

**COORRRRPPPP00000-CCCCCHHHHÃÃÃOOO:  
É AQUI QQQQUUEE ATTEERRRRRAMOS**

Corpo-chão: é aqui que aterramos

Claudia Galhós

# Corpo-chão: é aqui que aterramos

## Claudia Galhós

*Once I had, a little game  
I liked to crawl back into my brain  
I think you know the game I mean  
I mean the game called 'go insane'*

Conta-se que Ruth St. Denis (1879-1968), em finais da sua vida, ao chegar atrasada a um jantar e interrogada do porquê do atraso – quem por ela esperava, pensava que teria ido dar um workshop ou seminário, o que seria comum –, terá revelado que a razão era muito mais pessoal: tinha ido cumprir um ritual íntimo, que a acompanhava desde sempre. Ruth St. Denis fazia habitualmente uma peregrinação ao lugar onde a sua vida fora gerada. Chegava de Perth Amboy, que os Nova Iorqueiros chamam de Joisey, pequena cidade de Nova Jersey, onde tinha ido visitar o lugar onde havia sido concebida.

Para St. Denis, o lugar e o momento onde e em que se nasce não é o mais importante. O momento do parto não é o princípio da história, o princípio da vida. Dizia:

«Nasces em trabalho, dor, imenso caos. O que há para celebrar nisso? És concebida em amor, em paixão e em êxtase. É aí que tudo começa.»

(in TERRY, 1969).

Esta deslocação temporal e física do instante de um começo de vida para o momento da concepção, anterior ao parto, é carregado de significados que curiosamente fazem particular sentido no caso de “Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo”, de Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão.

A peça, que desafia os tempos impostos como convencionados da eficácia de um espectáculo, estendendo a duração quase num exercício de dilatação de entrega paciente ao prazer de um acto de sexo tântrico, ocorre num tempo paradoxal, talvez próximo do que Byung-Chul Han escreve no livro *Louvor da Terra*: «Um tempo preliminar que antecede o tempo habitual e em que o tempo passageiro, o tempo da vida e da morte, foi superado.» (HAN, 2020)

“Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo” instala essa qualidade de uma temporalidade simultaneamente anterior e posterior à vida, de superação de vida e morte enquanto ao mesmo tempo, paradoxalmente, dilacerada e intensificada por uma constante presença do sentido de vida e de morte. Ali tudo é ainda ou novamente possível. Ali tudo se confunde, no caos e na harmonia, na violência e na compaixão, renunciando às categorias normativas de uma relação hierarquizada segundo critérios eurocêntricos e antropocêntricos. Ali tudo se inicia. Anterior ao nascimento. No momento da fecundação canibal.

*Is everybody in?*

Com uma inteligência sensível, “Fecundação e Alívio” não propõe um olhar narrativo construído a partir de uma violenta apropriação cultural. Ao longo da peça fica clara a consciência de que tanto os criadores quanto os bailarinos não possuem a vivência de um olhar a partir de outro ângulo que não o seu real (‘europeus comuns’). Por isso, o que ali ocorre é uma especulação de abertura de possibilidades relacionais de um ecossistema humano a partir do estudo multi-referencial tanto no que diz respeito a autores – pensadores ou artistas – que se aproximaram de outras culturas (neste caso, Ruth St. Denis surge como um exemplo do recorrente interesse pelo oriente na arte em geral e na dança em particular do século XX, como de modo diverso já Isadora Duncan havia explorado, ou Nijinsky, todos eles com a curiosidade e a atracção ingénua pelo exótico), mas também de autores provenientes de outras culturas.

As lutas tribais e guerreiras, as artes marciais, o *clubbing*, o *voguing*, o *butoh*, as manifestações de lutas sociais e/ou tribais, o ioga, o induísmo... estes e muitos outros sistemas de códigos relativos a paradigmas e contextos culturais muitos distintos surgem no léxico coreográfico a par de códigos académicos formais provenientes da dança clássica (para além das outras fontes de inspiração fundadoras da obra, que seguindo a lógica das anteriores, cria as suas raízes a partir de nomes fundamentais da literatura e do pensamento, neste caso Ana Hatherly e o conceito de “irreducibilidade” de Bruno Latour).

“Fecundação e Alívio” começa com um longo fulgor de respiração silenciosa do corpo. Literalmente. A música instala uma sonoridade e os corpos que dançam não produzem som audível. Dá-se um contínuo pulsar e vibração ritualísticos que dispõem um contraponto entre o bailarino ao fundo, no centro da cena, quase mergulhado na escuridão, e a bailarina que ocupa o espaço frontal, iluminada.

O bailarino move-se ao mesmo tempo que permanece fixo no ponto onde se encontra, divergindo entre ondulações circulares das ancas e do torso, numa espécie de espiral que não sai do mesmo sítio, exaltando uma mais pacífica interioridade, também pela carga simbólica do movimento de braços e mãos, que percorrem o rosto, escondendo os olhos ou tocando a face e depois indo por ali abaixo. Por contraponto, a bailarina percorre um contínuo exaustivo de um ritmo de balanço, tendencialmente para saltos verticais de amplitudes e configurações variáveis, estremecimentos, expressões faciais de olhos muitos abertos, deslocando-se em figuras diversas, muitas vezes sobrepostas – pontapés, saltos, braços atirados ao ar, pés revirados para o lado com pernas torcidas para fora a partir do joelho...

A bailarina está constantemente a perder a ligação ao chão, sempre a pular, percorrendo o espaço. Ao fundo, o bailarino vai lentamente encontrando o chão, descendo na linha térrea do corpo. Os primeiros vinte minutos da peça instalam a extensão da resistência do corpo a uma persistência de gestos e acções de intensidades divergentes no que diz respeito ao bailarino e à bailarina. Em sentidos opostos, desafiam também a capacidade extrema de entrega: por parte dos bailarinos, cada um na sua dinâmica e ritmos distintos, e do público, que neste tempo dilatado ainda agora apenas foi introduzido a um exercício do olhar e do testemunhar.

O bailarino cai, para a frente, rompendo os limites para além do espaço a que o seu corpo estava confinado, que não media mais do que o pequeno quadrado onde cabia na vertical. Pouco mais do que o espaço que ocupam os seus pés. A bailarina interrompe o seu padrão contínuo de vibração. Termina a música repetitiva percussiva inicial. Escuta-se um primeiro respirar fundo, das entranhas da caverna do corpo humano da bailarina. Inicia-se um segundo momento desta “Fecundação”.

*Is everybody in?*

*Is everybody in?*

Este corpo fora e intensamente dentro do tempo, numa outra temporalidade, é um corpo compósito, um corpo a ser concebido, um corpo por nascer e simultaneamente um corpo cujos restos são escavados da terra, onde havia sido enterrado, e cujo esqueleto já se desfez em pó.

Este corpo compósito que surge na coreografia pela interpretação dos dois bailarinos torna explícita na coreografia a personalidade heterogénea de ambos os criadores, cujos percursos passaram por formação académica, na dança e no teatro, e por uma mundividência que os levou a estudar com ‘mestres’ e a habitar culturas tão distantes quanto os Estados Unidos ou a Índia.

Neste compósito deshierarquizado que é este corpo (imagem dos dois corpos num só), mas informado por uma consciência crítica do lugar da fala dos corpos eloquentes (também os dos bailarinos) instalam uma perturbação e uma dúvida, uma ferida, sobre a visão eurocêntrica do mundo (apesar de conscientes e críticos da sua localização eurocêntrica no mundo) e compõem uma dança de pensamento mágico pela evocação multi-referencial que encontramos, num mesmo instante e a cada novo segmento coreográfico, no corpo de cada um dos bailarinos.

Esta complexa partitura coreográfica nunca cede a facilitismos e desafia a resistência e curiosidade do espectador.

De algum modo, fica mais claro o desenho de personagens esboçadas, não totalmente nítidas e definidas, que já se pressentiam nas peças anteriores. Do mesmo modo também há uma pulsão de sugestão narrativa (“sugestão” é a palavra-chave, porque não é uma narrativa linear ou fechada) que também já se enunciava nas peças anteriores. Nesse sentido, também pelo conteúdo formal do vocabulário de dança, recorrentemente Nijinsky e a sua *A Sagração da Primavera* (1913) ou *L'Après-midi d'un faune* (1912) – talvez mais este último – vai tendo algumas aparições por ali.

Joana e Hugo reformulam, à luz do século XXI, de forma menos provatória ou escandalosa, uma ruptura identificada em Nijinsky por Jacques Rivière em 1913:

«Ao quebrar o movimento e ao trazê-lo ao gesto simples, Nijinsky causou o retorno da expressão à dança. Todos os ângulos, todas as quebras na sua coreografia, têm apenas por objectivo a fuga da emoção; prendem-na e contêm-na, pela sua perpétua mudança de direcção, priva a emoção de qualquer escape e aprisiona-a pela sua total brevidade. O corpo já não é o meio de fuga da alma; pelo contrário, colecta-se e recolhe-se em volta da alma (...) A restrição imposta pelo corpo à alma veicula no corpo uma espécie peculiar de espiritualidade que é visível em todas as suas formas»

(RIVIÈRE, 1983 [1913]).

Joana e Hugo reorganizam estes signos: eles quebram os gestos simples e recombina-m-nos com movimentos do glossário balético, confundindo uns e outros num código de dança que é impregnado pela sujidade erótica do mundo e onde não há fronteiras que os separe. Tudo participa de tudo.

“Fecundação e Alívio” é alimentada por uma matéria de pesquisa múltipla, complexa e ampla, que coexiste naturalmente numa nova linguagem expressiva do corpo do século XXI, consciente do seu passado e a desenhar um futuro a partir de alicerces sólidos – neste caso claramente traduzidos na não renúncia ao léxico e técnica académica do bailado. De forma substancialmente diversa, em termos dos usos dos corpos, importa estabelecer aqui um paralelismo com a expansão das possibilidades técnicas do corpo que William Forsythe pesquisou na sua dança contemporânea de fundamentação profundamente técnica e académica do bailarino, em finais do século passado, dando novas coordenadas e sentidos – estéticos, simbólicos, orgânicos, sociais, visuais – à organização da coordenação geométrica de partes fragmentadas do corpo. São particularmente significativas para esta questão a icónica peça *In the Middle, Somewhat Elevated*, criada para o Ballet da Ópera de Paris em 1987, e aquelas que criou na fase do Ballet Frankfurt (onde esteve de 1984 a 2004), em peças como *Artifact* (1984), *Impressing the Czar* (1988), *Limb's Theorem* (1990) ou *The Loss of Small Detail* (1991).

Há uma base formal e académica que é explorada de forma desafiadora em “Fecundação e Alívio” por exemplo ao expor em simultâneo, ou em sequências quase em paralelo, ideias muito distintas, recombina-as para produzir uma nova vivência e organização e imagem de representação do corpo em movimento. Nesta escultura fragmentada de segmentos do esqueleto humano (às vezes até em maior detalhe, ao coreografar o olhar, por exemplo) surgem novas configurações e novas formas da fisionomia. A inscrição de um conhecimento incarnado é também inscrição do mistério e do desconhecido. Mas enquanto Forsythe pesquisava num território que elogiava uma erudição radicalmente contemporânea de um corpo exemplarmente académico e competente na performance da técnica, fazendo da forma o conteúdo, Joana & Hugo abordam as possibilidades da elasticidade e fluidez do corpo nestas coordenadas numa quase exibicionista qualidade atlética, balética e acrobática com uma sujidade, desordem e desmesurada humanidade na expressão e vivência do desejo.

O corpo compósito que dança é um corpo que celebra a erudição eloquente da obra de arte, ao mesmo tempo que se debate com as suas pulsões mais primitivas e elementares e se espanta maravilhado perante o abismo do mistério, do que é exterior e do que é interior. Já não estamos no distinto edifício da academia de bailado, que Forsythe desafiava mas ainda deixava reconhecível – como sobre ele dizia Jonathan Burrows. Estamos de volta à selva, à floresta, às entranhas da terra e do pulsar humano. Estamos carregados com o peso do conhecimento adquirido ao longo de séculos e somos ainda habitados pela pólis e a vida em sociedade. Estes corpos têm memória. Não esquecem. Estão contaminados de saber mas permanecem desejantes. Não esquecem mas conseguem libertar-se, ou conseguem fazer do conhecimento um instrumento de libertação sensorial e emocional do corpo. A viagem que fazem, no seu domínio físico de alta performance, é conscientemente de uma escolha por um caminho alternativo, comandada pela vivência dos sentidos e da religação à terra.

*Is everybody in?*  
*Is everybody in?*  
*Is everybody in?*

Se Ruth St. Denis estará na peça, de forma mais evidente, pelas viagens ao orientalismo que marcou muita da dança icónica que fez (*Radha*, em 1908; ou *Life and Afterlife in Egypt, Greece and India*, em 1916, são apenas dois exemplos), o desempenho dos dois bailarinos é assombroso. Percorrem diversos temperamentos e padrões rítmicos e geométricos, quase como os frescos que Isadora Duncan viu nos “vasos” gregos expostos nos museus de Paris que tanto inspiraram as suas danças. Joana e Hugo criam um painel quase barroco (porque excessivo) do detalhe das figuras e das referências, que são muito férteis para fazer voar a imaginação dos sentidos que apreendem um repertório de signos provenientes de múltiplas latitudes coexistindo em cada corpo numa harmonia fulgurante, inesperada e profundamente significativa. O teatro volta a fazer-se presente no sentido das silhuetas de personagens que se vislumbram.

Para além da dramaturgia contemporânea, esta peça tem uma sugestão de narrativa, de história, mais visível do que nas peças anteriores, levando mais longe uma pesquisa do corpo que vêm reafirmando nas últimas peças. Em “Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo”, chegam à unidade de referência do seu programa artístico, e este texto é apenas um primeiro olhar, ainda genérico, debruçado sobre uma tessitura de detalhes e pormenores cuja análise fica por fazer.

Se por esta obra ecoa Nijinsky, a que mais ressonância faz parece ser *L'Après-midi d'un faune*, também pelo conteúdo, mas invertendo os papéis, dando maior protagonismo e margem de acção da luxúria e entrega ao prazer à mulher. Não é apenas na sugestão narrativa que esta inversão ocorre. “Fecundação e Alívio” dá sinais do espírito do tempo. Inscreve-se nela uma relação de poderes crítica de uma visão patriarcal da sociedade, erguida sobre o desejo masculino, debruçado sobre a figura da mulher, perpetuando a imagem da musa. Esta narrativa tem estado presente em muita da História da Dança e acompanha toda uma corrente artística contemporânea que recusa a representação fálica como icónica na dança e a mulher-bailarina como objecto de desejo.

O fauno fálico de Nijinsky é apenas uma parte desta revolução. De forma radical, a coreógrafa australiana Florentina Holzinger ofereceu uma nova perspectiva sobre *Apollon Musagète* (“Apolo e as suas musas” em português) de Balanchine (de 1928) com o seu *Apollon* (2019), precisamente para derrubar do pedestal a imagem construída da mulher perfeita, criada apenas para deleite e inspiração do deus Apolo. A peça de Balanchine é de 1928, com música de Stravinsky, criada para os Ballets Russes de Diaghilev. Todo o bailado é um tratado de dança, que podemos ler, segundo o olhar de Florentina, como sendo machista entre o deus Apolo (dançado por Serge Lifar) e as suas musas: Calliope representava a poesia e o ritmo; Polymnie o mimo; Terpsichore, de acordo com Balanchine, combinava «o ritmo e a elegância do gesto, revelando assim a dança ao mundo e tomando o lugar de honra na corte de Apolo» (BALANCHINE, 1969).

Novamente, também aqui as influências de outros tempos e de outras culturas – como já foi referido relativo a Ruth St. Denis. Stravinsky concretizou o desejo antigo de compor «uma partitura sobre episódios da mitologia grega e plasticamente interpretados por uma dança de escola dita clássica», como escreveu na sua autobiografia (STRAVINSKY, 1962 [1935]). É curioso que Lincoln Kirstein (co-fundador do New York City Ballet) tenha escrito sobre este bailado que ele «demonstra que a tradição não é simplesmente um porto ao qual regressamos depois de infidelidades excêntricas» (KIRSTEIN, 1984). Ou seja, depois dessas “infidelidades excêntricas” da dança concretizada nas experimentações mais livres da expressividade do corpo em finais do século XIX e inícios do século XX – Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Mary Wigman, Hanya Holm, Martha Graham... – Balanchine empreendia um regresso a “uma dança de escola dita clássica”, mas plena de rupturas e inovações.

Modos de transportar ou apoiar as bailarinas são aqui experimentados, como fazê-las girar muito próximo do chão, assim como a forma exploratória do uso das pontas. Um dos maiores feitos reivindicado por Kirstein é Balanchine ter conseguido aqui, pela primeira vez, fazer um homem sozinho ser o suporte e transportar três bailarinas. Não é por acaso que na abordagem de Florentina, a referência a *Apollon Musagète* seja a do esplendor da arquitectura fálica da dança, uma espécie de jogos olímpicos do bailado de exaltação do culto do masculino. “Fecundação e Alívio” é a redenção da história da dança. E é a dança renascida. A dança consciente dos corpos humanos que lhe dão vida e aberta a outras perspectivas sobre o mundo, criando novas mitologias e usos e combinações inusitadas de gestos e movimentos, mas focada no feminino. “Fecundação e Alívio” é a fecundação da própria obra artística assumindo a sua identidade feminista.

A concepção, sendo êxtase e paixão, é também violência, acto de consumo e esgotamento do outro. No caso em particular desta peça, a fecundação é a manifestação do apoderamento do feminino, o uso do corpo sobre o corpo do outro, sendo aquele acto liberto da consequência bíblica que seria a concepção de um outro ser para se tornar entrega em luxúria ao prazer de um esgotamento de um ser no outro. A maternidade não é para aqui chamada. Pelo menos não no sentido convencional. Enquanto, por oposição ou paradoxalmente, há uma ideia de gestação, de criação, de fecundação que é profundamente fundadora do significado profundo da peça. Essa é a potência do feminino aqui exposto, que se pode esvaír em sangue, mas não necessariamente por via de menstruação (o feminino não menstrua necessariamente).

A potência do feminino manifesta-se antes por uma conexão com as entranhas, expostas externamente, equiparando a composição coreográfica à articulação visível de órgãos internos que ganham uma materialidade e eloquência física exterior, ampliada nos movimentos inventivos e retorcidos do corpo. Daí também que o próprio uso do som faça parte do catálogo de vocábulos da dança como expressão física simultaneamente de impulsos internos e externos – e passa muito por uma vocalização de respirações e suas variantes.

Nesse sentido, estabelece-se a conexão com uma reivindicação da postura de Ana Hatherly, citando uma crítica que a própria escreveu na Colóquio Letras, em 1975, sobre o livro de poemas *Onde o silêncio do Corpo*, de Isabel Ary dos Santos Jardim, onde enuncia a paridade entre homem e mulher, «obtidas pela via imanente do amor, no congresso carnal entre ambos», como se lê na introdução que é feita à sua crítica:

*Eis a mulher já não 'objecto privilegiado do desejo' mas a nudez da mulher perante o desejo, que é de dois, e de que se desprende a beleza possível de fusão, surgindo como uma espécie de fatalidade ritual que anuncia a dissolução última que o acto erótico prefigura.*

(HATHERLY, 1975)

A consumação do acto ritualístico de canibalismo erótico não é destituído de energia criadora, não é estéril ou infértil. É um gerar que se gera a si próprio porque gera uma afirmação de ser, libertário, e nesse acto de exercício de poder, consoma a criação da obra artística, neste caso da dança. Nesse sentido, há uma força simbólica única nesta peça: a fecundação do que é gerado, esse novo ser, é a dança ela própria.

A composição toma por inspiração motora Bruno Latour e o conceito de irredutibilidade. Toda a peça é um jogo de sedução ou provocação com o estilizar das possibilidades que esse termo suscita, desde logo essa abertura em multi-direccional, interseccional, multi-referencial. Um jogo erótico canibal que abre toda uma série de leituras possíveis sobre a obra, nomeadamente na dissecação do léxico coreográfico e numa abordagem por parte de quem testemunha – o espectador especializado – que nesta peça, mais do que nas outras ou talvez informado pelo conhecimento retrospectivo das anteriores, tende a supor que a abordagem de Joana e Hugo à composição coreográfica não é tanto a de uma invenção de movimento e/ou pesquisa de novas imagens criadas pelo corpo ou possibilidades expressivas do vocabulário físico, mas mais um labor de escrita e reescrita, de composição e edição, de repetição do gesto e trabalho sobre o detalhe, o pormenor. Há toda uma convocação de um léxico retirado de múltiplos referentes que se organizam em combinações novas para uma dança que assume uma identidade de evidência e manifestação do que já existe no mundo, no seu sentido original de revelar, dar a ver, tornar visível. Neste sentido, a fecundação do que é gerado, esse novo ser, que é a dança ela própria é a da fecundação de algo que já existe, mas que é restituído como visível ao mundo numa reconfiguração nova, informado por múltiplas referências, não renunciando às académicas.

Da colecção de peças que criam – o grupo de pesquisa que fundam juntos, NulsIs ZoBoP, é de 2004 –, há uma colecção de obras coreográficas que participam de uma mesma família de formulações filosóficas e físicas que se iniciam em *O Céu é apenas um disfarce azul do Inferno* (2015), prosseguem com *Da insaciabilidade no caso ou ao mesmo tempo um milagre* (2017) e *Dos Suicidados – o Vício de Humilhar a Imortalidade* (2019) que tem continuidade, mas não desfecho nem síntese, embora detenha alguns sinais de poder apontar nesse sentido, neste “Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo”.

*This little game is fun to do  
Just close your eyes, no way to lose*

“Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo” é surpreendentemente a história de uma criação de uma dança. Esta peça, ao contrário das três anteriores criadas nesta colecção de modelo criativo, tem uma dramaturgia contemporânea que mantém o traço fragmentário, mas introduz elementos mais passíveis de suscitar no espectador informado



indícios de uma narrativa. Nesse sentido, o clímax ou a conclusão encontra o seu momento fulcral, ao nível simbólico, imagético e coreográfico, na bailarina com a perna esquerda levantada acima da cabeça e a mão direita fechada num punho cerrado levantada no ar ao nível da perna esquerda.

Estamos com duas horas passadas sobre o início do espectáculo. Escutámos *Celebration Of The Lizard* de Jim Morrison, que se aproxima do fim.

Esta é a imagem da revolução, da insurreição: o corpo que se dá à luta, transgressivo, tanto na sociedade como na própria história da dança, incluindo aqui o símbolo dos movimentos de emancipação feminista. Há um culminar de um estado de espírito que está em sintonia com as questões fracturantes dos tempos que vivemos, incluindo aquelas por que batalha Bruno Latour que, a par do conceito de irreducibilidade enunciado pelos criadores como fazendo parte dos elementos filosóficos de pesquisa que informam esta obra, se afirmam também numa tomada de posição relativa ao Antropoceno e à responsabilidade da acção humana sobre o esgotamento do planeta, e o apelo a uma radical mudança de perspectiva e de posicionamento do corpo na sua relação com a terra.

Dos discursos críticos do Antropoceno, de que Bruno Latour é um dos mais eloquentes sistémógrafos, sabemos que estamos todos ligados e todos participamos de um ecossistema muito mais rico e diverso de que o humano é apenas parte e de que o corpo humano é apenas um entre outros corpos. Em “Fecundação e Alívio”, corpo e chão são continuidades fluídas, tornando ainda mais pertinente a interrogação de Bruno Latour: onde aterrmos? Para já, a questão fica apenas suspensa. Entretanto, regresso a essa imagem iconográfica potente da bailarina com a perna esquerda levantada e o braço direito elevado ao ar, de punho cerrado, para somar a esta uma figura recorrente de Isadora Duncan que expressa a sua relação com a natureza, com os braços abertos elevados ao ar, enquanto Ruth St Denis levantava um único braço, evocando também a natureza, quer fossem montanhas altas ou uma inspiração mais etérea de relação com o céu. Cruzam-se com estas figuras da dança inscritas no nosso imaginário, outras imagens de deusas hindus nas suas posições icónicas.

Todas as figuras humanas são escritas com rigor e demoram-se a instalar-se em cena, repetindo-se, afirmando uma existência que não é mera e fugaz passagem, mas um sublinhado erudito e elaborado de uma escrita precisa e rigorosa. Desta construção de iconografias em movimento, consta a insurreição, o desvio, a falha. Este tom percorre esta colecção de trabalho da Joana e do Hugo mas aqui ganha uma silhueta textual peculiar. É curioso que uma das referências desta peça seja Ana Hatherly e essa história supostamente de fundo de que queria ser cantora de ópera e de que esse foi um sonho falhado. Esta informação é atravessada por um outro sonho falhado, que cruza música e dança, e cruza uma reconfiguração dos planos do chão e do ar e das suas correspondências relativamente ao corpo humano, parte de cima, tronco, braços, pernas, que é o de Delsarte, esse influenciador de muitos modernistas da dança, autor da teoria sobre a expressão humana, *Estética Aplicada*, que também terá influenciado Ruth St Denis.

François Delsarte (1811-1871) é um cantor francês que perdeu a voz e se dedicou a tornar audível e eloquente a voz do corpo, atribuindo-lhe competências e significados anteriormente ilegíveis, mais conhecidos por codificação dos gestos e dos movimentos. A teoria que ele constrói é baseada na observação, durante anos e anos, do movimento de prisioneiros, da distinção entre as acções de mães por relação com as enfermeiras que cuidavam de bebés, de soldados, o comportamento de pessoas sofisticadas, o comportamento de pessoas comuns na rua... «Ele observava dor e êxtase, desespero e exaltação», escreveu Walter Terry no livro dedicado a Ruth St. Denis (TERRY, 1969).

A imagem da bailarina naquele preciso momento da peça “Fecundação e Alívio” convoca múltiplas divisões e análises do corpo humano em culturas muito diversas, com possibilidades de leitura segundo lógicas geométricas, mitológicas ou outras. Uma dessas outras pode ser a de Delsarte, concebida depois de observar comportamentos de pessoas em contextos de grande diversidade de emoções, condições e relações.

Delsarte dividiu o corpo em três áreas elementares: a parte baixa do abdómen correspondia à zona física; a parte central do corpo, o torso, à zona espiritual; a cabeça correspondia à zona mental. Todo o espaço situado ao nível de altura de cada uma destas zonas do corpo era-lhes atribuída a mesma classificação e subdivisão. Ou seja, o braço, do ombro até ao cotovelo, representava a fisicalidade; a partir do cotovelo para baixo, correspondia à área emocional e a mão era relativa à parte mental. Levantar os braços constrói assim uma imagem de contactar com uma zona espiritual acima da cabeça. Esta relação entre um segmento do corpo e o seu significado está presente em muitas criações de Ruth St. Denis, seja nas influências das tendências mais do Vaudeville, mais mundanas e de variedades, mas principalmente na inspiração das danças orientais, incluindo as danças de rua de raparigas na Índia em que o movimento está mais sustentado nos pés.

Uma associação e leitura livre entre estas referências e as imagens em movimento escritas pela dança da Joana e Hugo permitem um exercício de reconstrução de geografias emocionais, físicas e orgânicas em que o corpo se constitui enquanto território ele próprio e todo ele é chão. As divisões que o subdividem em céu, espírito e emocionalidade são a própria evidência de que participam de um todo comum. Ressurge Bruno Latour e essa interrogação: onde aterramos? E aqui ressurge toda uma concepção do mundo, o desafio a olhar a partir de novos paradigmas e a consciência de que tudo participa de tudo. Ressurge uma visão crítica sobre o fascínio pela conquista dos céus e as mais recentes competições capitalistas para ter poder sobre as viagens turísticas à lua. À imbecilidade dos gigantes capitalistas como Elon Musk que afirmam «não queremos ser uma dessas espécies de um planeta único, queremos ser uma espécie multi-planetária», sugere-se o contraponto: que primeiro sejamos um planeta de multi-espécies e celebremos essa heterogeneidade. Regressemos à terra. É esse o nosso corpo. É essa a dança que renasce em “Fecundação e Alívio”. É neste corpo-chão que aterramos. É aqui que primeiro encontramos o prazer.

Agora, com a bailarina ainda com a perna esquerda levantada acima da cabeça e a mão direita fechada num punho cerrado levantada no ar ao nível da perna esquerda, depois de duas horas de ritual de movimento, Jim Morrison pode iluminar-nos com o anúncio do nascimento da obra de dança que se gerou a si própria:

*I am the Lizard King  
Retire now to your tents and to your dreams  
Tomorrow we enter the town of my birth  
I want to be ready ☿*

#### BIBLIOGRAFIA

- Ana Hatherly, “Recensão crítica a ‘Onde o silêncio do corpo’ de Isabel Ary dos Santos Jardim” in *Colóquio/Letras*, nº 28, Nov. 1975, p. 76.
- Byung-Chul Han, *Louvor da Terra*, Relógio d’Água, Lisboa 2020.
- Jacques Rivière, “Le Sacre du Printemps” in Roger Copeland – Marshall Cohen (eds.), *What is Dance?*, Oxford University Press, Oxford 1983.
- George Balanchine, *Histoire de mes ballets*, Librairie Arthème Fayard, Paris 1969.
- Igor Stravinsky, *An Autobiography*, W.W. Norton & Company, Nova Iorque – Londres 1962.
- Lincoln Kirstein, *Four Centuries of Ballet - Fifty Masterworks*, Dover Publications Inc., Nova Iorque 1984.
- Walter Terry, *Miss Ruth. The ‘More Kiving Life’ of Ruth St. Denis*, Dodd, Mead & Company, Nova Iorque 1969.