

CAIR NA ESCRITA: A PRESENÇA DA QUEDA NA DANÇA E NO TEXTO

FALL INTO WRITING: THE PRESENCE OF THE FALL IN DANCE AND IN TEXT

Isabel Monteiro¹

¹ — Bailarina, educadora e pesquisadora. Graduada em Dança pela Unicamp e em Letras pela USP, é Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH-USP. Integra a Balangandança Cia. E-mail: belramosmonteiro@gmail.com. ORCID no.: 0009-0006-0926-3546.

Resenha

A queda (e sua conotação metafórica para a loucura), a gravidade e a proximidade com o chão, ganharão preponderância na encenação da dança a partir da segunda metade do século XX até os dias de hoje. O momento final da parábola de qualquer salto, assim como o seu ápice, impõe dificuldades para sua representação, descrição e interpretação. Neste artigo, que assume uma escrita ensaística, pretende-se analisar como o movimento de queda será tratado não apenas por coreógrafos e dançarinos, mas também por autores e escritores dos últimos séculos, que de algum modo performaram ou encenaram a queda tanto na dança quanto na escrita. Tomando a queda como chave de leitura, o artigo também busca traçar algumas relações entre a dança e a literatura, a partir da análise das obras de Pascal Quignard, Kazuo Ohno e Marta Soares.

Palavras Chave:

Dança. Literatura comparada. Marta Soares. Kazuo Ohno. Pascal Quignard.

Review

The fall (and its metaphorical connotation of madness), and also gravity and proximity to the ground will gain preponderance in dance from the second half of the 20th century until nowadays. The final moment of the parabola of any jump, as well as its apex, poses difficulties for its representation, description and interpretation. In this article that assumes an essayistic writing, it is intended to analyze how the falling movement will be treated not only by choreographers and dancers, but also among authors and writers of the last centuries, who in some way, performed or staged the fall both in dance and in writing. Taking the fall as key to reading and writing, the article also traces some relationships between dance and literature, based on the analysis of the works of Pascal Quignard, Kazuo Ohno and Marta Soares.

Palavras Chave:

Dança. Comparative literature. Marta Soares. Kazuo Ohno. Pascal Quignard.



Fig. 1- Último salto de Nijinski. Fotografia de Jean Manzon. Life Magazine (3 jul. 1939). Disponível em: https://books.google.fr/books?id=fEkEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source-gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

1 Introdução: a queda de Nijinski

“Eu dançava mal porque caía
quando não devia cair.”

(NIJINSKY, 2004, p. 24)

Em 1939, o bailarino russo Vaslav Nijinsky recebe a visita de Serge Lifar, coreógrafo e dançarino da Ópera de Paris, acompanhado pelo fotógrafo Jean Manzon, na clínica psiquiátrica onde estava internado, na Suíça. No dossiê médico daquele dia, lê-se o seguinte relato: “Lifar dançou para ele [Nijinski], Nijinski, fez, ao que parece, alguns saltos, mas, ao contrário do tempo em que estava em boa saúde, ele deixou-se cair desajeitadamente”² (BRANDSTETTER, 1998, p. 3).

A fotografia de um desses saltos foi divulgada nas revistas *Paris Match* e *Life Magazine* (Fig. 1). Na imagem, vemos Nijinski parado no ar, aos cinquenta anos de idade, com os braços abertos, olhando para o chão. A sua atrapalhada aterrissagem, porém, não foi capturada pela câmera fotográfica. Assim como aconteceu anos antes, no espetáculo *O espectro da rosa*, em que o bailarino deixava a cena no ápice de um grande salto (BRANDSTETTER, 1998), a visão da queda não chega aos nossos olhos. Ela segue nos bastidores, nas coxias do teatro, nas fotografias não divulgadas. São palavras escritas que redesenham a aterrissagem, até hoje apenas imaginada.

Em *Da imagem que falta aos nossos dias*, Pascal Quignard reflete sobre duas imagens fundadoras e ausentes em nosso repertório, que são a da concepção e a da morte. Quignard constata que as iconografias da antiguidade ocidental não retratavam o momento da ação trágica, mas sim a iminência de seu acontecimento: “A pintura antiga é um resquício da espreita” (QUIGNARD, 2018, p. 17). O desenvolvimento de seu pensamento desemboca na dicotomia entre a imagem (que retrata a iminência, o presságio, “o momento antes”) e a palavra (a história, a narrativa) que “supõe o fim para poder começar” (QUIGNARD, 2018, p. 43). Nas suas palavras, “a palavra nomeia aquilo que foi (...), atrás de cada palavra há uma perda” (QUIGNARD, 2018, p. 46).

Na falta dessas imagens limites, a literatura toma a palavra. Dissertando sobre as relações entre a literatura e a dança no artigo “O salto de Nijinski” (1998), Gabriele Brandstetter afirma, a partir dos inúmeros relatos sobre as maravilhas dos saltos de Nijinski, que é justamente a “fugacidade do movimento” da dança aquilo que fascina e provoca a sua representação literária. É a experiência de suspensão corporal e a conseqüente dificuldade que ela provoca na compreensão cognitiva, aquilo que produzirá a “dança como literatura”:

² No original: “Lifar dansa devant lui [Nijinski], Nijinski effectua, paraît-il, quelques sauts, mais, contrairement à l'époque où il était en bonne santé, il se laissa retomber maladroitement”.

O salto marca, por assim dizer, o “ápice” do problema colocado pela captura do movimento pela linguagem. Parece, assim, que o que a princípio evoca a aura desse fantasma do movimento, é aquilo que, no salto de Nijinski, está fora do comum e escapa à descrição. E é precisamente esse momento do salto que se recusa constantemente (à descrição) que dá vida ao mito do “salto Nijinski” e produz assim, a dança como literatura. Nos textos dos contemporâneos de Nijinski, essa ideia do salto – como que “lançado”⁴ ao infinito – está ligada ao topos do irrepresentável (BRANDSTETTER, 1998, p. 5).⁵

O “mito” dos saltos de Nijinski confunde-se com sua posterior decadência e loucura, em suas palavras, “[...] aquele a quem o mundo apelidara de “deus da dança”, preparava-se então para desempenhar o papel mais longo [...] de sua carreira: o de louco” (NIJINSKI, 2004, p. 9). Retirado dos palcos precocemente, com apenas vinte e nove anos, a queda de Nijinski na loucura é “performada” em textos de punho próprio, nos cadernos que manteve entre 1918 e 1919 e que só foram publicados em versão integral em 1995, após insistência de Christian Dumais-Lvowski às filhas do bailarino. Sob orientação da mãe, que mantinha a totalidade desses textos em sigilo, as filhas mantiveram escondidos os escritos do pai, com medo de que sua publicação destruísse a imagem do “ícone Nijinski” (NIJINSKI, 2004, p. 16).

É em um desses cadernos que Nijinski narra sua última apresentação pública, realizada em um sarau beneficente nos salões da Suvretta House de Saint-Moritz, na Suíça, ele comenta, “[...] perante uma assistência constituída por turistas em férias, aristocratas ociosos e novos ricos” (NIJINSKI, 2004, p. 11). Aqui, novamente, a queda reaparece: “o público compreendeu a minha dança porque também quis dançar. Eu dançava mal porque caía quando não devia cair” (NIJINSKI, 2004, p. 24).

A queda (e sua conotação metafórica para a loucura) e a proximidade com o chão ganharão preponderância na segunda metade do século XX, permanecendo até os dias de hoje. O momento final da parábola de qualquer salto, assim como seu ápice, impõe dificuldades para sua representação, descrição e interpretação. Neste artigo, que assume uma escrita ensaística, pretendo analisar como o movimento de queda será tratado em autores, escritores, dançarinos e coreógrafos que, de algum modo, performaram ou encenaram a queda na dança e na escrita nos últimos séculos.

3 “A narrativa supõe o fim para poder começar; ela é diegética; as cenas de batalha que pertencem à história são como as intrigas dos romances (que também são estórias, diegesis); tantos umas quanto as outras se compõem, após a morte do herói, na sombra que projeto o instante de sua morte sobre a lembrança de sua vida” (QUIGNARD, 2018 p. 43).

4 A palavra francesa *jeté*, do verbo *jeter*, corresponde aos verbos “lançar” ou “jogar” do português. Além disso, *jeté* também nomeia o passo de dança que corresponde a um salto no balé clássico. Um grande salto, no balé, leva o nome de *grand jeté*.

5 No original: “Le saut marque pour ainsi dire le « sommet » du problème que pose la saisie du mouvement par le langage. Il semble ainsi que ce qui évoque d’abord l’aura de ce fantôme du mouvement, c’est ce qui dans le saut de Nijinski est hors du commun et échappe à la description. Et c’est précisément ce moment du saut qui se refuse constamment (à la description) qui donne vie au mythe du « saut de Nijinski » et produit ainsi la danse en tant que littérature. Dans les textes des contemporains de Nijinski, cette idée du saut — en tant que « jeté » dans l’infini — est reliée au topos de l’irreprésentable.”

2 Cair na escrita

O desfecho do diálogo *A alma e a dança*, livro de de Paul Valéry, considerado como um poema pela filósofa Véronique Fabbri (2009, p. 56), se dá quando a dançarina Athiktê cai, após ter girado incessantemente. Ao recuperar a consciência, ela responde à pergunta de Sócrates, numa fala de difícil compreensão:

Athiktê: - Não sinto nada. Não estou morta. E contudo, não estou viva!

Sócrates: - De onde voltas?

Athiktê: - Asilo, asilo, ó meu asilo, Turbilhão! – Eu estava em ti, ó movimento, e fora de todas as coisas... (VALÉRY, 2005, p. 67-68).

Como interpretar a queda de Athiktê? O que cai com o seu corpo e o que ascende de sua queda? A correspondência do final do livro com a queda da dançarina parece reencenar na escrita a ruptura temporal e espacial que ocorre quando um corpo cai. A queda inesperada interrompe os giros da dançarina, além de lançá-la ao chão, espaço até então destinado apenas a impulsionar seus saltos. A leitura é também interrompida, algo que talvez corresponda à nossa reação atônita de quando caímos ou vemos um corpo cair.

O impacto da dança e de seu abrupto fim chega até nós, leitores, agora pelos meios literários. Não é mais através da visão da dança (e de suas ressonâncias no corpo do espectador), mas sim da leitura e dos recursos empregados pela linguagem, que nosso corpo é atingido por meio de uma sequência de espelhamentos. Diante da queda (imaginada) da dançarina, somos levados a corporalmente cair no silêncio contido nas reticências do final da obra. Ressentimos com o corpo a suspensão provocada por uma inesperada quebra: um enigma que interrompe o movimento da leitura e nos submete à impotência (ou seria à potência?) do fim.

Giorgio Agamben refletiu sobre o fim do poema, afirmando que com seu fim o jogo duplo entre som e sentido “se abisma”. Talvez, suas palavras possam nos ajudar a pensar não somente sobre a queda de Athiktê ao final de *A alma e a dança*, como também sobre o adiamento do fim do poema; ou mesmo sobre os saltos (e quedas) de Nijinski. Como instaurar o fim a algo que se caracteriza justamente pela contínua retomada do movimento⁶, seja ele sutil e aparentemente invisível, ou mais elaborado e grandioso?

No caso do poema, Agamben observa que a poesia acontece na tensão entre o semântico e o semiótico que se desenrola no decorrer dos *enjambements* dos versos. Ao fim do poema, portanto, quando um próximo verso não é mais possível para dar continuidade ao movimento pendular e de tensão entre som e sentido, que papel desempenhará o último verso?

⁶ Retomemos outra síntese para o movimento ininterrupto, nos versos de João Cabral de Melo Neto: “[...] que somente ela é capaz/ de acender-se estando fria,/ de incendiar-se com nada,/ de incendiar-se sozinha” (MELO NETO, 1997, p. 200).

No ponto em que o som está prestes a arruinar-se no abismo do sentido, o poema procura uma saída, suspendendo por assim dizer, o próprio fim, numa declaração de estado de emergência poética [...]. Isto significaria que o poema cai marcando mais uma vez a oposição entre o semiótico e o semântico, assim como o som parece para sempre consignado ao som e o sentido entregue ao sentido. A dupla intensidade que anima a língua não se aplaca numa compreensão última, mas se abisma, por assim dizer, no silêncio numa queda sem fim. Deste modo o poema desvela o escopo da sua orgulhosa estratégia: que a língua consiga no fim comunicar ela própria, sem restar não dita naquilo que diz (AGAMBEN, 2002, p. 146-148).

“O que é essa queda do poema no silêncio? O que é uma beleza que cai? E o que resta do poema depois da sua ruína?” (AGAMBEN, 2002, p. 146): são esses os questionamentos de Agamben diante do fim do poema. Como vimos na introdução deste texto, compartilho das mesmas indagações, mas frente a um outro objeto. Aqui se faz necessário ponderar, portanto, que tais objetos apresentam diferenças óbvias e que qualquer tentativa de equivalência entre eles correria o risco de achatar suas complexidades específicas. Porém, me parece que o pensamento de Agamben nos auxilia a iluminar, ainda que de forma aproximada, o que ocorre na dança.

Alguns anos depois de ter escrito sobre o fim do poema, o autor publicou um ensaio em que afirma que, pela “[...] ausência de finalidade, a dança é a perfeita exibição da potência do corpo humano [...]” (AGAMBEN, 2018, p. 6). Ora, o gesto sem finalidade de que fala Agamben, capaz de “[...] explorar todas as possibilidades de que um ser humano é capaz [...]”, não se parece em certa medida com o gesto da língua do poema, capaz de “[...] comunicar ela própria, sem restar não dita naquilo que diz [...]” (AGAMBEN, 2002, p. 148)? O modo como Nijinski deixava a cena no ápice de um salto, em *O espectro da Rosa*, ou o seu retrato na clínica psiquiátrica, que o mantém parado no ar; a queda de Athiktê, seguida pelo fim da obra de Valéry, talvez sejam modos de produzir “abismos” – imagem usada por Agamben para falar do fim do poema. São imagens que, mesmo correspondendo ao último movimento de uma dança, a sustentam em tensão no ar, ainda deixando vibrar a “potência do gesto” – que também “não se aplaca numa compreensão última” (AGAMBEN, 2002, p. 148).

*

Retomada a queda como último movimento de *A alma e a dança*, é importante observar que o contexto em que Valéry estava inserido preconizava o desenvolvimento de um corpo que, pouco a pouco, buscou abandonar a consciência total de seus gestos, a primazia da técnica e do divertimento em direção às experiências de menos controle e mais expressividade. Um corpo que cede à gravidade, mesmo quando se espera que não o faça. Véronique Fabbri, que se empenhou em pesquisar o contexto da dança no momento em que Valéry escrevia seus textos, analisa sua implicação nas reflexões acerca das produções de sua época, e mostra que o poeta foi, ao mesmo tempo, influenciado e influenciador no desenvolvimento do que se convencionou chamar de dança moderna⁷:

A dança moderna contribui, assim, para transformar a imagem do corpo e sua relação com o espaço: ela é inseparável de uma reflexão sobre a situação do homem moderno, sobre o descompasso radical entre o desenvolvimento das forças técnicas e a fragilidade do corpo humano. Mais do que uma reflexão sobre a cena espetacular, a dança é para Valéry uma reflexão sobre o espaço possível de uma experiência do corpo (FABBRI, 2009, p. 70).⁸

A imagem escolhida por Valéry para finalizar sua obra – a de um corpo que se deixa cair, sem ter controle absoluto de seus gestos – seria a preconização de uma tendência ainda presente até os dias de hoje? “A divina Athiktê impõe sua força prodigiosa contra a racionalidade vazia, desprovida de qualquer experiência real.”, afirma Véronique Fabbri (FABBRI, 2009, p. 72). Isso nos leva a crer que o retrato de sua dança revela também um posicionamento ético e político de Valéry frente à mentalidade e às corporalidades do sujeito moderno. Assim, a escrita da obra parece operar como um testemunho sobre potência e prazer, originados a partir de um corpo em descontrole. Nessa linha, permito-me adicionar aqui outros dois testemunhos de coreógrafas que experimentaram a queda como parte de seus processos de criação. O primeiro, é da alemã Mary Wigman (1886-1973), dançarina contemporânea a Valéry:

Um espasmo atravessa o corpo, forçando-o à imobilidade em plena aceleração – agora o corpo está esticado, na ponta dos pés, os braços levantados, como se para agarrar-se a um suporte inexistente. Uma pausa, a respiração suspensa, longa como a eternidade, alguns segundos... e depois o abrupto relaxamento, a queda do corpo distendido em direção à profundidade, com a única sensação de estar completamente separado de seu corpo; e nesse estado um só desejo: nunca chegar a abandoná-lo, poder permanecer ali eternamente (WIGMAN apud FABBRI, 2009, p. 65).⁹

7 Fabbri também cita Louis Séchan (1882-1968), helenista francês que se dedicou a estudar a dança grega antiga e que afirma que, apesar de partir de um referencial deduzido de uma variedade da dança grega, *A alma e a dança* apresenta, segundo o autor, uma “filosofia moderna”: “a filosofia da dança exposta por Paul Valéry parece-nos levar a uma marca sobretudo moderna e opor-se claramente à única doutrina antiga que já foi formulada, a doutrina baseada na dança apolínea que corresponde muito melhor do que a dionisíaca à própria essência de gênio grego” (SÉCHAN, 1930, p. 307-308). No original: “la philosophie de la danse exposée par Paul Valéry nous paraît porter un cachet surtout moderne et s’opposer nettement à la seule doctrine antique qui ait jamais été formulée, doctrine fondée sur la danse apollinienne qui correspond beaucoup mieux que la dionysiaque à l’essence même du génie grec”.

8 No original: “La danse moderne contribue ainsi à transformer l’image du corps et de son rapport à l’espace: elle est inséparable d’une réflexion sur la situation de l’homme moderne, sur l’inadéquation radicale entre le développement des forces techniques et la fragilité du corps humain. Plus qu’une réflexion sur la scène spectaculaire, la danse est pour Valéry une réflexion sur l’espace possible d’une expérience du corps”.

9 No original: “Un spasme traverse le corps, le force à l’immobilité en plein accélération - maintenant, le corps est étiré, sur la pointe des pieds, les bras levés comme pour s’agripper à un support inexistant. Une pause, le souffle suspendu, long comme l’éternité, quelques secondes... et puis le brusque relâchement, la chute du corps détendu vers la profondeur, avec la seule sensation d’être complètement détaché de son corps; et dans cet état un seul désir: ne jamais avoir à en sortir, pouvoir rester là ainsi pour l’éternité”.

Eis o segundo testemunho, da brasileira Juliana Moraes:

Como Holly Cavrell diz em suas aulas, “*make the fall necessary*”, o que significa manter a suspensão até que o corpo precise cair [...]. O bailarino que faz a queda se tornar necessária, espera, segura a respiração um pouco mais do que deveria e então, deixa-se levar pela queda [...] esse instante que tantos querem ocultar, como se fosse somente uma transição grosseira, dessas que a bailarina clássica esconde, assim como o faz com o suor e o barulho das pontas (MORAES, 2013, p. 48).

Como vimos em Valéry, a queda não é apenas descrita, mas “performada na escrita”, ou seja, está presente na forma, de modo que o corpo do leitor é implicado, afetado pela leitura. Como elucidado por Paul Zumthor; “você pode ler não importa o quê, em que posição, e os ritmos sanguíneos são afetados. É verdade que mal conceberíamos que, lendo em seu quarto, você se ponha a dançar, e, no entanto, a dança é o resultado normal da audição poética!” (ZUMTHOR, 2012, p. 36). Valéry, ao criar tal obra literária, potencialmente cria uma peça de dança que transcorre na imaginação e no corpo do leitor que, por sua vez, experimenta, assim como seus espectadores-personagens, a suspensão da respiração diante do nascer de um salto; o prazer (e a perplexidade) diante da queda da dançarina.¹⁰

*

A queda é também um dos signos mais importantes de *L'origine de la danse*, livro de Pascal Quignard escrito quase um século depois da obra de Valéry. Nele lemos o seguinte testemunho: “Eu não cesso de meditar que a primeira imagem humana cai. Tanto nascimento quanto morte, esse é o ponto de nascimento-morte.” (QUIGNARD, 2013, p. 64)¹¹. Tendo como ponto de origem essa imagem limite, já no primeiro capítulo do livro Quignard compartilha seu ponto de vista ético, estético e histórico, a partir do qual irá realizar conexões com outras temporalidades e espaços. Ele escreve a partir de um corpo caído, um corpo que vivenciou a guerra e que busca se reerguer:

Nós não éramos os “pós-modernos”. Éramos os “pós-1945”. Havíamos passado nossa infância nas ruínas. Crianças que nada podiam esquecer do que as havia arruinado, buscando viver em meio a elas e em companhia delas. Crianças buscando renascer (QUIGNARD, 2013, p. 10).

10 Alguns coreógrafos fizeram suas versões encenadas de *A alma e a dança*, como foi o caso de Serge Lifar, logo após a publicação do texto. Jean Deschamps, Françoise e Dominique Dupuy apresentaram sua versão da peça em 1962, no Théâtre d'Arles. Assim a descreve Fabbri: “la mise en scène qu'en donnent Jean Deschamps, Françoise et Dominique Dupuy fait date à la fois pour l'histoire de la danse moderne et pour celle du théâtre” (FABBRI, 2009, p. 88).

11 No original: “Je ne cesse de méditer que la première image humaine tombe. Aussi bien naissance que mort, c'est le point de naissance-mort”.

No trecho citado, Quignard assume-se como parte de uma geração que vive a partir das ruínas e dos traumas da Segunda Guerra¹³. O uso da terceira pessoa do plural inclui Carlotta Ikeda em seu discurso, além de possivelmente incluir o leitor. O autor deixa claro seu ponto de partida em direção à dança: é a partir do encontro com Ikeda e com a dança butô do pós-guerra japonês que realizará, nos dezoito capítulos que compõem o livro, as idas e vindas temporais e estilísticas, conectando inesperadamente diferentes gêneros que engendram diferentes temporalidades e ritmos de leitura. A escritura de *L'origine de la danse* inclui relatos íntimos, breves histórias em tom de parábolas, “teses” que não se compromete a comprovar, reescritura de mitos, além de fornecer dados históricos e apresentar ao leitor algumas personalidades que fizeram parte da história da dança.

Mantém-se, no entanto, a queda como uma imagem-eco por todo o livro, como se a escritura obedecesse ao próprio gesto da escrita e da leitura no sistema ocidental, que se dá de cima para baixo. A cada página virada, a cada ponto final, um novo “reerguimento” a partir da queda anterior. Assim, o uso de frases curtas é frequente e muitas vezes interrompe o ritmo da prosódia narrativa, intensificando a impressão da queda, ou da quebra. Isso acaba por realçar a camada poética e performática do texto. Exemplo disso ocorre no capítulo “*Medea Méditante*”¹⁵, notadamente poético, repleto de rimas internas e frases curtas (ou seriam versos?), com quebras sintáticas (ou seriam cesuras?). Logo nas primeiras linhas do capítulo, na forma de três versos, duas frases de conteúdo fortíssimo funcionam como uma espécie de introdução:

A namorada dos meus doze anos,
sua mãe
queria matá-la na banheira (QUIGNARD, 2013, p. 17).¹⁶

Após essa “queda”, reencenada na leitura rápida dessa espécie de poema introdutório, o capítulo segue com os cinco atos que compõem a peça sem que seja fornecida nenhuma explicação para a sua abrupta introdução. O poema prega um certo susto no leitor, que é atirado a um conteúdo violento sem que possa ter tempo de se preparar, e a leitura segue sob o desconforto desse sobressalto inicial.

12 No original: “Nous n’etions pas des « post modernes ». Nous étions des « post-1945 ». Nous avons passé notre enfance dans les ruines. Enfants qui ne pouvaient rien oublier de ce qui les avait ruinées, cherchant à vivre au milieu d’elles et en compagnie d’elles. Enfants cherchant à renaître” (QUIGNARD, 2013, p. 10).

13 Quignard passou sua infância em Havre, na Normandia, local ocupado pelos alemães e bombardeado pelos aliados durante a Segunda Guerra Mundial. Ele recorda: “Je rêvais que nous puissions interpréter Medea, un jour, dans le port du Havre, où j’avais passé mon enfance” (QUIGNARD, 2013, p. 11).

14 Carlotta Ikeda (1941-2014), dançarina de butô japonesa radicada na França, para quem Quignard escreveu e junto da qual performou a peça de dança intitulada *Medea* (2010). Ikeda foi fundadora e diretora da *Ariadone* – companhia de dança de butô, formada apenas por mulheres, de 1974 até sua morte, em 2014.

15 *Medea Méditante* foi criado como libreto para a peça *Medea*, coreografada e interpretada por Carlotta Ikeda, e é lido por Quignard em cena. O texto integra o livro *L’origine de la danse* e foi publicado autonomamente, sob o nome de *Medea*, pela editora Ritournelles, na França, em 2011.

16 No original: “La petite amie de mes douze ans, / sa mère / voulait la tuer dans la baignoire”.

Na escrita de Quignard, como vimos, não se delimitam as fronteiras entre os gêneros textuais que são exercitados com fluidez, como nos elucidam Verônica Galíndez-Jorge e Irene Fenoglio:

Uma escrita que se faz corpo não pode conhecer nenhuma fronteira em relação aos gêneros textuais. Porque isso implicaria um modelo ao qual a escrita teria que obedecer e cujo corpo estaria ausente em favor do pensamento, da atividade puramente intelectual, e portanto estritamente erudita, colecionadora. A escrita de Pascal Quignard envolve, produzindo efeitos no corpo de quem lê, mas também daquele que escreve, do escritor-escrevendo (FENOGLIO; GALÍNDEZ-JORGE, 2014, p. 78).¹⁷

Do mesmo modo que a divisão de gêneros textuais não faz sentido na escritura de Quignard, a divisão entre os “sistemas das artes” também não parece fazê-lo. Diz ele: “[...] quando desdobro o sistema das artes europeias, tornei-me incapaz de separá-las do transe xamânico. Incapaz de delimitá-las, de opô-las umas às outras, de articulá-las entre si” (QUIGNARD, 2013 p. 39)¹⁸. Assim, em *L'origine de la danse*, a queda também sucede o transe, a vertigem ou o êxtase presentes na vida cotidiana ou em danças ritualísticas.

No interior dessas coreografias espontâneas e irreprensivelmente circulares, à medida que os gritos aumentam, à medida que o corpo daquela a quem o canto enfeitiça se arqueia, à medida que a música fica mais e mais alta, desordenada, histérica, medusante, sincopada, na excitação vocal turbulenta dos transes, há o momento em que, por trás daquela que começa a cair, alguém de repente desliza e estende os braços. É perturbador. É também maravilhoso. É o ponto de contato com os braços, antes mesmo que sejam estendidos, respeitosamente, em todo o seu comprimento, o corpo febril, amolecido, descoordenado, assolado pela emoção, sobre a terra, o que me comove. É a delicadeza infinita. É o Steve Paxton. Tocar, reter, posar, acariciar. [...] É como um bom nascimento possível e confiante. É como uma confiança absoluta que a vítima depositaria em seu mestre ou em sua mãe (QUIGNARD, 2013, p. 90).¹⁹

17 No original: “Une écriture qui fait corps ne saurait connaître de frontière par rapport aux genres textuels. Car cela impliquerait un moule auquel il faudrait que l'écriture obéisse et dont le corps serait absent au profit de la pensée, de l'activité purement intellectuelle et donc strictement érudit, collectionneuse. Or, l'écriture de Pascal Quignard engage, produisant des effets sur le corps de celui qui lit, mais aussi de celui qui écrit, de l'écrivain écrivant”.

18 No original: “Quand je déplie le système des arts européens, je suis devenu incapable de les arracher à la transe chamannique. Incapable de les délimiter, de les opposer les uns aux autres, de les articuler entre eux”.

19 No original: “À l'intérieur de ces chorégraphies spontanées, irréprensiblement circulaires, alors que les cris montent, alors que le corps de celle que le chant ensorcelle s'arque, alors que la musique se fait de plus en plus forte, désordonnée, hystérique, médusante, syncopée, dans l'excitation vocale tourbillonnante des transes, c'est l'instant où, derrière celle qui commence à tomber, quelqu'un soudain se glisse et tend les bras. C'est bouleversant. C'est aussi merveilleux. C'est le point de contact avec les bras, avant même qu'on étende, respectueusement, de tout son long, le corps enfiévré, ramolli, décoordonné, terrassé par l'émotion, sur la terre, qui même. C'est la délicatesse infinie. C'est du Steve Paxton. Toucher, retenir, poser, caresser. (...) C'est comme une bonne naissance possible et confiante. C'est comme une confiance absolue que la victime placerait dans son maître ou sa mère”.

A intensidade do transe até a queda do corpo que dança é sentida no corpo de quem lê através da forma com a qual Quignard constrói o texto. Escrito no presente, o ritmo da primeira frase aumenta numa sequência de enumerações, ao mesmo tempo que a música descrita torna-se cada vez mais forte. A repetição da expressão “*à medida que*”²⁰ dá ritmo e imprime um som grave à passagem, que faz lembrar a batida forte de uma música percussiva. O narrador, apesar de observar a ação de fora, parece totalmente implicado nela, e esse envolvimento revela-se na tessitura do texto. Depois da queda, sua voz reaparece, como que comentando o ocorrido (“É perturbador./ É também maravilhoso”)²¹. É como se ele mesmo tivesse vivenciado o transe e, ao recuperar consciência, começasse a contar as impressões vividas, agora no curso da escrita. Igualmente, é como se o próprio corpo do escritor fosse caindo na escritura; ou como se o livro, ou a página sobre a qual ele esteve inclinado no momento da escrita, ou mesmo a nossa própria leitura, fossem as mãos que contivessem seu corpo em queda.

Radicalizando uma espécie de performatividade da escrita em outra passagem, Quignard oferece sua escrita (ou o livro que temos em mãos) como corpo:

Este é o meu corpo. O falante no mantra, como o escritor na formulação escrita, envolve-se em uma cortina de linguagem que o torna invisível para os seres da linguagem (QUIGNARD, 2013, p. 149).²²

Assume-se aqui um lugar de dependência e de entrega, presente na relação entre os participantes do evento literário, ou seja, do escritor com o leitor (e vice-versa). Imaginamos que o livro possa funcionar como os braços que contêm nossa queda, nossa inclinação para a leitura, assim como se contivéssemos, com o nosso gesto de leitura, o corpo em queda do escritor. De maneira semelhante, na técnica de dança do Contato Improvisação (“é como o Steve Paxton²³”, citado por Quignard, 2013, p. 90), os participantes aprendem a acolher, conter e brincar com seus pesos, suas quedas, numa dança que acontece na intimidade e proximidade do corpo a corpo. O livro-corpo é oferecido à leitura sob a cortina da linguagem, invisível para os seres da linguagem, mas capaz de tocar o corpo de quem lê, justamente, pela linguagem que emprega.

20 No original: “alors que”.

21 No original: “c’est bouleversant/ C’est aussi merveilleux”

22 No original: “Ceci est mon corps. Le locuteur dans l’incantation, comme l’écrivain dans la formulation écrite, s’enveloppe d’un rideau de langage qui le rend invisible aux êtres du langage.”

23 Criador da técnica de dança chamada de “contato-improvisação”, o dançarino e coreógrafo estadunidense Steve Paxton dançou com a companhia de Merce Cunningham e colaborou junto de outros colegas, com a Judson Church, um espaço de experimentação e criação em dança que funcionou na cidade de Nova York entre 1962 e 1966. O contato-improvisação nasce sob influência da arte marcial do Aikidô e acontece na proximidade e na relação entre os corpos, que aprendem e são treinados a perceber, acolher e carregar o peso do outro, também a partir do contato íntimo com o chão através de rolamentos e quedas. Essa técnica influencia o desenvolvimento e treinamento da dança contemporânea até os dias de hoje e seus princípios estão presentes nos trabalhos de muitos coreógrafos e dançarinos da atualidade de diversos países, incluindo o Brasil, onde Paxton já se apresentou e ministrou aulas.

Mais do que “metáfora do pensamento”, como havia sugerido Alain Badiou, a dança parece aqui mobilizar as “metamorfozes” da escrita, conforme apontado por Georges Didi-Huberman. Segundo o filósofo, a escrita deve ser experimentada a partir do contato direto com a dança, postura, segundo ele, já exercitada por Mallarmé e Valéry que, diante do fenômeno, permitiram que ela fosse mobilizadora de metamorfoses de pensamento e de escrita:

É de pouco interesse que a dança seja “metáfora do pensamento”. É essencial, no entanto, que ela possa conduzir a sua metamorfose. Mallarmé e em seguida Valéry aprenderam muito bem a assombrar as salas obscuras de onde podiam admirar os arabescos de Loïe Fuller ou de La Argentina, e encontrar nessa admiração – essa humildade diante do fenômeno – uma possibilidade de metamorfose para sua escrita e seu pensamento (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 77-78).²⁴

Encontramos uma postura de abertura semelhante em Quignard, que parece não apenas pensar a escrita, mas também exercitar sua performatividade a partir do seu corpo tocado pela dança. Os diversos testemunhos emocionados diante do fenômeno (a exemplo do citado acima) e as estratégias poéticas que encontra parecem ir na direção de uma escrita comprometida com o movimento, que pode metamorfosear-se em imagens, em ritmo, em som, fazendo mover o tempo no próprio movimento de leitura e escritura literária, “[...] a dança é qualquer corpo humano que se comove, que se move” (QUIGNARD, 2013, p. 109)²⁵.

3 O resgate de um corpo caído

O espectador de dança não apenas olha passivamente, mas também participa do evento. Segundo Jean-Luc Nancy, “[...] seu olhar se faz gesto interior, contração discreta de seus próprios músculos, movimento iminente” (MONNIER; NANCY, 2005, p. 30)²⁶. Talvez tenha sido essa a experiência não somente de Valéry – que disse, diante da dança de La Argentina, que “[...] um filósofo pode olhar a ação de uma dançarina, e, percebendo que ele sente prazer, pode também tentar derivar o prazer secundário de expressar suas impressões na sua linguagem” (VALÉRY, 2011a, p. 86)²⁷ – mas também a de Kazuo Ohno, diante da mesma dançarina a partir da qual Valéry escreveu *Philosophie de la danse*.

24 No original: “Il est peu intéressant que la danse soit “métaphore de la pensée”. Il est capitale, en revanche, qu'elle puisse conduire sa métamorphose. Mallarmé puis Valéry l'avaient bien compris à hanter les salles obscures d'où ils pouvaient admirer les arabesques de Loïe Fuller ou de La Argentina, et trouver dans cette admiration même – cette humilité devant le phénomène – une possibilité de métamorphose pour leur écriture et leur pensée”.

25 No original: “La danse est n'importe quel corps humain qui s'émeut, qui se mouvement”.

26 No original: “La danse est un art que son spectateur ne regarde pas seulement, ni même surtout: son regard se fait geste intérieur, tension discrète de ses propres muscles, mouvement inchoatif”.

27 No original: “[...] un philosophe peut bien regarder l'action de quelque danseuse, et, remarquant qu'il y trouve du plaisir, il peut aussi bien essayer de tirer de son plaisir le plaisir second d'exprimer ses impressions dans son langage” (VALÉRY, 2011a, p. 86).

Em 1929, quando tinha vinte e três anos, Ohno assistiu a uma das performances de Antonia Mercé y Luque, conhecida como La Argentina, no Teatro Imperial de Tóquio. Aos setenta e dois, após ter ficado dez anos fora da cena, se depara com uma foto dela e escuta um chamado. Em 1977, cria uma de suas mais conhecidas peças de butô, *Admirando la Argentina*²⁸, em homenagem a ela.

Antonia Mercé, espanhola nascida na Argentina, ficou conhecida por desenvolver e ampliar o alcance da dança espanhola para além de suas interações populares e para além de seu país, a Espanha. Foi a primeira mulher artista a receber a condecoração da República, pelas mãos de Manuel Azaña, o que a transformou em símbolo nacional. Cinco anos depois disso, em 1936, ela é acometida por um infarto, após receber a notícia do golpe militar espanhol. Sobre a artista, Isabel Naverán escreve:

Ela incorporava não apenas a alegoria da República, mas também a dança entendida como uma linguagem capaz de reviver movimentos e experiências de outros corpos. Sua morte aparece como uma síncope, um contratempo na história que, no corpo singular da bailarina, reúne uma dor coletiva (NAVERÁN, 2016, p. 10).

Admirando La Argentina, a obra dançada por Kazuo Ohno, conecta tempos e espaços distintos. Faz não apenas sobreviver a memória da dançarina, mas a leva para dançar sob outro aspecto, outro corpo, outro tempo, outro mundo. Trata-se de uma memória atravessada pela morte e pelos tempos individuais e históricos de meio século, que concentram tanto a juventude e a morte de Antonia Mercé, como a juventude e velhice de Kazuo Ohno. Esse período compreendeu eventos, como o golpe militar e a guerra civil espanhola, as guerras japonesas em que Ohno lutou, a Segunda Guerra Mundial, duas bombas atômicas lançadas sobre o Japão e a presença maciça da cultura norte-americana em solo japonês. Isabel Naverán constata:

A convulsão singular de Antonia Mercé em 1936 e a dança de Kazuo Ohno em 1977 podem ser entendidas como reflexos simbólicos de uma sacudida na história. Eles operam em movimento sincopado, desafiando a cronologia, atuando como gêiseres, potencialidades de outras formas de vida possíveis (NAVERÁN, 2016, p. 12).³⁰

28 La Argentina foi apresentada em duas ocasiões em São Paulo, a primeira, no teatro do Sesc Anchieta em 1986 e a segunda em 1996 “no que viria a ser o Sesc Pinheiros (à época, um posto de gasolina abandonado)” (LUIZI; BOGÉA, 2002, p. 57).

29 No original: “La convulsión singular de Antonia Mercé en 1936 y la danza de Kazuo Ohno en 1977 pueden ser entendidas como reflejos simbólicos de una sacudida a la historia. Funcionan en movimiento sincopado, retando la cronología, actuando como geiseres, potencialidades de otras formas-de-vida posibles.”

30 No original: “La danse est un art que son spectateur ne regarde pas seulement, ni même surtout: son regard se fait geste intérieur, tension discrète de ses propres muscles, mouvement inchoatif.”

Como era de se esperar, a dança de *La Argentina* havia se transformado com o tempo e com a série de eventos traumáticos que assombraram o século XX. Kazuo Ohno relata seu impacto: “[...] com que passo pude me encontrar com La Argentina? Pisando e pisando em cadáveres. Não conseguia caminhar. Foi quando Argentina me estendeu as mãos.” (OHNO, 2016, p. 156). Não é a partir de uma memória idealizada, mas sim de um corpo morto, caído e golpeado que Ohno conceberá sua peça. Não poderia ser diferente, já que há uma íntima relação entre o *butô* e o culto com os espíritos dos antepassados, característica também própria da realidade da vida cotidiana dos japoneses (OHNO, 2016, p. 17). Além disso, o corpo de Ohno não poderia recusar a ação do tempo a lhe pesar.

Perguntado sobre com qual das artes tradicionais japonesas o *Butô* se identificava mais, Ohno responde:

O que se relaciona mais estritamente com o *butô* é o *bunraku*, que lida com bonecos de madeira, portanto com um corpo morto, sobre o qual se veste uma roupa que lhe dá vida. Essa roupa é o universo. O corpo é estático, é a roupa que lhe dá o sopro de vida (LUISI; BOGÉA, 2002, p. 81).

Na visão do dançarino, o movimento do tecido é o que dá vida aos bonecos do *Bunraku*. Poderíamos dizer que Ohno fez de seu próprio corpo as vestes que deram vida a *La Argentina*. Trata-se, assim, de uma dança que não nega a queda, a morte, mas que se comove, renasce a partir dela, fazendo mover e sobreviver um corpo caído.

Vimos com Quignard que a queda é um signo importante não apenas para a compreensão da dança e do *butô*, mas também para a compreensão do nosso tempo e da nossa origem no mundo – caímos tanto no nascimento como na morte. Os eventos históricos mais ou menos recentes nos abatem e nos fazem conviver com as ruínas do passado, sejam elas concretas ou metafóricas, e fazem delas e dos corpos transformados em cinzas nossas companhias de vida e criação, “só as cinzas são a chave”, disse Ohno (2016, p. 152).

*

Vestígios (2010), obra da coreógrafa e dançarina brasileira Marta Soares, é mais um exemplo do que nomeei “resgate de um corpo caído”. Criada a partir de imersões feitas por ela nas paisagens dos chamados cemitérios indígenas sambaquis em Santa Catarina, a obra é apresentada em um espaço cênico onde se pode circular livremente e onde nos deparamos com uma mesa grande de arenito coberta por um monte de areia. Somos levados a observar o movimento de voo das finas camadas de areia impulsionadas pelo vento de um ventilador posicionado em uma das bordas da mesa. Duas grandes telas de vídeo mostram panorâmicas de sambaquis em *time-lapse*, que também se movimentam com a ação do vento e mudam de cor com o giro do sol.

Ao longo dos cinquenta minutos de duração da peça, o esvoaçar da areia vai revelando aos poucos, a partir dos pés, o corpo deitado e quieto de Marta Soares, como num sepultamento às avessas. Assim que o tronco do corpo da performer é revelado, percebemos sua sutil respiração, o esvoaçar de seus cabelos e roupa, mas não podemos ver seu rosto, que permanece sempre voltado ao chão. No decorrer da obra, o público parece estar implicitamente “coreografado” numa nova e, ao mesmo tempo, ancestral experiência coletiva de velar um corpo. Se num primeiro momento somos levados a apreciar de longe a dimensão monumental dos sambaquis – tanto pelas projeções dos vídeos em planos gerais, como pelo esvoaçar da areia que desfaz a montanha da mesa –, à medida que o corpo é revelado, a maioria de nós se aproxima do centro e circunda a mesa, ombro a ombro, para estar mais perto. Nossa movimentação, nosso silêncio e estado de presença agora fazem parte da obra; somos ao mesmo tempo “experiência e experimentadores” (QUIGNARD, 2013, p. 152) diante de um corpo entregue à inação; para Guignard:

Abertura, abandono, afundar mais do que mergulhar.

Experiência e experimentador são “um” no instante em que se apagam. Eles se encontram nesse ponto vazio, mais invisível e mais estreito que a fenda de uma vulva, mais vertiginoso do que uma montanha pode ser, no vento e no frio, mais vertiginoso do que o abismo que se agarra a seu flanco se torna para aquele que se pendura.

O livro, a cena, é um caminho perdido, rumo a um país perdido.

É o lugar da espera.

Devemos esperar a passagem do “um” (QUIGNARD, 2013, p. 152).³¹

Regidos pelo tempo de uma máquina mais ou menos rudimentar (um ventilador) vivenciamos e aguardamos hipnotizados a duração da ação do vento (Fig. 2). A performance termina quando todo o corpo de Soares é descoberto e quase toda a areia já atingiu o chão; seu percurso dá a noção da passagem do tempo. A luz que iluminava o centro do espaço, então, se apaga e caminhamos, cada um a seu tempo, em direção à porta de saída, deixando para trás a mulher, deitada sob o vento, acompanhada por nossas pegadas impressas na areia que agora encobre o chão.

31 No original: “Ouverture, abandon, couler plutôt que plonger. Expérience et expérimentateur sont « un » à l’instant où ils s’effacent. Ils sont dans ce point vide, plus invisible et plus étroit que la fente d’une vulve, plus vertigineux qu’une montagne peut l’être, dans le vent et le froid, plus vertigineux que l’abîme qui s’accroche à son flanc le devient pour celui qui se penche. Le livre, la scène, est un chemin perdu, vers un pays perdu.

C’est le lieu de l’attente. Il faut attendre le passage du « un »”.



VESTÍGIOS | Marta Soares (SP/Brasil) | MITbr – Plataforma Brasil | MITsp 2019
Centro Cultural São Paulo | Foto: Guto Muniz (www.focoincena.com.br)

Fig. 2 – Vestígios (2010), de Marta Soares. Foto de Guto Muniz. Fonte: <https://mitsp.org/2019/um-corpo-escavado-pelo-ventopor-ivana-moura/>. Acesso em 15 jun. 2024.



Fig. 3 – Vestígios (2010), de Marta Soares, foto de João Caldas, cedida à autora.

O corpo de Marta Soares está vivo (ou no limite entre vivo e morto), mesmo que sucumbido, deitado, recolhido sobre si (Fig. 3). Ao aproximar-se da experiência de uma espécie de exumação encenada aos olhos do público, parece encarnar os vestígios de milhares de outros corpos, de outros tempos, sobre os quais pouco sabemos. “As reflexões simbólicas sobre um abalo na história” (NAVERÁN, 2016, p. 21), observadas por Isabel Naverán a respeito da referida obra de Kazuo Ohno, parecem também fazer sentido aqui, “[...] desafiando a cronologia [...]” (NAVERÁN, 2016, p. 21). Sincopando o tempo, o virtualiza e, ao mesmo tempo, o atualiza, numa conversa sensível de corpos pré-históricos com corpos contemporâneos. Helena Katz destaca:

Vestígios é, ele próprio, de uma monumentalidade emocionante, com a discussão seca, sintética, aguda e contundente que distingue os discursos capazes de nos sacudir da dormência que embrutece nossa percepção. Ao trazer esses sambaquis para a visibilidade, Marta Soares nos leva a refletir sobre muitos outros limiares demarcados pela morte: o das minorias, o do abandono, o da solidão. O sagrado dos funerais, dos quais restam somente aqueles rastros, está naquela imensidão constantemente redesenhada pelo vento e pelos pios de pássaros que Lívio Tragtenberg trouxe para o desenho sonoro que compôs (KATZ, 2010, n.p).

Assisti *Vestígios* em duas ocasiões, a primeira delas em 2010, na garagem do Sesc Pinheiros, e a última em 2012, no amplo galpão do prédio do Liceu de Artes e Ofícios, fundado em 1873. Em 2014, o prédio foi destruído por um incêndio, que também queimou quase todo seu acervo de quadros, esculturas e móveis (Fig. 4). *Vestígios*, desde então, ganhou uma nova conotação (e um novo fim): a dança, obra imaterial, parece também ter sido atingida por aquele fogo. O luto diante de um prédio em ruínas se somou ao meu luto de imaginar a obra, seu público e performer transformados em cinzas. Desde então, não quis mais rever a obra em outro espaço.

Quando o objeto se furta à observação histórica, quando os seus vestígios se subtraem mesmo à observação arqueológica, não nos resta senão colocar questões, lançar hipóteses e orientar-nos num pensamento capaz de, pelo menos, nomear essa inacessibilidade, essa espessura de tempos, essa confusão de genealogias. Se o objeto de todas estas interrogações – históricas, arqueológicas ou antropológicas – é um mundo de *imagens*, devemos, então, aceitar que a construção de uma hipótese, neste domínio mais do que em qualquer outro, advenha de uma *imaginação* em ato (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 135).



Fig. 4 – Incêndio no Liceu de Artes e Ofício, em 2014. Foto de Marcos Bezerra. Fonte: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2014/02/incendio-destroi-acervo-do-liceu-de-artes-e-oficios-em-sp.html>. Acesso em 15 jun. 2024.

Vestido como uma mulher, com o corpo envelhecido e coberto por um pó branco, Kazuo Ohno resgata o corpo abatido de Antônia Mercé y Luque, a quem prometeu perseguir, mesmo depois da morte:

Eu, com La Argentina, together, sempre. Já faz cinquenta anos. Mas se por um acaso eu morrer, por doença ou acidente, quando isso acontecer, sabe, quero persegui-la, mesmo que transformado em cinza, em cinzas [...]. Não há nada, só as cinzas são a chave [...]. Não tem body. São cinzas. É no-body (OHNO, 2016, p. 152).

Marta Soares estudou com Ohno em 1994 no estúdio onde o artista ministrava aulas de *Butô*, no Japão. Talvez por isso encontramos em seus trabalhos a reincidência do gesto de resgatar corpos caídos, marginalizados, enlouquecidos, no limiar entre vivo e morto. Outro exemplo similar é sua obra *O banho*, de 2004, em que Marta Soares pesquisou a vida e a casa de Dona Yayá – apelido dado a Sebastiana de Mello Freire, internada e confinada ao longo de quarenta e dois anos em uma residência adaptada para ser um hospital psiquiátrico privado. Na peça, ela dança imersa em uma banheira preenchida de água (Fig. 5).



Fig. 5 – O banho (2004), de Marta Soares. Foto de João Caldas, cedida à autora.

Misturada aos grãos de areia ou submersa em água, Marta Soares apresenta-se sem face, para Guignard, “[...] aqueles que dançam destroem, à medida que dançam, seus rostos – já engolidos pela água negra da cena onde procuram começar a se mover aos limites do possível”³² (QUIGNARD, 2013, p. 172). Assim, dá passagem a outros corpos em suas danças, apagando as marcas de uma identidade inequívoca, ao que concorda o autor, quando sintetiza: “[A dança] é sem rosto. Ela é sem aparência fixa” (QUIGNARD, 2013, p. 75)³³. Assim, a artista faz de seu corpo transporte para outros corpos, como conclui Helena Katz: “[Marta Soares] consegue se pôr sozinha, debaixo da areia e das pedras, e ao mesmo tempo, lá estar por todos nós, que cobrimos estas mortes com nosso silencioso descaso” (KATZ, 2010, n.p.).

*

As obras dos artistas Kazuo Ohno e Marta Soares aqui reunidas tratam da morte “resgatando corpos caídos”, conforme nomeado anteriormente; seus corpos estão impregnados de corpos históricos (de Antônia Mercé, no caso de Ohno; dos primeiros habitantes do continente americano, ou de Dona Yayá, no caso de Soares). A distância temporal entre esses criadores e as “personagens” que os inspiraram não é preenchida por idealizações, mas leva em conta as sombras e os abalos históricos, sobrepostos, acumulados no tempo. São obras que se colocam na contramão do apagamento político a que certos corpos estariam fadados, não fossem estes e outros esforços de resgate (e também de memória), que constroem narrativas não dominantes, avessas às formas hegemônicas ou lineares.

32 No original: “[...] ceux qui dansent détruisent, au fur et à mesure qu’ils dansent, leur visage – déjà englouti dans l’eau noire de la scène où ils cherchent à commencer de se mouvoir aux limites du possible”.

32 No original: “[La danse] elle est sans visage. Elle est sans apparence fixe”.

Talvez, como sugere Fabbri a respeito da dançarina Athiktê, de Valéry, que ao se deixar cair “[...] impõe sua força prodigiosa contra a racionalidade vazia, desprovida de qualquer experiência real”, (FABBRI, 2009, p. 72), Ohno e Soares também se deixam tombar, pareados com os corpos abatidos pela história, tomando para si sua existência, caindo e ascendendo junto e a partir deles.

4 Coda: reaprender a caminhar

Da água à areia, do nascimento à morte, nesse arco de queda a queda, o tombo, tido por Nijinsky como sinônimo do que seria “dançar mal”, passa a ser uma realidade não mais negada ou escondida. Ao invés de buscar no corpo atlético, capaz de demonstrar as proezas e “[...] prodígios que fazem as pernas [...]” (VALÉRY, 2011a, p. 86), a dança buscará no peso, no chão, nas quedas e nos gestos titubeantes sua matéria de criação. Guignard afirma: “[...] a beleza está ligada ao desajeito da origem. O primeiro passo dado por uma criança é um passo que tropeça, que titubeia, e é o mais lindo passo que se possa encontrar no mundo sublunar onde sobrevivem como podem os filhos dos mortais” (QUIGNARD, 2013, p. 55).

Não à toa, muitos coreógrafos e coreógrafas da contemporaneidade passam a estudar o desenvolvimento motor e as técnicas de educação somática como prática e treinamento. Essas práticas se ligam mais em virtude de um retorno à experiências radicais – tais como a do nascimento, da passagem de um mundo aquático para um mundo terrestre e do reaprendizado dos padrões do desenvolvimento motor (rolar, empurrar, puxar, sentar, engatinhar, levantar, caminhar) – do que pela busca da virtuosidade. Jean-Luc Nancy, assim como Quignard, retoma o nascimento como experiência determinante para a dança:

[...] a questão é sobre a experiência de nascer, de cair sobre a terra, de ser jogado sobre ela ou de ser depositado ali – em todo caso, de sair de um lugar além de, de um lugar todo “interior” que não teria sido nem terra nem céu, nada da separação de lugares, de elementos e de tensões. Depois, a experiência de se levantar e andar. De perder a aderência ao chão e ao local fixo (MONNIER; NANCY, 2005, p. 22).³⁵

34 No original: “La beauté est liée à la maladresse de l’origine. Le premier pas que fait l’enfant est un pas qui trébuche, qui titube, et c’est le plus beau de pas qui puissent se trouver dans le monde sublunaire où survivent comme ils peuvent les fils des mortels”.

35 No original: “[...] ce dont il est question, c’est de l’expérience de naître, de tomber sur la terre ou d’être jeté sur elle, ou d’y être déposé – e en tout cas de sortir de quelque part, d’un ailleurs tout “en dedans” et qui n’aurait été ni terre ni ciel, rien de la séparation des lieux, des éléments et des tensions. Puis de l’expérience de se lever et de marcher. De perdre l’adhérence au sol et au lieu fixe”.

Se é verdade, como sugere Quignard, que as imagens das quedas, do nascimento e da morte nos são interditas de serem resgatadas como imagens, talvez, estejam impressas no nosso corpo. A dança faz dessas sensações, das quedas de que todos e todas somos formados, matéria para a criação. Assim, nos coloca diante dos mesmos enigmas, tombos, tropeços, caminhos e saltos. Cada caminhada é, ao mesmo tempo, saber único, pois feita de particularidades, que misturam estruturas anatômicas com o desenvolvimento psicomotor e coletivo. Apreciar o ordinário e o poético dessas ações básicas parece ser o interesse de artistas do nosso tempo, na dança e na poesia. No limite, cada passo é em si queda e retomada: dança.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. Trad. Sérgio Alcides. **Revista Cacto**, São Paulo, n. 1, p. 142-149, ago. 2002. Disponível em: <https://tarsodemelo.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/11/cacto-1.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2023.

AGAMBEN, Giorgio. Por uma ontologia e uma política do gesto. Trad. Vinícius Honesko. Caderno de Leituras. **Chão de Feira**, n. 76, 2018. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno76/>. Acesso em: 15 mar. 2023.

BRANDSTETTER, Gabriele. Le saut de Nijinski. La danse en littérature, représentation de l'irreprésentable. Trad. Axel Nesme. **Littérature**, n. 112, La littérature et la danse, p. 3-13, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Le danseur des solitudes**. Paris: Les éditions de minuit, 2006.

_____. **Ninfa Moderna. Ensaio sobre o panejamento caído**. Trad. António Preto. Lisboa: KKYM, 2016.

FABBRI, Véronique. **Paul Valéry, le poème et la danse**. Paris: Hermann Éditeurs, 2009.

FENOGLIO, Irène; GALINDEZ-JORGE, Verónica. **Pascal Quignard. Littérature hors frontières**. Paris: Hermann Éditeurs, 2014.

KATZ, Helena. Vestígios do Corpo em território sagrado. **O Estado de S. Paulo**, 28/07/2010. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/general,vestigios-do-corpo-em-territorio-sagrado-imp-,586905>. Acesso em: 15 mar. 2023.

LUISI, Emidio; BOGÉA, Inês. **Kazuo Ohno**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MONNIER, Mathilde; NANCY, Jean-Luc. **Allitérations. Conversations sur la danse**. Paris: Éditions Galilée, 2005.

MORAES, Juliana. **Dança, frente e verso**. São Paulo: nVersos editora, 2013.

NAVERÁN, Isabel de. **Envoltura, historia y síncope**. Madri: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2016.

NIJINSKY, Vaslav. **Cadernos, o sentimento**. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

OHNO, Kazuo. **Treino e(m) poema/ Kazuo Ohno**. Trad. Tae Suzuki. São Paulo: n-1 edições, 2016.

QUIGNARD, Pascal. **Da imagem que falta aos nossos dias**. Trad.: Nina Guedes. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018.

QUIGNARD, Pascal. **L'origine de la danse**. Paris: Éditions Galilée, 2013.

SOARES, Marta. Entrevista com Marta Soares – Artista em Foco MITsp [Entrevista a Julia Guimarães, Luciana Romagnoli e Ivana Menna Barreto]. MIT, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://mitsp.org/2019/entrevista-com-marta-soares/>. Acesso em: 15 mar. 2022.

VALÉRY, Paul. **A alma e a dança e outros diálogos**. Trad. Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2005.

_____. **Philosophie de la danse**. Danser sa vie. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2011a.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Org. João Alexandre Barbosa; trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011b.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Submetido em: 14/08/2023

Aceito em: 09/01/2024