

## Corpo, Interdisciplinaridade e Contato Improvisação

Diego Pizarro<sup>1</sup>

Universidade de Brasília – UnB

diegopizarro13@yahoo.com.br

RESUMO – Este artigo propõe uma reflexão crítica sobre o conceito de corpo como instrumento. Conceito este que se apresenta por várias vezes como paradigma ao se pensar o corpo para a cena. Faz-se necessário buscar definições de corpo a partir de um universo conceitual que trate de servir de forma precisa às especificidades da complexa produção corporal em *performance*. É discutida também a possível compreensão de DançaTeatro como interdisciplinaridade e quais as implicações de pensá-la como uma in-disciplina. Ao refletir brevemente sobre a poética da DançaTeatro, o texto busca apoio nos princípios da dança contato improvisação como proposta de preparação corporal para a cena. Este artigo é baseado na pesquisa de Mestrado em Arte que o autor vem desenvolvendo sobre a prática do contato improvisação na formação de atores.

PALAVRAS-CHAVE – corpo, DançaTeatro, contato improvisação.

A produção do conhecimento em Teatro e sua inclusão na Academia são recentes. Mais recente ainda é esta mesma produção em Dança. No Brasil, há um movimento ativo e muito potente na área de Dança que vem se configurando como área de conhecimento dentro das Universidades, resultando em várias publicações e na disseminação da complexidade do pensamento e da pesquisa em arte. Produzir conhecimento nessas áreas significa produzir teorias que dêem conta de discutir a complexidade das produções do corpo em cena.

A teoria é uma prática conceitual. Para Gilles Deleuze (2004) a imagem para um conceito não seria um tijolo, mas sim uma caixa de ferramentas. Assim, um conceito depende não do quê é, mas de como o utilizamos; dessa forma, deve ser produtivo para a construção do discurso. Silvia Davini (2010) afirma que precisamos nos afastar de um preconceito e que o trabalho de definição nos aproxima do conceito. Assim, “trabalhar no sentido de uma definição pode revelar que o arcabouço conceitual que sustenta um dado pressuposto pouco ou nada tem a ver com o que ele parece querer indiciar” (p.02).

---

<sup>1</sup> Diego Pizarro é Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília. Mestrando em Arte: linha de pesquisa Processos Compositivos para a Cena pela mesma instituição. Orientado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Silvia Adriana Davini. Cursou *Modern Theatre Dance* na Escola Superior de Artes de Amsterdam – Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten.

O que entendemos por corpo? De maneira geral e como parte do senso-comum corpo é pressuposto como um instrumento. Vários autores partem do paradigma do corpo como instrumento quando teorizam sobre o tema (AZEVEDO, 2002; LABAN, 1978; RENGEL, 2003). Quais as implicações de pensarmos o corpo como instrumento? Um instrumento é um objeto, um aparelho, um artefato. Considerar o corpo como tal, seria colocá-lo no âmbito do não-humano. Nesse sentido cabe perguntar “Se o corpo é um instrumento, onde está o instrumentista?” (DAVINI, 2008 p.309).

É evidente no discurso dos autores citados a compreensão do corpo como “totalidade que pensa, sente, age” e que um ator é seu próprio corpo “que não pode jamais ser tratado como uma entidade apartada de si, suprimida, castrada em suas sensações, emoções e pensamentos (AZEVEDO, 2002 pp.135-6). Ou então Rudolf Laban “que presumiu o corpo como mídia primária da cultura” e que este corpo possui uma linguagem, que pode ser articulada de diversas maneiras e assim produzir diversos significados” (MIRANDA, 2008 p.17). Por que, então, continuar utilizando termos como corpo-instrumento, cuja interpretação pode contribuir para a opacidade conceitual acerca dele? Márcia Strazzacappa afirma que não concorda com definições do corpo como utensílio humano, mas justifica que se serve dessa expressão para “acentuar simplesmente o fato de que o artista é desprovido de outros objetos para fabricar sua arte” (STRAZZACAPPA, 2006 pp.43-4).

Patrice Pavis (1996), por exemplo, afirma que a utilização teatral do corpo oscila entre duas concepções, uma em que o corpo somente reitera a palavra e ilustra o texto e outra em que “O corpo é um material auto-referente: só remete a si mesmo, não é a expressão de uma idéia ou de uma psicologia” (p.75). Que tipo de material é o corpo? É um material ou um organismo vivo que afeta os outros corpos no espaço? Strazzacappa, utilizando o texto original em francês, aponta para a primeira concepção do corpo em Pavis como sendo um local (lugar) e um suporte à criação teatral. Na tradução brasileira de Pavis lê-se “O corpo não passa de um relé e de um suporte da criação teatral” (p.75). A questão é que ‘relé’, segundo o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001) significa claramente ‘aparato’. Estamos de volta ao corpo como instrumento.

Isabel Marques (1998) refere-se ao corpo-instrumento como uma idéia que nos leva a refletir acerca da “diferença entre *possuir* e *ser* um corpo, ou entre um corpo que *está comigo* e um corpo que *sou eu*” (p.72). Assim, a autora esboça um questionamento

sobre o tema. Na busca por uma definição que contemple a complexidade do corpo na produção do conhecimento em Arte, Davini (2007) define o corpo como um lugar de produção de sentidos complexos controláveis em cena. Tal definição sugere também que a voz seja uma “produção do corpo da mesma categoria que o movimento. Porém, por constituir-se no lugar da palavra, a voz comporta uma capacidade de definição discursiva maior que o movimento” (p.85). É nítida neste pensamento a inclusão dos conceitos de lugares e não-lugares de Marc Augé (1994), em que o lugar é histórico e carrega o peso da tradição, ou seja, possui memória e sentidos; já o não-lugar é vazio, efêmero, local de passagem descompromissada, sem criação de vínculos.

Demorar-se em compreender quais significados as noções de corpo ressoam na produção de conhecimento específico faz-se extremamente necessário, uma vez que muitas perguntas podem surgir quando falamos de corpo. Então, pesquisar a preparação corporal de atores, bailarinos e/ou intérpretes significa também compreender a que estéticas eles servem. Para isso, as noções de corpo precisam estar o menos ‘nubladas’ possível por desvios conceituais. No caso deste artigo, foquemos na especificidade da preparação para DançaTeatro, procurando compreender primeiro alguns significados acerca desta poética.

### **Interdisciplinaridade, transdisciplina e in-disciplina**

Na arena, onde não há lei, só existe imaginação, como bem observa Camille Paglia (1994, p.163). Então, pode-se perguntar: o que acontece quando cinema, pintura e dança se chocam? Ou dança, teatro e arquitetura? Quando dois deles dançam uma valsa etílica enquanto o outro sopra um texto? Quando um cede enquanto outro se impõe, ou quando ambas amalgamam-se, como num bolo assado, que mantém um quê do gosto original dos ingredientes primários, mas já impregnados pelo encontro das moléculas dos ingredientes intercambiados e unidos pelo calor do fogo, pelo calor do desejo. Este que, talvez, seja a verdadeira chama inquietante a produzir hibridismos desconcertantes.

As seis últimas linhas acima podem lembrar uma cena de dança numa *Jam Session*<sup>2</sup> de *Contact Improvisation*<sup>3</sup>, onde os corpos dançantes prometem um belo devir,

---

<sup>2</sup> Termo que vem da expressão *Jazz After Midnight* (Jazz depois da meia noite), até então exclusividade de músicos do Jazz que se encontravam para tocar de improviso.

como num rio. O desejo de movimento instigado a todo segundo pelo toque ‘livre’ de padrões sociais nunca é o mesmo; cada parte tocada, mesmo se tocada novamente no mesmo lugar com a aproximação da mesma intenção, pressão, sensação, a experiência nunca se repete, porque, obviamente, as coordenadas espaço-temporais já não são as mesmas. A improvisação de contato talvez seja mesmo como um rio, não só pela fluência que lhe é imanente na busca por *momentum*, mas por essa característica de devir. A imagem de rios se chocando, rios se encontrando, rios infinitamente encontrando o salgado do mar ou a poluição da cidade ou a brutalidade da catástrofe. Seja em que estado estiver, a força sobrenatural, rústica, dinâmica e cheia de nuances das águas/natureza é definitivamente o caráter finito ilimitado de dois corpos que se juntam, mantêm um ponto de contato e fluem rio abaixo ou acima, contra a correnteza mesmo.

A imagem de águas se encontrando remete ao conceito de interdisciplinaridade artística. Que forma em trânsito encontra-se quando do diálogo produtivo entre duas ou mais disciplinas? Fernando Villar (2003) define interdisciplinas artísticas como “resultantes de disciplinas que dialogaram ou digladiaram-se através do encontro, troca, negociações e/ou choque, gerando uma nova disciplina” (p. 117). Grande exemplo dessa nova disciplina seria a DançaTeatro de Pina Bausch, ou a linguagem do vídeo-dança que vem se desenvolvendo a cada dia. E porque não a própria forma do contato improvisação, que também se desenvolveu a partir da experimentação de práticas corporais diversas? Ou seja, interdisciplinaridade não é um simples chá da tarde entre a dança e o teatro ou o vídeo e a dança que termina com um aperto de mãos. Seria mais uma cópula muito bem feita onde restaria o feto já adulto em epifania. Não há mais do teatro ou mais da dança, há muito do novo que foi composto.

Nesse sentido, compreender DançaTeatro como uma simples união da dança e do teatro, onde se vê uma ceninha de teatro aqui, uma coreografia acolá, ou confundi-lo com o teatro musical, parece não contemplar a magnitude e complexidade presentes nesta nova disciplina.

Então, se considerarmos a perspectiva de que interdisciplinaridades produzem novas disciplinas, o que estamos fazendo se não emoldurando com cores diferentes os quadros antigos? Dessa forma, como resistir a discursos dominantes que pretendem

---

<sup>3</sup> Forma de dança iniciada por Steve Paxton nos anos 1970 em que dois ou mais corpos improvisam danças mantendo um ou mais pontos de contato. Para mais informações consultar Cintia Novack, *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. The University of Wisconsin Press, 1990.

controlar tudo? Se pensarmos nos sofistas, talvez possamos encontrar pistas de como subverter a disciplina, como subverter o poder totalizante do Estado.

Platão e uma grande linha de puritanos e positivistas tem denegrido os sofistas por suas qualidades performativas e protéticas, sua não-seriedade, sua tendência a 'resistir conclusões e estender o jogo' [...] As táticas sofistas resistem aos discursos sistematizantes e totalizantes porque são dispersas e nômades; são difíceis de administrar, porque não podem ser enquadradas (CONQUERGOOD in DAVINI, 2007 p.121)

A busca por um pensamento nômade, cuja tática articulada de dispersão para subverter a linguagem se relaciona à performatividade, parece dar conta de subverter as prisões totalizantes. Deleuze e Guattari (2004) sugerem, então, o conceito de rizoma, a partir do qual não se busca fixar pontos, mas correr linhas. Essas linhas compõem um plano de consistência e por si só subvertem noções polarizadoras sobre corpo, sujeito e identidade. Ao oferecer a imagem do rizoma, que é um tipo de raiz sem eixos centrais encontrada, por exemplo, em gramíneas e nas samambaias, diferentemente das raízes axiais e pivotantes, que são centrais em relação às outras partes da planta, os autores acima promovem uma descentralização de poder, dando passagem ao pensamento da multiplicidade, que só é possível ao excluir do pensamento a noção do Uno. Pensar em multiplicidade é pensar em possibilidades, o que pressupõe uma modificação no modo como o pensamento opera. Expressões do tipo 'a raiz do problema é' perdem lugar para a complexidade de fatos que compõem um acontecimento, como nos é sugerido pela composição polimórfica do rizoma.

A DançaTeatro, tão reconhecida enquanto interdisciplina que deu certo, exemplificada geralmente nos trabalhos de Pina Bausch, promove subversões em suas estruturas ou fixa padrões de organização totalizantes? Se pensarmos a DançaTeatro enquanto in-disciplina no sentido exposto acima, podemos ainda classificar nossa cena sob a égide desta terminologia? As perguntas podem servir para que possamos refletir mais sobre epistemologias no campo da cena.

O pós-modernismo, termo este que por sua complexidade mereceria um espaço específico para sua discussão, parece promover interdisciplinaridades. Os *happenings*, por exemplo, nos anos 1960, traziam a mistura de linguagens. As descrições de cenas de

vários trabalhos apresentados pelo coletivo de artistas americanos experimentais *Judson Dance Theatre*<sup>4</sup>, em Nova Iorque, na mesma década, são notáveis pelas características interdisciplinares que evocam a partir do diálogo produtivo entre vídeo, movimento, texto, música.

Interdisciplinaridade parece ser indissociável da existência do pós-modernismo na dança. Mas parece que os exemplos acima se aproximam mais do que seria a multidisciplinaridade, congregando diferentes disciplinas sem estabelecer conexões entre si, ou mesmo a transdisciplinaridade, trânsito entre “diferentes disciplinas sem perder uma base disciplinar própria” (VILLAR, 2003 p.117).

O pensamento de Susana e Hernán Kesselman (2005) sobre transdisciplinaridade pressupõe a abertura de caminhos para a experimentação.

[...] com um convite à lógica dos corpos, a um gaguejar das estratégias, das logísticas e das técnicas, a uma desconstrução dos tempos e dos códigos. Nesse território existencial se vive na tensão das culturas (do micro e do macro) que põem em crise o pensamento hegemônico, etnocêntrico, familiar e tranqüilizante para o próprio profissional, através do qual as culturas são reconhecidas, identificadas, entendidas, exteriorizadas (p.15).

A partir dessas reflexões, a transdisciplina se parece mais com o que nos referimos aqui como in-disciplina, transgredindo a normatividade em favor da diversidade.

### **Preparação do corpo cênico**

Strazzacappa (2006) afirma que “As técnicas corporais implicam uma estética” (p.46). No mundo da dança esta sentença parece bastante evidente, mas será que esta afirmativa pode ser tomada como universal? É muito comum ouvir estudantes universitários de dança e artes cênicas dizerem que ‘pegam o que acham mais interessante de cada técnica’ para ir construindo seu treinamento e seu referencial técnico. ‘Bebem’ um pouquinho ali, um pouquinho aqui, dizem que ‘utilizam um pouco’ de Stanislavski, de Bertolt Brecht, de Eugenio Barba, Grotowski, dos ensinamentos orientais, de técnicas de dança. O mais curioso é verificar que estes

---

<sup>4</sup> Para mais informações consultar Sally Banes, *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962 – 1964*. Durham and London: Duke University Press, 1993.

mesmo estudantes por muitas vezes não travam contato suficiente com nenhuma das vertentes de algumas dessas técnicas, frequentemente participando de *workshops* de fim de semana. Supõe-se que o acúmulo de experiências é capaz de formar um artista completo, repleto de possibilidades.

Nossa cultura tupiniquim oferece a idéia de antropofagia, por vezes tida como possibilidade de ‘comer’ tudo que está ao nosso alcance. No entanto, Suely Rolnick<sup>5</sup> indica que “A inspiração da noção de antropofagia vem da prática dos índios tupis que consistia em devorar seus inimigos, mas não qualquer um, apenas os bravos guerreiros” (p.02), dessa forma, antropofagia está mais relacionada a comer o melhor para ter a honra de incorporar a bravura do inimigo. É honrar o que(m) se come. A preparação corporal de sentidos (de afetos) para este corpo preparado para entrar em cena é feito a partir de devorações. Gente que devora gente, conhecimento, técnica. Este corpo devorador que busca maneiras específicas para modular-se às necessidades da cena. Mas não se devora tudo, nem qualquer coisa, senão o melhor e mais saboroso pedaço.

Na perspectiva de ampliar recursos, não deveríamos, portanto, agir por subtração? Ao tratar da multiplicidade, Davini (2007) aponta:

Deleuze e Guattari indicam que a multiplicidade só é possível ao subtrair-se a noção de unidade e, portanto, pode ser representada pela fórmula  $(n - 1)$ . Subtraindo-se qualquer unidade estética, o processo de formação básico se orienta tecnicamente, multiplicando assim as possibilidades de composição cênica [...] Assim, a soma de diversas modalidades, técnicas e estilos na formação de atores tende a saturar suas possibilidades de agenciamento, não resultando necessariamente em um ator de múltiplos recursos.

[...]

Distanciando-se de todo e qualquer estilo durante o processo básico de formação. Estabelecendo um referencial claro para a abordagem do corpo a partir de princípios e conceitos explícitos e abarcadores, o corpo se prepara para dar lugar a inúmeros modos de organização (p.108).

Assim, Davini observa que é necessário pensar a produção de sentidos complexos dos corpos tendo como referencial suas contingências históricas.

---

<sup>5</sup>Ver <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>

Na busca por pensar a preparação deste corpo hoje, que entra em cena para dar conta de produções de sentido muito complexas, podemos perceber que os princípios da dança contato improvisação talvez possam fornecer uma série de recursos potentes neste caminho. A maioria dos elementos trabalhados no contato improvisação, como, por exemplo, escuta, resposta imediata (reação) a uma ação proposta, domínio e compreensão do próprio peso e eixo, divisão e troca de peso com o outro, pressão e tração, toque e condução, rolamentos e quedas, pegadas e suspensões, fluência, modulação do tônus corporal, consciência e utilização efetiva da estrutura óssea, entre outros, quase sempre trabalhando em duplas, coincidem com certos elementos básicos para que o intérprete prepare-se para a cena. Segundo a coreógrafa Meg Stuart o modelo do contato-improvisação é uma constante inspiração para questões como desenvolvimento de novas linguagens, novas formas, conceitos de colaboração, conceitos de prática e lida diretamente com o toque, que é “inerentemente emocional” (CURTIS e SCHAFFMAN, 2008 pp.44-8).

Em uma prática que parte dos princípios do contato improvisação, os corpos parecem perceber a física com uma lente de aumento, os princípios estão muito claros e evidenciados, e experimentos com gravidade, *momentum*, força centrífuga, fricção, impulso, peso, massa, equilíbrio, centro, suspensão, flutuação, são trabalhadas de forma a buscar habilidades corporais a partir do movimento econômico. Ou seja, aprender a movimentar-se com o mínimo de esforço possível, aproveitando as forças que agem sobre este corpo.

Na pesquisa de mestrado que está em andamento no momento, buscamos trabalhar a partir dos princípios da prática do contato improvisação como preparação para a cena, ou seja, não visando à utilização da forma de dança característica do contato improvisação como *performance*, mas como preparação corporal.

Pensando no teatro, partimos do pressuposto de que o trabalho com os princípios do contato improvisação pode promover ganhos significativos com relação principalmente ao que se chama de contracena, a ação e reação em diálogo entre seres humanos. Dessa forma, esta abordagem produziria uma descentralização da figura individual, unívoca e a – histórica deste ser chamado Ator, substantivo masculino singular, assim mencionado amplamente em toda e qualquer bibliografia sobre treinamento para o teatro no século XX e início do século XXI. De início, a abordagem



de um treinamento baseado nos princípios do contato improvisação trabalha a partir do outro, numa constante troca de singularidades. O que traz literalmente à pele a noção de grupo.

A totalidade corporal e os infinitos caminhos e conexões rizomáticas estimuladores de devires constantes em corpos que se afetam, possivelmente estimulados pela prática do contato improvisação, chamam a atenção para que lidemos com o corpo como lugar, como rizoma, como multiplicidade. Assim, além de constituir-se em prática de formação, este trabalho corporal vem suscitar a busca por epistemologias conceituais que consigam abarcar as necessidades deste corpo cênico contemporâneo.

## Referências Bibliográficas

- AUGÉ, Marc. **Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Tradução Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CURTIS, Jess e SCHAFFMAN, Karen. Contact Improvisation and Its Influence on Contemporary Dance Practice. **Contact Quarterly – Activism and Community**. Volume 33, number 2, pp.43-9. Summer/fall 2008.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia**. London: Continuum, 2004.
- DAVINI, Silvia. **Cartografias de La Voz en El Teatro Contemporáneo: El Caso de Buenos Aires a Fines Del Siglo XX**. 1ª. Edição. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Voz e Palavra – Música e Ato* in MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org.). **Palavra Cantada – ensaios sobre poesia, música, voz**. pp. 307-315. Editora 7Letras, Rio de Janeiro, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Pesquisa em Artes Cênicas: Métodos e Epistemologias**. 2010, no prelo.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- KESSELMAN, Hernán; KESSELMAN, Susana. **Corpodrama: Cuerpo y Escena**. 1ª. Edição. Buenos Aires: Lumen, 2008.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Edição organizada por Lisa Ullman; tradução de Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Sílvia Mourão Neto. São Paulo: Summus, 1978.
- MARQUES, Isabel. Corpo, Dança e Educação Contemporânea in **Pró-Posições**. Vol. 09 N° 02 (26) Junho de 1998.
- MIRANDA, Regina. **Corpo-Espaço: Aspectos de Uma Geofilosofia do Movimento**. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.
- PAGLIA, Camille. **Vampes e Vadias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1994.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário do Teatro: Dramaturgia, Estética, Semiologia**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.
- ROLNICK, Suely. Subjetividade Antropofágica/ Anthropophagic Subjectivity in HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (Edit.). **Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s, XXIV<sup>a</sup> Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. P. 128-147. Edição Bilingue. Disponível em <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjantropof.pdf>
- STRAZZACAPPA, Márcia; MORANDI, Carla. **Entre a Arte e a Docência: A Formação do Artista da Dança**. Campinas/SP: Papirus, 2006.
- VILLAR, Fernando Pinheiro. Interdisciplinaridades Artísticas in SANTANA, Arão Paranaçu de. **Visões da Ilha: Apontamentos Sobre Teatro e Educação**. São Luís: UFMA, 2003.