

# AZUL É O CORPO VIVO SACRIFICADO

QUE EM SI CONTÉM A EXPERIÊNCIA DO CÉU E DO INFERNO NO INSTANTE EM QUE SONHA VOAR MAS SE DESFAZ EM QUEDA NUM ABISMO INTERIOR

(Uma proposta de diálogo possível entre uma testemunha e a peça “O Céu é um disfarce azul do Inferno” de Hugo Calhim Cristóvão e Joana von Mayer Trindade)

*“Podemos definir que o início da vocação do bailarino-ritualista seja a vivência do infortúnio; o mal seria então rapidamente transcendido pela dinâmica da aprendizagem e da libertação do corpo que destrói, um a um, os seus constrangimentos. Talvez seja o bailarino contemporâneo — que segue uma aprendizagem de tal forma rígida, que executa o sacrifício da juventude, de uma parte da sua liberdade e do seu prazer — comparável no contexto das sociedades ocidentais a esses bailarinos-ritualistas das sociedades tradicionais? Se os códigos permanecem mais difusos no mundo ocidental, pode dar-se que a qualidade da emoção possa ser igualmente forte, entre o bailarino contemporâneo e o seu público, de modo a que uma verdadeira comunhão se cumpra. O corpo do bailarino é então habitado. Importa, por isso, que não haja engano quanto a quem o habita.”*

1 Milorad Miskovitch, no ensaio “Françoise Gründ” sobre danças que conduzem ao êxtase ou ao transe, aqui em particular “Zâr”, que se pratica em diversas comunidades tradicionais de países africanos, in “Danse et pensée – une autre scène pour la danse”, GERMS, Sammeron, França, 1993

## EXERCÍCIO DE INICIAÇÃO

Na peça “O Céu é apenas um disfarce azul do Inferno” o espaço está dividido em três áreas, corredores retangulares que criam compartimentos de ação habitados, cada um, por um sujeito performativo. Existem dois intérpretes nas periferias, Joana von Mayer Trindade do lado esquerdo do palco e André Araújo do lado direito. No início, estão posicionados dentro do seu corredor, mais ou menos a meio caminho entre a parede de fundo de cena e o limite para além do qual estão aqueles que observam/testemunham: os espectadores (definição questionável neste caso, mas usada para efeitos de simplificação). Estas duas entidades corporais, situadas nas margens, estão primeiro de costas voltadas para o público, num movimento de repetição imperfeita de um ondular orgânico de todos os membros — pernas, ancas, tronco, braços e cabeça. Um comportamento que, ainda sem o rosto à vista, suscita a curiosidade sobre o que não está visível, o que se esconde, não se compreende ou se ausenta/desaparece/apaga, através de imagens de um excesso, de magia, de mistério. Estas duas entidades estão aparentemente desligadas uma da outra ou coexistem — aparentemente também — numa ligação interrompida por um terceiro elemento, Xana Novais, que ocupa o corredor central do palco.

A natureza da movimentação de Xana Novais é de uma ordem totalmente divergente em relação com a dos outros dois intérpretes, surgindo quase como contraponto ao sentido da ação, em termos de orientação geométrica da deslocação: enquanto os dois se movimentam dentro de um espaço fixo, ou executam repetições com variações em círculos executados por partes do corpo ou por todo o corpo, ela corre do fundo para a frente da boca de cena e inversamente, sempre com os olhos presos no público, num assombro que é misto de visão reveladora e de perigo eminente. Esse percurso, que pisa em ritmo veloz uma e outra e

outra vez ainda, é frequentemente interrompido com quedas, execuções de pontes para trás, um abrir-se toda de braços, peito e pernas, quase a tocar o público. Ou seja, ao mesmo tempo que interrompe o sentido horizontal do seu movimento em emergências ou fraturas expressas na vertical com atracão pelo chão, o confronto da fragilidade da carne com a firmeza da pedra, também quebra logo ao início a fronteira de espaço privado que divide público e artistas, instaurando uma relação complexa entre o conflito, o temor e o desejo, com as testemunhas. Mas isto é apenas o começo.

“O Céu é apenas um disfarce azul do Inferno” instala assim no início uma aparente ordem espacial, a que corresponde, para cada um dos intérpretes, uma aparente tipologia de gestualidade, ritualística, repetitiva. Mas essa aparente ordem e compartimentação revela muito cedo a sua condição de insustentabilidade. Desde logo porque, apesar da separação entre os dois elementos da margem e a figura que se desloca no centro, torna-se evidente que apenas se trata de mera distância espacial. No efetivo não há corte, não há rutura, não há barreira. Tudo flui num lugar que extravasa fronteiras e limites de todas as espécies.

Os dois sujeitos dos extremos participam de uma mesma ordem de ser e estar, de um transe e entrega que constitui a textura substantiva de uma unidade que inclui todos, inclusive as testemunhas. Na composição visível dos gestos, no entanto, as figurações da margem são profundamente distintas da terceira, a central, aquela que aparentemente está fora da comunidade, aquela que está posta em causa, aquela que está posta fora da lógica predominante. Mas quem a põe em causa? Quem a estigmatiza para um estar fora, quando afinal é ela quem está no centro? É algo ou alguém exterior que age sobre ela? Será ela própria a força dominante que se atira ao abismo? Será um misto das duas com ainda mais outras variantes na equação? É tudo apenas aparentemente e, no entanto, tão

verdadeiramente num corpo tão habitado de vida. E porque tendemos a ver na dupla o correspondente a uma comunidade e na bailarina isolada ao centro o símbolo do indivíduo/individual (seria mais justo identificá-la como um ser singular)?

Nestes primeiros gestos iniciáticos, confrontamo-nos com o outro lado de cada um. Repetição e diferença permanente de paradoxo, condição do viver, uma qualidade desassossegada do estar que não se conforma com o medo do desconhecido, antes se entusiasma com a escuridão da noite. É uma condição que Pessoa, por via de um outro seu, heterónimo, tão bem expressou.

*“Divido-me em cansado e inquieto, e chego a tocar com a sensação do corpo um conhecimento metafísico do mistérios das coisas.”<sup>1</sup>*

Desde o primeiro impulso que Xana dá para a frente enquanto os dois se desdobram em si mesmos, esta estrutura apresenta-se. É uma entrega que aparenta ser de sacrifício, mas também de ameaça para quem está a ver. Dá-se à dor, e nesse dar-se há uma profunda ambiguidade. Aquela fragilidade, que revolve o estômago das testemunhas pelo impacto dos golpes autoinfligidos contra o seu entorno, aquela insistência, aquela ação que autoinflige punição mas que é também desafiadora, que não dá tréguas nem suspiros de apaziguamento a quem assiste. Enquanto se maltrata, a intérprete exhibe o flagelo sem pudor. Não há nada de visível que indique que seja vítima de uma imposição exterior. Parece movida por uma força interior, por um estado alterado de ser naquele instante. Essa dádiva, esse sacrifício orgulhoso, torna-a ainda mais comovente. Presente-se uma entrega em função de algo maior que ela. A comunidade? Se sim, que comunidade? Ou um benefício para uma comunidade? Se sim, que benefício para que comunidade? A questão abre-se na identidade relacional que domina toda a peça.

Ainda assim, é o desequilíbrio e o embate de forças que também aqui são postos em jogo. Sendo tão frágil e parecendo agir em liberdade, há uma tensão que paradoxalmente suscita a impressão de que são aqueles dois corpos nas margens os responsáveis por aquela destruição, por aquele flagelo, aflição, embora não denunciem visivelmente sinais de agirem sobre ela. Por isto mesmo, o sujeito feminino de uma resistência sufocante — a questão do género também aqui se coloca mas não a vamos desenvolver — que se vira do avesso, se olha de cabeça para baixo na constante queda ou embate contra superfícies duras, que se lança ao chão, é simultaneamente vulnerável e tão poderoso. Ela cai repetidamente, cai e levanta-se sempre; fere-se mas recompõe-se desafiadora; está exposta mas com um olhar ameaçador para o público, operando uma transferência para este que o afeta. Assim, fulminada por aquele olhar, no torpor violento do embate entre ambos, recolhe-se agora a testemunha vulnerável porque adquire consciência da sua exposição.

## **SAIR DO CORPO PARA ENTRAR MAIS PROFUNDAMENTE**

*“O homem percebeu que possui mais vigor, mais flexibilidade, mais possibilidades articulares e musculares, do que precisa para satisfazer as necessidades da sua existência, e descobriu que alguns*

*destes movimentos, pela sua frequência, sussessão, extensão, davam-lhe um prazer equivalente a um tipo de intoxicação, e por vezes tão intenso que apenas a exaustão total, um êxtase da exaustão, poderia interromper o seu delírio, o seu gasto motor frenético”.*<sup>2</sup>

Há uma nova e vital pulsação nos corpos dos intérpretes da dança que se faz hoje. Está presente em “O céu é apenas um disfarce azul do inferno”. E entrando mais no interior da peça, enquanto se intensificam os ritmos dos movimentos, se desmultiplicam as combinações de natureza e origem dos mesmos (tradicional ao contemporâneo, do acrobático às artes marciais, do iniciático, ritualístico ao folclore português...), muitas mais questões vão sendo suscitadas. Que tempos e ritmos são ali convocados? Não é sequer apenas sobre a noção expansiva do tempo, a grande História, mas também o agora, o hoje, o antes e o ontem, o a seguir e o amanhã. Qual o significado do lugar do teatro que, mais ainda pela natureza da obra, passa a ser um lugar habitado de vida, mesmo que entranhada de um ruído de morte soterrado nas profundezas do corpo? Que lugar é este, grotesco e sedutor? Que lugar é este que posiciona todos os que para ali convergem simultaneamente fora e dentro das considerações de ordem formal ou teórica sobre o teatro e, interrogando quanto ao seu poder simbólico no mundo onde foi criado, existe e participa desse mundo numa ressonância que intensifica a vibração dos corpos? Qual a natureza da qualidade relacional entre os indivíduos? Encontramos conflito e tensão, mundanos mas também mágicos, e encontramos a entrega e a dádiva de sacrifício em nome de uma comunidade, ou de algo que supera a salvaguarda do bem próprio.

São múltiplas as formulações relacionais – dentro do teatro e fora dele, na vida que nesta peça é levada para o teatro – entre o mundo das aparências, os comportamentos exteriores que expressam uma interioridade dilacerada em busca de um estado de êxtase ou transe que extravasa o domínio do textual. Os movimentos atingem o olhar com assombro na sua extravagância, na sua entrega, na sua disciplina, na sua insistência, na sua caricatura, no seu constrangimento, na sua contração-libertação. Chegam a ser insuportáveis, revolvendo as entranhas de quem testemunha. É pela vida subterrânea, por debaixo da pele, que ali se dança. É de um quotidiano que apela a um entrar em profundidade, soterrado em terra, coberto de pó, para vislumbrar a liberdade possível do ar. Podemos pensar numa religação ao essencial do sentir, como acontece em certos rituais tribais, mas também podemos viajar pela interioridade portuguesa, a de hoje como a de ontem. Como a dureza do carácter rural que Raúl Brandão tão bem soube retratar em “Húmus”.

*“Afigura-se-me que estes seres estão encerrados num invólucro de pedra: talvez queiram falar, talvez não possam falar. Silêncio. Ponho o ouvido à escuta e ouço sempre o trabalho persistente do carunchonque rói há séculos na madeira e nas almas.”*<sup>3</sup>

Em “O Céu é um disfarce azul do Inferno” as paixões nunca dormem. A morte roda na ponta dos pés alimentada por um estar vivo de sentidos apurados, torna-se ensurdecadora aos ouvidos, impossível de assistir ao olhar. Mói por dentro. “O Céu é um disfarce azul do Inferno” é um ritual

1 Bernardo Soares, “Livro do Desassossego”, Lisboa, publ. Europa-América, 1986

2 Paul Valéry, “Philosophy of the dance”, de 1936, in “What is Dance? - Readings in Theory and Criticism”, editado por Roger Copeland e Marshall Cohen, Oxford University Press, 1983, trad. nossa

3 Raúl Brandão, “Húmus”, Porto, Renascença Portuguesa, 1921

de guerra, de resistência e de desobediência à norma. Um tremor que quer abalar os alicerces das convenções e põe em causa, em espírito crítico atravessado na carne, o significado imutável colado à iconografia histórica. Aqui, ainda mais em concreto, relativamente à coleção de gestos que vão compondo a partitura da peça. Tudo se dilui – todas as convenções – conforme movimento e som atingem níveis de intensidade dolorosos, numa espiral de crescendo. Pela sua qualidade, suscita a interrogação da ordem das hierarquias mais comuns, aqui também postas em causa: uma emergência do interior para o exterior (que é a convenção) ou, como surge na peça, um fluxo contínuo entre uma interioridade, simultaneamente física, emocional e cerebral, que gera um movimento exterior que, pela sua característica de repetição, intensificação, acumulação, colagem, minúcia, gera um retorno a um estado de interioridade. Que opera uma transformação de consciência do ser e da presença dos intérpretes e afeta, de formas muito diversas ao longo da obra, quem assiste.

Decorrente desta contaminação dá-se a superação da convenção relacional entre espectadores e intérpretes, e fluem oscilações entre as formas como se dá a ligação com o público. Entre aproximações, cortes, desequilíbrios, desestabilizações. O que aqui ocorre está em consonância com aquilo que Jenn Joy define em “The Choreographic” como “uma violenta toxicidade do sujeito individual separado de si próprio procurando uma outra ontologia”.<sup>4</sup> A distinção está em sintonia com a defesa que Hugo Calhim Cristóvão faz relativamente ao que é o seu posicionamento face ao teatro. Estando mais próximo de uma exploração das potencialidades expressivas do corpo, também encontra a sua raiz em grandes nomes do passado – Stanislavski, Grotowski, Brecht... – que defenderam em momentos o teatro, ou a arte em geral, como veículo por contraponto ao teatro, ou arte em geral, como apresentação. Esse posicionamento transporta todo um sistema de valores teóricos mas também práticos, não só relativos à prática artística mas também no modo de estar na vida, determinantes na identidade da peça aqui em análise. Diz Hugo: “Quando estás face a uma arte que é um veículo tens uma experiência de assombramento ontologicamente distinta da experiência temporal de ver uma peça que fala contigo diretamente, que te comunica. No primeiro caso, trazes contigo o trabalho na tua vida, cresces com a peça, tens a peça sempre a teu lado a acompanhar-te.”

Chegar a uma tal qualidade de proposta que abale quem a está a ver numa experiência de assombramento implica uma disponibilidade de todos os implicados, artistas incluídos, para partir de um lugar de estranhamento, de desconhecido, de um não saber. Implica uma rutura com a estabilidade confortável de poder olhar sem ser perturbado. Uma rutura que podemos associar à defesa do conceito de “não conhecimento” que Bataille desenvolve em “Inner Experience” (1943). Este conceito implicaria, argumenta Jenn Joy, uma ideia de dança que integra vibrações dilacerantes e ininterruptas do corpo num caminhar para uma consciência e uma comunicação que “não apenas abraça velocidades intoxicantes mas também sensações tóxicas de rejeição, vergonha, embaraço, que acompanha o risco que implica chegar a conhecer-se a si próprio e ao outro em alteridade. Qualidades que se aproximam da conceção de Bataille de ‘não conhecimento’, uma abertura do ser para um horizonte desorientado que vertiginosamente muda através de estados rapidamente alterados. Comunicar tal experiência coreograficamente ou de outro modo deixa-me sem fôlego perante um abismo, propondo um desfazer

radical das categorias da experiência, do pensamento e da escrita, objectivas, subjectivas e científicas.”<sup>5</sup>

## ☉ “NÃO-CONHECIMENTO” COMO MÉTODO

“O Céu é apenas um disfarce azul do Inferno” joga neste domínio. Sempre num diálogo que parte da expressividade de uma vivência física em constante dialética entre as referências provenientes do teatro (por via de Hugo Calhim Cristóvão) e da dança (por via de Joana von Mayer Trindade) – ou em superação destas distinções porque a partilha entre ambos enuncia já um grau de vivência comum de territórios que rejeita identidades formais fixas, fechadas e compartimentadas. Domínio de saberes que se complementam com a convocação de um mais vasto conhecimento, que colhe inspiração de diversas fontes (ficam por referir as viagens e pesquisas na Índia e no Japão) Poderíamos tomar essa ideia de Bataille do “não conhecimento” como sendo operativa para a abordagem ao ato criativo desta dupla, em particular como expressa por Hugo Calhim Cristóvão. Mas ela traduz não apenas um posicionamento relativo a modelos de criação artística mas principalmente uma convicção e forma de estar num mundo do qual se participa. Mesmo que em si a peça crie uma realidade que lhe é própria e autónoma.

Perante os quadros ritualísticos, cuja repetição vai sofrendo variações, assistimos a um estar do corpo habitado de vida que respira sofregamente dentro do palco e faz ressonância com o fora de palco. Num horizonte terreno que, em rutura e crise, é consciência de propor, como gozo ou ironia, pensar céu e inferno como uma dualidade composta por duas partes distintas. É dessa ordem o fingimento, que apenas significa recorrer a um artifício de engano que denuncia o não querer ver para além do discurso viciado e eternamente repetido que reafirma essa separação. Um fingimento que faz parte dessa equação que Fernando Pessoa desmonta no poema: “O poeta é um fingidor/ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente”.

Nas palavras de Hugo Calhim Cristóvão, tudo se clarifica:

“é fingimento mas por trás deste fingimento, desta ponte suja, há uma ponte para um mistério”.

Joana von Mayer Trindade reforça a ideia:

“É a vida. É essa a minha resposta à questão, ‘o que é mais importante para mim em palco? É a vida mais do que a estética. Claro que concordo quando dizes que essa convicção cria uma estética. Mas o que importa é a realidade crua, o corpo que está vivo. Isso é mistério, e claro que tem um fingimento.”

A importância do “não conhecimento” não se aplica apenas à experiência da obra em si. Ele é praticado também no processo de criação, como explica Hugo:

“Grotowski defendia que ‘uma encenação ou uma peça não é resultado de um conhecimento’. Habitualmente olhamos para um texto, ou para três ou quatro pessoas, e construímos uma imagem muito académica, com ‘abstract’, com desenvolvimento, com conclusão. Se tomarmos como exemplo o ‘Hamlet’, iríamos estudar primeiro toda a dramaturgia, esmiuçar o que se passa, e depois

4 Jenn Joy, “The Choreographic”, Londres, The MIT Press, 2014, trad. nossa

5 Idem

iríamos, supostamente, transpor esse conhecimento para outro formato. A ideia aqui é outra. A ideia é partir de não saber o que é o ‘Hamlet’ e, inclusive, de o não ser possível explicar. É o processo da encenação que irá conduzir a um conhecimento. Ou seja, no fim da peça saberemos, provavelmente, sobre o que estamos de facto a trabalhar, mas o espaço para escolha é o mais amplo. Isto é muito claro desde o início. Seria muito fácil decidir ‘inteligentemente’, ‘vamos fazer assim e assim’, marcar tudo muito certinho, mas isso seria manipular o espectador e manipular-nos a nós. A outra hipótese é: já estudámos muito antes e já estudámos muito para além mas assumimos que, de facto, não sabemos ainda. Não fazemos nenhuma ideia. No final vamos talvez perceber o que está a acontecer, e permitimos que a estrutura se manifeste. A preocupação dramática segue assim em dois sentidos na criação de uma estrutura como a da peça: o sentido que está vivo e o sentido do que está morto. Se sinto que uma coisa está morta — é o que chamo ‘a dramaturgia do morto’ —, tenho de chegar lá, remover, e perceber porque morre.”

O bailarino treme, o seu corpo liberta-se em convulsão, agride-se, o rosto transfigura-se, numa composição em menor escala de boca, olhos, deslocações da cabeça – no caso dos dois que no início da peça se situam nas margens. Ambos têm os lábios circulados por um vermelho que exagera a expressão, transborda para fora dos lábios, e introduz um jogo de máscara. “A máscara assinala ao público que está presente num ritual, que o mundo natural foi tornado temporariamente estático, intensificado e formalizado. A necessidade para este sinal, este símbolo de uma acção sagrada, é sentido pelos bailarinos modernos assim como os dramaturgos modernos. Erick Hawkins, um pioneiro no uso das máscaras no bailado moderno, acusa que a apatia do teatro Ocidental se deve ao seu ‘realismo ingénio;... a máscara contribui em muito para tornar cada dança ‘sagrada’, ou seja, revelando essências, ou seja, revelando o grande Ser em vez do pequeno ser, ou seja, a natureza da existência humana’.”<sup>6</sup>

O “sagrado” aqui inscrito é da ordem do profano, das divindades e crenças terrenas, do mesmo plano que ocupou a invenção de outros corpos em movimento, inaugurando uma nova era para a arte e para um estilo de vida. É o caso de “A Sagração da Primavera”, que tudo faz tremer na sua estreia em Paris, em 1913. “A Sagração” surge numa Europa anterior à guerra mundial. Viviam-se os últimos anos da Belle Époque, tempo de paz num ocidente cosmopolita que acreditava que aquele era o melhor dos mundos. Tempo de mudança de paradigma de vida, fortemente marcado pelas inovações tecnológicas, de desenvolvimento dos meios de comunicação e transportes, brutalmente interrompido em 1914 com a eclosão da Primeira Guerra Mundial. A barbárie que se desenhava num futuro próximo estava distante das harmonias da norma que até então conduzia os sons e os movimentos em cena. Nijinsky havia já abalado a ordem desse mundo romântico com “L’après-midi d’un faune”, estreado exactamente um ano antes de “A Sagração” — consta que Diaghilev era supersticioso. A polémica estalava. Stravinsky tinha já despertado a atenção do público com “Petrouchka”, em 1911, coreografada para os mesmos Ballets Russes por Michel Fokine. Tamara Karsavina, bailarina dos Ballets Russes à data, recorda nas suas memórias como sentiu que “A Sagração” juntamente com “L’après-midi d’un faune” era uma

provocação, que as pessoas se chocaram com os movimentos quebrados e bruscos que traduziam a barbárie das tribos primitivas, como sentiu que o arcaísmo e a pré-história inspiravam o modernismo dos Ballets Russes. A opinião generalizada era de que Nijinsky não fazia ideia nem do que tinha em mãos nem do contexto das vanguardas artísticas em que se inseria – basta recordar que o “Manifesto Futurista” de Marinetti surge publicado no jornal francês “Le Figaro” em 1909. O próprio Stravinsky, nas suas memórias, repete frequentemente que tal tarefa estava para além das capacidades do jovem bailarino. Aquando da estreia, depois de se ver nos bastidores a agarrar Nijinsky pelas roupas para que este não rompesse furioso em cena a fazer um escândalo enquanto gritava “16, 17, 18...” para os bailarinos, o que mais impressionou Stravinsky na coreografia foi o facto de Nijinsky não ter consciência do que estava a fazer. O tempo faz a sua justiça. Então, Stravinsky fez a sua: “Mostrava a sua completa inabilidade para aceitar e assimilar as ideias revolucionárias que Diaghilev havia feito sua crença”<sup>7</sup>.

## SACRIFICAR-SE À VIDA

Há algo de sagrado no sacrifício. Um ato iniciático, a vários níveis fundador, de renovação, mas também de morte e de fim. “O Céu é um disfarce azul do Inferno” faz parte também da linhagem daquela obra que inaugura o modernismo na dança. E, como ela, faz parte do espírito de um tempo e transporta o anúncio de que vivemos um momento de transição. Importa evocar para aqui o clima de terror tão peculiar às últimas décadas, a clara noção da fragilidade da vida humana, a condenação dos recursos naturais, o conflito permanente entre o homem e a natureza, a crise dos migrantes, a instabilidade da vida que não pode ser projetada no futuro. A ideia de sociedade que se quer precisa de ser reequacionada, re-coreografada, revivida no corpo de modo diverso. Já não basta que o corpo do bailarino seja pensante. Neste momento ele tem de agir, tem de ser agente de mudança, de transformação. E já se tornou evidente que há um conflito entre mover/dançar e pensar. Há todo um paradigma em mudança, e esta obra é exemplo disso mesmo. E não há mudança sem intimidade da vida com a morte, intimidade do céu com o inferno.

Os olhos (ou o olhar) são fundamentais ao longo de toda a peça. Ainda numa fase em que os três bailarinos habitam um espaço/corredor circunscrito e cada um aprofunda a sua combinação de movimentos. Joana é toda incorporação de uma relação ritual entre mulher, carne e espírito, pelo balanço intenso das ancas, repetida alusão ao céu através do uso dos braços e cabeça, enquanto André desenha uma gesticulação mais livre, sem um padrão linear, orgânica, de corpo todo desconjuntado, endiabrado, disforme, em saltos desorganizados e cambaleios, caricaturas de si próprio, que tanto lembram coices de cavalos como iniciam rodopios de transe sobre si mesmo. As geometrias de ser ali pulsante, em êxtase, são muito variáveis. Joana entretanto já diverge numa tensão face à gravidade, que tanto a puxa à terra como a desafia e lança ao ar, com quebras, aparências de desfalecimentos, o tronco descai para trás sem chegar realmente a cair. Apagamentos. Desmaios. Suspiros. Visões interiores. Noite. É dela que se escutam vocalizações que são esgares, disformidades sonoras de uma deslocação interna que traduz um movimento que se expressa no exterior em volume auditivo. A música percussiva de Paulo Costa acompanha a intensificação vibratória daquele viver ali.

6 Susan Harris Smith, “Masks in Modern Drama”, California, University of California Press, 1984, trad. nossa

7 Igor Stravinsky, “Stravinsky: an autobiography”, Nova Iorque, Simon and Schuster, 1936, trad. nossa

André interrompe a ordem espacial com cruzares desordenados das fronteiras espaciais, afirmando em cambaleio aquilo que já se pressentia: a relação é o mais forte ali e supera qualquer tentativa de divisão, de separação, de compartimentação imposta ao olhar e ao corpo. A troca de lugares, por uns momentos, entre Joana e André é apenas a reafirmação de uma substância significativa que estava já enunciada. Curiosamente, neste contexto dos três corpos imparáveis e num crescendo de cansaço, quebra, esforço, persistência, no aparente caos organizacional, a estabilidade que persiste, durante mais algum tempo, é a do sacrifício – chamemos-lhe assim – da figura ao centro, que prossegue a penitência e auto(?)flagelação no correr para a frente e para trás, sempre a olhar o público, a cair com impacto no chão, a virar-se do avesso, a procurar olhar em redor de cabeça para baixo, o corpo dobrado sobre si próprio num ato de heteronomia interior ou possessão por múltiplas identidades. Passaremos pelo instante em que ganha consciência da inevitabilidade da sua condição, e em que – ainda sem se deixar derrubar – insiste na queda e no poder de se lançar no espaço, quase embatendo contra o muro de pessoas que os observam.

Segundo Hugo:

“Por vezes não é preciso acrescentar, mas antes desfazer o que é humano em nós. Tem a ver com a categorização do mental e a identificação categorial de nós próprios em relação com o resto do mundo. Quando suavizamos isso, ou imprimimos uma perspectiva crítica, um outro corpo emerge à superfície, descobre-se uma energia diferente. Que história habita aqueles indivíduos? Que tensões ou libertações de tensão do corpo ocorrem?”

O teatro que a Hugo interessa fazer, que se corporiza em vida e arte na cumplicidade com Joana, parte de um profundo trabalho de pensamento físico. Se por vezes, como veremos mais à frente, o estranhamento pode suscitar a dúvida quanto à existência e papel do drama, há sempre tensão e confronto. É nestes que está Xana quando existe num perpétuo movimento para a frente e para trás, de costas, abandonando-se ao sofrimento e hostilizando quem está frente a ela, “testemunhas” e não propriamente espectadores, enfatiza Hugo. Mas nem precisaria de o fazer. Toda a composição do espaço deixa claro que há uma intimidade e proximidade inescapável entre quem observa e quem está em “cena”. A

contaminação entre todas as presenças disponíveis é um dado adquirido. Hugo desenvolve a ideia:

“Isso tem a ver com ações físicas. Há a ponderação de onde está alguém por relação a um outro. É um -para quem? Um -contra quem? Mais importante se calhar é o -contra quem? Quando jogas, -por que ages? Contra quem estás a agir? A intencionalidade também é trabalhada a partir da fisicalidade. Depois, tem a ver com a lógica orgânica da razão se faz o que se faz. É um tentar, um tentar, um tentar. A saída é para baixo e para cima porque não há mais caminho possível a percorrer. Ela [Xana] já explodiu tudo.”

Entre a vibração respiratória exaltada dos bailarinos e aquele espaço-tempo fora do espaço-tempo convencional da dança teatral estabelece-se uma relação de mistério e magia da imaginação. Entre o que se observa e o que os intérpretes vivem interiormente há duas verdades que coexistem mas que muitas vezes dessincronizam ou mesmo divergem. Faz também parte do mistério da peça. Essa divergência, novamente, como para o Céu e o Inferno, não é dualidade nem incoerência, é antes o paradoxo da condição humana. Tal paradoxo acompanha toda a evolução da peça, que se desenvolve em múltiplos contrastes e dissonâncias. O assombro do mistério não se resolve em definitivo, e essa é uma das qualidades da obra. Cada um guardará o segredo do que para si significa a participação naquela experiência, a partir do ser singular que é. Hugo Calhim Cristóvão partilha o que o habitou, a ele, desde o início. Uma pista relativa ao que está por detrás desta criação, que se não resolve o enigma pelo menos partilha uma visão:

“Da minha parte, o que tinha era uma frase. ‘Se eu me sacrificar à vida, a vida vai sacrificar-se a mim e não posso deixar que esse sacrifício seja em vão.’ Mas nunca o disse a nenhum dos intérpretes. Mesmo à Joana. Disse-lhe a frase, mas sem que ela soubesse que era da minha autoria. Há qualquer coisa que quis descobrir nesta peça, e que não pode ser em vão. Mas isto é algo pessoal. Cada um terá a sua resposta quanto ao que está por detrás da peça.”

