



<
The Old King,
 de Miguel Moreira
 e Romeu Runa, Útero-
 Associação Cultural, 2012
 (Romeu Runa).

O corpo em queda

Daniel Tércio

Não cesseis as vossas danças, encantadoras jovens. Não é um desmancha-prazeres de olhar malévoló,
 não é o inimigo das jovens que de vós se avizinha.
 Sou o advogado de Deus junto do diabo. E o diabo é o espírito da Gravidade.

Frederico Nietzsche, *Assim falava Zaratustra* (1972:)

1.

O título deste artigo pode suscitar duas leituras: uma primeira seria aquela que, finalmente, depois da importância atribuída ao corpo enquanto objecto de reflexão, apontaria para uma recuperação do espírito em confronto com um corpo que tem sido finalmente enfatizado no pensamento contemporâneo; ou melhor, no pensamento contemporâneo que pensa as artes performativas que se vão fazendo hoje. Esta primeira leitura apontaria pois para uma visão conservadora, que afastaria o corpo de objecto de reflexão, para o devolver ao lugar quase silencioso para que tem sido remetido no pensamento ocidental. No entanto, mesmo que, atualmente, se reerga a possibilidade de pensar as artes – e no caso vertente – as artes performativas, como *cosa mentale* (para usar um famoso aforismo atribuído a Leonardo da Vinci), mesmo que assim seja, este espírito não é definitivamente separado da matéria do corpo. Neste sentido, o corpo em queda não corresponde a um desvanecimento do corpo, ou a uma erosão do problema do corpo, dos seus limites, da sua vida, das suas dinâmicas, mas antes à recolocação do espírito no âmago do corpo.

A segunda leitura vai nesta direção. A queda, de que aqui se fala, não é a queda da problemática do corpo, mas sim o movimento de queda do corpo físico. O que significa

que esta segunda leitura acentua ainda a centralidade do corpo. A citação de Nietzsche, que abre este artigo, articula-se com esta segunda leitura. O filósofo alemão sublinhava a disciplina da dança relacionando-a antes de mais com a força da gravidade. Ora, esta segunda leitura permite considerar "o corpo em queda" como uma metáfora da própria dança.

Ao atribuir a este artigo um tal título estamos a lançar um desafio ao paradigma da dança enquanto disciplina aérea. Ou seja, o que se propõe é verificar como decorre a substituição de paradigma: da dança enquanto corpo-sem-peso para a dança enquanto corpo-em-queda. Em suma, este artigo tem também um sentido exploratório, procurando as subtis alterações de paradigma a que se acaba de aludir, acrescentando, ainda de modo exploratório, alguns casos nacionais. Vejamos.

2.

Na verdade, como Nietzsche sublinhava, não existe dança sem gravidade. O filósofo alemão instava as jovens a dançar na orla do bosque dizendo, através das palavras de Zaratusta: "[...] essa dança, eu próprio o acompanharei com uma canção. Com uma canção, com um cântico que

Daniel Tércio
 é Professor Associado
 na Faculdade de
 Motricidade Humana
 da Universidade
 Técnica de Lisboa e
 crítico de dança.

>
The Old King,
 de Miguel Moreira
 e Romeu Runa, Útero-
 Associação Cultural, 2012
 (Romeu Runa).



zombe do espírito da gravidade, meu muito alto e poderoso diabo, do qual dizem os homens ser o 'senhor do mundo'" (Nietzsche 1972: 115).

O problema da relação entre a dança e a gravidade tinha já sido colocado anteriormente. Neste ponto, vale a pena recordar o texto de Kleist¹, publicado no início do século XIX, sobre a marioneta e a sua superioridade relativamente ao bailarino. Um dos argumentos de Kleist era justamente o de que a marioneta, ao combinar duas tensões - a força invisível que a atrai para a terra e a força ascensional dos cabos que a seguram - tinha um poder suplementar relativamente ao bailarino. Enquanto este tropeçaria constantemente na sua própria consciência, a marioneta libertaria o corpo do peso da consciência, definitivamente deslocada para o manipulador. Na verdade, o texto de Kleist tem que ser analisado - e criticado - no contexto da sua época. Mas, seja como for, Kleist tinha pelo menos razão no que respeita à relação entre peso e gravidade. O peso é consequência inevitável da gravidade. E as deslocações de um corpo no espaço são também inevitavelmente deslocações de peso. Mesmo quando aparentemente não existe deslocação e o corpo se atém ao lugar que ocupa, mesmo neste caso, para que os movimentos das vísceras sigam o seu caminho, a gravidade é indispensável. Há que repeti-lo: sem essa força que nos atrai para o centro da terra, a dança não seria possível. Portanto, não existe dança sem peso.

Não obstante, uma boa parte do repertório da dança situa-se na ilusão da ausência de peso. Nietzsche entrevira que a gravidade não era propriamente uma maldição, mas antes condição do movimento humano.

E, todavia, o paradigma dominante na dança teatral durante todo o século XIX foi o da dança enquanto corpo-sem-peso. Um tal paradigma esteve sustentado e alimentou a imagem da *ballerina* em pontas que dá vida a muito do repertório de ballet clássico e neo-clássico. Os exemplos são inúmeros: as Taglioni e as Grisi abundam na história

da dança ocidental, frequentemente apresentando morfologias físicas que sublinhavam justamente uma dimensão etérea, descarnada, do corpo. Parecia até que essas *ballerinas* queriam despir-se do corpo material, sendo que, para tanto, mantinham-no disciplinadamente submetido ao rigor técnico. Existia aqui um inevitável paradoxo que está por assim dizer numa tentativa de nudez absoluta: como se a mulher pudesse despir-se do seu próprio corpo (ou do peso que realmente o corpo tem).

Assim, a dança académico-clássica ocidental foi em grande medida fundada sobre a ilusão de leveza. Ao mesmo tempo, porém, a atração pela terra foi espreitando nos mais variados bailados. No caso do bailado *Giselle*, por exemplo, na cena final do primeiro acto, Giselle, enlouquecida, cai finalmente no chão. Na verdade, de acordo com o libreto, Giselle não cai submetida pela gravidade, mas sim pela loucura. A sua queda é um sobressalto psíquico e não um sobressalto físico. Ela não cai porque tropeça, mas apenas porque enlouquece de amor traído.

3.
 No princípio do séc. XX algo se transformou. Com efeito, a dança moderna arrastaria em si mesma uma primeira alteração de paradigma: a gravidade deixava de ser uma maldição, para surgir associada ao próprio poder da terra, que ganhava assim uma atração renovada. Os pés nus sublinhavam a potência dessa relação e as possibilidades de enraizamento. A relação com a queda está nas entrelinhas desta abordagem, se recordarmos a formulação de Newton: "todos os objetos no universo atraem todos os outros objetos com uma força direcionada ao longo da linha que passa pelos centros dos dois objetos, e que é proporcional ao produto das suas massas e inversamente proporcional ao quadrado da separação entre os dois objetos". A gravidade sustenta pois fisicamente a queda.

¹ O ensaio *Über das Marionetten Theater* foi inicialmente publicado no diário *Berliner Abendblätter* entre 12 e 15 de Dezembro de 1810.



^ < > v

The Old King, de Miguel
Moreira e Romeu Runa,
Útero- Associação
Cultural, 2012
(Romeu Runa).



De certo modo, a coreógrafa que mais se aproximou desta visão física da dança, foi a norte-americana Doris Humphrey. Ela fundou a sua linguagem coreográfica justamente sobre o arco da queda a que a força da gravidade submete os corpos, e no seu oposto, na recuperação da verticalidade. Ou seja, Humphrey propôs que todo o movimento é um arco de ligação entre dois estados do corpo: o momento em que está relaxado, caído por terra, e o momento em que está de pé, erecto. *Fall* (queda) e *recovery* (recuperação) são portanto as forças que, no seu sistema de movimento, ligam esses dois pontos extremos: as extremidades de um arco dinâmico.

Ao mesmo tempo, da atração que a terra exerce deriva uma possibilidade simbólica fortíssima, que Humphrey explorou na senda do que outras bailarinas modernas haviam feito ou estavam a fazer e que encontraria na obra coreográfica de José Limón uma natural continuação.

Nos anos 1920, na Alemanha, Mary Wigman apresentara a sua *Hexentanz*, peça fundamental da dança expressionista, e também construção simbólica de exaltação da terra como fonte mágica. O corpo evoluía nessa ligação e o movimento dos membros esclarecia-se justamente pelo seu enraizamento telúrico. Não havia propriamente queda, mas sim um estado dramático de aproximação ao chão.

Também na norte-americana Martha Graham se pode encontrar uma pulsação – plasmada na antítese contração / relaxamento – cuja origem estava num corpo conectado com o solo. Evidentemente que a pulsação do plexo solar e a mobilidade da coluna vertebral são, no lugar estrito do corpo, fundamentais no sistema de movimento Graham. Mas essa pulsação e essa mobilidade esclarecem-se em última instância pela respectiva conexão à terra.

4.

Nos anos 1960, uma nova e subtil alteração do paradigma é introduzida. Na publicação *Le journal d'un seul jour, Dimanche*, o artista e performer Yves Klein fez-se fotografar lançando-se no vazio. A série de fotografias do lançamento e queda do artista era uma montagem, mas a intenção era clara e coroava por assim dizer "a revolução azul" e o *Théâtre du vide* (Goldberg 1979).

Ora, a *performance art*, a que Klein estava indelevelmente associado, contaminaria um conjunto de jovens bailarinos e coreógrafos, genericamente reunidos naquilo que se veio a designar como o grupo da Judson.

A questão da força da gravidade é retomada por esta geração a partir de outro ponto. Trata-se agora de questionar o movimento a partir dos seus quotidianos neutros e não da sua excentricidade. Trata-se de pensar os corpos a partir da sua existência comum e não a partir das suas manifestações excepcionais. Com o grupo da Judson, estamos perante uma visão democrática dos corpos que dançam (Banes 1993).

Entre essa geração, Trisha Brown foi talvez a mais impressionante das coreógrafas americanas a ter trabalhado sobre o tema da gravidade. De certo modo, ela retomaria assim a tradição balética da ausência de peso, não para dar a ver ilusionisticamente um qualquer corpo etéreo, mas justamente para revelar o corpo real que se desloca em planos não horizontais.

Efetivamente, se com os modernos se explorara

>
Comer o coração,
de Rui Chafes e Vera
Mantero, Bienal de Artes
de São Paulo, 2004,
fot. Alcino Gonçalves.



especialmente o plano horizontal, digamos que com Trisha se explora o plano vertical. Mas agora não apenas na direção ascensional, mas sim na direção descendente. Por exemplo, com *Man Walking Down the Side of a Building* (SoHo, 1970) Trisha Brown faz um performer descer um plano vertical, simplesmente, anulando digamos a vertigem que a profundidade poderia provocar.

5.

Com a nova dança emergente nos anos 1980, acontece uma nova alteração do paradigma. A queda ganha uma intensidade redobrada e torna-se eventualmente zona de confronto. Por exemplo, com o coreógrafo belga Wim Vandekeibus a cena coreográfica pode tornar-se fisicamente o lugar de risco e de vertigem. Em *Blush*, os intérpretes mergulham literalmente no ecrã e de lá são regurgitados para a cena real, enquanto se movem nas imediações do choque. Os encontros de cada corpo com outros corpos e com os adereços são frequentes, convidando a uma espécie de sensação de permeabilidade, acentuada pela porosidade dos ecrãs.

Outro exemplo muito recente: o grupo japonês *contact gonzo*, de Osaka, trabalha radicalmente com improvisação combinando elementos de dança contemporânea, *performance art* e cultura urbana, com influências de artes marciais. O resultado é brutal: as *performances* podem acontecer em qualquer lugar, sem duração definida e levarem ao confronto e às mais violentas quedas.

Está em curso atualmente também a exploração da queda como um radical processo de pesquisa coreográfica – pesquisa a que se entrega o grupo brasileiro Cena 11. A queda torna-se aqui um exercício de resistência mas também a afirmação de uma outra qualidade nos movimentos dos corpos, tantas vezes associada à falha. Com efeito, desde 1994, Alejandro Ahmed, que dirige o grupo Cena 11, tem desenvolvido uma metodologia para melhor compreender e analisar alguns dos mais complexos

e prementes problemas do comportamento e da transmissão das ações corporais. O grupo é conhecido pela persistência e pela intensidade do treino físico, combinando elementos cénicos espetaculares com uma mistura de expressões *punk*, pop e de referências a jogos vídeo. A pesquisa de Ahmed – inicialmente motivada pela vontade em superar as suas próprias limitações físicas – conduziu ao desenvolvimento de uma técnica de percepção intensificada, caracterizada pela tentativa de controlo das situações inesperadas como uma queda violenta ou um choque. O conjunto de exercícios permite reforçar a estrutura óssea minimizando o risco de danos. Assim, o corpo, mais do que a dança, ocupa a centralidade dos espetáculos do grupo.

6.

Os exemplos anteriores ilustram a alteração de paradigma, que, na dança contemporânea, se tem processado na verdade em múltiplas direções e com diferentes vozes.

Neste sentido, no panorama da dança contemporânea portuguesa é também possível verificar como a vertigem e a queda estão presentes. Múltiplos exemplos poderiam neste ponto ser convocados. Os casos que a seguir se colocam – e que se inscrevem numa produção colaborativa internacional – não esgotam evidentemente a temática do contexto português. Desde logo porque a queda, enquanto metáfora de decadência, é porventura muito cara ao imaginário nacional. Mas esta seria uma outra abordagem.

Para já, o primeiro caso selecionado é o da peça *Blessed* (2007) de Meg Stuart e Francisco Camacho. O que este espetáculo apresenta de absolutamente original, no que à queda respeita, é a possibilidade de verticalidade de um homem (Camacho) enquanto tudo desaba à sua volta. Se a dramaturgia evoca levemente o dilúvio bíblico, *Blessed* remete a queda para o horizonte do olhar do espetador. Todos os abrigos caem, todo o mundo se

arruína, tudo soçobra à chuva intensa. E o homem permanece de pé. Neste sentido, *Blessed* é uma peça sobre a luta incansável pela vida, que nos confronta com a sensibilidade do poder estético da destruição, rompendo com o nosso mundo de aparências, modelos e artificialismos. Mas é também uma obra sobre a ruína do mundo. Sobre a inevitável queda das coisas.

O segundo caso é o *The Old King* (2011) de Miguel Moreira e Romeu Runa, com interpretação de Runa e apoio dos Ballets C. de la B. e de Alain Platel. Espetáculo a solo, em que o corpo do intérprete, ao mover-se, instaurará em cena uma zona de acidentes, *The Old King* dá a ver um homem que resiste, que luta e que conquista. Depois, vê-lo-emos empilhar estrados sobre estrados. Nova situação: a construção de uma torre, sendo esta simultaneamente o lugar do poder e zona sacrificial; o lugar do discurso, também. Um discurso cheio de rugosidades. O homem está sempre prestes a escorregar, sempre na imediação da queda, até que finalmente regressará ao estado terrestre, de simples homem: é o velho senhor, o rei caído.

Também em *The Old King* existe uma tonalidade bíblica, no sentido em que parece surgir do princípio do tempo. Na verdade, este tempo é antes de mais o tempo de um corpo. Um corpo em expansão, que percorre as dobras da história e ensaia novos planos de inscrição e de intensificação. O título (inspirado numa fotografia de Daniel Blaufuks) apresenta reverberações da memória épica, de antigos heróis, evocando a tragédia da solidão, em especial a solidão do poder. É possível também encontrar aí o rasto da pesquisa de Blaufuks sobre a condição judaica e o holocausto, e a revisitação dos locais de uma história familiar com origens no centro da Europa. Uma Europa que cai na profundidade da sua própria história. Uma Europa em queda.

Recuemos dez anos. Do outro lado do Atlântico, em São Paulo, Vera Mantero habita a escultura de Rui Chafes *Comer o coração*. Ela está a alguns metros do chão, como uma ave presa no seu ninho de ferro. Na sua pele inscrevem-se os rastros metálicos da fria escultura.

Os seus movimentos, limitados pela plataforma, resistem à ferrugem simbólica do tempo que passa. Resistem à queda.

Referências bibliográficas

- AA.VV. (2004), *Comer o coração / Eating your heart out*, catálogo, 26ª Bienal de São Paulo, Ministério da Cultura, Instituto das Artes.
- AMAGATSU, Ushio (2000), *Dialogue avec la gravité*, Paris, Actes du Sud.
- BANES, Sally (1993), *Democracy's Body*, Durham, Duke University Press.
- GINOT, Isabelle / MICHEL, Marcelle (2002), *La danse au XXe siècle*, Paris, Larousse.
- GOLDBERG, RoseLee (1979), *Performance Art, from Futurism to the Present*, Thames and Hudson.
- GREINER, Christine (2007), "Researching Dance in the wild. Brazilian Experiences", in *TDR: The Drama Review*, nº 51 / 3, Fall, pp.140–155.
- JOWITT, Deborah (1998), "In pursuit of the sylph: ballet in the romantic period", in Alexandra Carter (ed.), *The Routledge Dance Studies Reader*, London & New York, Routledge.
- KLEIST, Heinrich von (1983), "Puppet Theatre", in Roger Copeland and Marshall Cohen (eds.), *What is Dance?*, Oxford University Press.
- NIETZSCHE, Frederico (1972), *Assim falava Zaratusta*, trad. Carlos Grifo Babo, Lisboa, Editorial Presença.