# ao fim da dança

ensaios sobre o dançar e o fazer literário

Universidade de São Paulo Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

ao fim da dança - ensaios sobre o dançar e o fazer literário Isabel Ramos Monteiro

versão corrigida

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Zular

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

#### Catalogação na Publicação Serviço de Biblioteca e Documentação Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Monteiro, Isabel Monteiro

Mf775 ao fim da dança – ensaios sobre o dançar e o fazer literário / Isabel Monteiro Monteiro; orientador Roberto Zular – São Paulo, 2022.

119 f.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

1. dança. 2. literatura comparada. 3. teoria literária. 4. ensaio literário. 5. história da dança. I. Zular, Roberto, orient. II. Título.



## UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

## ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Isabel Ramos Monteiro
Data da defesa:31/_05/2022
Nome do Prof. (a) orientador (a): Roberto Zular
Nos termos da legislação vigente, declaro <b>ESTAR CIENTE</b> do conteúdo deste <b>EXEMPLAR</b>
<b>CORRIGIDO</b> elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na
sessão de defesa do trabalho, manifestando-me <b>plenamente favorável</b> ao seu
encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no <b>Portal Digital de Teses da USP</b> .
São Paulo, _ 25_/07/2022

(Assinatura do (a) orientador (a)

Nome: Isabel Ramos Monteiro

Título: Ao fim da dança – ensaios sobre o dançar e o fazer literário

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada	em

#### Banca Examinadora

Prof. Dr
Instituição:
Julgamento:
Prof. Dr
Instituição:
Julgamento:
Prof. Dr
Instituição:
Iulgamento:

Grande parte desta dissertação foi escrita durante a crise sanitária causada pela pandemia de Covid-19, que nos colocou em isolamento social ao longo de meses e nos privou de encontros, festas, aglomerações, abraços. Esse contexto não apenas influenciou a escrita, como também me fez refletir sobre a importância da palavra frente à suspensão da dança nos espaços em que ela costumava tomar lugar. A travessia por esse período foi acompanhada por pessoas a quem devo meu mais profundo agradecimento:

Ao professor Roberto Zular, por acolher esta pesquisa e incentivar minha escrita nas variadas formas que se fizeram necessárias ao longo deste percurso. Aos colegas do grupo de estudos do Zular, em especial, Vítor Martinez, André Goldfeder, Vivian Steinberg, Fábio Roberto Lucas e Marília Westin, pelas trocas, insights e cafés. Ao Mario Sagayama, pela ajuda e revisão das traduções do francês.

À professora Verónica Galindez-Jorge e à Leda Cartum, por me apresentarem Pascal Quignard. À professora Lilian Jacoto, por me apresentar Gonçalo M. Tavares. Foi a partir desses encontros que pude enfim vislumbrar a possibilidade de refletir a dança na literatura, e pude juntar dois universos que me são tão caros há tanto tempo.

À CAPES, pelo imprescindível financiamento desta pesquisa; aos funcionários e funcionárias do DTLLC, pelo apoio logístico e burocrático nesses anos.

Aos leitores das versões preliminares da dissertação, Maura Roque, Edson Costa, pela generosidade e pelas ricas e fundamentais observações, compartilhamento de referências e pela dose de motivação que injetaram para a reta final da escrita, em especial à Paula Ramos, leitora atenta destes e de outros textos, pela cumplicidade e por partilhar comigo das esferas da família, dos amigos e do trabalho da infância à vida adulta.

À minha irmã Lúcia Ramos Monteiro, que desde sempre me apresenta as coisas lindas do mundo, da dança à poesia, pela empolgação desde o início deste projeto, pela rica interlocução, pelas leituras e revisões das versões destes textos, por estar ao meu lado sempre, em todo e qualquer desafio. Ao Christophe Lecarpentier, por dividir os desafios cotidianos com bom humor e irreverência, aos seus filhos Lelê e Vivi, pelas perguntas filosóficas, pelos sorrisos e lágrimas tão sinceras.

Ao Bruno Cucio, parceiro das horas mais intensas, pelo bom humor e energia de todo amanhecer, por testemunhar e registrar o crescimento da barriga e o desenvolvimento da nossa filha, pelas conversas nas caminhadas diárias pela Vila Mariana, pela paciência na longa estrada até São José do Rio Preto e nas horas seguidas em que acompanhei minha mãe no hospital, pela alegria nas danças diárias com Joana no colo - pula, papai, pula! -, pelo encanto desde os primeiros passos de nosso amor até a corrida da Jojô em direção ao seu abraço.

À Júlia Rocha, que caminha comigo há anos em tantas esferas da vida e do trabalho, por flanar junto, pelo rigor e seriedade em tudo o que toca, olha e convoca, pela leitura atenciosa e generosa deste e de tantos outros textos.

À Beatriz Sano, parceira desde os primeiros passos da dança, pela amizade generosa e sincera, pelos livros emprestados e presenteados, pela companhia nos trabalhos, nas viagens, nas urgências, pela sutileza da sua presença e profundidade de sua dança.

Aos parceiros de vida e arte da Balangandança Companhia, com quem compartilhei as mais marcantes experiências de dança, de estrada Brasil adentro, infância e festa: Georgia, Estelinha, Dafne, Clara, Alê, Ciro, Coré, Jean, Fidelis.

Aos amigos Bia, Cris, Paulinha, Bárbara, Dú, Jú, Galo, Bruna, Vini, Verô, Mariza, Teresa, pela escuta, amor e amizade que colorem o dia a dia.

Ao meu irmão Marcelo, pelo companheirismo, ajudas automobilísticas e brincadeiras da infância. Ao meu pai, pelo apoio confiante mesmo nas escolhas mais extravagantes, pelas contradanças e piruletas espaciais; pelas valsas, sambas, xotes, tangos, chistes e circos saídos de seu violão.

À minha mãe Daisy, ainda me faltam palavras, por tudo, tudo, tudo.

À Joana, com quem mais aprendo sobre corpo, linguagem, encanto, amor. Por me fazer dançar. Aos seus avós Mônica e Gaucho, Marisa e Luiz, Daisy e Dirceu, pelo apoio e cuidados com minha filha que me permitiram voltar a trabalhar.

O presente trabalho trata das relações entre a dança e a literatura. Ao fim do acontecimento da dança, o texto toma lugar e ocupa portanto um espaço ambíguo; a sua existência atesta continuamente o fim da dança que o motivou e, no entanto, possibilita que se acesse rastros de sensações e imagens de uma dança para sempre perdida. Colocamos em contato dois sistemas de expressão de naturezas bastante distintas: a dança, experiência efêmera, que segundo Tavares imprime sua história em "percursos dos movimentos traçados no ar" (TAVARES, 2008, p. 26); e o texto, inscrito no papel, que permanece mesmo quando a dança já não mais se apresenta possível diante de nossos olhos. A partir da análise dos recursos literários empregados pelos autores do corpus da pesquisa, procuramos entender de que maneira esses textos impactam o corpo do leitor. Poderia a escrita a partir da dança tornar-se um gesto de continuidade do movimento? Além disso, poderia essa escritura promover, de algum modo, uma reflexão acerca da relação entre dança, linguagem e literatura, influenciando os próprios projetos literários desses autores? Partimos, num primeiro momento, da análise de poemas e textos escritos especificamente a partir da dança, como é o caso dos poemas "Estudos para uma bailadora andaluza", de João Cabral de Melo Neto, e A alma e a dança, de Paul Valéry. Em seguida, relacionamos obras de dança com obras literárias sob o enfoque da queda e do peso do corpo, conceitos e experiências importantes, presentes na dança, desde o butô até a dança contemporânea. Por fim, buscamos analisar a entrada de movimentos pedestres, como o caminhar, em obras de dança, relacionando esse gesto com a entrada do "infra-ordinário", nas palavras de Georges Perec, na poesia, com o uso do verso livre, da escrita feita a partir de citações e referências do cotidiano, com a inclusão da própria experiência e reflexões sobre o ato de escrever, sobre o próprio corpo, sobre o ato de dançar. No final de cada capítulo há uma coda, que é tanto a preparação para o assunto do capítulo seguinte, quanto um modo mais experimental de exercitar a escrita como experiência de dança. A última coda é assumidamente poética e os acontecimentos pessoais vivenciados pela autora ao longo da dissertação dialogam com os assuntos e textos da pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE

Dança. Literatura comparada. Corpo. Testemunho. Performatividade. Ensaio. Paul Valéry. Pascal Quignard. João Cabral de Melo Neto. Marília Garcia. Steve Paxton. Trisha Brown. Marta Soares. Queda. Butô. Paisagem. Nascimento.

This work deals with the relationship between dance and literature. At the end of a dance event, the text takes place and therefore occupies an ambiguous place; its existence continually certifies the end of the dance that motivated it, and yet it makes it possible to access traces of sensations and images of a dance forever lost. We start, at first, from the analysis of poems and texts written specifically from dance, such as the poem "Estudos para uma bailadora andaluza" by João Cabral de Melo Neto, and Dance and the soul by Paul Valéry. Then, it relates dance works with literary works under the focus of the fall and the weight of the body, which are important concepts and experiences in dance, from butoh to contemporary dance. Finally, we analyze the entry of pedestrian movements, such as walking, in dance works, relating this gesture with the entry of the "infra-ordinary" in the words of Georges Perec, in poetry, with the use of free verse, writing made from everyday quotes and references, with the inclusion of one's own experience and reflections on the act of writing, on the body itself, on the act of dancing. At the end of each chapter there is a coda, which is both a preparation for the subject of the next chapter and a more experimental way of exercising writing as a dance experience. In the last *coda*, the writing becomes openly poetic and the personal events experienced by the author throughout the writing of the dissertation dialogue with the subjects and texts of the research.

KEYWORDS

Dance. Comparative literature. Body. Testimony. Performativity. Essay. Paul Valéry. Pascal Quignard. João Cabral de Melo Neto. Marília Garcia. Steve Paxton. Trisha Brown. Marta Soares. Fall. Butoh. Landscape. Birth.

ao fim da dança

### SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
1.1	apresentação	12
1.2	ao fim de quê?	14
1.3	delimitando contextos	19
1.4	o testemunho do êxtase, a performatividade do texto no corpo do leitor	20
2	O POETA SE VÊ NA DANÇA	24
2.1	João Cabral de Melo Neto e Paul Valéry em diálogo	24
2.2	passos hesitantes, projeto inalcançável	26
2.3	tradução do movimento na escrita	31
	leitor requisitado	
2.4	o fim da dança	36
2.5	coda: respondendo ao chamado, dança sem fim	39
3	CAIR NA ESCRITA	40
3.1	a queda de Nijinski	40
3.2	cair na escrita	42
3.3	resgate de um corpo caído	52
3.4	coda: reaprender a caminhar	59
4	DANÇA SEM FIM	61
4.1	convite ao olhar	63
4.2	paisagem da paisagem	68
4.3	my walking is my dancing	73
4.4	coda	79
	introdução à anatomia	84
	caminho	87
	origem, chegada	98
	morte	99
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
6	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	107

7	ANEXOS	111
7.1	Anexo 1 Reprodução de duas páginas de <i>L'origine de la danse</i> de Pascal Quignard que exemplificam a mistura de gêneros	111 111
7.2	Anexo 2 "Estudos para uma bailadora andaluza"	113 113
7.3	Anexo 3 "Dois P.S. a um poema"	11 <i>6</i>
7.4	Anexo 4 Ficha técnica de <i>Vestígos</i> e <i>O banho</i>	117 117
7.5	Anexo 5 "Paisagem: como se faz"	118 118

#### 1.1 apresentação

Vislumbrei a possibilidade de trabalhar com as relações entre a dança e a literatura quando me deparei com os textos dos autores franceses Pascal Quignard e Paul Valéry. Me intrigava, e ainda me intriga, a ideia de que os textos muitas vezes tratam de danças que não podem mais ser reproduzidas, em razão da morte de um dançarino ou porque não há registro audiovisual da obra, o que acaba por produzir uma tensão entre a sobrevivência da palavra frente ao desaparecimento do corpo que a motivou.

Ao longo da pesquisa, no entanto, a reflexão sobre a dança e a produção de peças coreográficas na contemporaneidade foi se fazendo cada vez mais presente e passei a exercitar a escrita na tentativa de retomá-las, descrevê-la e colocá-las em relação a obras poéticas que não foram escritas necessariamente a partir dessas danças. Assim, este trabalho apresenta um arco temático com diferentes perspectivas que testemunham, inclusive cronologicamente, o meu processo de aproximação com os objetos da pesquisa. Num primeiro momento, me dediquei a analisar textos que surgiram a partir de danças que não podem mais ser reproduzidas (danças antigas, ou que não têm registros em vídeo). Na sequência, passei a criar relações entre danças, inclusive da contemporaneidade, e textos que não foram necessariamente escritos para elas, analisando e refletindo sobre coincidências temáticas e formais nas duas áreas. Fechando esse caminho, faço um experimento formal na direção da poesia, na tentativa de testar a escrita como dança, ensaiando tentativas de aproximações que buscam mobilizar o fluxo entre dança e texto. A esse arco temático de aproximação à dança corresponde uma forma: ao longo dos capítulos, a escrita paulatinamente caminha na direção da primeira pessoa e da poesia e, assim como a dança, que deixa rastros invisíveis e incapturáveis no espaço, ao fim desta dissertação o texto dará relevância ao silêncio, ao espaço em branco da página, às quedas e quebras características do verso.

Foi sobretudo através de textos que tive contato com as danças de Nijinski, Loïe Fuller, Isadora Duncan, Kazuo Ohno, e de Antonia Mercé y Luque, *La Argentina*, uma das figuras centrais deste trabalho. No entanto, se faz necessário salientar que o presente trabalho não busca resgatar "danças perdidas" ou realizar uma reconstrução de um referente, o que seria impossível. Procuro analisar os textos que fazem parte do *corpus* da pesquisa

dando relevância aos recursos linguísticos empregados pelos seus autores para estabelecer os diálogos entre a escritura e a dança. Assumo uma postura que evita trabalhar com o registro de vídeo das obras que não pude assistir ao vivo (além do fato de que várias obras de que tratam os textos não têm quase nenhum registro audiovisual, ou não fazem referência explícita a nenhuma dança em particular). Trabalho com a ideia de que os textos a partir das obras e performances de dançarinos têm uma força singular, que descortina a voz do escritor, seus referenciais, seu contexto e sua poética, abrindo espaço para o encontro com o corpo do leitor, que agora ativa o texto lançando mão do seu próprio repertório do que seja dança. O texto permite que se construa, a cada leitura, uma dança em potencial, virtual, que não necessariamente tem a ver com o referente, mas que é fruto do encontro do leitor com a especificidade de um texto, seus sons, ritmos, rimas, silêncios, imagens.

Dentre os autores analisados que tratam da dança (que escreveram especificamente a partir da dança), observo a experimentação da linguagem – que também performa – e a consciência que têm da responsabilidade de perpetuar um discurso diante da falta de um contra-discurso: a dança de que tratam deixou ou logo deixará de existir. Além disso, a presença da figura do escritor, outrora espectador de dança, é também uma marca dos textos analisados; seja de forma mais assumida – como veremos em Pascal Quignard (2013, p. 149), que oferece sua escrita como corpo ao leitor ("este é meu corpo"¹), e Paul Valéry (2011, p. 88), que em *Philosophie de la danse* assume o uso da primeira pessoa e dá ainda mais relevo à sua figura referindo-se também a si próprio como personagem, "meu filósofo, (...) o espírito aflito pela mania de interrogar"² – seja de modo mais tímido, como veremos em João Cabral de Melo Neto, os escritores aqui reunidos se assumem como coparticipantes da experiência da dança. A matéria que lhes resta para escrever é seu próprio corpo tocado por corpos dançantes.

Abertos para "metamorfosear" seus pensamentos e palavras no contato com a dança – "é de pouco interesse que a dança seja 'metáfora do pensamento'. É essencial, no entanto, que ela possa conduzir a sua metamorfose" (HUBERMAN, 2006, pp. 77-78)<sup>3</sup> –, seus discursos se dão a partir do impacto da dança no corpo. São textos com os quais trabalho há anos e que me arrebataram pois iluminaram a possibilidade de estar *em dança* a partir da

<sup>1</sup> No original: "ceci est mon corps" (QUIGNARD, 2013, p. 149). As traduções para português são de minha autoria e aparecerão, no geral, no corpo do texto, exceto nos casos em que considerei necessário o uso do texto na língua original. Os textos no original estarão nas notas de rodapés. As obras já traduzidas e publicadas em português têm seus tradutores citados na bibliografia.

<sup>2</sup> No original: "mon philosophe, - ou si vous préférez, l'esprit affligé de la manie interrogante" (VALÉRY, p. 88, 2011).

<sup>3 &</sup>quot;Il est peu intéressant que la danse soit 'métaphore de la pensée'. Il est capital, en revanche, qu'elle puisse conduire sa métamorphose" (HUBERMAN, 2006, pp. 77-78).

palavra, são textos capazes de gerar experiências no corpo, no leitor. Assim, nas análises que farei aqui, busco compreender de que modo eles se estruturam e como o corpo é atingido pelos recursos linguísticos empregados. Parto do pressuposto, como veremos adiante, de que tanto a leitura quanto a assistência a peças de danças são atividades corporais, em consonância com as teorias de Paul Zumthor, Henri Meschonnic, e de Laurence Louppe, que sugere, a respeito do espectador de dança, que "suas próprias estesias, ao invés de serem simples destinatárias, têm um papel ativo no interior do processo de decifração [da obra]" (LOUPPE, 2012, p. 31).

Se num primeiro momento considerava ser o texto o principal objeto da pesquisa, ao longo dos meses de estudo, passei a me encorajar a traçar relações mais amplas entre dança, literatura e história, trazendo para a análise não apenas textos, mas também obras de danças de diferentes tempos e contextos, algo que não havia previsto no início da pesquisa. Essa ampliação de objeto me pareceu coerente com meu percurso profissional e acadêmico e com a metodologia de ensino e pesquisa de meu orientador, Roberto Zular. Assim, encerrando o arco temático da dissertação, nos capítulos finais, analiso textos que não foram motivados especificamente pela dança, mas que têm ressonância com ela na forma de abordar o movimento, na observação do gestos do cotidiano, na relação entre o corpo e a paisagem do entorno. Sob o prisma do texto, a dança ganha uma nova camada e uma nova possibilidade de interpretação e diálogo, e vice-versa. Acredito que o movimento pendular entre as áreas amplia o entendimento das questões suscitadas por elas trazendo ainda mais corpo ao texto.

1.2 ao fim de quê?

Em 2020, o Masp, uma das mais importantes instituições culturais do país, cancelou a exposição *Histórias da Dança*, prevista para ocorrer no segundo semestre daquele ano, por conta da pandemia. A exposição teria reunido, segundo Adriano Pedrosa, diretor artístico da instituição, "mais de 250 obras de 160 artistas, coreógrafos e performers de diferentes períodos, geografias e tipologias" <sup>4</sup>. As performances, bem como toda a programação, não ocorreram. O catálogo, com textos sobre os trabalhos e as fichas técnicas das obras que seriam apresentadas pode e seguirá podendo ser lido independentemente do fato de que elas não chegaram a acontecer. Imagino as danças no breu do museu, sem que ninguém possa enxergá-las. Imagino um espaço potencial, vazio, em que a dança aconteceria preenchido agora de fantasmas do futuro do pretérito. Uma espécie de fim da dança toma lugar,

<sup>4</sup> Trecho retirado do website do Masp (https://masp.org.br/historiasdadanca), acessado em 6/2/2022.

mesmo que provisoriamente. O que acontece quando fluxos são interrompidos? O que toma seu lugar? A palavra? A tela? O vídeo?

A crise sanitária causada pela pandemia de Covid-19 enfrentada ao longo dos dois últimos anos mudou radicalmente nosso modo de viver, nos conformou aos encontros virtuais, deixamos de lado a proximidade entre os corpos. O espaço ocupado pela dança, dos rituais às apresentações artísticas, se restringiu à esfera privada e nos habituamos (ou não nos habituamos) a vê-la através da tela. Foi sob essa nova configuração de vida que nasceu minha filha e que perdi minhas duas avós e minha mãe.

\*

Tenho pouquíssimos registros em vídeo de minha mãe. Depois de sua morte, vi meu pai se perguntando inúmeras vezes, ao ver fotos suas da juventude entre outras mais recentes, qual Daisy havia morrido – eles estavam juntos há 46 anos. Minha vida com minha mãe começa nos seus trinta e três anos de idade e dependeu inteiramente de seu corpo por no mínimo 37 semanas. Minha filha começou a andar no mesmo mês em que minha mãe perdeu a marcha e, em seguida, a fala. Minha filha falou *mamãe*. Ela conhecerá sua avó através de mim; não conhecerá minha mãe.

Me questionei se essa morte deveria aparecer neste texto, não sabia que no título deste trabalho já se anunciavam tantos finais. Ao fim da dança de minha mãe, sua vida também se transmuta em texto no qual eu me torno uma das autoras. Sua morte repentina, em maio de 2021, ocasionada por um câncer de pulmão com metástase no cerebelo, diagnosticado apenas dois meses antes de sua partida, aconteceu no mesmo período em que morriam mais 3000 pessoas diariamente em razão da Covid-19 no Brasil. Seu adoecimento, internação e sepultamento foram acompanhados pela apreensão, uso constante de máscaras e poucos abraços; pelo luto coletivo no qual (ainda) estamos imersos e que, contraditoriamente, em razão do modo de propagação do vírus, nos afasta do contato corpo a corpo. Se decido expor essas perdas é para não me violentar, pois não posso negligenciar os eventos traumáticos que me acometeram para não corroborar com uma lógica da produtividade que violenta sobretudo mulheres e mães. Se decido expor essas perdas é porque elas são parte da vida, da dança, e não levá-las em consideração faria com que meu trabalho se tornasse artificial e pouco poroso aos caminhos que a vida me propôs.

Do mesmo modo, exponho o nascimento da minha filha, já que testemunhei a sua passagem do mundo aquático para o mundo terrestre, "incrível dança expulsiva (perda das águas) intrusiva (intrusão de ar no corpo), queda na terra (na não motricidade, na possibilidade da morte, na defecação, na fome), essa é a base da experiência humana" <sup>5</sup> (QUIGNARD, 2013, p. 33). Essa dança, além de me apresentar uma série de descobertas, também representou uma série de limitações, ampliadas pela pandemia. Ter me tornado mãe e perdido tantas mulheres nesse período representou um abalo difícil de transpor, num país onde nenhuma vida parece ter importância. Assim, na coda final desta dissertação, faço da vida mais uma das matérias de pesquisa e criação.

\*

"Com que passo pude me encontrar com La Argentina? Pisando e pisando em cadáveres. Não conseguia caminhar. Foi quando Argentina me estendeu as mãos". É assim que Kazuo Ohno sintetiza o início de seu encontro com a dança. Assim como Ohno não pôde negligenciar os abalos traumáticos que sofreu o século XX, este trabalho não pode passar em branco pelos abalos de nosso tempo. Assim, a última parte desta dissertação toma as experiências pessoais recentes como parte integrante da pesquisa e se arrisca, através de sua forma, a lançar e fazer cair as ideias.

Tomei os riscos, tanto em relação ao conteúdo mais pessoal, como em relação à forma, sob a influência da obra de Pascal Quignard, analisada no capítulo 3, e que é, por sua vez, muito influenciada pelo butô. Quignard apresenta em sua escritura uma fluidez entre os gêneros textuais fazendo irromper na prosa recursos típicos da poesia, como a quebra de frases, que se aproximam da natureza do verso, e também a inclusão de depoimentos pessoais. Sob sua influência, me guiei por um tipo de organização da qual não poderia fugir, dada minha formação e prática como dançarina. Assim, o pensamento desenvolvido nesta pesquisa empresta da dança a sua natureza coreográfica e os assuntos apresentandos surgirão como cenas, iluminadas e conectadas com fluidez, cortes, retomadas, numa escrita que se pretende ensaística.

Também me apoio nas ideias apresentadas por Giorgio Agamben, que vê na dança a potência do gesto de um corpo liberado das suas ações utilitárias ou de finalidade – postura com consequências éticas e políticas:

(...) a hipótese que pretendo sugerir é que a ética e a política sejam a esfera do gesto e não da ação, e que na crise aparentemente sem saída que essas duas esferas estão

<sup>5 &</sup>quot;Incroyable danse expulsive (perte des eaux) intrusive (l'intrusion de l'air dans le corpos), chute sur la terre (dans la non motricité, dans la possibilité de la mort, dans la défécations, dans la faim), tel est le fond de l'expérience des hommes" (QUIGNARD, 2013, p. 33).

atravessando, tenha chegado o momento de se perguntar o que poderia ser uma atividade humana que não conheça a dualidade dos fins e dos meios – que seja, nesse sentido, gestualidade integral. (AGAMBEN, 2018, p. 6)

Num misto de luto e êxtase com o fim da dança, seja do ponto de vista de quem faz –, ao fim de um acontecimento a memória tenta em vão recuperar o ocorrido, "eu estava em ti, ó movimento, e fora de todas as coisas..." (VALÉRY, 2005, p. 68) – ou de quem observa, talvez seja essa a necessidade de escrever, ou de falar. Na tentativa de compreensão de uma experiência de corpo vivida, ou do resgate do transe à vigília, do trauma à narrativa, as palavras performam um caminho de mão dupla e sem finalidade: são guias ao passado e prospectam um porvir. Alongam a experiência de uma "gestualidade integral".

Diante de uma presença ausente e de um movimento ausente, o problema que a dança coloca diante da escritura é de como o movimento e as palavras podem ser aprisionados. A dança nos confronta com a impossibilidade de tal projeto. A percepção dessa dupla falta é o que motiva a energia fúnebre por trás da dança. O luto é o estado psíquico resultante, advindo da dificuldade de reconhecimento de como a presença escorrega ou escorregará para a ausência, não importa quanto esforço, amor, raiva, catexia nós investirmos e projetarmos em direção ao objeto ou ideal amado. O lamento fúnebre emerge no momento em que escritura e dança tornam-se inextricavelmente limite uma da outra, não por uma pacífica simetria entre palavra e movimento, mas pelo sentido de um recém-descoberto distanciamento de cada uma. É um distanciamento de vinculação tal que provoca e necessita o dançar a continuar construindo pontes em direção à escritura e a escritura em construir pontes em direção à dança. (LEPECKI, 2017, p. 44)

Ж

Não pretendo esgotar as questões suscitadas desde a elaboração do projeto desta pesquisa. O caminho percorrido nessa escrita será sempre tateante, não havendo a possibilidade de cercar totalmente os objetos sobre os quais me debruço, inclusive por sua característica movediça. Me inspiro nos gestos titubeantes dos bebês em sua descoberta do mundo; no olhar

de espanto de minha filha e nas suas mãos que me empurram continuamente para fora do luto. Tentarei, nas linhas que se seguem, me manter fiel à incerteza de cada próximo passo sem que com isso me perca numa escrita por demais caótica. Saliento que o recorte histórico e conceitual da pesquisa, que parte da virada do século XIX para o século XX, com os textos de Valéry, chegando à concepção de dança de Pascal Quignard, é um recorte eurocêntrico, no momento da passagem da dança clássica para a dança contemporânea, e, portanto, as questões aqui trabalhadas não pretendem ser generalizadas para outros contextos e estéticas.

Há uma reincidência neste trabalho e que deve ser explicitada: dois dos capítulos desta dissertação se debruçam sobre textos feitos por homens a partir de danças de mulheres, ou figuras mitológicas femininas (Paul Valéry, acerca da dança de Antonia Mercé y Luque e da dança das ninfas; João Cabral de Melo Neto, acerca de uma bailadora de flamenco). Por que afinal trabalhar com esses textos? Me dei conta de que foi através de Valéry que tive conhecimento de Antonia Mercé y Luque. Sua sobrevivência e a noção de importância que temos dela se deve em muito à existência deste e de outros escritos feitos por homens (como é o caso do "Elogio a Antonia Mercé, La Argentina", de Federico García Lorca). Não fossem esses textos, muitas danças, e potenciais de danças, estariam fadadas ao esquecimento. Assim, considero que a assimetria estrutural dessas relações vai além do recorte desta pesquisa. No entanto, ao assumir minha voz na escrita, pretendo forçar a balança para uma postura menos assimétrica adicionando peso à produção acadêmica e textual feita por mulheres a partir de figuras e obras da dança.

Consequentemente, os termos que poderiam ter a ambição de se tornar generalizantes, como "leitor" e "espectador", bastante utilizados neste trabalho, partem, como não poderia ser diferente, de uma leitora e espectadora especializada. A prática de acompanhar assiduamente a cena da dança contemporânea da plateia, bastidor e palco, além do fato de ter uma formação em literatura, me faz assumir um ponto de vista particular e, por esse motivo, faço o uso da primeira pessoa, ora explicitamente, ora timidamente, nas linhas que se seguem. No entanto, pretendo, com essas nomenclaturas, incluir *todes* os leitores que venham a se aventurar nessa busca tateante movida pela dança 6. Assim, este texto não pretende se dirigir aos especialistas de uma ou outra área somente e, por isso, leva em conta e se apoia na idiossincrasia contida na palavra dança, testando sua amplitude e especificidade. As linhas escritas aqui, feitas de referências, citações e, sobretudo, dança, pretendem ser gatilhos para movimentos potenciais e, também, de imaginação.

<sup>6</sup> Saliento que grande parte dos textos que fazem parte do *corpus* da pesquisa ainda não foram traduzidos para o português, como é o caso de *L'origine de la danse*, de Quignard, e *Philosophie de la danse*, de Valéry, o que também restringe essa discussão aos leitores do francês. Proponho, dessa forma, através da análise desse *corpus* e da tradução de alguns trechos, ampliar as discussões do trabalho e apresentar esses textos aos leitores do português.

A possibilidade de reencenação de obras coreográficas se faz cada vez mais viável em nossos dias por conta dos recursos do registro audiovisual, com acesso e veiculação cada vez mais acessível. Apesar de este trabalho não estar preso à retomada ou à descrição precisa de danças passadas, não pretendemos ignorar as relações existentes entre os conteúdos dos textos e as diferentes estéticas de dança a que se referem. Assim, faço aqui uma breve contextualização das relações entre os autores trabalhados e a dança a que se referem para em seguida realizar uma breve análise sobre a "presença" do corpo dos autores em seus textos.

Valéry produziu suas reflexões acerca da dança num momento de transição entre a dança clássica e a dança contemporânea<sup>7</sup>. Na virada do século coexistiam as sapatilhas de ponta da bailarina clássica Elena Cornalba<sup>8</sup>, a quem Mallarmé dedica o célebre texto "Balés" (MALLARMÉ, 2010); e os pés descalços de Loïe Fuller – dançarina que foi marco da dança contemporânea e sobre a qual Mallarmé escreveu uma crítica inicialmente intitulada "Considerações sobre a arte do balé e a Loïe Fuller" (MALLARMÉ, p. 181, 2010).

Se em *Philosophie de la danse* Valéry escreve a partir da dançarina Antonia Mercé y Luque, conhecida pelo apelido "Mme. Argentina" e reconhecida por ter inovado a dança espanhola do século XX, no livro *A alma e a dança* é possivelmente diante da dança das ninfas que dialogam os personagens Erixímaco, Sócrates e Fedro. Já no capítulo "Da dança" do livro *Degas dança desenho*, Valéry não explicita a que dança se refere, mas pressupomos que se trate da dança clássica, pela presença dessa estética nas obras de Edgar Degas.

Pascal Quignard, por sua vez, aponta claramente que escreve a partir da dança butô, pós-Segunda Guerra; a partir de um corpo que cai, "nós não éramos os 'pós modernos'. Nós éramos os 'pós-1945'" (QUIGNARD, 2013, p. 10)<sup>9</sup>. Assim, a ideia de elevação associada à dança, bastante presente nos textos de Valéry e de Mallarmé, praticamente não existe em Quignard. O autor, no entanto, não deixa de realizar um ir e vir no tempo, não se atendo somente ao período pós-1945, mas também conectando personalidades da dança do século XIX (como é o caso da bailarina clássica italiana Carlotta Grisi) com outras da virada do século XX para o XXI, como é o caso do

<sup>7</sup> Optarei neste estudo pela não distinção entre a dança moderna e a dança contemporânea, seguindo as reflexões de Laurence Louppe: "Na minha opinião, só existe uma dança contemporânea desde que a ideia de uma linguagem gestual não transmitida surgiu no início do século XX; ou melhor, através de todas as escolas, eu reencontro, talvez não os mesmos princípios estéticos (...) mas os mesmos valores" (LOUPPE, 2012, p. 45).

<sup>8</sup> Segundo a nota do tradutor Tomaz Tadeu, Elena Cornalba, a quem Mallarmé se refere no texto "Balés", foi primeira bailarina do Scala de Milão, discípula de Carlo Blasis (MALLARMÉ, 2010, p. 165).

<sup>9</sup> No original: "nous n'étions pas des 'post modernes'. Nous étions des 'post-1945"". O trecho citado será analisado mais à frente, no capítulo 3.

dançarino e coreógrafo estadunidense Steve Paxton e da dançarina de butô franco-japonesa Carlotta Ikeda.

O poeta João Cabral de Melo Neto desempenhou a função de diplomata ao longo da vida, o que o levou a morar na Espanha, experiência que motivou a escrita de diversos poemas sobre a cultura espanhola, a tourada, a música e a dança flamenca. O poeta era conhecido por seu desinteresse em relação à música, mas o flamenco parecia ser exceção à regra, pois, segundo ele, "a música andaluza se associa a movimento de dança, torna-se visual" (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 62). "O flamenco é uma música que eu consigo ver (...). Eu prefiro escrever a contrapelo do que escrever a favor do pelo. E o flamenco é a única música que não me dá sono. Porque é uma música que me arrepia" (ATHAYDE, 1998, p. 19). Cabral foi contemporâneo a Paul Valéry e nos chama a atenção que ambos escreveram sobre bailadoras de dança flamenca.

1.4 o testemunho do êxtase, a performatividade do texto no corpo do leitor

Os autores que compõem o *corpus* literário da dissertação não escreveram **sobre** a dança, mas sim **a partir** da dança. Ou seja, refletiram e desenvolveram uma linguagem poética específica para esse fim. Tratam-se de escrituras que se dão a partir do impacto da dança no corpo do escritor e que também promovem, através dos recursos literários empregados, um impacto no corpo do leitor.

Apesar das diferenças contextuais apresentadas, é comum entre os autores da literatura aqui trabalhados o testemunho de uma suspensão, de êxtase ou de vertigem experienciados diante da dança. É emblemático que Mallarmé abra o texto "Balés" (MALLARMÉ, 2010), sob o signo do êxtase: "La Cornalba me extasia, que dança como despida; quer dizer que sem a aparência de ajuda dada a um salto ou queda por uma presença esvoaçante e amaciada de gazes, ela parece convocada ao ar, aí sustentando-se (...)" (MALLARMÉ, 2010, p. 39). Se o êxtase pode vir da sensação do salto e do voo, ele também surge durante a queda, sempre precedida por um ápice, como escreve Quignard diante de uma dança ritualística coletada de um filme etnográfico, passagem que será analisada mais adiante. Gumbrecht também vê no êxtase e na elevação sentimentos centrais da dança:

Aquilo que parece ser central à experiência da dança, esse sentimento de êxtase e de elevação, não pode ser alcançado por meio desse movimento de entendimento. (...) Tudo o que podemos fazer quando assistimos fascinados a uma dança é estar presentes. (GUMBRECHT, 2012, p. 125)

Será possível que essa suspensão de entendimento, essa confirmação da presença do espectador seja causada também pela experiência da leitura? Na análise que faz sobre a escritura de Quignard e sua relação com o leitor de *Boutès* (2013), Verónica Galíndez-Jorge escreveu:

O leitor de *Boutès* parece ser colocado em um lugar de identificação com o argonauta que se joga ao mar, que decide ouvir o canto das sereias, da música e da forma como ela "avança" em nosso pensamento, a maneira como nos permite um conhecimento sobre o mundo, sobre a dor. No entanto, esse "avançar" no pensamento não parece se traduzir como logos ou produção de discurso sobre o pensamento, mas como experiência, afeto, no e pelo corpo. (GALÍNDEZ, 2014, p. 171)

Referindo-se ao leitor de *Boutès*, Galíndez-Jorge parece chegar a uma conclusão parecida com a de Gumbrecht, citado acima. A natureza do pensar, o "avançar" do nosso pensamento a partir da dança, não está ligado ao "logos", mas à própria experiência. No diálogo de Valéry, Fedro também parece constatar algo semelhante:

A contemplação da dançarina me faz conceber muitas coisas, e muitas relações entre as coisas, que, no momento, constituem meu próprio pensamento, e pensam, de algum modo, no lugar do Fedro. Encontro em mim clarezas que não teria jamais obtido da presença sozinha de minha alma... (VALÉRY, 2005, p. 41-42)

A experiência da dança faz com que Fedro se dê conta de que a dança se torna, de alguma forma, o próprio pensamento, um "pensamento que se pensa"; um pensamento que confirma uma presença dialética, entre o "eu" (aqui personificado na figura de Fedro) e a dançarina; entre o "eu" e a dança. Um pensamento que produz um "autodesvelamento do Ser", conceito de Heidegger trabalhado por Gumbrecht:

Os grandes momentos da dança possuem um potencial de "autodesvelamento do Ser", como autodesvelamento dos nossos corpos, da nossa existência física, através do qual nos apercebemos de um lugar "correto", *do* lugar "correto" na natureza – mesmo que apenas durante uma fração de segundo. (GUMBRECHT, 2012, p. 125)

A vivência dessa espécie de "revelação de si", de percepção do próprio corpo a partir da experiência de testemunhar a dança, também é atingida, segundo os estudos de Meschonnic e Zumthor, pela leitura do texto poético: "percepção é profundamente presença. Perceber lendo poesia é suscitar uma presença em mim, leitor" (MESCHONNIC, 2006, p. 31). A performatividade do texto poético e a relevância que o significante adquire no sentido do texto produzem uma "presença" no corpo do leitor. A observação desses impactos no corpo serão partes essenciais no processo de decifração, análise e compreensão da obra poética:

Todo texto poético é performativo na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. (ZUMTHOR, 2014, p. 55)

É através dessa chave de leitura que iremos nos aproximar do *corpus* literário da dissertação. Ao relacionar a experiência de testemunhar a dança com a experiência da leitura de um texto poético – ambas diretamente ligadas a uma compreensão que toca o corpo – estamos, de alguma maneira, relacionando a dança com a poesia. Essa relação está explicitamente presente nos escritos de Mallarmé, que afirma que a dança é "o poema liberto de todo aparato do escriba" (MALLARMÉ, 2010, p. 41), bem como nos escritos de Valéry, em específico o texto *Philosophie de la danse*, em que ele afirma que a dança, "longe de ser um divertimento fútil, é simplesmente uma poesia geral da ação dos seres vivos" <sup>10</sup> (VALÉRY, 2011, p. 93).

No mesmo texto, Valéry comenta o aspecto performático do poema, que "acontece na ação de sua dicção" (VALÉRY, 2011, p. 91). Ao aproximar a poesia e a dança, afastando-as da "lógica do senso comum", talvez também

<sup>10 &</sup>quot;J'ai voulu vous montrer comment cet art, loin d'être un futile divertissement (...), est tout simplement une poésie générale de l'action des êtres vivants" (VALÉRY, 2011, p. 93).

<sup>&</sup>quot;Un poème, par exemple est action, parce qu'un poème n'existe qu'au moment de sa diction: il est alors en acte. Cet acte, comme la danse, n'a pour fin que de créer un état; cet acte se donne ses lois propres; il crée, lui aussi, un temps et une mesure du temps qui lui conviennent et lui sont essentiels: on ne peut le distinguer de sa forme de durée. Commencer de dire des vers, c'est entrer dans une danse verbale" (Valéry, 2011, p. 91).

seja possível dizer que a linguagem mais ligada ao "logos", aos conceitos, seja insuficiente para tratar da dança. Valéry, mesmo que não tenha construído poemas explicitamente a partir da dança, imprime diversos recursos poéticos e performáticos em suas prosas. Em *Philosophie de la danse*, há traços
que fazem com que o texto ganhe em perfomatividade como, por exemplo,
o uso da primeira pessoa do singular ("je"), a escrita no presente do infinitivo
e a clara marca de oralidade no texto. Também é curiosa a opção pelo diálogo, à maneira platônica, na obra *A alma e a dança*, pois essa forma também
imprime uma performatividade ao texto. Além disso, a simultaneidade do
diálogo com o desenvolvimento da dança (tudo ocorre no tempo da enunciação); a duração do texto correspondente à duração da dança – tudo isso são
aspectos que fazem com que o texto "performe".

Pascal Quignard, autor da contemporaneidade, parte para uma escrita assumidamente poética. Como que dando desenvolvimento às reflexões de uma tradição de literatos interessados na dança (que relacionaram a dança e a poesia), dá um passo no sentido da experimentação da linguagem para esse fim. Evocando um tipo de conhecimento "nebuloso", Quignard parece refletir sobre a própria escritura e sobre a linguagem durante o fluxo do texto. Em suas teses, as quais ele não se compromete a comprovar, ele chega a afirmar que "a dança não pertence à linguagem. Ela não pertence ao julgamento. Ela é sem rosto. Ela é sem aparência fixa"<sup>12</sup> (QUIGNARD, 2013, p. 75). Como se tentasse se distanciar da linguagem dos conceitos, o autor se esforça formalmente para que a dança não seja retirada de seu lugar de potência. Trata-se assim de uma escritura também performática, que recorre a quebras de ritmo, mistura de gêneros, espaços em branco, recursos que produzem sensações de quedas, espanto, suspensão<sup>13</sup>.

Escrever sobre a dança frustra sua suposta inexprimibilidade ao passar por uma linguagem especializada que lhe é externa. Jean-Luc Nancy pensa que "a dança expõe deliberadamente o fora-da-linguagem": todos os gestos do dançarino "também significam, ainda mais do que fazem alhures, que ele não fala". Isso não implica a impossibilidade do discurso sobre a dança, mas o rigor desse discurso sempre se situa em um limite paradoxal. <sup>14</sup> (FONTAINE, 2004, p. 8)

<sup>12 &</sup>quot;La danse n'appartient pas au langage. Elle n'appartient pas au jugement. Elle est sans visage. Elle est sans apparence fixe" (QUIGNARD, 2013, p. 75).

<sup>13</sup> No Anexo I, há fotografias de duas das páginas do livro para exemplificar visualmente a forma da escritura de Quignard.

<sup>14</sup> No original: "Écrire sur la danse déjoue sa prétendue indicibilité en passant par un langage spécialisé qui lui est extérieur. Jean-Luc Nancy pense que « la danse expose délibérément le hors-langage » : tous les gestes du danseur « signifient aussi en plus de ce qu'ils font par ailleurs, qu'il ne parle pas ». Cela n'implique pas l'impossibilité du discours sur la danse, mais la rigueur de ce discours se tient toujours sur une limite paradoxale" (FONTAINE, 2004, p. 8).

#### 2.1 João Cabral de Melo Neto e Paul Valéry em diálogo

Partindo da análise do poema "Estudos para uma bailadora andaluza", pretendemos promover aqui uma conversa entre Paul Valéry e João Cabral de Melo Neto. Percebendo as diversas ressonâncias do poema de João Cabral com os textos que Valéry dedicou à dança, o diálogo entre os dois autores é fértil para a compreensão do papel da dança na escritura dos dois poetas. Além disso, as reverberações percebidas entre os textos nos ajudarão a analisá-los e interpretá-los, numa dança de atravessamentos de tempos e espaços.

É sabida a influência que a poesia de Valéry exerceu sobre João Cabral, que não apenas dedicou a ele um poema ("A Paul Valéry", no livro *O engenheiro*, publicado em 1945), como também compôs entre seus "cemitérios pernambucanos", um poema que dialoga com o célebre "Cemitério Marinho" de Valéry (FALEIROS; ZULAR, 2018). Essa influência também é percebida no tratamento formal dado à poesia de João Cabral, tido por Álvaro Faleiros e Roberto Zular como "o mais Valeriano dos poetas do modernismo" (2018, p. 644). No artigo em que abordam a recepção de Valéry no Brasil, os autores chamam atenção para o aspecto construtivo da poesia de Cabral em que se revela o gesto do "artesão":

(...) João Cabral de Melo Neto performará gradativamente sua poética na esteira do artista e do artesão, mais apropriadamente aqui entre o engenheiro e o *bricoleur* (...). Mais do que um poeta das coisas, um poeta da negação, um poeta da construção ou um poeta da (meta)linguagem, a poética de João Cabral fortemente alimentada por Valéry é um modo singular de articulação entre todas as "coisas". (FALEIROS; ZULAR, 2018, p. 644)

Além disso, o uso de versos metrificados, a que recorreram ambos os poetas, funciona também como estratégia de partilha entre poeta e leitor, como afirma Fabio Roberto Lucas (2014, p. 8) a respeito de Valéry: "sob a afirmação do poema como submissão arbitrária do pensamento a um regime de menor liberdade, atuariam caras preocupações com a participação da leitura na obra (o que talvez ainda desse ao verso fechado um valor estratégico, de norma já partilhada com o interlocutor)". A presença da quadra em "Estudos para uma bailadora andaluza", uma ordenação da poesia popu-

lar, estabelece com o leitor essa "partilha de normas", facilitando, de certa maneira, a comunicação entre os agentes do fazer literário, além de compor com a organização do livro *Quaderna* como um todo<sup>15</sup> (ROQUE, 2018).

Como veremos adiante, apesar do acabamento formal, da versificação e da forma controlada e bem construída presentes em "Estudos para uma bailadora andaluza", há aspectos de insuficiência ou inacabamento latentes no poema que frustram a expectativa – talvez do próprio poeta – de apreender totalmente um objeto em movimento (a dançarina e sua dança). Tais aspectos tornam-se ainda mais significativos na medida em que um outro poema, publicado alguns anos depois, traz dois *postscripta* a "Estudos (...)", atestando textualmente a insuficiência da imagem poética para conter, ou, nas palavras de João Cabral (2008, p. 218), "dar a ver" da dança e a dançarina.

A profusão de escritos que Paul Valéry dedicou à dança, em variadas formas e contextos, também nos parece ser pistas que atestariam sua complicada apreensão pela linguagem. Essa dificuldade é assumida pelo discurso do filósofo que "não dança"<sup>17</sup> (VALÉRY, 2011, p. 83), em diversas passagens de *Philosophie de la danse*, ou mesmo na mudança de tom do personagem Sócrates, no livro *A alma e a dança*; como sugerido por Véronique Fabbri (2009, p. 48), "Sócrates renuncia pouco a pouco a apreender a arte da dançarina na rede de seus conceitos, constatando que o diálogo, o jogo de perguntas e respostas, é muito mais rápido no corpo em atuação do que na prosa dialogada"<sup>18</sup>.

Pretendemos demonstrar que, seja através da hesitação do filósofo diante dos problemas que a dança impõe aos seus pensamentos, seja pela hesitação do poeta diante das palavras e das imagens mais justas para "dar a ver" a dança, no contato com esse objeto fluido e de difícil apreensão, Valéry e João Cabral acabam voltando-se para seus próprios gestos, suas escrituras, "suas danças". O produto do esforço diante desse objeto sempre fugidio é também um convite à reflexão sobre o que faz a dança ao poeta, e o que fazem o poema e a linguagem com o leitor.

Sobre o uso da quadra no poema analisado, nos elucida Maura Roque (2019, p. 271): "Na exploração da quadra, no entanto, que remete a gêneros literários mais populares como a trova, podemos pensar que o poeta talvez respondesse à sua vontade de comunicação; mas também, no contexto de um livro como *Quaderna*, em que a quadra e toda uma composição compositiva do poema em torno do número quatro ganha destaque, a escolha de tal forma responde às próprias exigências de composição.

<sup>16</sup> A expressão "dar a ver" foi utilizada pelo próprio João Cabral em "Dois P. S. a um poema", em que faz referência a "Estudos para uma bailadora andaluza": "Certo poema imaginou que a daria a ver/ (sua pessoa, fora da dança)" (MELO NETO, 2008, p. 218).

No original, trecho completo: "il faut vous résigner à entendre quelques propositions que va, devant vous, ris quer sur la Danse un homme qui ne danse pas" (VALÉRY, 2011, p. 83). Tradução: "Será necessário que se resignem a ouvir algumas proposições sobre a Dança que irá arriscar, diante de vocês, um homem que não dança" (Ibidem).

<sup>18 &</sup>quot;Dans L'Âme et la danse Socrate renonce peu à peu à saisir l'art de la danseuse dans le réseau de ses concepts, constatant que le dialogue, le jeu de questions et réponses est bien plus rapide dans ce corps exercé que dans la prose dialoguée" (FABBRI, 2009, p. 48).

#### 2.2 passos hesitantes, projeto inalcançável

Mas quando não se é um dançarino, quando seria difícil não apenas dançar, mas explicar o mínimo passo; e quando se possui, para lidar com as maravilhas que fazem as pernas, apenas os recursos de uma cabeça, não há escapatória senão através de alguma filosofia – ou seja, nos acercar das coisas de muito longe com a esperança de fazer desaparecer as dificuldades através da distância. (VALÉRY, 2011, p. 86)<sup>19</sup>

"Estudos para uma bailadora andaluza" é o poema de abertura do livro *Quaderna*, publicado no Brasil em 1961. Dividido em seis partes, cada uma delas aproximando a dança de uma ou mais imagens, o poema apresenta tentativas de "dar a ver" o que seria a dança da bailadora andaluza. Como nos é advertido desde o título, trata-se de uma empreitada que se mostra, de partida, insuficiente. O poema nos traz estudos, o que nos leva a crer que diante do desafio de escrever a partir da dança não será possível construir uma obra acabada. Assim, problematizando seu próprio estatuto, o poema parece assumir-se como uma obra em processo e não como algo encerrado em si, apesar de cumprir pressupostos do que convencionalmente se espera de um poema no sentido formal (sua estruturação compositiva, as rimas, o uso da metrificação regular, a quadra)<sup>20</sup>.

A palavra "estudos" nos remete ao universo pictórico, ao processo de composição de um quadro, feito através de aproximações, "esboços"; estudos de uma imagem, como apontado por Maura Roque:

Há em sua extensão e na maneira como o poema explora a imagem da bailadora qualquer coisa que parece de fato nos remeter a diversos esboços, às composições seriais, estudos de uma mesma imagem, 'aproximações', como disse Costa Lima (...) como uma exaustiva preparação que antecede ou adia o que seria o quadro final. (ROQUE, 2019, p. 271)

Ainda, pela maneira como apresenta as imagens, o poema também parece se relacionar com os exercícios filosóficos, induzindo o leitor a acompanhar os passos tateantes de um pensador que levanta hipóteses, testa pro-

<sup>19 &</sup>quot;Mais quand on n'est pas un danseur; quand on serait bien en peine non seulement de danser, mais d'expliquer le moindre pas; quand on ne possède, pour traiter des prodiges que font les jambes, que les ressources d'une tête, on n'a de salut que dans quelque philosophie, - c'est-àdire que l'on reprend les choses de fort loin avec l'espoir de faire évanouir les difficultés par la distance" (VALÉRY, 2011, p. 86).

<sup>20</sup> Como descrito por Antonio Carlos Secchin (apud ROQUE, 2019, p. 271): "'Estudos para uma Bailadora Andaluza' é um poema em redondilha maior formado por seis partes; primeira parte: rimas em /i/, segunda em /e/, terceira em /i/, quarta em /i/, quinta em /e/, sexta em /i/".

posições, mais interessado no processo da descoberta do que na obra finalizada. Nesse movimento hesitante, as diferentes imagens apresentadas são em seguida problematizadas, descartadas, ou tomadas como insuficientes. O poema, tal como apontado por Eucanaã Ferraz (2008, p. 10), "expõe, até onde isso é possível, o processo de estruturação do texto"; compartilhando com o leitor a matéria poética e sua estrutura de composição.

Dessa maneira, o poeta dá a ver o próprio caminho de construção de seu pensamento, transformando-o também em assunto de seu poema. Ao leitor é oferecida não somente a tentativa de aproximação da dança, por vezes sinestesicamente sentida através da potência das imagens e do ritmo que o poema imprime; mas também o caminho hesitante dessa escrita. Assim, parece-nos que são dois os "objetos" do poema: a dançarina (nas palavras do poeta "sua pessoa, fora da dança"<sup>21</sup>) e também sua dança (MELO NETO, 2008, p. 218). E, nas entrelinhas, o poeta (e o próprio poema), que se configura pouco a pouco através de uma voz que se constitui na penumbra, entre tímida e inquieta, diante das transformações da dançarina.

Um dos exemplos dessa hesitação se faz presente desde o primeiro verso da primeira parte do poema, no uso do verbo no condicional ("dir-se-ia"), "no que parece uma antecipação da insuficiência do fogo para dar conta de dizer tal imagem" (ROQUE, 2019, p. 273). O tom hipotético para o uso das metáforas que comporão o poema é reforçado pela repetição do verbo no segundo verso da segunda estrofe (Idem, p. 273). Além disso, as diversas imagens que compõem o poema não funcionarão como "metáforas em estado puro", nas palavras de Benedito Nunes (1971, p. 115), pois que, como afirma o crítico:

Falta a essas imagens a unidade de apreensão, com fundamento num nexo de semelhança, da metáfora em estado puro, que se traduziria em versos enunciativos, exprimindo proposições categóricas da forma "S é P": a bailarina é fogo, chama, cavalo, etc. No poema que estamos analisando, a identidade categorial entre dois termos é postulada apenas como hipótese descritiva, o que bem pode ser notado, desde o início, no enunciado dos versos em forma condicional. (NUNES, 1971, p. 115)

Como elucidado por Nunes e como veremos melhor a seguir, as imagens que tentam apreender a dançarina e sua dança (fogo, cavaleira, égua, telegrafista, camponês, árvore, terra, capas de um livro, estátuas, espiga)

<sup>21 &</sup>quot;Certo poema imaginou que a daria a ver/ (sua pessoa, fora da dança) com o fogo. (...) Certo poema imaginou que a daria a ver (quando dentro da dança) com a chama" (MELO NETO, 2008, p. 218).

não se fixam; são aproximações momentâneas para tentar ler o que parece ser um corpo em ação e transformação, "a dança exige que se permita ser tocado pelas imagens que passam, pelos ritmos que ressoam"<sup>22</sup> (FABBRI, 2009, p. 88). Essa passagem de imagens também confere sensação de movimento ao próprio poema, em que cada coisa transforma-se em outra. Talvez, como propusera Valéry, dança e poesia se aproximem nesse movimento de "metamorfoses":

[a dança] é simplesmente uma poesia geral da ação dos seres vivos: ela isola e desenvolve as características essenciais dessa ação, separa-as, expande-as, e faz do corpo que ela possui um objeto cujas transformações, a sucessão de aspectos, (...) fazem necessariamente lembrar à função que o poeta dá ao seu espírito, (...) às metamorfoses que ele obtém, aos desvios que ele busca e que, por vezes até excessivamente, o retiram do solo, da razão, do bom senso e da lógica do senso comum. (VALÉRY, 2011, p. 93)<sup>23</sup>

Voltando ao caminho tateante de "Estudos (...)", percebemos, na primeira estrofe da segunda parte, a entrada discreta da enunciação de uma voz, que difere daquela que vinha dando tom ao poema. Até esse momento, o poema parecia enunciar-se a si próprio, pela presença de verbos na terceira pessoa do singular acompanhados pela partícula "se" – marca da indeterminação do sujeito ("dir-se-ia", "se advinha") – que ecoa, pela repetição, com a marca de reflexividade das ações da dançarina ("arrancar-se"; "acender-se"; "incendiar-se"; e o ambíguo "chegar-se ao fim") (MELO NETO, 1997, p. 200).

No entanto, irrompe, entre parênteses, um verso destoante em dois aspectos: sonoramente, por se tratar de uma pergunta e assim solicitar uma melodia específica; e visualmente, pelos sinais gráficos dos parênteses e da interrogação, usados esta única vez no poema. Olhos e ouvidos requisitados, essa passagem parece descortinar não apenas a inquietação da voz do poeta, que impõe uma breve pausa no fluxo do poema, mas também o próprio gesto da leitura, momentaneamente desarranjado:

<sup>22 &</sup>quot;La danse exige qu'on se laisse effleurer par les images qui passent, les rythmes qui résonnent" (FABBRI, 2009, p. 83).

<sup>23 &</sup>quot;[la danse] est tout simplement une poésie générale de l'action des êtres vivants: elle isole et développe les caractères essentiels de cette action, la détache, la déploie, et fait du corps qu'elle possède un objet dont les transformations, la succession des aspects, la recherche des limites des puissances instantanées de l'être, font nécessairement songer à la fonction que le poète donne à son esprit, aux difficultés qu'il lui propose, aux métamorphoses qu'il en obtient, aux écarts qu'il en sollicite et qui l'éloignent, parfois excessivement, du sol, de la raison, de la notion moyenne et de la logique du sens commun" (VALÉRY, 2011, p. 93).

Subida ao dorso da dança (vai carregada ou a carrega?) é impossível se dizer se é a cavaleira ou égua. (MELO NETO, 1997, p. 200)

Essa voz parece se tornar, por empatia, a voz do próprio leitor, que também testemunhou certo desarranjo diante do movimento de repentina "subida ao dorso da dança" – não houve preparação para esse inesperado ápice imagético, que acontece na abertura da segunda parte e que fora precedido por ações reflexivas, "que somente ela é capaz/ de acender-se estando fria,/ de incendiar-se com nada,/ de incendiar-se sozinha" (Ibidem). Num campo indeterminado, numa dança entre as vozes do leitor e do poeta, não sabemos quem enuncia a interrogação. Sabe-se no entanto que a posição enunciativa de quem interroga está, pelo movimento de análise, recuado em relação à ação da dança.

Poderíamos dizer, portanto, que é a partir desse momento que se inicia a construção da voz (e do corpo) de um observador, que toma distância da dança e do gesto da escrita para analisá-los. Assim, o poeta timidamente se faz presente junto ao signo da interrogação, postura que lembra aquela do filósofo, figura adotada por Valéry diante do enigma que é a dança em *Philosophie de la danse*:

O que fazer diante da Dança e da dançarina para dar-se a ilusão de conhecer, um pouco mais do que ela mesma, sobre algo que ela conhece melhor e que nada sabemos? (...)

Ele se envolve; ele se dedica a seu próprio modo... À maneira de um filósofo: sua entrada na dança é bem conhecida... Ele esboça os passos da *interrogação*. E, como convém a um ato inútil e arbitrário, ele se entrega sem prever um fim; ele entra em uma interrogação ilimitada, no infinito da forma interrogativa. É o seu trabalho. (VALÉRY, 2011, p. 86-87)<sup>24</sup>

Valéry descreve os passos do filósofo como um caminho infinito e ilimitado de interrogações. Essa "dança" de questionamentos também é performada em *A alma e a dança*. Algumas dessas questões fazem eco ao texto de João Cabral, como aquelas de Sócrates: "Mas o que é então a dança, e

<sup>&</sup>quot;Que faire devant la Danse et la danseuse pour se donner l'illusion d'en savoir un peu plus qu'elle-même sur ce qu'elle sait le mieux et qu'on ne sait pas le moins du monde? Il s'y met ; il s'y consacre à sa façon... La façon d'un philosophe, son entrée en danse est bien connue... Il esquise le pas de l'interrogation. Et, comme il sied à un acte inutile et arbitraire, il s'y livre sans prévoir de fin ; il entre dans une interrogation illimitée, dans l'infini de la forme interrogative. C'est son métier." (VALÉRY, 2011, p. 86-87)

que podem dizer os passos?" (VALÉRY, 2006, p. 38), "Não sentis que ela é o ato puro das metamorfoses?" (Idem, p. 44); "Quanto a mim, meus amigos, minha incerteza fica intacta!... Meus pensamentos são numerosos – o que nunca é bom sinal!... Numerosos, confusos, igualmente reunidos à minha volta..." (Idem, p. 45).

Com a "incerteza intacta", diante de questionamentos reunidos à sua volta, Sócrates assume-se limitado perante a dança. Menos explícita do que no excerto analisado e muito menos explícita do que nos textos de Valéry, essa voz interrogante e assumidamente limitada reaparece em outros momentos do poema de João Cabral. Desenhando a composição da melodia de uma enunciação subterrânea, que coexiste com a toada veloz do poema, revela-se aos poucos, na penumbra da plateia, o corpo (a voz silenciosa) do poeta, inquieto e surpreso diante da dança e do que ela lhe faz. Como dito anteriormente, essa voz acaba somando-se com a voz (também silenciosa) do leitor, refletido na figura do observador. Vejamos exemplos dessa voz interrogante, ainda na segunda parte do poema:

"então, como declarar se ela é égua ou cavaleira: há uma tal conformidade entre o que é animal e é ela, (...) que o melhor será dizer de ambas, cavaleira e égua, que são de uma mesma coisa e que um só nervo as inerva,

e que é impossível traçar nenhuma linha fronteira entre ela e a montaria: ela é a égua e a cavaleira. (MELO NETO, 1997, p. 201, grifos nossos)

Destacados nos excertos acima, percebemos a presença de uma voz que se questiona ("como declarar?"), que pondera ("o melhor será dizer") e que por fim avalia ("é impossível traçar nenhuma linha fronteira") as imagens. Essa atitude parece considerar a "arbitrariedade" (VALERY, 2011, p. 87) do gesto de um observador/escritor diante da efemeridade da dança. Assim

<sup>25</sup> Referência à expressão de Benedito Nunes (1971, p.114), vejamos a citação completa: "Por intermédio dessa divisão "analítica", nos dois níveis de linguagem — linguagem-objeto e metalinguagem — um dos quais, o da metalinguagem, sobrepõe-se reflexivamente ao outro—continua o processo de decomposição da metáfora, responsável pela estrutura translúcida de "Estudos para uma Bailadora Andaluza".

como vimos em Valéry, mesmo que timidamente posicionado, Cabral partilha seus pontos de vista com o leitor, sua indecisão, as limitações de suas comparações. Num gesto "ético e estético" (FERRAZ, 2008, p. 10), convoca o leitor a participar ativamente da leitura e interpretação do poema, como nos elucida Eucanaã Ferraz:

Essa "estrutura translúcida"<sup>25</sup> resulta de um empenho estético e ético, pois se diz respeito fundamentalmente à relação do escritor com a criação e com seu texto, prolonga-se também como uma proposição que inclui o leitor: é um papel ativo o que o poema propõe, um diálogo em que a arbitrariedade da metáfora tem seus limites compartilhados, em que a poesia se efetua como conhecimento do objeto sobre o qual se detém e, simultaneamente, oferece-se como objeto de conhecimento. (FERRAZ, 2008, p. 10)

Ora, como vimos, o processo de "decomposição da metáfora" (NUNES, 1971, p. 114) é realizado na medida em que se descortina a posição do poeta e do leitor diante da matéria escrita, expondo a "estrutura translúcida" (Ibidem) do poema. Como apontado por Maniglier em diálogo com o pensamento de Saussure:

Saussure escrevia em seus cadernos que não era possível dispensar metáforas para "entrever... a natureza tão complexa dessa semiologia particular chamada linguagem [...] não em um de seus aspectos, mas nessa irritante duplicidade que faz com que jamais seja alcançada". O importante é ver o que elas permitem fazer. (MANIGLIER, 2005, p. 16)

Diante da "irritante duplicidade da linguagem", veremos a seguir o que permitem fazer as imagens e a linguagem usadas por Cabral e Valéry.

2.3 tradução do movimento na escrita leitor requisitado

O leitor é participante no processo de ativação do poema, não apenas porque acompanha o processo de montagem e desmontagem das imagens, tendo acesso aos limites das metáforas, como sugerido por Ferraz (2008), mas também porque é requisitado sensivelmente para sentir com o corpo o que o poema faz, percebendo sensorialmente suas camadas rítmicas, melódicas e prosódicas. Assim, na leitura implicada, a presença e a percepção do corpo são solicitadas, como sugere Henri Meschonnic: "percepção é profundamente presença. Perceber lendo poesia é suscitar uma presença em mim, leitor" (MESCHONNIC, 2006, p. 31).

Convivendo com o "dinamismo das imagens" (FERRAZ, 2008, p. 10), percebemos uma estrutura rítmica sólida que cadencia a leitura dos versos e se mantém estável ao longo do poema. A regularidade métrica parece estabelecer o solo (ou o pulso) por onde dançam as imagens do poema de Cabral. É importante notar que esses dois aspectos (dinamismo das imagens e ritmo do poema) se ligam ao movimento de formas distintas, que fazem lembrar as diferentes qualidades de movimento que convivem no corpo das bailadoras de flamenco: na parte inferior, o movimento *stacatto* dos pés batendo no chão e estabelecendo o pulso da dança, "tratando a terra com dureza íntima" (MELO NETO, 1997, p. 203), com pernas "fortes, terrenas e maciças" (Ibidem). Na parte superior, o movimento dos braços, de qualidade livre, indireta, fluida, desenhando uma "densa flora de gestos" (Ibidem).

Somada à estrutura dos versos, notamos também que as rimas e as aliterações ajudam a compor o ritmo, o *stacatto* e a complexificar as imagens, que ganham em significância. Como elucidado por Maniglier (2005, p. 8-9), "o poeta faz a linguagem jogar contra si mesma para colocar em evidência os valores acústicos no próprio poema". Veremos então, na terceira parte do poema, que a imagem da telegrafista, com sua "dicção em preto e branco" (Ibidem), é construída também pelos sons dos versos, dado o ritmo e à riqueza sonora das aliterações. Vejamos:

(...)
basta escutar a dicção
tão morse e tão desflorida,
linear, numa só corda,
em ponto e traço, concisa
dição em preto e branco
de sua perna polida. (MELO NETO, 1997, p. 202)

A aliteração em consoantes plosivas imprime sonoramente uma qualidade percussiva, que faz lembrar não somente a qualidade do gesto do telégrafo e a do poeta diante da máquina de escrever, como também o sapateado da dançarina que, por sua vez, dialoga com as batidas do músico que acompanha a sua dança. Numa mesma imagem parecem estar condensados diversos ofícios em que os gestos são impressos visual e sonoramente; na página em branco ("em ponto e traço", em tipos e espaços); em nossos ouvidos (na batida do tipo, na batida das mãos do músico no *cajón*, na batida dos pés da bailadora no chão). Esses sons estão também impressos na dicção do próprio poema.

Essa impressão percussiva se mantém na quarta parte do poema, explicitando ainda mais o sapateado da dançarina. Pela repetição da palavra terra e de palavras que derivam dela, como "enterre" e "terrenas"; se intensifica a marcação de um ritmo pesado e forte, como que mimetizando o gesto da dançarina que pisa firme na terra "com a dura e muscular energia" (MELO NETO, 1997, p. 202). O som da palavra repetida somada à descrição de seu gesto, feita por associação a outras imagens (do camponês, da árvore e da própria terra), vai imprimindo a presença da bailadora, que "orgulhase de ser terra/ e dela se reafirma, batendo-a enquanto dança/ para vencer quem duvida" (MELO NETO, 1997, p. 203).

Tal passagem faz lembrar a fala de Sócrates, em *A alma e a dança:* "dentro de um mundo sonoro, ecoando e se repetindo, essa festa intensa do corpo diante de nossas almas oferece luz e alegria" (VALÉRY, 2005, p. 61). Oferecendo "luz e alegria", como que para "vencer quem duvida" (MELO NETO, 1997, p. 203), ou mesmo invadindo o observador – "eu mesmo me sinto invadido por forças extraordinárias..." (VALÉRY, 2005, p. 61) –, a dançarina a quem se refere Sócrates também golpeia a terra energicamente:

Batei, batei!... A matéria golpeada e batida, e ferida, em cadência; a terra bem golpeada; as peles e as cordas bem esticadas, bem golpeadas; as palmas das mãos, os calcanhares, batendo bem e marcando o tempo, forjando alegria e loucura; todas as coisas, em delírio bem ritmado, reinam. (VALÉRY, 2005, p. 61)

Divergindo de uma visão que considera a abordagem de Valéry em relação à dança como pura abstração, a filósofa Véronique Fabbri irá tratar, em *Paul Valéry, le poème et la danse,* das relações biográficas e contextuais entre a dança e o escritor; apontando para a presença de uma mistura de referências e de pensamentos de Valéry em diálogo com a dança feita em seu tempo<sup>26</sup>. Analisando o referencial de dança presente em *A alma e a dan*ça, Fabbri (2009, p. 66) afirma que "dessa dança, poderíamos dizer que ela

<sup>26 &</sup>quot;La plupart des lecteurs de L'Âme et la danse restent déconcertés par l'absence de référence précise aux œuvres de l'époque : aucun nom de danseuses, et une multitude de mouvements qui relèvent manifestement de danses très différentes. (...) Cette apparente désinvolture à l'égard de la danse même, de sa technicité, laisse penser que Valéry s'y connaissait peu en matière de ballet, ce que sa biographie dément en grande partie" (FABRRI, 2009, p. 11).

corresponde ao mesmo tempo a nada e a tudo (...)"<sup>27</sup>. Lendo a descrição que Sócrates faz de Athiktê, citada acima, nos parece justo associar sua dança àquela desempenhada pela bailadora de João Cabral. Coincidência ou não, passados quinze anos da escrita de *A alma e a dança*, Valéry irá escrever *Philosophie de la danse* a partir da dança de Mme. Argentina, ela também uma bailadora de dança espanhola.

A historiadora e crítica de dança francesa Laurence Louppe desenvolve uma reflexão a partir da obra *Les* états *de la poétique*, de Meschonnic, em que o autor compreende o papel do observador ou leitor não como "uma mera figura passiva no trajeto dos signos", mas sim "como agente de circulação entre os estratos" (LOUPPE, 2012, p. 31). Assim, Louppe escreve:

O que Meschonnic afirma sobre a escuta literária ou artística em geral aplica-se ainda mais à escuta coreográfica porque, em última análise, o corpo daquele que escuta é explicitamente solicitado enquanto tal, muito além do nível radioscópico, uma vez que canais sensoriais bem mais diversos são solicitados. Contudo, essa corporalização, talvez mais literal se quisermos, no caso da dança, interessa-nos antes de mais nada na medida em que permite explorar em maior profundidade as instâncias de toda a poética: a de uma sensibilidade diretamente tocada pelo objeto do seu estudo, implicada nas diferentes etapas do seu sentir, retrabalhando esse próprio sentir e os seus aspectos através da experiência da obra, constituindo-se a si próprio na leitura do obra. (LOUPPE, 2012, p. 31)

Como sugere Louppe, a experiência do corpo do observador da dança ou do leitor do texto será um guia e fará parte da interpretação e análise da obra. Assim, não é possível haver uma neutralidade entre os corpos dos coparticipantes da experiência cênica; o próprio observador torna-se, de certa maneira, objeto de análise:

Trata-se, sem dúvida, de uma viagem imaginária do indivíduo, frequentemente reconstituída a posteriori na análise da obra, em que, contudo, ele participa, nem que seja porque as suas próprias estesias, ao invés de serem simples destinatárias, têm um papel ativo no interior do processo de decifração. (LOUPPE, 2012, p. 31)

<sup>27 &</sup>quot;De cette danse, on pourrait dire à la fois qu'elle ne correspond à rien et à peu près à tout (...). C'est en dehors des scènes majeures que s'élaborent peu à peu la danse moderne" (FABRI, 2009, p. 66).

Do ponto de vista do espectador da dança que posteriormente irá escrever a partir dessa experiência, há uma observação e busca pelas próprias reações do corpo "ouvinte"; suas próprias "estesias" serão guias no posterior caminho analítico. A dança, e o poema, não transmitem apenas informações visuais, não apenas "dão a ver", como sugerido por Cabral, mas tocam sinestesicamente o espectador, dando início a uma "cascata de sinestesias" da dançarina ao poeta, do poeta ao leitor. "Cada sentido é um caso e um desvio de um tal "vibrar-se", e todos os sentidos vibram entre si, uns contra os outros e de uns aos outros, incluindo o sentido sensato (...), cada sentido toca-se sentindo (e toca os outros sentidos)" (NANCY, 2014, p. 20-21).

Paul Valéry, em consonância com essa abordagem, ao fazer uma conferência oral antes da apresentação da dança de Mme. Argentina, afirma que "uma parte do nosso prazer de espectador é sentir-se conquistado pelos ritmos e virtualmente dançando"<sup>29</sup> (VALÉRY, 2011, p. 91). Assim, o filósofo, que afirma que sabe escrever mas não sabe dançar, é capaz de perceber-se conectado sensorialmente com a dança, e é essa a sensação que o levará a escrever que "um filósofo pode olhar a ação de uma dançarina, e, percebendo que ele sente prazer, ele pode também tentar derivar de seu primeiro prazer o prazer secundário de expressar suas impressões na sua linguagem"<sup>30</sup> (VALÉRY, 2011, p. 86).

Vemos, dessa maneira, que o corpo de quem escreve a partir da dança foi implicado no momento da observação e, posteriormente, na escrita do texto. Essa presença do corpo do escritor pode estar explicitada textualmente, como vimos na passagem de Valéry citada a cima; ou de maneira mais tímida como já observamos em João Cabral. Na análise que faz de "Estudos para uma bailadora...", Benedito Nunes (1971, p. 115) também nota a presença da movimentação do poeta em torno da dança: "é como se a dança que se descreve fosse dividida em cinco figuras dinâmicas, distintas e sucessivas, conforme os deslocamentos do ângulo de visão de um observador que se movimentasse acompanhando o movimento da dançarina, diante do qual está postado".

Na comunicação de estesias entre a dançarina e o poeta, é como se as fronteiras entre eles fossem se diluindo. Assim como ocorre entre a dançarina e o motor de seu movimento, como bem observado por Cabral, não se

<sup>28</sup> Expressão sugerida por Fábio Roberto Lucas, a partir da leitura de um artigo meu, embrião deste texto na disciplina da pós-graduação "Literatura(s), modos de usar: das múltiplas vozes à voz múltipla" ministrada por André Goldfeder, Fábio Roberto Lucas e Vivian Steinberg em 2019.

<sup>29 &</sup>quot;Vie intérieure, mais celle-ci toute construite de sensations de durée et de sensations d'énergie qui se répondent, et forment comme une enceinte de résonances. Cette résonance, comme toute autre, se communique: une partie de notre plaisir de spectateurs est de se sentir gagnés par les rythmes et virtuellement dansants nous-mêmes!" (VALÉRY, 2011, p. 91).

<sup>30</sup> Do 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, 2011, p. 86).

sabe se ela dança ou se ela é dançada, se cavalga ou se é cavalgada, aqui também parece que estamos diante dessa indefinição. No percurso do poema, tanto dançam a bailadora quanto o poeta, que se desloca em torno dela. O leitor, por sua vez, ao ativar o poema, torna-se concomitantemente ativo e passivo, participante dessa dança:

Um *poema*, por exemplo, é ação, porque um poema só existe no instante da sua dicção: ele é portanto *em ato*. Este ato, como a dança, tem por finalidade criar um estado; esse ato dá suas próprias leis; ele cria também um tempo e uma medida de tempo que lhe convêm e que lhe são essenciais: não se pode distingui-lo de sua forma de duração. Começar a dizer versos é entrar em uma dança verbal. (VALÉRY, 2011, p. 91)<sup>31</sup>

2.4 o fim da dança

Como tentamos mostrar ao longo deste capítulo, o escritor, ao nos apresentar a dançarina e sua dança, ora espelha-se em seu corpo, porque seus movimentos o tocam, ora distancia-se dela, porque diante de sua apreensão fugidia, volta-se para si, a fim de analisar a natureza do fenômeno. O espelhamento do corpo da dançarina com o corpo do espectador é marcante na passagem de *A alma e a dança* em que Erixímaco prende o fôlego no preparo de um salto: "Ela desenha com lentidão o nascer de um salto... Impede-nos de respirar até o instante em que brote, respondendo num ato brusco ao relâmpago esperado e inesperado dos címbalos dilacerantes!..." (VALÉRY, 2005, p. 33).

Seguindo esse pensamento, a última imagem usada por João Cabral nos parece trazer não apenas o movimento de revelação da dançarina, como também da revelação do próprio poeta. Ficando com o que restou da dança, a memória, ele parece se deparar com o seu próprio corpo, com o que restou da dança em seu corpo. Assim, a imagem da espiga, que estabelece um arranjo desconcertante junto às outras imagens do poema, parece descortinar, através do símbolo fálico, o erotismo masculino do observador. Véronique Fabbri, analisando a obra de Valéry a partir da obra de Mallarmé, aponta sobre a "obscuridade" erótica daquele que olha a dança numa passagem que bem nos elucida sobre o olhar "obscuro" do espectador sobre a dançarina:

<sup>31 &</sup>quot;Un poème, par exemple, est action, parce qu'un poème n'existe qu'au moment de sa diction: il est alors en acte. Cet acte, comme la danse, n'a pour fin que de créer un état; cet acte se donne ses lois propres; il crée, lui aussi, un temps et une mesure du temps qui lui conviennent et lui sont essentiels: on ne peut le distinguer de sa forme de durée. Commencer de dire des vers, c'est entrer dans une danse verbale" (VALÉRY, 2011, p. 91).

"Existe na dança um componente animal, um componente erótico, que, não sendo obsceno em si, se confronta com obscuridade de um olhar"<sup>32</sup>.

(...)
porque terminada a dança,
embora a roupa persista

a imagem que a memória conservará em sua vista é a espiga, nua e espigada, rompente e esbelta, em espiga. (MELO NETO, 1997, p. 205-206)

Nas duas últimas estrofes, a dança, que até então parecia acontecer no mesmo tempo da enunciação (os verbos usados na descrição da bailadora estavam no presente), aqui parece já terminada. Diante do fim da dança, só resta a imagem da memória, construída a posteriori pelo poeta, que projeta no futuro sua conservação. Aqui não se tem mais o corpo da dançarina, mas sim o seu vestígio no corpo do poeta.

Ainda inquieto e insatisfeito com o resultado de "Estudos...", João Cabral retorna às primeiras imagens do poema e, num gesto de esgarçamento de seu fim, compõe "Dois P.S. a um poema" (presente no livro *A educação pela pedra*) alguns anos depois. Nele, o poeta atesta novamente a limitação das imagens que usara para tratar da dançarina e de sua dança. Numa linguagem de difícil dicção, dada a grande presença de apostos e o tamanho dos versos, agora de doze sílabas, o poema é composto por duas estrofes, uma de seis versos e a outra de dez. Seu fim parece lançar, tanto em sua construção quanto em seu conteúdo, um enigma ao leitor. Vejamos:

(...)

E embora o poema estime que a imagem Não conteria tudo dessa chama sozinha, que por si se ateia (se e quando quer), de quanto o mais-que-chama não estima; pois vale o duplo de uma qualquer chama: estas só dançam da cintura para cima. (MELO NETO, 2008, p. 218)

<sup>32 &</sup>quot;(...) il y a dans la danse une composante animale, une composante érotique, qui, sans être obscène elle-même, se confronte à l'obscurité d'un regard" (FABBRI, 2009, p. 149-155).

No exercício de decifração, eliminando-se alguns dos apostos, ficaríamos com a seguinte construção: "e embora o poema estime que a imagem não conteria tudo dessa chama sozinha, vale o duplo de qualquer chama: estas só dançam da cintura para cima". Brincando com o duplo sentido da palavra chama, enfatizada por sua repetição, o poema funciona como uma espécie de chamado para a sua decifração. Ademais, também parece encenar o chamado que a dança lhe impôs. Como pista, o poeta adverte que tanto o verbo como o substantivo "só dançam da cintura para cima". O que seriam essas danças da cintura para cima? Referem-se, como já sugerido por Valéry (2011, p. 86), à limitação do poeta ou do filósofo, que "possui, apenas os recursos de uma cabeça, para lidar com as maravilhas que fazem as pernas"? Referem-se novamente à limitação da imagem, que funciona apenas como um jogo mental?

Em sua concepção original, *Philosophie de la danse* seria precedido pela apresentação de dança de Antonia Mercé y Luque, conhecida por Mme. Argentina. É possível que a performance na concepção ideal – o texto proferido seguido da dança – tenha ocorrido uma única vez. Dessa experiência "mais completa", nos restam apenas as palavras "de um homem que não sabe dançar" (VALÉRY, 2011, p. 86). De modo semelhante, não temos acesso à dança da bailadora andaluza a quem João Cabral dedicou seus "estudos" e seus "P.S.". Não sabemos nem ao menos o seu nome. No entanto, o poeta parece marcar a sua falta através da construção limitada das palavras, que dançam de modo apenas parcial, "só dançam da cintura para cima" (MELO NETO, 2008, p. 218).

Valéry conclui *A alma e a dança* também de forma enigmática. A última passagem do diálogo se dá quando, depois de girar por muito tempo (ou ser girada?), a dançarina Athiktê cai em uma espécie de transe e, ao recuperar consciência, responde à pergunta de Sócrates, seguida pelo silêncio do fim do livro.

O fim do livro corresponde ao fim da dança, e os vestígios desses corpos seguem, de alguma maneira, ativando outros corpos, outras leituras, outras danças. Não por acaso, é a voz da dançarina, até então ausente, que finaliza o diálogo de Valéry, fazendo ecoar mais esse vestígio para além do ponto final. Como tentamos demonstrar, os textos tratados parecem "performar" essa lacuna, sem que seja possível preenchê-la. Como sugere o coreógrafo estadunidense Merce Cunningham (1919-2009), "a dança não lhe dá nada em troca, nada além desse instante único e fugidio em que se sente vivo" (apud FONTAINE, 2004, p. 14). Após o fim da dança, seguimos abandonados, em suspenso, na tentativa de reencenar os passos dos dançarinos através dos poetas, movimentando e sendo movidos por eles.

<sup>33</sup> Trecho completo: "[La danse] ne vous donne rien en retour, pas de manuscrits à mettre de côté, pas de peintures à montrer sur les murs et à accrocher, peut-être, dans des musées, pas de poèmes à imprimer et à vendre, rien que cet instant unique et fugitif où vous vous sentez vivant" (apud FONTAINE, 2004, p. 14).

## 2.5 coda: respondendo ao chamado,

dança sem fim

Antonia Mercé y Luque (1890-1936), conhecida como La Argentina, foi uma célebre dançarina de dança espanhola. Em 1929 ela viaja para o Japão para apresentar-se no Teatro Imperial de Tóquio. Kazuo Ohno, então com 23 anos, assistiu à sua performance do "lugar mais alto e mais distante da plateia" (LUISI; BOGÉA, 2002, p. 80). Quase cinquenta anos mais tarde, ao ver uma foto de Antonia Mercé y Luque, Ohno ouviu o seu chamado: "– Ohno-san, por favor, dance La Argentina. Eu o acompanharei e dançaremos juntos" (Idem, p. 81). Em 1977 Kazuo Ohno apresentou-se com a sua mais conhecida peça de butô em homenagem a ela: "Admirando La Argentina". Aqui dois depoimentos dele:

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)

\*

Dancei *La Argentina* uma, duas, três vezes. Mesmo tendo gravado em vídeo essas primeiras apresentações, a gente acaba esquecendo [de como foi criada a dança]. Por isso, não dá para dançar aquilo que se criou somente usando a cabeça. Não há emoção quando se dança só com a cabeça. (LUISI; BOGÉA, 2002, p. 99)



Fig. 1 - Último salto de Nijinski, fotografia de Jean Manzon.

## 3.1 a queda de Nijinski

"Eu dançava mal porque caía quando não devia cair." (NIJINSKI, 2004, p. 24)

Em 1939, o bailarino russo Vaslav Nijinski recebe a visita do coreógrafo e dançarino da Ópera de Paris Serge Lifar, 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"<sup>34</sup> (BRANDSTETTER, 1998, p. 3).<sup>35</sup>

A fotografia de um desses saltos foi divulgada nas revistas *Paris Mat*ch e *Life Magazine* (fig. 1). Na imagem, vemos Nijinski parado no ar, aos 50 anos de idade, com os braços abertos, olhando para o chão. A sua atrapa-

<sup>34 &</sup>quot;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".

<sup>35</sup> Citado a partir de Gabriele Brandstetter, 1998: Extrait du dossier médical de Miinsingen en date du 9 juin 1939; cité d'après Peter Ostwald: «Ich bin Gott». Waslaw Nijinsky. Leben und Wahnsinn. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1997, p. 382.

lhada aterrissagem, porém, não foi capturada pela câmera fotográfica. Assim como acontecera anos antes, no espetáculo *O espectro da rosa,* em que o bailarino deixava a cena no ápice de um grande salto (Ibidem), 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 as duas imagens fundadoras e faltantes 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" (Idem, p. 43)<sup>36</sup>. Nas suas palavras, "a palavra nomeia aquilo que foi (...), atrás de cada palavra há uma perda" (Idem, 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 consequente dificuldade que ela provoca na compreensão cognitiva, aquilo que produzirá a "dança como literatura":

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"<sup>37</sup> ao infinito – está ligada ao *topos* do irrepresentável. (BRANDSTETTER, 1998, p. 5)<sup>38</sup>

<sup>36 &</sup>quot;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, diegeses); tantos umas quanto as outras se compõem, após a morte do heroi, na sombra que projeto o instante de sua morte sobre a lembrança de sua vida" (QUIGNARD, 2018 p. 43).

<sup>37</sup> 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*.

O "mito" dos saltos de Nijinski confunde-se com sua posterior decadência na loucura, "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 29 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" (Idem, 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, "perante uma assistência constituída por turistas em férias, aristocratas ociosos e novos ricos" (Idem, 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" (Idem, 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 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 capítulo, pretendo analisar como o movimento de queda será tratado em autores, escritores, dançarinos e coreógrafos dos últimos séculos, que de algum modo performaram ou encenaram a queda na dança e na escrita.

## 3.2 cair na escrita

Como mencionado no capítulo anterior, o desfecho do diálogo *A alma e a dança*, de Paul Valéry, considerado 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:

<sup>38 &</sup>quot;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."

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, como vimos em João Cabral de Melo Neto<sup>39</sup>; ou mesmo sobre os saltos (e quedas) de Nijinski. Como instaurar o fim a algo que se caracteriza justamente pela contínua retomada do movimento<sup>40</sup>, 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?

<sup>39</sup> Como vimos no capítulo anterior, J. Cabral de Melo Neto parece adiar o fim do poema "Estudos para uma bailadora andaluza" compondo "Dois P.S. a um poema".

<sup>40</sup> Retomemos outra síntese para o movimento ininterrupto, nos versos de J. Cabral: "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?" (Idem, 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 publicará 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" (Ibidem).

\*

Retomada a queda como último movimento de *A alma e a dança*, é importante observar que o contexto em que Valéry se inseria 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 a 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 a chamar de dança moderna<sup>41</sup>:

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)<sup>42</sup>

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 (Idem, 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, da alemã Mary Wigman (1886-1973), dançarina contemporânea a Valéry; e o segundo da brasileira Juliana Moraes:

<sup>41</sup> Fabbri também cita Louis Séchan (1882-1968), helenista francès 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". 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" (SÉCHAN, 1930, p. 307-308).

<sup>42 &</sup>quot;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" (FABBRI, 2009, p.70).

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 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 profundeza, 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. (apud FABBRI, 2009, p. 65)<sup>43</sup>

\*

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<sup>44</sup>.

<sup>43 &</sup>quot;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 détache de son corps; et dans cet état un seul désir: ne jamais avoir à en sortir, pouvoir rester là ainsi pour l'éternité" (apud FABBRI, 2009, p. 65).

<sup>44</sup> Alguns coreógrafos fizeram suas versões encenadas de *A alma e a dança*, como foi o caso de Serge Lifar, logo da publicação do texto. Jean Deschamps, Françoise e Dominique Dupuy apresentaram sua versão da peça em 1962, no Théâtre d'Arles: "la mise en scène q'en donnent Jean Deschamps, Françoise et Dominique Dupuy fait date à la fois pour l'historie de la dasne moderne et pour celle du théâtre" (FABBRI, 2009, p. 88).

\*

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"<sup>45</sup>. 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)<sup>46</sup>

No trecho citado, Quignard assume-se como parte de uma geração que vive a partir das ruínas e dos traumas da Segunda Guerra<sup>47</sup>. O uso da terceira pessoa do plural inclui Carlotta Ikeda<sup>48</sup> 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.

<sup>45 &</sup>quot;Je ne cesse de méditer que la première image humaine tombe. Aussi bien naissance que mort, c'est le point de naissance-mort" (QUIGNARD, 2013, p. 64).

<sup>46 &</sup>quot;Nous n'étions pas des « postmodernes ». Nous étions des « post-1945 ». Nous avions 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)

<sup>47</sup> Quignard passou sua infância em Havre, na Normandia, local ocupado pelos alemães e bombardeado pelos aliados durante a 2a Guerra Mundial. "Je rêvais que nous puissions interpréter Medea, un jour, dans le port du Havre, où j'avais passé mon enfance" (Idem, p. 11).

<sup>48</sup> 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.

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*" 49, notadamente poético, repleto de rimas internas e frases curtas (ou seriam versos?), com quebras sintáticas (ou seriam cesuras?). Logo nas primeiras linhas do capítulo, duas frases de conteúdo fortíssimo na forma de três versos funcionam como uma espécie de introdução:

La petite amie de mes douze ans, sa mère voulait la tuer dans la baignoire. (QUIGNARD, 2013, p. 17)<sup>50</sup>

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.

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

<sup>49 &</sup>quot;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.

<sup>50 &</sup>quot;A namorada dos meus doze anos, sua mãe queria matá-la na banheira" (QUIGNARD, 2013, p. 17).

de quem lê, mas também daquele que escreve, do escritor-escrevendo. (FENOGLIO; GALÍNDEZ-JORGE, 2014, p. 78)<sup>51</sup>

De 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 fazer sentido: "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)<sup>52</sup>. 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 irrepreensivelmente 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)<sup>53</sup>

<sup>51 &</sup>quot;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" (FENOGLIO; GALÍNDEZ-JORGE, 2014, p. 78).

<sup>52 &</sup>quot;Quand je déplie le système des arts européens, je suis devenu incapable de les arracher à la transe chamanique. Incapable de les délimiter, de les opposer les uns aux autres, de les articuler entre eux" (QUIGNARD, 2013 p. 39).

<sup>&</sup>quot;À l'intérieur de ces chorégraphies spontanées, irrépressiblement 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 m'émeut. 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" (QUIGNARD, 2013, p. 90).

A intensidade do transe até a queda do corpo que dança é sentida no corpo do leitor 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 em que a música descrita torna-se cada vez mais forte. A repetição da expressão "alors que"<sup>54</sup> 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 ("c'est bouleversant/C'est aussi merveilleux"<sup>55</sup>). É como se o próprio narrador tivesse vivenciado o transe e, ao recuperar consciência, começasse a contar as impressões vividas, agora no curso da escrita. É como se o próprio corpo do escritor fosse caindo na escritura, 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 o 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)<sup>56</sup>

Assume-se aqui um lugar de dependência e de entrega, que existe na relação entre os participantes do evento literário; do escritor com o leitor (e vice-versa). É como se o livro pudesse funcionar como os braços que contém nossa queda, nossa inclinação para a leitura, e como se contivéssemos, com o nosso gesto de leitura, o corpo em queda do escritor. É como na técnica de dança do Contato Improvisação ("é como o Steve Paxton<sup>57</sup>", citado por Quignard, 2013, p. 90), em que os participantes aprendem a acolher, conter

- 54 Traduzido aqui por "à medida que".
- 55 É perturbador. É também maravilhoso."
- 56 "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" (QUIGNARD, 2013, p. 149).
- 57 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.

e brincar com seus pesos, suas quedas, numa dança que acontece na intimidade e proximidade do corpo a corpo. O livro-corpo é oferecido às mãos do leitor sob a cortina da linguagem, invisível para os seres da linguagem, mas capaz de tocar o corpo do leitor justamente pela linguagem que emprega.

Mais do que "metáfora do pensamento", como havia sugerido Alain Badiou, a dança parece aqui mobilizar as "metamorfoses" da escrita, como 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. (DI-DI-HUBERMAN, 2006, p. 77-78)<sup>58</sup>

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 (como o citado acima) e as estratégias poéticas que encontra parecem ir na direção de uma escrita comprometida com o movimento, que pode se metamorfosear 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)<sup>59</sup>.

<sup>58 &</sup>quot;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" (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 77-78).

<sup>59 &</sup>quot;La danse est n'importe quel corps humain qui s'émeut, qui se mouvemente" (QUIGNARD, 2013, p. 109).

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). 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, 2011, p. 86) – mas também a de Kazuo Ohno, diante da mesma dançarina a partir da qual Valéry escreveu *Philosophie de la danse*.

Como dito anteriormente, em 1929, quando tinha apenas 23 anos, Ohno assistiu a uma das performances de Antonia Mercé y Luque, conhecida como La Argentina, no Teatro Imperial de Tóquio. Aos 72, após de ter ficado dez anos fora da cena, ele se depara com uma foto dela e escuta seu chamado. Em 1977, cria uma de suas mais conhecidas peças de butô, *Admirando la Argentina*<sup>62</sup>, 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. Ela foi a primeira mulher artista a receber a condecoração da República, pelas mãos de Manuel Azaña, o que a transforma 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)<sup>63</sup>

<sup>&</sup>quot;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" (MONNIER; NANCY, 2005, p. 30).

<sup>61</sup> Do 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, 2011, p. 86).

<sup>62</sup> 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)" (LUISI; BOGÉA, 2002, p. 57).

<sup>63 &</sup>quot;Ella encarnaba no solo la alegoría de la República, sino también la danza entendida como un lenguaje que es capaz de revivir movimientos y vivencias de otros cuerpos. Su muerte se aparece como un síncope, un contratiempo en la historia que, en el cuerpo singular de la bailarina, reúne un dolor colectivo" (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, a presença maciça da cultura norte-americana em solo japonês:

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. (Idem, p. 12)<sup>64</sup>

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: "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 (Idem, p. 17). Além disso, o corpo de Ohno não poderia negar a ação do tempo a pesar-lhe.

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)

<sup>64 &</sup>quot;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" (Idem, p. 12).

Na visão do dançarino, o movimento do tecido é aquilo 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, faz 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 50 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 poder velar o corpo de perto. Nossa movimentação, nosso silêncio e estado de presença parecem fazer parte da obra, somos ao mesmo tempo "experiência e experimentadores" (QUIGNARD, 2013, p. 152) diante de um corpo entregue à inação:

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)65

Regidos pelo tempo de uma máquina mais ou menos rudimentar (um ventilador) vivenciamos e aguardamos hipnotizados a duração da ação do vento. 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.

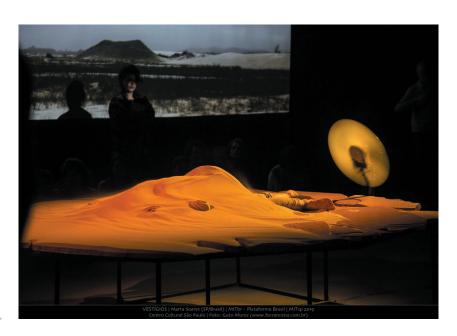


Fig. 2 - *Vestigios*, de Marta Soares, foto de Guto Muniz.

65 "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 »" (QUIGNARD, 2013, p. 152).



Fig. 3 - Vestígios, de Marta Soares, foto de João Caldas.

O corpo de Marta Soares está vivo (ou no limite entre vivo e morto), mesmo que sucumbido, deitado, recolhido sobre si. Ao se aproximar da experiência de uma espécie de exumação encenada sob os olhos do público, ele parece incarnar os vestígios de milhares de outros corpos de outros tempos, sobre os quais pouco sabemos. "As reflexões simbólicas sobre um abalo na história" – observadas por Isabel Naverán (2016, p. 21) a respeito da referida obra de Kazuo Ohno – parecem também fazer sentido aqui, "desafiando a cronologia" (Ibidem), sincopando o tempo, virtualizando-o e ao mesmo tempo atualizando-o, numa conversa sensível de corpos pré-históricos com corpos contemporâneos:

Vestígios é, ele próprio, de um 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 demarcado 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)

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 o seu acervo de quadros,

esculturas e móveis. *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 a 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. (HUBERMAN, 2016, p. 135)



Fig. 4 - Incêndio no Liceu de Artes e Ofício, foto de Marcos Bezerra.

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

> 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 ele 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. Exemplo disso é sua obra *O banho*, de 2004, em que Marta pesquisou a vida e a casa de Dona Yayá – apelido dado a Sebastiana de Mello Freire, internada e confinada ao longo de 42 anos em uma residência adaptada para ser um hospital psiquiátrico privado. Na peça, Marta dança imersa em uma banheira preenchida de água.



Fig. 5 - *O banho*, foto de João Caldas.

Misturada com grãos de areia ou submersa na água, Marta apresenta-se sem face – "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"<sup>66</sup> (QUIGNARD, 2013, p. 172) – pois dá passagem a outros corpos em suas danças, apagando as marcas de uma identidade inequívoca. "[A dança] é sem rosto. Ela é sem aparência fixa" (Idem, p. 75)<sup>67</sup>. Assim, a artista faz de seu corpo transporte para outros corpos: "[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).

<sup>66 &</sup>quot;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" (QUIGNARD, 2013, p. 172).

<sup>67</sup> No orginal: "[La danse] elle est sans visage. Elle est sans apparence fixe" (QUIGNARD, 2013, p. 75).

Da água à areia, do nascimento à morte, nesse arco de queda a queda, o tombo, tido por Nijinski 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, 2011, p. 86), a dança buscará no peso, no chão, nas quedas e nos gestos titubeantes sua matéria de criação: "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)<sup>68</sup>.

Não à toa, muitos coreógrafos da contemporaneidade passam a estudar o desenvolvimento motor e as técnicas de educação somática como prática e treinamento. Essas práticas mais se ligam a uma busca pelo retorno à experiências radicais – 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 virtuose. 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)<sup>69</sup>

Se é verdade, como sugere Quignard, que as imagens das quedas, do nascimento e da morte, nos são interditadas de serem resgatadas como imagens; elas talvez estejam impressas no nosso corpo. A dança faz dessas sensações, das quedas de que todos nós somos formados, matéria para a criação – e, assim, nos coloca a todos diante dos mesmos enigmas, tombos, tropeços, caminhos e saltos. Cada caminhada é ao mesmo tempo saber úni-

<sup>68 &</sup>quot;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" (QUIGNARD, 2013, p. 55).

<sup>69 &</sup>quot;ce dont il est question, c'est de l'experiênce de naître, de tomber sur la terre ou d'être jeté sur ele, ou d'y être déposé — e en tout cas de sortir de quelque part, d'un ailleurs tout "en dedans" e qui n'aurait été ni terre ni ciel, rien de la séparation des lieux, des élements et des tensions. Puis de l'experience de se lever et de marcher. De perdre l'adhérence au sol e au lieu fixe" (MONNIER; NANCY, 2005, p. 22).

co, 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.

Na primeira parte deste capítulo, ensaio uma aproximação entre as obras da coreógrafa Trisha Brown<sup>70</sup> e dos poetas Marília Garcia e Carlos Drummond de Andrade para pensar sobre os desdobramentos da inclusão do cotidiano, sua linguagem e movimentos na dança e na literatura. Ao sair do teatro e se diluir na paisagem, a dança passa a coabitar com os fantasmas do espaço ordinário, mudando a perspectiva do espectador para seu entorno, além de expandir a ideia do que seja a própria dança e suas capacidades de criar relações com o mundo. Ainda perseguindo a ideia de (não) fim da dança, reflito sobre os rastros deixados por ela na cidade, nas peças em que dança e espaço urbano dividem o protagonismo. Coloco em diálogo as obras dos anos 70, criadas para a cidade de Nova York, de Trisha Brown, com o livro Parque de ruínas, de Marília Garcia, e com o poema "Paisagem: como se faz" de Carlos Drummond de Andrade. Busco entender os desdobramentos gerados pela inserção do corpo dançante no espaço da vida comum, a dança na paisagem. A partir da conversa dos textos com as obras coreográficas, passamos a perceber, como veremos a diante, a paisagem como um local dinâmico, feita de textos pregressos e futuros; feita de fantasmas.

Se a dança, a partir dos anos 70, movimentou-se na direção da vida urbana e do espaço público, nos últimos dois anos ela esteve em grande parte confinada ao espaço doméstico, devido ao isolamento social causado a partir da crise sanitária gerada pela Covid-19. Dançarinos em formação e profissionais em criação tiveram que adaptar seus processos para as plataformas midiáticas disponíveis e o uso da palavra passou a ser, para mim e alguns de meus parceiros de trabalho, matéria de criação, acolhimento, possibilidade de testemunhar rastros de danças passadas ou de suscitar a dança no leitor ou ouvinte. Dessa forma, nesses dois últimos anos, me vi em diálogo íntimo e prático com a matéria da minha pesquisa na criação e performance da obra *Peça chamada*, realizada através de uma ligação individual de Whatsapp, escrita por Júlia Rocha; na criação de uma série de cinco áudios, intitulados *Dança para ouvir*, cada um deles focado em uma parte do corpo; e uma palestra performance, intitulada *Ao fim da dança*, que é um diálogo entre esta pesquisa e as vivências que me acometeram recentemente.

<sup>70</sup> Trisha Brown (1936-2017) foi contemporânea de Steve Paxton e junto dele participou da Judson Church. A coreógrafa esteve à frente de sua companhia fundada em 1970 e com ela criou inúmeros trabalhos tanto para o teatro quanto para a cidade, o parque e o museu. São aspectos inovadores de sua dança a inclusão de movimentos ordinários, o uso de espaços não convencionais para a apresentação de peças, o diálogo com outros campos da arte, como a arquitetura, a fotografia, o vídeo e a arte conceitual.

Assim, na última parte deste trabalho, estruturada como coda final, conduzirei a pesquisa para essas danças que terminaram/começaram ao longo da segunda metade da pesquisa e que têm, em seu cerne, o exercício de fazer dançar a escrita. Já que a dança ficou suspensa do meu fazer cotidiano durante esse período de tempo, ou teve que ser reelaborada em ações que, ao mesmo tempo, a limitaram e a expandiram, acrescento no texto, tanto na forma quanto no conteúdo, essas interrupções que me acometeram, fazendo delas também matéria de pesquisa e reflexão. Os eventos desses dois últimos anos não apenas alteraram radicalmente meu (nosso) modo de viver, mas também impactaram o meu modo de escrever, movimentar, apresentar a dança. Assim, empresto, do contexto da dança para o trabalho, a prática de *ensaiar*, que ocupa, ao longo da carreira dos artistas, muito mais tempo e importância do que a duração das apresentação públicas.

Em português, a palavra *ensaio*<sup>71</sup> abrange tanto o gênero escrito quanto a prática de treinamento e criação dos artistas da presença. Faço uso dessa coincidência de significados para explorar, praticando, *ensaiando*, uma escrita mais experimental nas linhas finais desta dissertação. São os ensaios de dança o nascedouro de experimentos, procedimentos, epifanias, encontros. É onde se testam formatos, ordenações, materiais. Nesse ambiente protegido, longe do olhar do público, mas geralmente acompanhado pelo olhar privilegiado do diretor ou coreógrafo, testemunha-se muito de perto acontecimentos muitas vezes impossíveis de serem reproduzidos nas apresentações, pois dependem da imprevisibilidade e do risco que a cena pública muitas vezes deixa de lado. Sob esse aspecto, o ensaio é um acontecimento em si e não apenas uma preparação para cena. Dessa forma, busco resgatar a liberdade contida na sala de ensaio, espaço essencialmente experimental, assumindo que a vida é – especialmente nesse últimos meses – da ordem do risco, do erro e da imprevisibilidade.

Na coda final do trabalho apresento um exercício ensaístico em que palavra, corpo e movimento estabelecem relações íntimas e interdependentes sugerindo uma prosa poética. O corpo e seus ritmos estão aqui impressos na quebra de versos, na reincidência de palavras e citações, nas metáforas que deslocam o corpo de uma vivência utilitária para uma experiência imaginativa e sinestésica. O trabalho não se debruçará sobre os limites ou definições do que seja o *ensaio*, pois esse debate foge do escopo e objeto desta dissertação. No entanto, a reflexão sobre o gênero ensaístico em diálogo com a produção da poesia e da dança contemporânea poderá se tornar um afluente fértil para uma futura pesquisa.

<sup>71</sup> No francês e no inglês, por exemplo, duas palavras diferentes distinguem a prática do gênero literário. *Répétition*, em francês, e *rehearsal*, em inglês, dão nome à prática de treinamento dos artistas da presença. *Essai* e *essay* são as palavras em francês e inglês para nomear o ensaio, gênero literário.

Assim, nos últimos passos desta dissertação, parto da análise da estrutura anatômica da pélvis, nosso primeiro berço, para em seguida, ensaiar o caminhar, gesto comum à nossa espécie, origem da dança para o coreógrafo estadunidense Steve Paxton, e, por último, retomo o início e o fim da minha ascendência feminina em relação aos objetos inicias da pesquisa e, como uma conclusão, trago para o texto os seus rastros. Ao perceber que a vida, ao longo desses últimos dois anos, conversava com os assuntos da minha pesquisa, fiz dela também matéria de estudo, criação, escrita.

4.1 convite ao olhar

No caminho para o espaço onde fazíamos a abertura de um processo de criação que incluía caminhadas em sua coreografia<sup>72</sup> – e que possivelmente incluía as caminhadas de qualquer passante por aquele espaço (o *hall* de entrada do Sesc Santo Amaro) – me dei conta de que uma geração de coreógrafos contemporâneos (da qual fazem parte Trisha Brown e Steve Paxton, entre outros) compôs suas obras com pessoas e movimentos pedestres em espaços ordinários. Como terminam essas obras, por vezes acontecimentos quase invisíveis e que levam a atenção do espectador para a dança dos corpos que compõem o espaço da vida social cotidiana, para além do teatro?

Percebendo ressonância entre procedimentos desses coreógrafos com procedimentos de poetas da contemporaneidade que fazem dos fragmentos do dia a dia e das observações rotineiras matéria de seus poemas, traço um diálogo entre essas experiências que, como veremos a seguir, dão espessura à paisagem, dão relevo ao invisível, dão a ver os fantasmas – as danças e textos pregressos que espessam tudo que nos cerca.

\*

Parque das ruínas, livro de Marília Garcia, traz para o texto eventos nomeados de "infraordinários", categoria definia por Georges Perec citada pela poeta:

<sup>72</sup> Em março de 2020, o grupo de dança com o qual eu trabalho foi convidado pelo Sesc Santo Amaro a propor uma residência artística a partir da nossa peça *Imagine*, com apresentação pública no hall daquele espaço. O resultado da residência incluía caminhadas pelo espaço, preenchido por uma grande espuma branca que cobria o chão. A peça *Imagine* foi uma criação colaborativa entre mim, Beatriz Sano, Eduardo Fukushima e Júlia Rocha, a partir da canção homônima de John Lennon e Yoko Ono. A peça estreou em 2019 no Centro Brasileiro Britânico em São Paulo, SP.

O que se passa todos os dias e que volta todos os dias o banal o cotidiano o óbvio o comum o ordinário o infraordinário o barulho de fundo o hábito - como perceber todas essas coisas? como abordar e escrever aquilo que de fato preenche a nossa vida? (GARCIA, 2018, p. 27)

Dando continuidade ao pensamento de Perec, a poeta segue:

o extraordinário comove fica evidente:
guerra desastres morte
mas como ver o *infraordinário*? (Ibidem)

Se a poeta faz uso da linguagem para chamar atenção da visão, numa poesia que reflete sobre a diferença entre as palavras *olhar* e *ver* e que convida o leitor a observar aquilo que "acontece todos os dias", alguns coreógrafos fazem uso do corpo cotidiano e de movimentos pedestres matérias de criação e incitam o espectador a observar os corpos do dia a dia, as ações comuns a todos: andar, parar, sentar, correr. Trata-se de movimentos que nos passam desapercebidos, mas que, olhados com atenção, se mostram complexos pois requereram ao mesmo tempo um aprendizado individual e da espécie. Em sua tessitura, esses movimentos trazem as memórias das quedas individuais e do caminho percorrido pelo homem, que pouco a pouco se distanciou do chão até alcançar a postura ereta e bípede.

Diversas peças de coreógrafos contemporâneos são construídas com corpos não especializados e sem treinamento, quebrando a expectativa do que se espera convencionalmente de uma obra de dança – em que reconhecemos o corpo atlético, hábil e bem treinado dos dançarinos profissionais, em que se espera do corpo uma performance extraordinária. A poesia de Marília Garcia é feita da observação do dia a dia, do uso de fragmentos de textos de outros artistas, além da inserção de conversas e vivências do cotidiano. Em um evento organizado pela Companhia das Letras e transmitido *on-line*, a poeta sintetiza sua poesia como uma maneira de "colocar o cotidiano para ser pensado. Tentar olhar para as coisas, nomear coisas que a gente não vê, e com isso *transformar* o cotidiano, tirá-lo de onde está, recolocá-lo"<sup>73</sup>.

<sup>73</sup> Fala de Marília Garcia no evento "viva voz: festival de poesia", transmitido *on-line* no dia 29/8/2021 pelo Youtube da Companhia das Letras. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tNnQHlyFijQ. Acesso em: 07/02/2022.

O que esses gestos causam no leitor/espectador? Ao nos mostrar a matéria ordinária como potência poética, essas obras talvez se liguem à vida de modo que "não terminam". O leitor/espectador parece ganhar autonomia para olhar o mundo também como construção poética: a dança afinal continuaria sob seu olhar que pode observar, frente ao fim da dança, ou do texto, a coreografia do mundo, seu corpo inserido nela, e a obra de arte seria, nesses termos, um convite para "transformar" o cotidiano.

Como delimitar o começo e fim de obras que levam a atenção do espectador para a arquitetura e a dança dos corpos que compõem o espaço da vida social cotidiana, para além do teatro, para além do livro? Como termina o texto, feito de outros textos, que parecem se somar ao infinito, já que partem de procedimentos que potencialmente não têm fim, como é o caso da escritura feita através de práticas de leituras ao vivo de Marília Garcia<sup>74</sup>?

Em Roof piece (1973), bailarinos realizam, no topo de edifícios de Nova York, uma série de movimentos "semafóricos", que passam de um dançarino a outro, numa corrente, como em um "telefone sem fio" de movimentos, até que se chega ao último performer. Ambas as peças foram criadas para o espaço da cidade onde vivia Trisha Brown e parecem revelar que "o espaço urbano não é apenas o lugar onde a perfomance ocorre, ele é aquilo que se performa" (SPERLING apud MESQUITA, 2020, p. 171). Nessas obras de Brown, o espectador tem a chance de olhar a cidade sob um novo ângulo, inserindo-se nela como observador de coincidências e, sob seu ponto de vista, cria enquadramentos singulares para aquilo que vê.



Fig. 6 - Roof piece, 1973, foto de Peter Moore.

O espaço da cidade ganha novo contorno para além de sua lógica utilitária e os participantes desse evento, dançarinos e espectadores, tornam-se entidades mais autônomas naquele espaço – os performers são guiados por movimentos que o precedem, mas levam em conta as falhas de comunicação visual entre os dançarinos, tendo que criar e recriar novos movimentos continuamente; o espectador, por sua vez, é capaz de enxergar um ou mais dançarinos por vez, relacioná-los com o espaço do entorno de forma autônoma, ou ter a visão interrompida por uma construção. Podendo ser vista de cima, no mesmo nível onde dançam seus performers, mas também pelo público espontâneo, no nível das ruas, que pode momentaneamente elevar os olhos e se deparar com uma dança inesperada, também pode-se revelar um prédio nunca antes notado etc.

O movimento no espaço deixa o rastro do lugar que teria tornado o movimento possível, arquitetonicamente inevitável. Em outras palavras, a dança é a arquitetura reversa, derrubando o que não está lá. Esta é a sua monumentalidade. O fantasma arquitetônico da dança é impermanente, mas não é instável, sendo apagado, mas não como um "absurdo". O movimento evoca e molda uma resposta social viva como um espaço físico. A dança, em outras palavras, cria o espaço social. (FRANCO apud MESQUITA, 2020, p. 31)

A obra é portanto assumidamente parcial, pois não há controle do ângulo por onde será vista. Além disso, o espaço da peça se torna também protagonista e fica para sempre transformado pelos gestos da dança e de seus espectadores, "a dança cria o espaço social" (Ibidem). Ao fim de *Roof piece*, é possível que o público chegue "a ver um lugar", como buscado no procedimento utilizado por Marília Garcia no livro *Parque das ruínas*:

"não queria ver algo além mas o próprio lugar". (GARCIA, 2018, p. 26)

Interessada em notar e dar a ver os eventos que de outra maneira nos passariam desapercebidos, na tentativa de capturar o "infraordinário", Marília Garcia realiza o procedimento de fotografar diariamente uma ponte no mesmo horário e sob o mesmo enquadramento, descrevendo a experiên-

<sup>74</sup> No evento "viva voz: festival de poesia", organizado pela Companhia das Letras, Marília Garcia diz que não vê sua poesia como algo estanque, já que continua lendo seus poemas em performance e a cada vez se permite modificar, incluir e excluir coisas, como num site specif.

cia em um diário nomeado de "diário sentimental da pont marie". Algumas das fotos e trechos do diário estão reproduzidos no livro, mas, para além do instante capturado, a poeta nos mostra as possibilidades e impossibilidades de "ver um lugar", a transitoriedade do que seja um lugar. Observamos a passagem do tempo pelo impacto decorrente da mudança das estações na paisagem, mas, além disso, o exercício de observar sistematicamente um mesmo local faz com que imaginemos e, com a poeta, aventemos sobre a possibilidade de premeditar um evento futuro ou especular sobre o passado. Seria possível ver algum indício do atentado terrorista ao jornal *Charlie Hebdo* na véspera de seu acontecimento; seria possível ver os rastros da amante do oficial nazista?, são algumas das perguntas feitas pela poeta:

olho agora para esta página em que estamos e para essas letras impressas sobre o papel: será que aqui temos como ver alguma coisa além deste instante? (GARCIA, 2018, p. 47)

\*

olho para a esquina em busca do espectro dela e não vejo vocês veem alguma coisa? (Idem, p. 50)

Em quê se transforma a paisagem? Ao longo da leitura do poema, a Pont Marie fica povoada de conexões feitas através das sobreposições de tempos, histórias, narrativas e referências a procedimentos seriados realizados por outros artistas que inspiraram a poeta. Após a leitura do livro, aquela paisagem ganha em tridimensionalidade, como se as fotos amadoras reproduzidas no livro ganhassem espessura por uma moldura textual que movimenta e dá volume àquele espaço. A ponte é espaço concreto e abstrato – é atravessada por pessoas e fantasmas, o espaço se transforma em movimento, a ponte faz ponte.

Além disso, ao compartilhar com o leitor o próprio procedimento que levou a escrita do livro (além de citar procedimentos similares que inspiraram a poeta), são retirados da poesia e da poeta sua aura extraordinária, já que temos todos acesso a uma "tecnologia" que, se exercitada, nos daria condições de seguir o debate de ideias iniciado no livro. Mesmo que não fotografemos um mesmo lugar durante um dado período de tempo, mesmo que não tomemos nota de um evento ou de um espaço observado minuciosamente, a poesia de Marília é um convite ao "olhar", uma reflexão sobre o

olhar, e, para tanto, compartilha com o leitor os recursos e estratégias para a feitura do poema, deixando aparente o próprio processo da escrita:

(...) a capacidade de olhar para o cotidiano e para os gestos mais simples como por exemplo acordarabrir os olhos lentamente e ver (Idem, p. 27)

Há na postura da poeta a democratização de um saber: o leitor tem à mão condições para que possa se abrir para olhar e ver o "infraordinário" do cotidiano, da mesma forma que se exercita para ler o "infraordinário" da poesia de Garcia. Essa abertura não termina com o fim do livro nem com o fim da dança, pois trata-se de um modo de olhar para o mundo que busca relacionar as coisas, ver os fantasmas silenciados, negligenciados, invisibilizados, feitos de passado, presente e futuro. Leitor e leitura, poeta e leitor, dançarinos e público partilham do mesmo espaço, o espaço comum para além das paredes do teatro, do corpo e do movimento comuns, da dicção feita de oralidade e prosaísmo, distante das amarras do verso metrificado. Poeta e leitor compartilham da prosa poética de que são feitos os versos livres de Marília Garcia, e são convidados a caminharem com fluidez pela sua escrita.

4.2 paisagem da paisagem

Esta paisagem? Não existe. Existe espaço vacante, a semear de paisagem retrospectiva (ANDRADE, 2012, p. 47)

É com essa estrofe de três versos que Carlos Drummond de Andrade abre o poema "Paisagem: como se faz", parte do livro *As impurezas do branco*, de 1973. Desde o título, o poema assume o caráter performativo, instrutivo: elucidará, ensinará como se faz (a sua, a nossa) paisagem. Também desde o primeiro verso fica ambígua a noção de paisagem: trata-se ao mesmo tempo do espaço fora do poema (feito de paisagem retrospectiva) e do próprio poema, "esta paisagem". Trata-se do poema se construindo a partir da nossa leitura, da imagem que formaremos a partir dele, e também da imagem que o originou, apresentada somente na quinta estrofe do poema (e que nunca chegaremos a ver, já que o poeta não nomeia o local sobre o qual fala). A paisagem é feita de paisagens de tempos que coincidem, o que nos leva a

chegar à mesma conclusão do poeta de que "esta paisagem não existe./ Existe espaço vacante, a semear".

Depois de percorrer o ambiente do campo feito de enumerações de espaços "da serra, das imbaúbas, das fontes", o poeta chega enfim à paisagem, feita de sons e silêncios, que é o nó imagético do poema, apresentado na quinta estrofe:

Abrir porteira. Range. Indiferente.
Uma vaca-silêncio. Nem a olho.
Um dia este silêncio-vaca, este ranger
baterão em mim, perfeitos,
existentes de frente,
de costas, de perfil
tangibilíssimos. Alguém pergunta ao lado:
O que há com você?
E não há nada
senão o som-porteira, a vaca silenciosa. (ANDRADE, 2012, p. 47-48)

A paisagem de Drummond parece "pensar no lugar" do poeta - toma as rédeas de seu pensamento, "vinte anos depois, como nos dramas", presentifica-se no momento da escrita e é atualizada no momento da leitura. Corporificando a paisagem descrita, o poeta é transformado, preenchido pelo "som-porteira", pela "vaca silenciosa". Como Fedro<sup>75</sup>, personagem de Valéry de A alma e a dança que, pela contemplação da dançarina, "encontra clarezas que não teria jamais obtido na presença sozinha" (VALÉRY, 2005, p. 42), a paisagem toma protagonismo, dança em seu lugar e também nos toma e nos fixa como leitores. Paralisados diante dela, gesto comum ao leitor diante do poema, somos transformados em paisagem daquilo que lemos e o poema-paisagem agora parece "pensar em nosso lugar". O uso dos verbos primeiro no infinitivo, depois no presente, sem complementos, funciona como didascálias de um texto teatral que dirigem a cena da paisagem refletida em outras: "Abrir porteira. Range. Indiferente./ Uma vaca-silêncio. Nem a olho". A paisagem se abre em duas direções: para as estrofes que a precederam e para a última estrofe, feita do encontro entre tempos, que encerra o poema:

<sup>75 &</sup>quot;A contemplação da dançarina me faz conceber muitas coisas, e muitas relações entre as coisas, que, no momento, constituem meu próprio pensamento, e pensam, de algum modo, no lugar do Fedro. Encontro em mim clarezas que não teria jamais obtido da presença sozinha de minha alma..." (VALÉRY, 2005, p. 41-42).

Paisagem, país
feita de pensamento de paisagem,
na criativa distância espacitempo,
à margem de gravuras, documentos,
quando as coisas existem com violência
mais do que existimos: nos povoam
e nos olham, nos fixam. Contemplados,
submissos, delas somos pasto,
somos a paisagem da paisagem. (ANDRADE, 2012, p. 48)

O poema performa o encontro movimentado do poeta com os espaços, feito de palavras que ao mesmo tempo descrevem o processo através do qual a paisagem se torna poema e também dão a ver a "paisagem violenta" que soa, silencia e toma os corpos do poeta e leitor. A imagem da paisagem de que fala também está performada no texto, pois o silêncio da vaca, o ranger da porteira se mostram sonoramente. "Paisagem da paisagem", o poeta nos inclui na terceira pessoa do plural, poeta e leitores fixados, contemplados por aquilo que vimos, lemos, escutamos e que, tal qual Fedro, pensam em nosso lugar, "nos povoam" e criam relações que jamais teriam sido obtidas sozinhas por nós.

Ao longo da leitura, o poema torna-se ele próprio uma paisagem e constrói paisagens que se abismam em outras, que se encaram como planos e contraplanos ao infinito. Com a porteira aberta, objeto e sujeito se encaram e, em cascata, também parecem se encarar leitor e leitura, poeta e leitor, passado e presente – como se, sem perceber, ao percorrer os olhos pelo poema, a paisagem fosse sendo construída a nosso despeito. Somos levados pelas palavras, seus sons, ritmo, silêncio, a construir a paisagem na imaginação que agora nos povoa e também nos olha. Diante de nós, o poema-paisagem ao mesmo tempo nos fixa como leitores e movimenta nossos pensamentos. E acabamos por nos tornar também, assim como a coisa lida, objetos de contemplação e meditação do poema.

\*

"Tem país na paisagem?" é a pergunta que se faz Marília Garcia no final do poema "parque das ruínas", do livro homônimo. Com as quatro primeiras letras da primeira palavra contida na segunda, com a paisagem estrangeira descrita em português do Brasil, a paisagem é também de quem a olha, e o olhar, o corpo diante da paisagem, é ao mesmo tempo contido "a água deste riacho/ não molha o corpo nu/ molha mais tarde", mas também inventivo, imaginativo, "a água é um projeto de viver" (ANDRADE, 2014, p. 47).

Estaríamos nós, leitores, fixos diante do que lemos? Estaria o poema fixo diante do nosso movimento de leitura? No ensaio *Verso e Prosa,* Octavio Paz nos traz a imagem do círculo ou da esfera para simbolizar a poesia. Encerrando-se em si mesmo, "o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria" (PAZ, 1982, p. 85). Nesse círculo em que caminham os leitores, não regressamos sempre ao mesmo lugar, mas, como que cavando, damos espessura à paisagem diante de nós. O círculo de que escreve Octávio Paz inclui a leitura, o leitor e, ao seu fim, como nos sugere Agamben, "a dupla intensidade que anima a língua não se aplaca numa compreensão última, o poema se abisma, por assim dizer, no silêncio numa queda sem fim" (AGAMBEN 2002, p. 147). Caem poema e leitor, "paisagem da paisagem" embolados e imbricados; rolam.

Assim como nas peças de Trisha Brown, antes de ser uma escrita sobre o espaço, os poemas analisados nessa parte do trabalho são também "aquilo que se performa" – uma escrita que não apenas descreve a ponte, mas faz ponte, não descreve a porteira, mas a abre. Que revela não apenas o espaço, mas os movimentos de conexões do poeta com aquele espaço. O poeta compõe com a paisagem e nos convida a entrar no seu universo, a seguir seus passos. A paisagem se abre para que possamos, como leitores, criar nosso próprio recorte e ponto de vista daquele lugar (que não conhecemos, ou que, até então, não víamos do mesmo modo). A ponte, a porteira, ligação (e impedimento) de um ponto a outro, ao invés de permanecer congelada, fechada pelo instante da fotografia, ganha vida e movimento sob o olhar do poeta e da nossa leitura.

Uma ponte sobre um rio, que nunca é o mesmo, como afirmou o filósofo Heráclito, também não é a mesma se o olhar se demora sobre ela. Trisha Brown e os bailarinos repetem o mesmo movimento, mas ele já não é mais o mesmo com a passagem da informação no espaço, no tempo e seus ruídos; com a mudança do enquadramento e reenquadramento do olhar, com a luz e as sombras que também concretizam a passagem do tempo. Os tamanhos se redimensionam na proximidade e na distância, e os corpos se tornam pequenos pontos na paisagem, desvanecendo, como na série de fotografias reproduzidas no livro de Garcia, em que ela diz ter testemunhado a passagem de uma fantasma, acompanhadas dos versos: "ela caminha/ no meio dos carros/ em plena luz/ do dia/ e some" (GARCIA, 2018, p. 51-54).

\*

Como se estivesse diante de fantasmas de danças de tempos que coincidem no momento da escrita, Marília Garcia nos leva a sentir e a flanar pelos movimentos indagantes da escritura, espaço de abertura. É, afinal, o

movimento o motor de sua escrita, como afirma Marcel Duchamp a respeito da tela *Nu descendo a escada*, citado por Garcia: "é o olho do espectador que incorpora o movimento ao quadro". No *postscriptum* de *Parque das ruínas*, a poeta afirma que "o movimento está no olho do espectador e na escuta de quem lê" (Idem, p. 84).

No último poema do livro, o único da série escrito para ser lido (os dois poemas que fazem parte de Parque das ruínas foram escritos, segundo a autora, para serem falados), Garcia nos traz a ideia do livro como um site specific capaz de se "refazer a cada leitura e contexto". Dessa forma, ela inclui o leitor em seu projeto de escrita e, assim como nas obras site specific de Brown, o ponto de vista do espectador participa explicitamente conformando obras singulares a cada leitura, a cada leitor. No processo de escrita de seus livros, Marília costuma ler seus poemas para uma audiência e, ao longo das versões, passa a inserir comentários dos ouvintes, e, no caso de Câmera lenta, insere até um poema do participante de uma oficina literária ministrada por ela (GARCIA, 2017, p. 93). Seus poemas, quando viram livros, parecem ainda testemunhar algo das experiências de suas performances ao vivo. Isso se dá na forma, feita com traços marcantes da oralidade, como o direcionamento ao leitor, ou o uso do tempo presente: "esta voz que fala aqui/ é a voz de uma marília de um mês atrás/ é a minha voz falando a partir do passado,/ é a minha voz, mas sem controle." (GARCIA, 2017, p. 10); mas também quando a poeta explicita os contextos das performances prévias daquilo que temos nas mãos:

"um dia quis ler em voz alta/ um poema chamado "hola, spleen", 'mas quando chegou a hora/ fiquei muito gripada,/ e o que foi pior/ e o que me impediu de ler/ foi que fiquei/ sem voz. (GARCIA, 2018, p. 9)

\*

esqueci de dizer que quando apresento
este texto ao vivo vou projetando
várias imagens enquanto leio
então
vocês podem pensar na imagem que quiserem
enquanto prosseguimos
mais ou menos assim:
cada pedaço de texto como este
deve ter uma ou mais imagens
correspondentes (Idem, p. 85)

A imagem que termina o livro é a de um cartão postal, enviado do Rio de Janeiro para Croissy, na França, em 1914. A mensagem de um século atrás é traduzida pela poeta na última página de *Parque das ruínas*. "Estou triste mas cheia de confiança e coragem", são as palavras de uma anônima, achadas em um antiquário na França, tomadas para si no fechamento do livro. As palavras da anônima escritas durante a guerra atravessam mais de um século para se transformarem, pelo gesto da poeta, em poesia. Movimentando aquilo que estaria fadado à imobilidade e à escuridão da gaveta, a poeta faz coro com a desconhecida do cartão postal, traz seu fantasma à baila e nos coloca aqui e ali, hoje e ontem, na paisagem em preto e branco do Rio de Janeiro do cartão postal, na caligrafia de uma escrita em outra língua, na paisagem desconhecida do destinatário, nas linhas do livro. No tempo do postal, seu tempo de viagem de um local ao outro, e na viagem de volta à origem, no tempo da escrita, da tradução, no tempo da leitura.

4.3 my walking is my dancing

Meditando sobre as definições e diferenças entre a poesia e a prosa, na conferência "Poesia e pensamento abstrato", Paul Valéry cria uma analogia. Segundo ele, a poesia está para a dança assim como a prosa está para o andar:

O andar, como a prosa, visa um objeto preciso (...) Não existem deslocamentos através do andar que não sejam adaptações especiais, mas abolidas e como que absorvidas todas as vezes pela realização do ato, pelo objetivo atingido. A dança é totalmente diferente. É, sem dúvida, um sistema de atos; mas que têm seu fim em si mesmo. Não vão a parte alguma. (VALÉRY, 2011, p. 220)

Sob esse enfoque, o caminhar é visto como um ato com objetivo específico, como a necessidade de um objeto, ou impulso de um desejo (Ibidem). No entanto, o próprio poeta nos conta de uma experiência em que foi "tomado" por ritmos justamente ao longo de uma caminhada:

Fui *tomado*, de repente, por um ritmo que se impunha e que logo me deu a impressão de um funcionamento estranho. Como se alguém estivesse usando minha *máquina de viver*. Um outro ritmo veio então reforçar o primeiro, combinando-se com ele; e estabeleceram-se não sei que relações *transversais* entre essas duas leis (estou explicando da maneira que posso). Isso estava com-

binando o movimento de minhas pernas andando e não sei que canto que eu murmurava, ou melhor, que se murmurava *através de mim*. Essa composição se tornou cada vez mais complicada e logo ultrapassou em complexidade tudo o que eu poderia produzir racionalmente de acordo com minhas faculdades rítmicas comuns e utilizáveis. (Idem, p. 214)

A forte experiência rítmica que acometeu o poeta não pôde se transformar em obra musical (e aqui acrescento também, não pode ser transformada em obra coreográfica, já que sua descrição relaciona ritmo, melodia e movimento do corpo) pois lhe faltaram os recursos técnicos necessários para tal tarefa. No artigo de Valéry, a anedota sobre a experiência da caminhada funciona como exemplificação da diferença entre a "produção espontânea através do conjunto de nossa sensibilidade – e a fabricação de obras" (Ibidem), e, dessa forma, a problematização sobre a experiência vivida não é exatamente o foco de debate de seu artigo. No entanto, a passagem me chama atenção, pois vejo na anedota uma oportunidade fértil para pensarmos sobre a presença da caminhada na dança, assim como a presença da prosa na poesia e, dessa forma, relativizar os limites entre elas.

Se a caminhada foi fonte de uma produção rítmica inesperada, e se ela também é para o poeta uma ação que lhe causa envios e reenvios de ideias: "eu sabia que a caminhada frequentemente me entretém em uma viva emissão de ideias e que ocorre uma certa reciprocidade entre meu passo e meus pensamentos, com meus pensamentos modificando meus passos; com meu passo excitando meus pensamentos (...)" (Ibidem, p. 215); ela deixa de ser apenas uma ação utilitária, na qual apenas "circunstâncias pontuais (...) ordenam ao andar seu comportamento, prescrevem-lhe a direção, sua velocidade e dão-lhe um *prazo limitado*" (Ibidem, p. 220). As caminhadas de Valéry dinamizam seus pensamentos, que passam não apenas a "dançar" junto com o ritmo de suas pernas, mas de fato alteram o seu ritmo e forma de caminhar: fazem dançar o filósofo. Através de um processo de reenvios entre os sentidos, Valéry percebe que as pernas alteram o pensamento, que por sua vez modifica o modo de andar, e vice-versa. Acometido por uma espécie de devaneio ao longo da caminhada, ele parecer ter experimentado o descontrole sobre os caminhos percorridos pelo seu pensamento, seu corpo, seu ritmo.

Sua experiência nos lembra a descrição que João Cabral de Melo Neto faz da dança da bailadora andaluza que, na analogia entre a dança e o galope, não se sabe se a bailadora cavalga ou é cavalgada, se é movida ou se movimenta. De forma semelhante, o filósofo Valéry não sabe se caminha ou é caminhado, se pensa ou é pensado através de seu corpo; "como se alguém estivesse usando minha máquina de viver..." (Idem, p. 214). Essa indetermi-

nação entre a passividade e a atividade é também presente em dois momentos de *A alma e a dança*, como já analisamos no segundo capítulo, o primeiro deles quando Fedro percebe que a observação da dançarina faz com que o movimento pense em seu lugar; e, por fim, a dança convulsiva de Athiktê seguida da fala que encerra o livro "- Asilo, asilo, ó meu asilo, Turbilhão! – Eu estava em ti, ó movimento, e fora de todas as coisas…" (VALÉRY, 2005, p. 67).

Fora de todas as coisas, no movimento, na experiência de devaneio mental e corporal durante uma caminhada, Valéry, apesar de afirmar que andar e dançar são experiências opostas, faz testemunho de uma vivência que, mesmo que única e impossível de ser reproduzida, nos remete diretamente à dança e às passagens escritas sobre a dança pelo filósofo. Apesar de não ter ao seu dispor as ferramentas necessárias para a reprodução da obra musical (e corporal) que lhe acometeu, a experiência se transmuta em texto, com o ritmo e a dicção suscitadas justamente pelo seu caminhar dançante. Há portanto, uma contradição performativa na construção de Valéry expressa na narrativa da experiência vivida, já que o filósofo parece ter-se percebido caminhando como quem dança, ou melhor, dançando ao caminhar: "isso estava combinando o movimento de minhas pernas andando e não sei que canto que eu murmurava, ou melhor, que se murmurava através de mim" (VALÉRY, 2011, p. 214), e no entanto, separa os dois gestos somente porquê não se sente capaz de musicar ou coreografar a experiência. No entanto, a passagem é escrita, e de certa forma, recuperada em palavras, numa prosa poética.

É possível que Valéry não tenha considerado a epifania vivenciada na caminhada como uma experência de dança por sua impossibilidade de reproduzir ou fixar suas ideias em obra musical ou corporal. Mas, além disso, homem de seu tempo, ele talvez não pudesse considerar a caminhada (e seus desvios rítmicos) como da ordem da dança, pois aquilo talvez não tivesse a virtuosidade associada à dança daquele momento histórico. O filósofo, diferentemente do que buscava o coreógrafo e professor de dança brasileiro Klauss Vianna nos anos 1970, que disse "a dança é um modo de existir, cada um de nós possui a sua dança e o seu movimento original" (VIANNA, 2005, p. 105), já se referia a si mesmo na conferência Philosophie de la danse como "um filósofo que não sabe dançar". Para ele, provavelmente, a concepção de dança estava intimamente ligada à técnica, ao treinamento e à virtuose. No entanto, ao percorrer os passos de Valéry através de suas palavras, não consigo senão visualizar sua dança inquieta, errante, no compasso próprio de quem vivencia e dá passagem às sensações, caminhando-dançando às margens do rio Sena. Dessa forma, na minha leitura, o filósofo dança, levando-me consequentemente, a errar junto de seus passos. É sob o prisma anacrônico da contemporaneidade que imagino os passos do filósofo e convido-o a dançar.

Ora, é justamente diante da constatação de que o caminhar é mais do que apenas uma ação utilitária que coreógrafos passam a inseri-la em suas obras como tema central ou recurso coreográfico. Exemplo disso é a obra da belga Anne Teresa De Keersmaeker, que faz do caminhar um recurso coreográfico e musical para estabelecer o ritmo em suas obras; segundo a coreógrafa, a parte inferior do corpo é responsável por marcar o pulso em suas coreografias, conferindo complexidade expressiva à parte superior. O caminhar é para ela um importante princípio para o desenvolvimento de seu trabalho:

Passos são transferências de peso. No meu desejo de voltar ao básico, eu comecei a perceber o caminhar como uma simples expressão de dança (...). Eu também estava olhando retrospectivamente para meus primeiros trabalhos e percebi que todos os movimentos de dança são variações do caminhar: pensando o que é específico no caminhar, eu percebi que ele organiza o corpo no espaço-tempo. (DE KEERSMAEKER, 2013, p. 36)<sup>76</sup>

Central também nas obras de Trisha Brown dos anos 70, o caminhar aparece em *Man walking down the side of a building* (1971) e *Woman walking down a ladder* (1973), em que, respectivamente, um homem caminha, suspenso por uma corda, perpendicular à parede de um prédio, de seu topo até o chão; e uma mulher desce uma escada de incêndio, na lateral de um prédio, também suspensa por uma corda. Nas duas obras o caminhar é a ação central e isso se enfatiza com a mudança de perspectiva – o corpo, ao ser olhado perpendicular à parede dá a impressão de flutuar e permite que voltemos a atenção ao gesto de caminhar de maneira mais global, mesmo que, para os performers, a ação exija um esforço muito diferente daquele exercido numa caminhada comum.

Para o coreógrafo Steve Paxton, o caminhar também é central no desenvolvimento da técnica de contato-improvisação, criada por ele, e se faz presente em suas obras, como em *Satisfyin lover*, feita de instruções para serem realizadas por qualquer pessoa (não necessariamente dançarinos).

Trecho completo no original: "My walking is my dancing' is a part of the same research that started in Zeitung. The verticality of the spine distinguishes the humans' postures from those of animals. The movement by which humans gradually reach their erect posture in the evolution of the human species and in the development of the child is a spiral of the spine unfolding upward. Once we stand up, we begin to walk, where walking expresses the basic relationship between the upward-pulling force of the vertical body and the downward force of gravity. Therefore, making steps is about shifting weight. In my wish to return to the basics, I began to wonder about walking as a simple expression of dancing. (...) I was also looking back at my early works (...) to realize that all dancing movements are variation on walking: thinking about what is specific to walking, I realized that it organizes the body in space-time. (...) "my walking is my dancing" helped me enter music through its temporality, and rhythm. So, to be specific, I may use "my walking is my dancing" to organize musical time with the lower part of the body, which can be contrasted my the movement of the upper body" (DE KEERSMAEKER, 2013, p. 36).

Nela, vê-se uma sequência de gestos cotidianos simples: caminhadas, paradas, sentadas e levantadas. A observação dos vários corpos cruzando o espaço do palco nos leva a atenção para as peculiaridades de cada caminhar, gesto aprendido pela nossa espécie através de uma série de aquisições prévias da primeiríssima infância e das espécies que nos antecederam.

Nenhum caminhar é idêntico a outro, e ele é não apenas a base da dança, como nos sugere Steve Paxton e Anne Teresa de Keersmaeker, mas, quando olhado de perto, sob uma organização que o retira do campo da utilidade, caminhar é dançar, gesto feito de deslocamentos de peso de um pé a outro, queda, retomada. Caminhar é a mais sintética das danças, impossível de ser reproduzida por um outro corpo, "minha caminhada é minha dança". Ao colocá-la como elemento central de obras coreográficas, da mesma forma que faz a poeta ao compartilhar com leitores suas estratégias em linguagem ordinária, espectadores tornam-se potenciais dançarinos e, mais do que isso, observadores do corpo ordinário, do corpo "infraordinário", da presença da poesia e da dança na vida, no cotidiano.

A poesia na prosa, a caminhada na dança: como olhar para o corpo (para a língua) percebendo sua beleza ordinária? Repercutindo e traduzindo a máxima de Anne Teresa para o campo da linguagem, minha prosa é minha dança. Testemunho da aquisição da linguagem pela espécie humana, cada voz, cada dicção, entonação, ritmo, é fruto de uma relação singular entre o indivíduo e sua língua materna, entre as especificidades de seu corpo com o gesto comum a todos. A prosa poética de Marília caminha entre as formas, entre o ensaio e a poesia, entre o diário e a crônica - uma caminhada sem objetivo ou utilidade; a poeta parece escrever como quem caminha, como quem dança, como quem medita. Além disso, a poeta parece escrever para quem caminha como quem dança - para quem vê (ou quer ver) beleza no ordinário. Me parece que ao fazer uso do que é comum a todos, o conteúdo dessas obras deixa de ser apenas feito de versos, danças e caminhadas, mas de uma ação no mundo: são um convite ao passo, à observação do passo, à observação do próprio olhar, da própria prosa. São obras feitas de ação; convite à ação<sup>77</sup>. Performam o comum.

Na análise que faz sobre a poesia de Marília Garcia, Maurício Chamarelli Gutierrez chama atenção ao gesto convidativo presente na obra da poeta:

> essa poesia, em grande parte narrativa (ou performática), tematiza e encena a si mesma e a seu entorno: a leitura, os modos de

<sup>77 &</sup>quot;Quanto a mim, que, confesso, presto muito mais atenção na formação ou na fabricação das obras que nas próprias obras, tenho o hábito ou a mania de só apreciar as obras como ações. Um poeta é, a meu ver, um homem que, a partir de um incidente, sofre uma transformação oculta. Ele se afasta de seu estado normal de disponibilidade geral e vejo construir-se nele um agente, um sistema vivo, produtor de versos" (VALÉRY, 2011, p. 219).

feitura, de circulação editorial e de crítica da poesia na atualidade. Mais do que solipsista, no entanto, esse gesto se quer convidativo: como se alguém nos abrisse a oficina e nos convidasse à visita, à observação do escrever, dessa escrita que se faz sem se distanciar de seus modos de fazer. (GUTIERREZ, 2015, p. 245)

Nos convidando a observar suas "oficinas", a poeta, assim como os coreógrafos citados, nos levam a (re)conhecer o substrato de sua poética, sua dança, "voltando ao básico", e nos levam a reconhecer também os "seus modos de fazer".

Em "blind light", poema que faz parte do livro *Um teste de resistores*, a poeta reflete sobre seu próprio processo de criação e compartilha com o leitor como se dão seus procedimentos de escrita. Na vigésima parte do poema, ela retoma os desejos que motivaram a escrita do livro *20 poemas para o seu walkman*, de 2007, e atesta o desejo de fazer mover o leitor, ou de fazer da escrita uma espécie de tradução do movimento da caminhada, e reflete sobre a relação entra a poesia e o ritmo do caminhar:

em 2007 escrevi o livro 20 poemas para o seu walkman tentando pensar em espaços e mapas que não têm a escala habitual ou que podem ser redimensionados que importam menos como representações de lugares que existem e mais como lugares que fazem conexões dessas representações com outras coisas o aníbal cristobo me disse uma vez que pareciam paisajes visitados en extrañeza nesses mapas cabe a pergutna de hilary kaplan quando olho para os pés boiando olho para frente ou para baixo?

escrevi o livro 20 poemas para o seu walkman querendo que o leitor ouvisse os textos o ritmo o andar daqueles poemas queria que o leitor sentisse o deslocamento o literal do walk-man o homem andando um fio que vai conduzindo as coisas em cada cena estamos em um lugar diferente os personagens

vão atravessando os poemas e atualizando as narrativas que aparecem as narrativas são entrecortadas contadas só pela metade aqui o país não é o mapa (GARCIA, 2016, p. 35)

"O homem andando/ um fio que vai conduzindo as coisas", acompanhado pelas palavras de sua poesia, como a música que, a partir da invenção do walkman, permite que os ouvintes a escutem em seus fones de ouvido durante uma caminhada. Há uma mudança radical na experiência de caminhar acompanhada pela música reproduzida nos nossos ouvidos; como no devaneio de Valéry, essa experiência altera inclusive nossa forma e nosso ritmo de andar. De forma análoga, a poesia também ressoa nos nossos ouvidos, transformando nosso modo de estar e ver o mundo - "aqui o país não é o mapa", pois o espaço é fruto da experiência de encontro entre o corpo do leitor e aquilo que o cerca, a paisagem passa por ele, mas também através dele, deixando porosas as fronteiras. O leitor, o caminhante, caminha e é caminhado – lê com sua voz e seu ritmo a voz da poeta, mas, no estado entre a atividade e a passividade, típicas da leitura e da caminhada, o leitor experimenta o deslocamento que inicia com sua leitura, mas não sabe para onde ela o levará. Dança entre o ritmo ditado pela poesia que tem em mãos e aquela que ele produz com sua própria leitura – lê e é lido, dança e é dançado.

4.4 coda<sup>78</sup>

La Mère hors d'elle, tel est chaque enfant (QUIGNARD, 2013, p. 43)<sup>79</sup>

Nesta coda, refaço o percurso dos últimos dois anos em diálogo com os assuntos desta pesquisa. Se, como nos sugere Pascal Quignard, a memória e as imagens da nossa concepção, da vida intrauterina, do nascimento e da morte nos são interditadas de serem gravadas ou retomadas como imagens (ideia trabalhada no terceiro capítulo do presente trabalho), elas sobrevivem

<sup>78</sup> Nesta coda, quando o texto apresentar a forma de verso, as referências virão como notas de rodapés para facilitar a leitura. Além disso, experimentei transformar algumas das citações, escritas originalmente em prosa, em frases versificadas, quebrando alguns períodos em versos. Sugiro assim um novo ritmo aos textos dos autores que agora dialogam intimamente com o ritmo do meu próprio texto. Além disso, as quebras de frases em versos sugerem uma abertura no sentido de algumas palavras ou passagens, dão relevância a algumas palavras que ficam agora destacadas da mancha do texto, ganham rimas visuais e sonoras, compõem com o espaço em branco da folha. Nesse gesto, portanto, ficam implícitas tanto as interpretações das citações como as sugestões de relações entre os trechos citados e o meu próprio texto.

<sup>79 &</sup>quot;A Mãe fora dela, assim é cada criança" (QUIGNARD, 2013, p. 43).

como texto, e atestam a falta da imagem de origem<sup>80</sup>. A perda que a palavra atesta também reside na impossibilidade de coincidirem personagem e narrador desses eventos limites. A autoria do texto – a narrativa dos eventos que nos fundam – não coincide completamente com seu protagonista. É através da narrativa de um observador que os fatos que nos moldaram sobrevivem e que de outra forma talvez nos escapassem totalmente.

Assim, as quedas de que somos formados sobrevivem subterraneamente no nosso arcabouço de sensações, no nosso modo de estar no mundo e nas narrativas que escutamos e reproduzimos, mesmo que as versões desses textos não correspondam totalmente com a verdade vivida pelos seus personagens. Como vimos no terceiro capítulo, essas quedas, sensações e memórias são não apenas fundadores de quem somos, mas também são pontos-chaves da "origem da dança", nas palavras de Pascal Quignard.

Talvez por esse motivo, algumas abordagens das práticas somáticas (ramificadas em diversos sistemas como Bartenieff, Técnica de Alexander, Feldenkrais, Body Mind Centering, Body Mind Movement, entre outras), cada vez mais presentes no treinamento dos dançarinos contemporâneos, se dediquem justamente ao resgate corporal dos padrões do desenvolvimento motor da primeiríssima infância. Por meio da percepção aguçada das sensações geradas e geradoras do movimento e do reaprendizado de movimentações e habilidades esquecidas ao longo do desenvolvimento e crescimento do indivíduo, é possível que essas vivências busquem justamente retomar a integração corpo-mente existente da primeira infância, em que agora, na vida adulta, a linguagem norteadora e resultante desse processo esteja "incorporada" (embodied) nas sensações. No retorno às movimentações pregressas, a escrita, alicerçada no corpo, e não apenas na narrativa de um observador externo, de um novo texto em que personagem e narrador podem coincidir.

Segundo a coreógrafa Anne Teresa de Keersmaeker, o treinamento da educação somática, como o BMC<sup>81</sup>, "enraíza-se na percepção e sensação do corpo através de um enfoque interno (...) e oferece aos bailarinos um acesso

<sup>80</sup> Retomando a citação de Quignard; "a palavra nomeia aquilo que foi (...), atrás de cada palavra há uma perda" (QUIGNARD, 2013, p. 46).

<sup>81</sup> BMC é a sigla usada para Body Mind Centering, "uma abordagem integrada e incorporada (embodied) ao movimento, ao corpo e à consciência". Criada pela dançarina, terapeuta do densenvolvimento neurológico, pesquisadora e professora estadunidense Bonnie Bainbridge Cohen, o BMC define-se como "um estudo experimental baseado na incorporação (embodiement) e aplicação de princípios anatômicos, fisiológicos, psicofísicos e de desenvolvimento, utilizando o movimento, o toque, a voz e a mente. Sua singularidade reside na especificidade com que cada um dos sistemas corporais pode ser pessoalmente incorporado (embodied) e integrado, a base fundamental do desenvolvimento repadronizado, e uma linguagem baseada no corpo usada para descrever o movimento e as relações corpo-mente. No original: "Its uniqueness lies in the specificity with which each of the body systems can be personally embodied and integrated, the fundamental groundwork of developmental re-patterning, and the utilization of a body-based language to describe movement and body-mind relationships" Trecho retirado do website Body Mind Centering. Disponível em: www.bodymindcentering.com. Acesso em: 17/12/2021.

diferente e um enfoque no corpo que os ajuda a gerar movimento entrelaçado com a percepção"<sup>82</sup> (DE KEERSMAEKER, 2013, p. 34). O movimento gerado a partir de necessidades interiores (e não da busca por reproduzir passos, por exemplo), aliado à percepção das sensações, faz com que o bailarino se torne mais consciente de seu gesto, integrando sensação e expressão. Ao buscar estratégias que refazem experiências apagadas de nossa consciência, como o retorno à proximidade do chão, vivenciada pelo bebê, e o (re)aprendizado das aquisições neuromotoras como as de arrastar, sentar, engatinhar etc., se amplia não apenas a expressividade do dançarino, agora capaz, por exemplo, de transitar pelos níveis do espaço<sup>83</sup>, como se torna possível que o corpo adulto resgate para si a possibilidade de refazer uma narrativa, uma dança perdida através de linguagem alicerçada em sensação, em corpo, uma linguagem *embodied*; "incorpordada".

"Como um nascimento possível e seguro" (QUIGNARD, 2013, p. 91), como descrito por Quignard frente às experiências de quedas nos transes testemunhadas em filmes etnográficos, a dança faz dessas experiências e (re)aprendizados corporais matéria de criação, abrindo espaço também para a construção de uma nova história de corpo "possível e confiante", apoiada no corpo dos parceiros, nos mestres, nos cúmplices da dança:

Descobrimos no homem uma bondade possível capaz de acolher aquele ou aquela que parece morrer. Alguém acolhe o corpo que se deixou tombar para trás sem se preocupar com o seu colapso e gentilmente o coloca ao seu lado na poeira terrestre (...) É como um abandono total à qualquer pessoa, não importa a qual homem, mulher, não importa a que deus. É como um bom nascimento possível e seguro. É como uma confiança absoluta que a vítima depositaria em seu mestre ou em sua mãe. (Ibidem)<sup>84</sup>

<sup>82</sup> No original: "it roots itself in the perception and sensation of the body through an internal focus (...) I recognize that BMC and similar teachings offer dancers a different access to and focus on the body, which helps them generate movement intertwined with perception".

<sup>83</sup> Desde a dança moderna os dançarinos levam em conta todo o espaço disponível para criarem e realizarem suas danças, podendo movimentar-se muito próximos do chão, ou mesmo, como veremos adiante, muito longe dele. Não há uma hierarquia de importância ou de status entre os níveis do espaço e costumeiramente os treinamentos dos dançarinos contemporâneos incluem a prática de entregar o peso do corpo ao chão, algo similar à postura da savasana, a "postura do morto", da Yoga.

<sup>&</sup>quot;Comme une bonté possible de l'homme qu'on découvre capable d'accueillir celui ou celle qui semble mourir. Quelqu'un accueille le corps qui s'est laissé aller à la renverse sans se soucier de son effondrement el il le dépose doucement à ses côtés dans la poussière terrestre(...) Cést comme un abandon total à n'importe qui, n'importe quel homme, n'importe quelle femme, n'importe quel dieu. 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" (QUIGNARD, 2013, p. 91).

Dança e ritual se aproximam e, sob essa ótica, o aguçamento e reconhecimento das percepções e sensações do próprio corpo, adquiridos através dos treinamentos das práticas somáticas, por exemplo, faz das experiências, da própria leitura textual à vivência cotidiana, matérias de observação, análise, criação e escrita. Um corpo desperto lê e escreve o mundo através do corpo. Ora, se foi o meu corpo um dos responsáveis por acolher um ser nascendo e outro morrendo, é no meu corpo que sobrevivem as marcas dessas vivências sobre as quais me tornei testemunha, testemunho. Assim, apoiada nas percepções de um corpo sensível impactado por experiências limites (ou amparada na intuição que, de alguma maneira, me trouxe a esta pesquisa), faço dele matéria de estudo e escrita. Consequentemente, o uso da forma poética é reflexo do anseio em dar passagem aos fluxos, suspensões e tombos – anseio de fazer dançar a escrita.

\*

O corpo perpetua e conta a história do corpo. Inédito em cada indivíduo, cada gesto adquirido nos faz partilhar do desenvolvimento da espécie. Ao observar muito de perto o desenvolvimento de minha filha – nadando, rastejando, engatinhando, se colocando de pé - concomitante com a falência de minha mãe, me torno responsável em fazer sobreviver experiências limites testemunhadas ao longo dessa pesquisa. Como vimos anteriormente, para coreógrafos como Steve Paxton e Anne Teresa de Keersmaeker o caminhar é a origem do dançar. Como vimos, my walking is my dancing, nas palavras da coreógrafa belga. Toda a aquisição motora pregressa ao aprendizado da marcha ao mesmo tempo que cria condições para que ela possa ser realizada, também nos coloca ao rés do chão, nos faz comungar com outras formas de vida já que, mesmo que por um período curto de tempo, toda vida humana nadou, rastejou, se deslocou em quatro apoios. De que forma descrever o testemunhar desse aprendizado? De que forma perpetuar palavras diante do fim dessas danças? Diante do silêncio de quem as experimentou? Se, como vimos nos capítulos anteriores, a dança faz das experiências da vida matéria de criação, como transpor esse mergulho para o texto?

Nos meses que se seguiram ao exame de qualificação desta dissertação, tomei consciência de que as experiências que, imprevisivelmente, me surpreenderam ao longo da pesquisa dialogavam com ela e, portanto, tento dar o salto na direção de transmutá-las em palavras. Distendi a forma acadêmica e, mais precisamente, a forma do ensaio, desenvolvendo uma prosa assumidamente poética para trazer à baila reflexões e conhecimento sobre nascimento, crescimento e a morte. Certa de que as experiências de vida são da ordem da dança e do texto, trago para esta conclusão, em forma de coda,

o diálogo sincero da vida (em seus limites) com a arte. O assunto da minha dissertação invadiu o cotidiano de minha vida (vice), e este pretende ser um exercício no caminho de volta (versa). Não se trata de um diário mas sim de uma proposta de testemunho sobre quedas que me forjaram, e, consequentemente, também moldaram a presente pesquisa.

Me vi assombrada, tal qual os autores com os quais trabalhei, por um desejo de temporalizar, reanimar imagens, fantasmas das danças vividas e vistas por meio da escrita. Esse desejo se tornou ainda mais urgente no momento de pandemia e isolamento social que nos tolheu a possibilidade de dançar, de assistir dança, de estar coletivamente em festejos ou celebrações – espaços onde a dança costumeiramente toma lugar. Qual é a responsabilidade do texto, da palavra, diante da falta da dança?

\*

Minha mãe, agora; minha filha, ainda: textos de minha autoria, e também "uma fina película de ar me envolvendo (...) um abraço de penugem"<sup>85</sup> o vinco das linhas de nossas mãos que nos escapa mas imprime

Durante a morada no interior do líquido-oceano da mãe, o bebê se move e a única explicação que fala sobre a diferença das digitais de cada um (inclusive no caso de irmão gêmeos as impressões são diferentes) é de que a pele em formação, em contato com a água, cria uma rugosidade que tem seus padrões definidos através do movimento do bebê. Acho bonito pensar então que temos nas pontas dos dedos essa partitura coreográfica de toda uma vida anterior. E que quando acariciamos alguém emprestamos àquela outra superfície essa memória de movimento de toda uma vida. (YONASHIRO, 2017, p. 69)

Nas pontas dos dedos todo o tempo o caminho dança. Formada por um conjunto de ossos que se articula entre si, a pélvis é a estrutura que fica entre a parte inferior e a parte superior do corpo. O vazio ósseo entre a bacia e a caixa torácica (ligadas apenas pela linha anterior do corpo, a coluna) desenha a cintura, circunferência mais estreita, localizada na altura do umbigo. Nas laterais do quadril, logo abaixo da cintura, onde intuitivamente apoiamos as mãos durante uma espera qualquer, as espinhas dos ílios, o cume de uma montanha que desemboca na púbis, à frente da bacia, e no sacro, nas costas.

O ílio é uma estrutura que lembra a asa de uma borboleta, uma orelha, uma concha

no final de cada uma das asas, ancas, no fim da cintura pélvica na aba inferior,

os ísquios, em cada um dos quadris

para onde apontam seus ísquios enquanto caminha agora enquanto se senta

cintura anca cadeira são as palavras do português que dão nome à pélvis

descadeirado, requebrado, rebolado, comportado são alguns dos advérbios usados para qualificar os movimentos que esse complexo ósseo e muscular realiza.

Talvez seja a região mais bem-humorada do nosso corpo e também aquela portadora do maior número de tabus. Talvez a região mais violentada reprimida divertida estereotipada.

É pela estrutura mais alargada, nas mulheres, mais afinada, nos homens que lemos e construímos as ideias de corpo do que seja feminino e masculino desde os ossos dissecados para cada osso um nome um desenho comum comum a todos

o molde do osso quem molda

moldados saberíamos dizer daquele esqueleto o que fez saltou demais quebrou dançou.

Nas danças brasileiras, muitas delas de matrizes africanas, o quadril é central no movimento o cóccix, pequeno osso localizado no final do sacro, vestígio do rabo de nossos ancestrais, em forma de flecha, aponta para baixo desenha infinitos oitos quadradinhos de oito quadris até o chão

sambei

no balé clássico essa região pouco se moveu as pernas e os braços ornamentam o espaço o centro do corpo estável concentrado.

Martha Graham<sup>86</sup> alicerçou ali a origem de sua dança com contrações e relaxamentos moveu a pélvis em básculas para frente e para trás sequenciando o movimento de toda coluna que com ela se expandiu recolheu espiralou no espaço

pela bacia de alguém que um dia nos carregou passou um bebê você e para que isso tenha sido possível esse complexo ósseo se alargou no parto os ossos da púbis se distanciaram o sacro nas costas basculou para trás abrindo caminho para a passagem do bebê que ali escorregou desceu girando geralmente da esquerda para a direita mas nem sempre mas sempre buscando por espaço o bebê gira na descida da pélvis espiralando os ossos da cabeça se encaixando com o espaço sem ossos da bacia o centro da bacia vazado espaço limite

o nascimento é uma queda da passagem do mundo aquático para

<sup>86</sup> Coreógrafa estadunidense da passagem do século XIX para o XX.

o mundo terrestre
mediada pela pélvis
a bacia
que talvez receba esse nome
por acolher e depois
lançar o bebê ao mundo

talvez isso explique também o nome dado ao osso feito da junção de outras cinco vértebras sacro osso sagrado que se abre como um portal permitindo a queda a queda de origem

caminho

disseram:
bebês gostam de serem ninados
porque assim
adormeciam
na barriga de suas mães,
no balanço de suas pélvis
um pé depois do outro
calcanhar
metatarso

calcâneo hálux

dedão

pé ante pé

caminhar 'me leva para perto de você para longe de você organiza o tempo de forma periódica, circular, por meio de passos'<sup>87</sup> com quais compassos se faz um caminhar

fui e voltei pela sala contando:

binário ternário quaternário contração relaxamento

(o fato de termos) dois pés não reduz nosso passo a um único compasso

'se começo a modular o parâmetro do tempo distingo um ritmo'

and
I'm already dancing<sup>88</sup>

a cabeça inclinada ligeiramente para frente andamos para não cair caímos levantamos aceleramos o passo e já estamos dançando correndo nossos pés fora do chão no chão fora do chão o centro do pé para sempre vazado como o centro das mãos como as chagas de cristo o céu da boca abóbodas arcos

desenhamos parábolas ao infinito em cima

embaixo em cima

pêndulos

vagas

valsas

ondas

vagando

divagar

devagar

*la vague* em francês

o bebê embalado nas ondas da pélvis de sua mãe

andamos em círculos embalando bebês nos embalando

corações vivos

como diz meu pai como dizia seu pai

ficam nas panturrilhas nossos segundos corações que bombeiam rio acima o sangue venoso de volta ao peito

caminhar faz bem à saúde

o dançarino & coreógrafo norte-americano Steve Paxton tem no caminhar a base de seu trabalho:

cada passo é um evento sinuoso dobrar-se e desdobrar-se ao redor do próprio centro o desenho cruzado no corpo

a cada passo uma hélice se desenha como as do DNA espirais de um lado a outro

vagas ondas

a maioria dos mamíferos se desloca em quatro apoios

nós

também engatinhamos e depois

equilibramos nossas cabeças sobre os apoios dos pés liberamos nossos braços

'é a partir da adaptabilidade do nosso caminhar que a dança se faz possível' 89

os braços pendulam no ar se apoiam no ar desenham o ar

'o primeiro passo da criança é um passo trôpego, que cambaleia, e é o mais lindo passo que existe no mundo sublunar onde os filhos dos mortais sobrevivem como podem'90 depois de nadar rastejar engatinhar caminhamos cambaleantes até o fim dos dias

<sup>89</sup> PAXTON, 2008, s. p.90 QUIGNARD, 2013, p. 55.

andar dansar

Rosa escreve "dansar" em *grande sertão: veredas* dansar com o sertão dansar com s travessia a pé

caminham

Adília Lopes com o s da Sophia de Mello B. Andressen para dansar:

'desde que comecei a dansar escrevo dansar com s como a Sophia. Danso na minha cozinha descalça. Danso sozinha para os gatos. Enquanto danso, penso. Penso e giro. De girar e de gerir. Enquanto danso, raciocino e raciocino melhor.

enquanto dansa raciocina melhor dansar caminhar pensar

caminham
Vitória, Fabiano, Baleia, os meninos
em *vidas secas* na lama
suas apalgartas *chape-chape*é o som de sua caminhada

'a cabeça inclinada,
o espinhaço curvo, agitava os braços para a direita e para a esquerda.
Esses movimentos eram inúteis,
mas o vaqueiro,
o pai do vaqueiro,
o avô e
outros antepassados mais antigos haviam-se acostumado a percorrer
veredas, afastando o mato com as mãos.
E os filhos já começavam

<sup>91</sup> LOPES, 2015. p. 77.92 RAMOS, 2003, p. 9.

a reproduzir o gesto hereditário. Chape-chape.'92

Herança da espécie caminhamos junto dos nossos antepassados dançamos cada um sua dança individual e coletiva partilhamos do som do gesto inútil hereditário caminhar dançar chape-chape

'com todo esse caminhar a percepção se aguçou incrivelmente o corpo aí já estava mais condicionado à mente'93

dansar flanar

chape-chape
cedilhas prego espinho tropeço
no pé
pedra no meio do caminho
dançar tropeçar

'a dança faz apelo à falta de jeito natal.
ela usa todos os gestos das crianças.
ela não consegue falar.
ela não sabe cantar.
ela nem sabe levantar o pé.
ela nem sabe iuntar as palmas, separá-la

ela não sabe juntar as palmas, separá-las, golpeá-las, produzir som.

a dança apela ao corpo silencioso que habita toda a vida em outro corpo que o precede - em outro corpo que já não existe.

a dança apela ao corpo antes da linguagem

(o corpo original, o corpo ovular, o corpo embrionário, o corpo fetal, o corpo nativo, o corpo infantil).

ao corpo antes de mim.

o corpo antes da posição do sujeito.

<sup>93</sup> BARRIO, 2001, p. 79.

<sup>94</sup> QUIGNARD, 2013, p.75

ao corpo antes do rosto. ao corpo antes do espelho. ao corpo antes da pele. ao corpo antes da luz.'94

para onde caminhamos quando caminhamos para o centro com o centro para a luz para antes da luz para origem e chegada

h

0

r

i

 $\mathbf{Z}$ 

O

n

t e

'os desenhos que fazem o pendular dos braços não são paralelos entre si,

mas sutilmente enviesados para o centro, porque, finalmente, é o centro da pélvis

que precisa ser movido adiante'95

uma linha de força entre bacia e pés cabeça céu da boca embalam nossos pensamentos vagos divagamos sem meta

95 PAXTON, 2008, s. p.

passo contrapasso

meditamos

nos salvamos fugimos quantas histórias de salvar a pele a pé

será que o balanço de origem está sempre impresso no nosso

andamos
para as ondas
de *la mère*para o encontro com
as águas
a mãe

andamos como que desalojados do primeiro balanço

em busca de quê pra onda

andamos como podemos sobreviventes do mundo sublunar

todo rio é um desejo de mar

\*PAUSA

(caminhei todos os dias com minha filha na barriga, a cachorra na coleira e a mão do parceiro cada vez mais necessária para sobrepor ladeiras, buracos. caí porque o ar não me apoiou. caímos todos.)

embalei minha filha na nossa primeira caminhada parei a cada 4 minutos de quatro e segui a cada 4 minutos a pé sístole diástole

contração a cada 4

no caminho de sua chegada à terra que tudo atrai para o centro dela mesma onde sobrevivemos como podemos

os primeiros passos do bebê trôpegos cambaleantes os braços livres para o espanto para o embalo os braços dados

seguidas quedas

caminho

aprendemos a andar como aprendemos a andar no momento da queda

cruzamos fronteiras jornadas dias e noites andamos em círculos panturrilhas, coração

o sangue dessa espécie já caminhou todo o planeta

'na calçada na lama no gelo na neve no fogo na água'96 man walking down on the side of a building woman walking down a ladder walking on the wall<sup>97</sup> títulos de Trisha Brown

homem caminha descendo a lateral de um prédio mulher descendo uma escada caminhando caminhando na parede

o corpo paralelo ao chão
não deita, caminha
em nossa direção
o corpo paralelo ao chão permite
que se veja
o caminhar afinal
os pés no contato com a pele do prédio
a cabeça no contato com o ar

é incrível caminhar amantes da caminhada

satisfyin lover é o nome da peça de Steve Paxton em que ele sugere a qualquer-pessoa-dançarina ande, caminhe, sente-se, "com a mente aquietada"

the mind should be at rest
está escrito
na coreografia
que está escrita
para qualquer um
a qualquer momento
para grupos
A, B, C, D, E, F
42 deixas
que se podem ver
para além do teatro

<sup>97</sup> Títulos de obras da coreógrafa estadunidense Trisha Brown: man walking down on the side of a building (1970); walking on the wall (1971); woman walking down a ladder (1973).

como traduzir o nome da peça?

Hello Isabel,

Satisfyin Lover (it has no g nor apostrophe) was so named because the dance was the apex of dances I had been working on for 5 years most of which had a walking aspect. I somehow needed to accumulate nerve to reduce a dance to just walking. When the moment came, in 1967, I experienced a great relief. 98

sintetizar a dança ao nível da caminhada produziu um grande alívio tudo ali contido

amor satisfeito amante satisfatório amante satisfazendo-se amadores

amantes os que caminham

homem andando na lua quatro dias quatro noites
Artur Barrio andando sozinho no Rio 99
terceira margem do pai vagando sozinho no rio uma vila em cortejo sorocô sua mãe sua filha andar e cantar e dançar

braços livres para embalar
amantes satisfazendo-se
braços livres para abraçar
amantes satisfeitos
braços livres
coro solto
veredas caminhos gerais sertão pasto deserto
floresta
crianças braços livres

<sup>98</sup> Resposta de Steve Paxton sobre o título da sua peça de 1967, em troca de e-mail comigo, em 10/11/2021

<sup>99</sup> O artista multimídia Arthur Barrio andou a pé pela cidade do Rio de Janeiro por quatro dias e quatro noites, durante 96 horas, sem parar, *4 dias e 4 noites* (1970).

Nos minutos finais do parto, uma plateia de mascarados foi se posicionando [à minha frente, e restavam a mim os últimos empurrões

mas para qual mundo Joana nasceria,

mais três puxos finais, disse a médica,

mas e se eu não quiser, pensei,

será que conseguiremos viver nesse mundo, pensei,

filha, me dá coragem,

e a vi respirar pela primeira vez

na saída da maternidade

rumo ao nosso isolamento rígido pós estadia no hospital apresentei pela janela do carro minha filha à família

Joana, 20 meses, desvenda sorrisos pelos olhos de quem lhe sorri

sem precisar olhar os dentes, sorri de volta.



\*

morte

No sítio de São Braz, na Serra da Capivara, encontraram sete indivíduos em urnas funerárias:

A variação quanto à posição e acomodação dos corpos ocorre de duas formas, sentada e fetal, sendo que para dois indivíduos adultos não foi possível constatar a posição, porém a presença dos pés articulados com as plantas dos pés apoiadas no fundo da urna sugerem posição sentada; para um dos indivíduos adulto não foi possível verificar a posição, pois a urna havia sido totalmente fragmentada, já o indivíduo subadulto apresentava a posição sentada; enquanto a deposição do corpo das três crianças nas urnas, foi realizada em posição fetal. (FREITAS, A.; FELICE, G.D.; LEITE NETO, W.M., 2020, p. 65)

×

o que ela vê quando fecha os olhos quais danças não viu mas vê quando fecha os olhos ela conheceu seus pais suas avós seus tios

como imagina seus passos sua dança, tem som?

Isadora Duncan dança para o mar de frente ao mar

minha bisavó em cima da mesa para taconear - o que ela dançava? castanholas nas mãos caju

meu bisavô, apicultor abelhas dançam ainda ao redor de sua cabeça

a rainha mãe - minha avó - quebrou a máquina de fazer tricô de raiva

minha filha: conhece minha mãe conhece minha mãe conheço minha mãe desde seus trinta e três

ela dança *hally galy* aos doze na festa do arroz doce a sua sobremesa dei de comer na colher

- sorri, Margarida! -

ela campeã de *hally galy* 

eu sorrio até seu silêncio

nunca soube o que era raligali até buscar no *google* quando reconheci os trejeitos da sua dança no vídeo em preto e branco

- como

- perguntei
- como aprendeu aquela dança americana
- perguntei
- o que fazia afinal a avó em cima da mesa
- perguntei
- como rodava a saia de veludo pesada
- perguntei
- como soavam as castanholas
- perguntei
- como caiu

ela

manda correios elegantes citando Exupéry

- "tu te tornas eternamente responsável por tudo aquilo que cativas"
- e cativar é só coisa boa responde meu pai-com-sonho-de-dançar-valsa-com-a-neta -
- te aguardo para mais uma contradança -

sua última mensagem fica na nuvem

\*

[não consigo colocá-la no pretérito perfeito é a parte mais difícil da narrativa]

se puder responda você consegue reconhecer o som do passo de quem mora com você

desliza tropeça arrasta chinelo pantufa meia

você está sentada

você já dormiu de pé

## deitada

em um sarcófago encontrado na Baía de Nápoles, na Itália, de frente para o esqueleto encontraram uma pintura -'um mergulhador mergulha, ele não tem mais os pés na acrópole, ele está no ar, sua cabeça ainda não alcançou o mar.

A ação não está concluída. Ele está mergulhando.'100

mergulhando minha mãe perdeu a marcha tropeçando mãe filha neta começaram a caminhar caindo

o que deixou de ver olhando para o céu olhando para o chão posição fetal

caiu

\*

caiu era a palavra usada pelos militantes na américa latina para nomear a captura de seus companheiros.

da mulher que perdeu a irmã ouvi antes de dormir contava - como carneirinhos os nomes dos que tinham caído (Argentina, 1977)

\*

5

Ao longo dos capítulos deste trabalho, analisei, em primeiro lugar, um poema de João Cabral de Melo Neto a partir de uma bailadora de flamenco em diálogo com textos de Paul Valéry a respeito da dança e, em particular, o texto a partir da bailadora Antonia Mercé y Luque, uma das figuras chaves para este trabalho, que também inspirou a dança de Kazuo Ohno. Em segundo lugar, me detive sobre a presença da queda na dança e na literatura e, finalmente, me debrucei sobre a entrada dos movimentos pedestres e de temas ordinários também nos dois universos. No percurso, a análise das obras foi alimentada pela leitura de autores como o já citado Paul Valéry, e também Pascal Quignard, Giorgio Agamben, Paul Zumthor, Henri Meschonnic, Georges Didi-Huberman, entre outros. Num movimento que vai da escrita que surge após a apresentação da dança, pela pluma de João Cabral de Melo Neto ou Paul Valéry, até o entrelaçamento entre poesia e cotidiano e a marcha enquanto gesto básico do humano e sua reivindicação como movimento central para a dança, reflito por fim sobre a relação entre corpo e paisagem da cidade, em peças que acontecem fora do espaço da cidade, em diálogo com poemas de Marília Garcia e Carlos Drummond de Andrade.

A dissertação apresenta um arco que vai do texto metrificado à dança feita de gestos ordinários, da escrita mais analítica ao testemunho, da quadra à poesia em prosa, da dança ao caminhar. A hesitação, que desde o início da dissertação já convivia com as rimas e métrica do poema de João Cabral, se fez constante nesse caminhar e se tornou um dos guias da escrita, possibilitando testes e ensaios que portanto variaram, hesitaram, inclusive em sua forma. Quando sugeri o título "Ao fim da dança", pensava em uma espécie de homenagem ao momento final de qualquer dança e à tomada da escrita a partir desse momento. Passados praticamente dois anos de pandemia de Covid-19, acredito que esse título adquire uma nova leitura. Numa conversa após uma palestra-performance com esse mesmo nome, que era um recorte desta pesquisa em diálogo com os eventos que me acometeram nesses dois últimos anos, a professora Patrícia Noronha, uma das participantes do evento, considerou que com esse título eu sugeria que a dança havia terminado – como se não fosse possível haver dança no contexto de isolamento social 101.

<sup>101</sup> O evento "Dança se move ocupa" foi organizado pela entidade A dança se move para auxiliar os trabalhadores da dança prejudicados pela pandemia. Foi realizado on-line, ao longo dos meses de novembro e dezembro de 2020, com palestras, apresentações e debates. Aqui um trecho da fala de Patrícia Noronha, a que me referi: "o que eu fico com muito medo é de de repente a gente se deixar levar por um momento de pandemia, de pessimismo, e de repente falar 'a dança acabou'. Não, a dança não acabou!"

Entendi, ao ouvir tal colocação, que "Ao fim da dança", no nosso contexto, poderia sugerir uma ruptura. Ora, de fato, o lugar ocupado pela dança foi radicalmente deslocado das vidas das pessoas nesses dois últimos anos, sua dimensão coletiva foi impedida, já que festas, festejos e celebrações foram restringidas, e, no caso brasileiro, os teatros e salas de ensaio permaneceram fechados ao longo de, no mínimo, doze meses. No entanto, foi graças ao "convite" (como nomeei a ação implícita nas obras de Steve Paxton, Trisha Brown, entre outros) das gerações que me antecederam que consegui vislumbrar a dança nas manifestações e gestos mais simples e cotidianos; desde o rápido desenvolvimento motor da minha filha até as atividades extremamente corporais que envolvem o cuidado com ela, chegando, por fim, ao passo cambaleante de minha mãe ao deixar sua casa em direção ao hospital, o que me informou de pronto que havia nela uma perturbação neurológica importante.

Simultaneamente às rupturas vivenciadas por todos nós, reflexos da crise sanitária causada pela pandemia de Covid-19, no desenrolar desta pesquisa me tornei mãe e vi partir toda a minha ascendência feminina: minha mãe e minhas duas avós. Se o processo de escrita e de pesquisa já é responsável por modificar nosso modo de ver o mundo e de estar nele, nosso modo de nos relacionar com a teoria e as matérias sobre as quais nos debruçamos, as experiências radicais que me atravessaram ao longo desses anos me transformaram em uma pessoa muito diferente daquela do início dessa jornada. O título e o próprio trabalho são, de alguma forma, testemunhas e traduções desses processos, desses finais, que coincidem com (re)começos dessas linhas escritas.

Após o exame de qualificação, eu previa tratar da entrada dos movimentos pedestres nas obras de dança da contemporaneidade, pois via uma ressonância desse gesto com os assuntos e a forma da poesia contemporânea em lidar com os assuntos (e as formas) do ordinário (ou, infra-ordinário, para usar a expressão de Georges Perec). No entanto, diante do nosso contexto, entendi que, mais do que estilizar ou estetizar o cotidiano, as obras dos artistas aqui tratados são um convite à abertura da percepção e dos sentidos para olhar o entorno. Nesse convite compartilha-se, inclusive, as ferramentas para que leitores e espectadores possam perceber a poesia para além do teatro, para além do livro, inserida no mundo. Dessa forma, as obras analisadas me pareceram extremamente atuais e necessárias no contexto do enfrentamento do isolamento social, e, mais do que isso, me permitiram inclusive observar e compartilhar, agora em palavras, as ressonâncias dessas matérias e desse olhar desperto nos acontecimentos da minha vida. Foram refúgios frente às restrições de nossos tempo.

Pascal Quignard, a partir da concepção do butô, como vimos, entende a dança como intrínseca à nossa queda primordial, o nascimento. Para ele, existe uma "voz perdida", a voz materna, antes da linguagem, da qual ficamos para sempre órfãos. Com esta dissertação, desenvolvi seu pensamento na direção da ideia de um "corpo perdido". Há no corpo uma memória de um outro corpo continente, que, durante meses, foi contíguo ao nosso, e que vai se perdendo, paulatinamente, desde o nascimento. Procurei mostrar como "buscamos", em nossa caminhada, em nossa dança, o balanço de origem que está impresso (e ao mesmo tempo ausente) no nosso próprio balanço; andamos em círculos/ embalando bebês/ nos embalando.

a dança, tornada atmosférica, persegue sempre a exaltação fetal e a rotação pré-natal – retoma essa saída estreita, agonizante, mortal, em direção à atmosfera e à terra. A dança natal propriamente dita ocorre no montante da rotação frenética do transe, ao final do qual a psique perde a consciência e o corpo desaba em direção às costas. (Pertence a ela o movimento da esquerda para a direita, o movimento de contração e expansão para trás, a canção de ninar mãe-bebê buscando recuperar o *holding*, o movimento banhado na água interna, da contenção à satisfação do primeiro mundo. (QUIGNARD, 2013, p. 73) 102

A experiência de dar à luz e, onze meses depois, perder minha mãe, radicalizou essas sensações e tornou-se, de alguma forma, o pano fundo deste trabalho. Em *L'origine de la danse* (2013), Quignard afirma: "Na água do útero eles se desdobravam, tocavam, exploravam, apoiando o pé em um ponto de impulso, eles gravitavam, giravam e reviravam, no escuro, eles dançavam, quase" (p. 35). *Quase* dançavam, pois a dança necessita da gravidade e da precariedade intrínseca à sustentação do corpo em pé, à fome, à entrada na linguagem – e do estranhamento inerente à entrada na linguagem. A dança necessita da morte e da iminência da queda final para existir.

Portanto, sob essa ótica, a morte prematura de Antonia Mercé y Luque, após a notícia do golpe espanhol, assim como a queda na loucura de Nijinski; a vida longeva de Kazuo Ohno e sua morte aos 104 anos não são apêndices às suas vidas, ou meras fatalidades, mas partes constitutivas e necessárias de suas danças, do caminhar de cada um desses dançarinos. Seus movimentos finais em vida ressignificam suas histórias pregressas, que se

<sup>&</sup>quot;la danse, devenue atmosphérique, poursuit toujours la tripudiation fœtale et la rotation prénatale- engageant cette sortie étranglée, angoissante, mortelle, vers l'atmosphère et la terre. La danse natal se tient elle-même en amont de la rotation frénétique de la transe, au terme de laquelle la psyché perde consciente et le corps s'effondre en versant vers l'arrière. (Lui appartiennent le mouvement de gauche à droite, le mouvement d'avant en arrière, la berceuse mère-enfant cherchant à renouveler le holding, le mouvement baignant de l'eau interne, le contenancemente au contentement du premier monde" (QUIGNARD, 2013, p. 73).

confundem com a história da dança. São, ao mesmo tempo, movimentos finais e chaves de leitura e de escrita para seus gestos traduzidos em palavras. Finda a dança, a escrita tenta reanimar seus fantasmas, e as palavras se fundirão a ela de forma ambígua, ao mesmo tempo dando acesso e silenciando seus gestos. A dança, à medida que passa, cede espaço ao texto, que, lutando contra seu fim, reanima os corpos de escritores e leitores.

AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. Tradução Sérgio Alcides. *Revista Cacto*, São Paulo, n. 1, p. 142-149, ago. 2002.

AGAMBEN, Giorgio. Por uma ontologia e uma política do gesto. Tradução: Vinicius Honesko. *Caderno de Leituras,* n. 76, 2018.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *As Impurezas do Branco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ATHAYDE, Félix de. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

BARRIO, Artur. 4 dias 4 noites. *Artur Barrio: A metáfora dos Flu*xos 2000/1968. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2001.

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

DE KEERSMAEKER, Anne Teresa; CVEJIC', Bojana. En Atendant & Cesena, A Choreographer's Score by anne Teresa de Keersmaeker & Bojana Cvejic'. Brussels: Mercatorfonds, 2013.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa Moderna. Ensaio sobre o pane-jamento caído*. Tradução: António Preto. Lisboa: KKYM, 2016.

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

FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto. Situação de Valéry traduzido no Brasil. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 38, n. 2, p. 631-638, jul/dez 2018.

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

FERRAZ, Eucanaã. *A educação pela pedra e outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

FONTAINE, Geisha. *Les danses du temps*. Pantin: Centre National de la Danse, 2004.

FREITAS, A.; FELICE, G.D. LEITE NETO, W.M. Caracterização das Práticas Funerárias do Sítio Arqueológico São Braz, Área Arqueológica Serra da Capivara-PI *FUMDHAMentos* (2020), vol. XVII, n. 2. pp. 43-71.

GARCIA, Marília. *Câmera lenta*, São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GARCIA, Marília. Parque das ruínas. São Paulo: Luna Parque, 2018.

GARCIA, Marília. Um teste de resistores. Rio de Janeiro: 7letras, 2016.

GUTIERREZ, Maurício Chamarelli. Poesia e retenção - *Um teste de resistores* de Marília Garcia. *Fórum de literatura Contemporânea*, v. 7, n. 14, p. 245-251, 2015.

JAFFE, Noemi. *Lili: novela de um luto.* São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

KATZ, Helena. *Vestígios do Corpo em território sagrado*. O Estado de S. Paulo, 2010. Disponível em: https://cultura.estadao.com. br/noticias/geral,vestigios-do-corpo-em-territorio-sagrado-imp-,586905. Acesso em: 15/03/2020.

LEPECKI, André. Inscrever a dança. Tradução: Sérgio Pereira Andrade e Lídia Costa Larangeira. *Vazantes*, Fortaleza, CE, v. 2, n. 1, p. 36-59, 2017.

LOPES, Adília. Dansar. Manhã. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Tradução: Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

LUCAS, Fábio. *O poético e o político: últimas palavras de Paul Valéry*. Relatório de qualificação apresentado no Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada. FFLCH/USP, 2014.

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

MANIGLIER, Patrice. Sobredeterminação e duplicidade do signo de Saussure à Freud. *Savoirs et clinique*, n. 6, p.149-160, 2005.

MELO NETO, João Cabral de Melo. *A educação pela pedra e outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

MELO NETO, João Cabral de Melo. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MESCHONNIC, Henri. *Linguagem ritmo e vida*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

MESQUITA, André (org.). *Trisha Brown: coreografar a vida.* São Paulo: MASP, 2020.

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.

NANCY, Jean-Luc. À escuta. Tradução: Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2014.

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

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

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Coleção Poetas Morenos do Brasil 1. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

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

ONO, Yoko. *Accorn.* Tradução: Carolina Caires Coelho. São Paulo: Bateia, 2014.

PAXTON, Steve. *Material for the spine: une étude du mouvement, a movement study. webapp.* Editions Contredanse, 2008-2019.

PAZ, Octavio. *O Arco e a lira*. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

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

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

ROQUE, Maura. *Uma poética da ninfa: aparições na poesia brasilei- ra moderna e contemporânea*. Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, 2019.

SÉCHAN, Louis. *La danse grecque antique*. Paris: Éditions de Boccard, 1930.

SOARES, Marta. Entrevista com Marta Soares – Artista em Foco MITsp [Entrevista a Julia Guimarães, Luciana Romagnolli e Ivana Menna Barreto], 2019. Disponível em: https://mitsp.org/2019/entrevista-com-marta-soares/. Acesso em: 15/03/2020.

TAVARES, Gonçalo. *Livro da dança*. Florianópolis: Editora da Casa, 2008.

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

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

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Organização: João Alexandre Barbosa; tradução: Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011.

VIANNA, Klauss. A dança. São Paulo: Summos Editorial, 2005.

YONASHIRO, Andreia. Circa. São Paulo: Terreyro Coreográfico, 2017.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

#### 7.1 Anexo 1

Reprodução de duas páginas de L'origine de la danse de Pascal Quignard que exemplificam a mistura de gêneros

# CHAPITRE VI Danse perdue

# 1. La danse prénatale

Dans l'eau du ventre ils se dépliaient, ils touchaient, ils exploraient, appuyant le pied sur un point d'élan ils gravitaient, ils tournaient et se retournaient, dans l'ombre, ils dansaient presque.

Tout à coup ils dansent vraiment tout à coup ils surgissent dans la lumière, dans le froid, dans l'air, et là ils tombent,

ils s'effondrent dans la décoordination, dans la non motricité, dans la défaillance musculaire,

ils font sous eux.

Ils ne sont plus des fœtus, ils sont devenus des enfants envahis de souffle, immergés dans l'air lumineux et l'audition d'une langue parlée dont ils n'ont pas l'usage.

35

# 4. Danse primaire

Le sortir vivipare est le cœur de la danse. Sortir du monde aquatique et obscur. Sortir de la mère. Sortir sur terre. Sortir du monde terrestre.

Le principe sur lequel repose un spectacle de danse est celui de deux mondes. C'est Carlotta Grisi qui a énoncé la première ce principe. C'est le fond déchirant du romantisme. C'était en 1840, au mois de juin, après le soulèvement de Louis-Napoléon à Boulogne, Ruy Blas venait de triompher. C'était le soir, dans la douceur du soir, Carlotta parlait à Théophile Gautier. Elle avait eu l'idée d'un scénario de ballet en lisant un poème de Heine que venait de traduire Nerval. Une jeune paysanne sortait de sa tombe, au fond de la forêt, perdue dans les ombres et les arbres, et elle entraînait dans la mort, dans la danse des morts, tous les êtres qui l'entouraient, qu'ils ressortissent à la nature, qu'ils appartiennent à la cour, à la ville, à la culture – aussi bien le maître des animaux de la forêt que le roi du pays lui-même qui l'avait trompée avec des paroles, jadis, avant qu'elle meure, afin d'avoir accès à son corps avant qu'ils se soient épousés.

À partir de l'opposition de ces deux mondes le livret opposait nette-

ment deux autres mondes, qui les dédoublaient.

L'un, terrestre, où on était vivant, où on marchait, où on n'aimait pas vraiment, où on tombait et retombait, pas après pas, de déception en déception. L'autre, aérien, où on tournait sur soi toute la nuit, où on s'élevait, où on avançait sur la pointe des pieds, où on rêvait debout, où on s'envolair

Le ballet qui en résulta, intitulé Giselle, entièrement nocturne, est exactement une bacchanale qui se déroule sous les yeux de Dionysos.

# "Estudos para uma bailadora andaluza"

(MELO NETO, 1997, p. 199-206)

#### 1

Dir-se-ia, quando aparece dançando por *siguiriyas*, que com a imagem do fogo inteira se identifica.

Todos os gestos do fogo que então possui dir-se-ia: gestos das folhas do fogo, de seu cabelo, sua língua;

gestos do corpo do fogo, de sua carne em agonia, carne de fogo, só nervos, carne toda em carne viva.

Então, o caráter do fogo nela também se adivinha: mesmo gosto dos extremos, de natureza faminta,

gosto de chegar ao fim do que dele se aproxima, gosto de chegar-se ao fim, de atingir a própria cinza.

Porém a imagem do fogo é num ponto desmentida: que o fogo não é capaz como ela é, nas *siguiriyas*,

de arrancar-se de si mesmo numa primeira faísca, nessa que, quando ela quer, vem e acende-a fibra a fibra,

que somente ela é capaz de acender-se estando fria, de incendiar-se com nada, de incendiar-se sozinha.

#### 2

Subida ao dorso da dança (vai carregada ou a carrega?) é impossível se dizer se é a cavaleira ou a égua.

Ela tem na sua dança toda a energia retesa e todo o nervo de quando algum cavalo se encrespa.

Isto é: tanto a tensão de quem vai montado em sela, de quem monta um animal e só a custo o debela,

como a tensão do animal dominado sob a rédea, que ressente ser mandado e obedecendo protesta.

Então, como declarar se ela é égua ou cavaleira: há uma tal conformidade entre o que é animal e é ela,

entre a parte que domina e a parte que se rebela, entre o que nela cavalga e o que é cavalgado nela,

que o melhor será dizer de ambas, cavaleira e égua, que são de uma mesma coisa e que um só nervo as inerva,

e que é impossível traçar nenhuma linha fronteira entre ela e a montaria: ela é a égua e a cavaleira. 3

Quando está taconeando a cabeça, atenta, inclina, como se buscasse ouvir alguma voz indistinta. Há nessa atenção curvada muito de telegrafista, atento para não perder a mensagem transmitida.

Mas o que faz duvidar possa ser telegrafia aquelas respostas que suas pernas pronunciam

é que a mensagem de quem lá do outro lado da linha ela responde tão séria nos passa despercebida.

Mas depois já não há dúvida: é mesmo telegrafia: mesmo que não se perceba a mensagem recebida,

se vem de um ponto no fundo do tablado ou de sua vida, se a linguagem do diálogo é em código ou ostensiva,

já não cabe duvidar: deve ser telegrafia: basta escutar a dicção tão morse e tão desflorida,

linear, numa só corda, em ponto e traço, concisa, a dicção em preto e branco de sua perna polida. 4

Ela não pisa na terra com quem a propicia para que lhe seja leve quando se enterre, num dia.

Ela a trata com a dura e muscular energia do camponês que cavando sabe que a terra amacia.

Do camponês de quem tem sotaque andaluz caipira e o tornozelo robusto que mais se planta que pisa.

Assim, em vez dessa ave assexuada e mofina, coisa a que parece sempre aspirar a bailarina,

esta se quer uma árvore firme na terra, nativa, que não quer regar a terra nem, como ave, fugi-la.

Árvore que estima aterra de que se sabe família e por isso trata a terra com tanta dureza íntima.

Mais: que ao se saber da terra não só na terra se afinca pelos troncos dessas pernas fortes, terrenas, maciças,

mas se orgulha de ser terra e ela se reafirma, batendo-a enquanto dança, para vencer quem duvida. 5

Sua dança sempre acaba igual que começa, tal esses livros de iguais coberta e contra-coberta:

com a mesma posição com que talhada em pedra: um momento está estátua desafiante, à espera.

Mas se essas duas estátuas mesma atitude observam, aquilo que desafiam parece coisa diversas.

A primeira das estátuas que ela é, quando começa, parece desafiar alguma presença interna

que no fundo dela própria, fluindo, informe e sem regra, por sua vez a desafia a ver quem é que a modela.

Enquanto a estátua final, por igual que ela pareça, que ela é, quando um estilo já impôs à intima presa,

parece mais desfio a quem está na assistência, como para indagar quem a mesma faça tenta.

O livro de sua dança capas iguais o encerram: com a figura desafiante de suas estátuas acesas. 6

Na sua dança se assiste como ao processo de espiga: verde, envolvida de palha; madura, quase despida.

Parece que sua dança ao ser dançada, à medida que avança, e vai despojando da folhagem que a vestia.

Não só da vegetação de que ela dança vestida (saias folhudas e crespas do que no Brasil é chita)

mas também dessa outra flora a que seus braços dão vida, densa floresta de gestos a que dão vida e agonia.

Na verdade, embora tudo aquilo que ela leva em cima, embora, de fato, sempre, continue nela a vesti-la,

parece que vai perdendo a opacidade que tinha e, como a palha que seca, vai apos poucos entreabrindo-a.

Ou então e que essa folhagem vai ficando impercebida: porque, terminada a dança embora a roupa persista,

A imagem que a memória conservará em sua vista é a espiga, nua e espigada, rompente e esbelta, em espiga.

## "Dois P.S. a um poema"

(MELO NETO, 1966, p. 218)

Certo poema imaginou que a daria a ver (sua pessoa, fora da dança) com o fogo. Porém o fogo, prisioneiro da fogueira, tem de esgotar o incêndio, o fogo todo; e o dela, ela o apaga (se e quando quer) ou o mete vivo no corpo: então, ao dobro

Certo poema imaginou que a daria a ver (quando dentro da dança) com a chama: imagem pouca e pequena para contê-la, conter sua chama e seu mais-que-chama. E embora o poema estime que a imagem não conteria tudo dessa chama sozinha, que por si se ateia (se e quando quer), de quanto o mais-que-chama não estima; pois vale o duplo de uma qualquer chama: estas só dançam da cintura para cima.

### Ficha técnica de Vestígios e O banho

Vestígios estreou no Sesc Pinheiros, em São Paulo, em 2010 com concepção, direção e performance de Marta Soares; desenho de som de Lívio Tragtenberg; captação de som de Fernando Mastrocolla de Almeida; desenho de luz de André Boll; operação de luz de Silviane Ticher; espaço cenográfico de Renato Bolelli Rebouças; assistência de cenografia de Beto Guilguer; vídeo de Leandro Lima; fotografia do vídeo de Ding Musa; assistência de palco de Manuel Fabrício; cenotécno Valdeniro Paes e produção de Cais Produção Cultural.

\*

O banho estreou em 2004 na Galeria Vermelho dentro da Mostra Rumos Dança, promovida pelo Itaú Cultural. Com concepção, direção e performance de Marta Soares; desenho de som de Lívio Tragtenberg; desenho de luz de Wagner Pinto; câmeras de Hélio Ishii, Marta Soares e Nelson Enohata; edição e finalização do vídeo de Leandro Lima; coordenação técnica de Cristiano Pedott e produção de Beto de Faria e Cais Produção Cultural.

Ambas as obras ainda são apresentadas por Marta Soares em festivais no Brasil e no exterior. A última apresentação de *O banho* foi realizada em 2019, no Armazém Cis Guanabara, em Campinas, como parte da Bienal Sesc de Dança. A última apresentação de Vestígios se deu em Bruxelas, como parte do festival KVS, também em 2019.

# "Paisagem: como se faz" (ANDRADE, 2012, p. 47-48)

Esta paisagem? Não existe. Existe espaço vacante, a semear de paisagem retrospectiva.

A presença das serras, das imbaúbas, das fontes, que presença? Tudo é mais tarde. Vinte anos depois, como nos dramas.

Por enquanto o ver não vê; o ver recolhe fibrilhas de caminho, de horizonte, e nem percebe que as recolhe para um dia tecer tapeçarias que são fotografias de impercebida terra visitada.

A paisagem vai ser. Agora é um branco a tingir-se de verde, marrom, cinza, mas a cor não se prende a superfícies, não modela. A pedra só é pedra no amadurecer longínquo. E a água deste riacho não molha o corpo nu: molha mais tarde. A água é um projeto de viver.

Abrir porteira. Range. Indiferente.
Uma vaca-silêncio. Nem a olho.
Um dia este silêncio vaca, este ranger
baterão em mim, perfeitos,
existentes de frente,
de costas, de perfil,
tangibilíssimos. Alguém pergunta ao lado:
O que há com você? E não há nada
senão o som-porteira, a vaca silenciosa.

Paisagem, país feito de pensamento da paisagem, na criativa distância espacitempo, à margem de gravuras, documentos, quando as coisas existem com violência mais do que existimos: nos povoam e nos olham, nos fixam. Contemplados, submissos, delas somos pasto somos a paisagem da paisagem.