim, vislumbram-se duas faces, mutuamente prenhas, do corpo contemporâneo: de um lado, o atravessamento tecnológico e, de outro, o declínio da dança como um meio de expressão da identidade individual. Nessa maneira tão contemporânea — e, portanto, tão histórica — de se compreender o corpo, algo parece se perder. A subjetividade psicologicamente constituída, tão cara ao projeto moderno, por exemplo, entra em um processo de esvaziamento, não mais se manifestando ou se expressando na dança. O corpo, então, torna-se menos uma via de expressão e mais um instrumento de ação, e a dança transpira um virtuosismo renovado. Não se trata de uma busca pela beleza formal, mas do espetáculo de um corpo (e um cérebro) preparado tecnicamente para ultrapassar suas próprias barreiras físicas — resistindo a quedas, saltando cada vez mais alto, demonstrando força, rapidez, flexibilidade e coordenação incomuns. A dança postulada em tais termos passa a exigir do bailarino o máximo da eficiência e o mínimo da expressividade.

No entanto, se essa instância interior, individual e expressiva se perde, possivelmente, algo se ganha. Cabe, portanto, perguntar: que conquistas podem ser atribuídas a esse corpo da dança cênica contemporânea? Certamente, ele assume um papel ainda mais central, sendo exaltado, admirado e reconfigurado em suas potências, sensibilidades e capacidades. Ele abandona o lugar da simples aparência, da manifestação externa de uma essência, e passa a adquirir uma espessura própria, tornando-se ainda mais o

porquê da dança. O perigo de todo esse processo é que, na incansável busca por ultrapassar barreiras, não se consiga mais ver tudo aquilo que o corpo pode: a poesia que não se encontra no espetáculo da superação.

Referências

ABRAO, Elisa. "As relações entre arte e tecnologia: a dança híbrida do Cena 11". In: Revista pensar a prática, Goiania, vol 10, n. 2, 2007.

ROSE, Nikolas. The politics of life itself: biomedicine, power, and subjectivity in the twenty-first century. Princeton: Princeton University Press, 2007.

SANTANA, Ivani. "A imagem do corpo através das metáforas (ocultas) na dança-tecnologia". In: Congresso de Ciências da Comunicação, XXVI, 2003. Anais do XXVI Congresso de Ciências da Comunicação. Belo Horizonte, Intercom, 2003.

SIBILIA, Paula. O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SPANGHERO, Maira. A dança dos encéfalos acesos. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.