

A  
I  
M  
F  
I  
A  
M  
A  
B  
S  
O  
R  
S  
A  
P  
D  
E  
E  
E  
A  
S  
A  
O  
S  
A  
I  
N  
I  
N  
O

# Absorção e epifania inominada

Afonso Becerra

Na dança a imagem que evolui no palco sente-se, experimenta-se. Não há a quadratura da palavra para mediatizar a percepção. Mesmo que a palavra estivesse presente, não conseguiria mediatizar a dança, sobretudo aquela que se apresenta como chão irreduzível. Sem chão não há dança, mas também não há vida. E a vida sem dança fica menos vida.

Ana Buitrago, em *Sin función. Desplazamientos y miradas* (BUITRAGO, 2021), diz que a palavra e a escrita convertem o visível em invisível. Porém, a dança, penso eu, faz visível e experimentável o invisível.

*Fecundação e Alívio Neste Chão Irreduzível onde Com Gozo Me Insurjo* de Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão é a intensificação disto. A intensificação do visível como via para apreender o invisível. Esse chafariz de revelações e inquietações que nos acerca da divindade. Essa fecundação necessária que nos renova. Esse alívio que nos sara e nos liberta. Esse gozo, sem o qual não há arte e sem o qual a vida tornar-se-ia uma opressão. O prazer contagiante do movimento, quando é arte. O gosto que nos oferece a arte, e que faz dela um exercício de amor. E a insurgência, cujo contrário é a submissão. Sem nos insurgirmos, talvez estejamos a cair numa escravidão. A escravidão hoje, no ocidente, não é óbvia, mas existe.

A revolta é uma condição da arte mais aprimorada e corajosa. A criação que não fica no conforto do já conhecido, do facilmente explicável e escrevível, a criação que nos desafia, nos surpreende e nos dá prazer.

Assim sendo, é muito possível que, nestas letras, eu não chegue a escrever nem a explicar *Fecundação e Alívio Neste Chão Irreduzível onde Com Gozo Me Insurjo*.

Acho que, afinal, acabarei por escrever e explicar a minha *Fecundação e Alívio Neste Chão Irreduzível onde Com Gozo Me Insurjo*. Ou talvez seja, um pouco, a de todas as pessoas que comigo partilharam esta experiência inesquecível.

A imagem com que nos adentramos no espetáculo celebra o artifício e o pensamento, de uma maneira impetuosamente corporal e física.

O primeiro que vemos são as linhas brancas que desenham um quadrado no chão preto, ao qual se cinge luz dourada. Dos ângulos esquerdo frente e direito trás desse quadrado sai uma linha diagonal, do dianteiro para a boca de cena, do de trás para o fundo. Uma diagonal que chega aos ângulos de outro quadrado em que o primeiro se inscreve.

No meio, uma Bailarina. Com a mesma altura, mas por detrás do limite do quadrado, um Bailarino. Ambos vestem apenas umas calças pretas muito curtas.

A posição inicial, erguida, de ambos, não é relaxada nem natural. Conseguimos nela apreciar a vontade de forma, embora essa forma geometrizar (que faz do corpo humano geometria) também não se nos apresente como tensa ou antinatural. Antinatural não é. Mas natural também não é.

Assim, o ingresso é realizado através de um âmbito de tendência abstrata que, como nas composições de Anne Teresa de Keersmaecker, parece esconder uma matemática. Números ocultos que fazem de ponte entre o visível e o invisível sensível. Porque o podemos sentir. As cifras que ligam corpo, coreografia, energia, empatia, todo o físico, com o metafísico.

Na primeira parte chama a atenção a ancestralidade, tanto pela repetição ritualística de movimentos como pela utilização musical da percussão e da instrumentação de sopro. A percussão de tambor e uma espécie de crótalos, com pulso contínuo. Remete para um timbre arcaico. Como o instrumento de sopro o faz, embora este alcance, em algumas secções, as liberdades expressivas do jazz.

A bailarina desloca-se pelo espaço quase como a evocação de uma deusa guerreira. O caráter, a força, a pujança, não estão nas vestes, nem nas joias, nem na maquilhagem, nem numa cenografia. Tudo se concentra nos corpos, na sua sobrenatural potência e elevação.

Somente o desenho geométrico, umas poucas linhas brancas sobre o chão preto. Se calhar, limites simbólicos da zona mágica em que se dá *Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo me Insurjo*.

Predominam as mãos cerradas na imensa maioria dos movimentos e posições da Bailarina. Algo não usual na dança contemporânea em geral. Sobretudo quando os punhos cerrados são mantidos em toda uma sequência de uns vinte minutos e vão aparecer, com profusão, depois. Uma restrição nas extremidades facilmente assimilável, por qualquer pessoa, com o gesto emblemático da luta, do boxe, até da saudação comunista, embora nenhuma destas simbologias sejam aqui utilizadas.

Do meu ponto de vista, mais formalista do que hermenêutico ou exegético, os dois punhos constituem duas terminações circulares irregulares que fazem simetria com a cabeça e que, junto com ela, se somam numa trindade superior. Ou até, se quisermos brincar com a imagem, um tridente, mas com dentes esféricos. Um tridente como o que está no símbolo da Nulsis ZoBoP?

Aliás, nas frases coreográficas da bailarina, que se vão repetindo em diversas disposições espaciais, conseguimos reconhecer uma codificação na utilização das mãos. Por exemplo, cerradas acima dos olhos a apontar para o céu, com a cabeça inclinada para atrás, passam, depois, a ser situadas diante do plexo solar e, finalmente, em ambos os lados do corpo quando os braços se estiram em cruz. A partir daí, como se fossem duas esferas oculares, vão colocar-se em diferentes posições com respeito ao resto do corpo. Em configurações simétricas e assimétricas com muita força energética, visual e estética.

Estas três cabeças ou a duplicação dos olhos em quatro, se contarmos as mãos cerradas como esferas oculares, figurariam uma criatura fantástica, um ser extraordinário. Certo é que a dança, nesta peça, transforma ambos os bailarinos em seres extraordinários.

A simetria forma parte da peça do princípio até ao fim. O movimento da bailarina divide o seu corpo em dois segmentos, esquerdo e direito, com uma rica articulação de realizações gestuais, muito primorosas, que sempre transcorrem de maneira simétrica ou assimétrica. O traço é sempre muito limpo e bem definido. Denota grande decisão bem como implicação total. No entanto, aparece produzido como se fosse uma reação instintiva.

Eis um dos grandes enigmas fascinantes desta peça: toda a geometria e artifício na coreografia, no desenho quadrangular do chão, acompanhado pela luz, toda a abstração, e, porém, toda esta conexão, que eu atrever-me-ia a qualificar de visceral e profundamente instintiva. Talvez graças à estabilização procurada pela repetição e variações de movimentos, posições e gestos. Também pela alta exigência energética e de força que implicam.

As repetições e variações de frases de movimentos e poses são outro reforço mais da simetria. Segundo Juan Eduardo Cirlot, no seu *Dicionário de símbolos*, a simetria «É um equivalente de consecução, coroação de um trunfo e equilíbrio supremo (como no caduceu, nas gravuras de Naksh-i-rustam e nos escudos heráldicos)» (CIRLOT, 1958). Circunstâncias muito próximas ou coincidentes com as sensações de grandeza e majestade que produz a dança da Bailarina.

Por outro lado, contra a tendência humana de atribuir significado a quase tudo o que vemos, a repetição é um ótimo neutralizante. Repetir opõe-se a qualquer redução e anula o dualismo forma-significado ao deter a progressão lógica.

Os movimentos, gestos, poses e trajetos que se repetem, entram, desta maneira, numa espécie de ciclicidade ritual. Origina-se uma libertação dos determinismos semânticos. É provocada uma espécie de automatismo mágico, que nos arrasta na sua circulação.

Cria-se o reconhecimento dos elementos que se repetem, causando-nos um modo de familiarização com eles sem necessidade de uma identificação. Não é a nossa semelhança com o que estamos a olhar no palco o que nos aproxima dele. Existe uma distância similar à que nos suscita o extraordinário. Mas a cativação é inelutável. Os ciclos de repetições, modulados por algumas variações, segundo o seu número, vão transportar-nos. Vamos transitar por passagens assombrosas. Reconhecimento e surpresa interligados. Expectativa cinética, motivada

pela mesma repetição, sem que a sua satisfação ou frustração feche nada. Talvez porque esta peça, *Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo*, é um sortilégio ou encantamento o que abre.

Igualmente, na primeira parte, chama muito a atenção o enorme contraste entre a Bailarina, a deslocar-se com giros, posições de força, grande amplitude, face ao Bailarino, com um movimento de contenção e retenção, num segundo plano da imagem cénica, situado no centro do fundo do palco.

Do ponto de vista frontal, muitas vezes a bailarina vai tapar a visibilidade do Bailarino, quando se coloca à sua frente e em muitas das suas deslocações em diagonal.

São curiosos o contraponto e a relação indireta entre a Bailarina, a despregar uma força centrífuga e extrovertida, a ocupar os lugares principais do espaço, e o Bailarino, a despregar uma força centrípeta e introspectiva, a deambular pelo segundo plano e pelas margens. Não é assim o tempo todo, mas em muitas ocasiões sim. Até que, mais adiante, o contacto entre Bailarina e Bailarino vai ser direto. Ele vai ficar debaixo dela. Vai inclusive ser uma espécie de chão, tão vulnerável quanto irredutível. Metáfora perfeita do ser humano.

Há, nesta peça, em geral, uma curiosa conexão com o exotismo que já forma parte do longínquo património português. É inevitável observar posições corporais de herança indiana e ióguica. Portugal orgulha-se, fundamentadamente, de ser muito maior do que a sua extensão geográfica, porque contém Oriente e Ocidente. Nesta peça de Joana von Mayer Trindade e Hugo Calhim Cristóvão consegue-se sentir essa riqueza de referências bem como o convite para a viagem.

Muitas das posições da bailarina permitem lembrar as da dança Odissi ou Kathakali. Na flexão das pernas e dos braços, na concreção coreográfica das mãos como *mudras*, na utilização do olhar. Também no trabalho das presenças. Por exemplo, o enigmático estar em cena do Bailarino, que parece operar pela conjugação de duas polaridades, como se fosse uma emanção de Ardhanarishvara, manifestação do deus Shiva, Senhor da Dança. Uma efígie que é metade homem, o próprio deus Shiva, e metade mulher, a sua esposa Parvati, expressão de uma ação recíproca de elementos masculinos e femininos no ciclo cósmico. A primeira dança criada por Shiva Ardhanarishvara foi tosca e selvagem (*tandava*), enquanto a criada pela sua metade Parvati era delicada e gentil (*lasya*).

Em *Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo*, é a Bailarina quem age de uma maneira mais vigorosa e forte, enquanto o Bailarino o faz com mais delicadeza e suavidade. Há, neste sentido, uma atraente inversão dos papéis atribuídos de acordo com o sexo do intérprete.

Por entre a marcialidade guerreira da Bailarina, e também em alguns movimentos do Bailarino, o girar, agitar, abanar cabeça, braços e mãos, parte inferior das pernas, centro do corpo, faz com que o ar e a respiração formem parte invisível e circular do movimento e das posições em que se dá.

O sopro da respiração, produzido pelos movimentos de agitação e giros de diferentes partes do corpo, que se vai contornando na progressão das frases coreográficas, em como estas modificam o espaço cénico, queima com um fogo muito profundo e eletrizante. Um lume que sai desses dois entes dançantes, e que nos afeta como um feitiço.

Quando cessa a música de percussão e sopro, a cena parece mudar. A utopia do silêncio só é preenchida pelo sopro sonorizado e sincronizado dos dois bailarinos. Ouvimos o alento da respiração como mais uma extensão do movimento.

Nesta parte as mãos da Bailarina abrem-se. Os punhos cerrados só vão aparecer como uma lembrança. Um motivo coreográfico que reaparece em pequenos trechos.

O Bailarino penetra no quadrado central, que já percebemos inscrito noutra quadrado maior que encerra toda a superfície do palco.

O sopro expirado acompanha o ímpeto de cada movimento. A luz faz mutar o espaço ao intensificar-se nos dois lados que formam o ângulo frontal da direita, nesse espaço entre os dois quadrados.

Grande parte dos movimentos do Bailarino parecem gestos autorreferenciais, braços e mãos a abraçar o corpo, a percutir nele, dedos a tatear o ar, até uma mão entrar dentro da boca.

Sem pirotecnia espetacular nem balética, cada um desses dois mundos dançantes, a Bailarina e o Bailarino, têm ações de clímax. Penso, por exemplo, nas ondulações compulsivas do tronco e da cabeça dela, com as mãos e os joelhos apoiados no chão, enquanto agita a metade inferior das pernas.

Entra música de corda. O espaço colhe profundidade pela luz e pela distribuição do duo. A Bailarina vai para o fundo. O Bailarino vem para a boca de cena, veste um casaco que não é um casaco. Há uma evolução contínua e imparável, embora composta por muitas repetições e variações de movimentos. A Bailarina desloca-se a seguir as trajetórias que marcam as linhas brancas do chão, em alguns casos a dar saltos sobre os dois pés juntos.

Depois dos compassos de violino, continua a música da respiração a tornar audíveis os impulsos dos movimentos.

O Bailarino, de costas, com o casaco aberto por detrás, a lançar as mãos e os braços em diferentes direções, oferece uma imagem andrógina. A ondulação do seu corpo magro e a delicadeza de muitas das suas poses remetem para uma sensualidade afastada do sexual. Porém, a volúpia está presente, numa versão inédita.

Na figura do Bailarino, de muita singularidade pela fisionomia, as formas do corpo e a estética, gera-se um grande magnetismo derivado da soma de opostos e da sua rentabilidade metafórica. A já referida vulnerabilidade com, porém, a irredutibilidade. A delicadeza e a sinuosidade ondulante do, tradicionalmente, associado ao feminino e o masculino biológico. A dança que se vê é biologia e, ao mesmo tempo, desafio à biologia.

Na Bailarina, porém, parece haver uma unidade de solidez rutilante. O brilho do poder, a autoridade. O brilho dos movimentos executados com inalienável decisão, sem hesitação. Alegria do vigor e da fecundação.

Os focos de luz à vista do público, nos laterais e a encher o firmamento sobre o palco, a linha de luz no limite do proscénio, e os diversos espaços geridos pelo desenho de luz, articulam o devir da peça. Também contribuem para a geometria abstrata que comentei ao início. Há mesmo partes em que as mudanças da luz parecem mover os fios do desenho.

Quando entra a Sonata para violino número 9, *Kreutzer Sonata*, Beethoven, já ocorreram diversas modulações de luz, com zonas noturnas contrapostas a outras mais solares.

A Bailarina cerra os olhos, as mãos abertas apertam o peito, os pés tateiam o chão.

O Bailarino desloca-se pela horizontal, todo o seu corpo rente ao chão.

Os braços e as mãos da Bailarina movimentam-se com sacudidelas e tremores que contrastam com a marcialidade que nela imperam. Na última parte da Sonata para violino chega a ensaiar passos de ballet, trabalho de pés em meia ponta, um elevado número de *fouettés em tournant*, se calhar até os trinta e dois da Odile no Ato III do *Swan Lake*.

Repetem-se em variação poses e movimentos, que são como mantras de uma dança ritualística.

Ele solta o cabelo longo e da horizontal, com o corpo fletido, vai ganhando a verticalidade, de um lado para outro a fazer girar o tronco e o cabelo, a procurar a inércia para lançar braços e mãos.

O olhar muito aberto para o céu continua a ser uma constante, poucas vezes abandonada. Isto também contribui para esta percepção de uma dimensão mística, estranhamente vitalista.

Uma das sequências mais especiais desta peça é a que antecede o final. A única em que há uma relação direta e física entre os dois entes dançantes.

Os equilíbrios alterados que afiaram a nossa atenção, aqui, nas posições que a Bailarina executa em cima do corpo prostrado do Bailarino, tornam-se em passos de faquir.

Há a possessão do corpo dele por parte dela, nessa sequência em que a Bailarina se move em cima do Bailarino.

Os pés, as mãos, todo o corpo dela, apoiam-se no seu corpo prostrado.

O Bailarino, aqui, passa a ser, literalmente, esse chão irredutível. A Bailarina, talvez, a fecundação.

As imagens dela a cavalgá-lo têm reflexos míticos. Entre os dois compõem uma só figura de reminiscência totémica.

Nesta sequência, de apertado contacto físico, gera-se uma relação que, até agora, nunca existiu. Porém, continua a não se dar uma relação pelo olhar.

A imagem composta, capitaneada pela Bailarina, o tronco e a cabeça pertencem-lhe, chega a ter quatro pernas e quatro braços, como uma aranha, um animal fantástico.

O sopro binário de inspiração-expiração, abrir-fechar, expandir-contrair, feminino-masculino, acima-abaixo, ativa-passivo, etc., oferece uma pulsação de ritmo hipnótico.

Os pés dela a pressionar o peito dele, com todo o peso sobre ele, ou o pé na nuca, na bochecha, no pescoço... a mim produziram-me grande impressão e inquietação.

A luz azulada nos limites da cena contrasta, às vezes, com a brancura marmórea dos corpos. As zonas mais escuras, a claridade radiante, os espaços que a iluminação modula, fazem com que os bailarinos sejam figuras escultóricas maravilhosas. Confere-lhes o estatuto de entidades supra-humanas.

Talvez a incrível força e resistência com que dançam também seja outra qualidade que os eleva por cima de qualquer ser convencional.

A parte inferior das pernas a bater como asas, quando o corpo está no chão, a boca que se abre ao máximo, as poses que apontam para o céu, num tempo mais lento, com a canção final, conseguem que estejamos num estado de possessão divina.

Outra percepção apoderou-se de nós.

A acumulação do ritual da dança resulta numa epifania inominada.

A Bailarina, só, a limpar os olhos com as mãos, a avançar para nós, com os braços em cruz e os indicadores erguidos. E, depois, aos mãos juntas que vão para o peito e para diante da cintura, trazem o final para fora do palco, no horizonte que nós olhamos absortos.

Podemos apreciar uma tendência para a máscara neutra nas caras, com os olhos muito abertos, exceto em algumas partes do fim, na Bailarina, em que cerra os olhos. E em alguns diferentes momentos do Bailarino.

Quando a Bailarina cerra os olhos na última parte, isto coincide com movimentos mais suaves e lentos, com o silêncio respiratório, com ausência de movimentação.

No caso do Bailarino o olhar, em muitas ocasiões, parece virado para adentro. Além disso, muitas das posições do seu corpo acabam por ocultar a cara, escondida atrás das pernas, braços e mãos abertas, ou quando se posiciona de costas para o público.

A neutralidade facial elimina as contingências expressivas quotidianas e qualquer ricto parasitário ou acessório.

A neutralidade do rosto faz com que haja uma aproximação à utópica equanimidade atitudinal e até espiritual. Quase se instala um hieratismo deífico e a-histórico que faz desaparecer o tempo, nas suas diversas dimensões.

Às vezes o olhar de ambos lembra-me o de um equilibrista a caminhar pela corda bamba. Máxima atenção e concentração com uma consciência plena de todas as partes do corpo e uma amplificação reverberante da presença.

Saio do espetáculo e não sei quem são a Bailarina e o Bailarino. Talvez exista um núcleo interno substancial que defina a identidade de ambos. Porém, acho que ambos são duas entidades dançantes integradas noutra, supra-humana, a da peça *Fecundação e Alívio Neste Chão Irredutível onde Com Gozo Me Insurjo*. Uma cerimónia que os vincula e da qual não podem subtrair-se. Uma ligação que, com certeza, afeta o núcleo mais fundo do seu ser.

Neste sentido, são entes que a dança transforma, porque possuem um potencial de ação que os conduz além das suas pessoas.

Há uma plenitude e uma afirmação da presença, claro que sim. Mas também uma estranheza e algo além da presença.

O seu ser em ato, o modo de acontecer no contexto da peça, a execução das poses, movimentos, gestos e deslocações, e a relação que se dá entre ambos e conosco, nunca se esgota nem se consome. Daí que a Bailarina e o Bailarino não se identifiquem com as suas pessoas, nem com a sua presença, porque, nesta peça, as excedem.

A combinação dar-se/ocultar-se é um atributo próprio destes seres que acontecem na dança. Nesta dança. Entes magnéticos que também se definem por uma ausência de raiz, constitutiva. Talvez seja também por isto que esta peça e quem a integra não podem reduzir-se. Eis a condição do irredutível.

Porém, o carácter estranho não impede, na extrema fisicalidade que exige a coreografia, que a sensualidade surja. Uma excitação erótica derivada de ultrapassar os limites do que os corpos suportam. O frenesim de uma dança invencível e apoderadora. A vida à flor de pele, do fundo dos pulmões, da respiração que é alma, dos músculos e do olhar que são lume. A vida preenchida de invisível, através da cerimónia voluptuosa da dança. Essa epifania partilhada conosco.

Eu saí do espetáculo comovido e revitalizado. Saí eu e saí outro. ☾