

## Prólogo

No começo era o movimento.

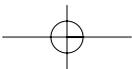
Não havia repouso porque não havia paragem do movimento. O repouso era apenas uma imagem demasiado vasta daquilo que se movia, uma imagem infinitamente fatigada que afrouxava o movimento. Crescia-se para repousar, misturavam-se os mapas, reunia-se o espaço, unificava-se o tempo num presente que parecia estar em toda a parte, para sempre, ao mesmo tempo. Suspirava-se de alívio, pensava-se ter-se alcançado a imobilidade. Era possível enfim olhar-se a si próprio numa imagem apaziguadora de si e do mundo.

Era esquecer o movimento que continuava em silêncio no fundo dos corpos. Microscopicamente. Porque, como se passaria do movimento ao repouso se não houvesse já movimento no repouso?

No começo não havia pois começo.

No começo era o movimento porque o começo era o homem de pé, na Terra. Erguera-se sobre os dois pés oscilando, visando o equilíbrio. O corpo não era mais que um campo de forças atravessado por mil correntes, tensões, movimentos. Buscava um ponto de apoio. Uma espécie de parapeito contra esse tumulto que abalava os seus ossos e a sua carne.

Então a linguagem nascia num relâmpago, os sons combinavam-se, as palavras encadeavam-se, os sentidos incendiavam-



-se, a marcha desencadeava os seus passos na alegria, e hesitava na angústia de cair. A vida transbordava.

O bailarino retoma o seu corpo nesse momento preciso em que perde o seu equilíbrio e se arrisca a cair no vazio. Luta, jogando tudo por tudo: está em jogo a sua vida, a sua liberdade de bailarino, a sua luz. Faz apelo ao movimento, que proporcionará claridade e estabilidade à sua extrema agitação interior. Por meio de movimento domará o movimento: com um gesto libertará a velocidade que arrebatará o seu corpo traçando uma forma de espaço. Uma forma de espaço-corpo efémero, por cima do abismo.

\*  
\* \*

Como constrói o bailarino o seu gesto? Em que é que este se distingue de um gesto comum?

No gesto comum, o braço entra em movimento no espaço porque a acção impõe do exterior uma deslocação ao corpo; pelo contrário, no gesto dançado, o movimento, vindo do interior, leva consigo o braço. Movimento ritmado que «transporta» o corpo, esse mesmo corpo que é o seu suporte. Von Laban diz que o movimento é dançado quando «a acção exterior é subordinada ao sentimento interior»<sup>1</sup>.

Do movimento dançado, von Laban diz ainda que, de uma certa maneira nunca se esgota, uma vez que vai chegar a uma posição do corpo que desencadeia outros gestos e outras posições. A queda, a quebra do movimento que induzirá outros movimentos pertence já ao seu começo. Cada gesto prolonga-se para além de si próprio, numa continuidade tecida pelo ritmo da dança.

Eis o que parece decisivo: o gesto dançado abre no espaço a dimensão do infinito. Seja qual for o lugar onde se encontra o

<sup>1</sup> Rudolf von Laban, *The Mastery of Movement*, MacDonald and Evans, 1960, p. 3.

bailarino, o arabesco que descreve transporta o seu braço para o infinito. As paredes do palco não constituem um obstáculo, tudo se passa no espaço do corpo do bailarino. Contrariamente ao actor de teatro cujos gestos e palavras reconstroem o espaço e o mundo, o bailarino esburaca o espaço comum abrindo-o até ao infinito. Um infinito não significado, mas real, porque pertence ao movimento dançado. Valéry sentia-se impressionado pelo facto de o bailarino não dar atenção ao espaço circundante: sim, está consciente dele, mas os seus gestos introduzem nele o infinito.

Um infinito actual, não sugerido, não indicado ou representado, mas produzido num espaço limitado. Mary Wigman exprime tudo isto do seguinte modo: «... é o espaço que é o reino da actividade real do bailarino, que lhe pertence porque ele próprio o cria. Não é o espaço tangível, limitado e limitador da realidade concreta, mas o espaço imaginário, irracional da dimensão dançada, esse espaço que parece apagar as fronteiras da corporeidade e pode transformar o gesto que irrompe numa imagem de um aparente infinito, perdendo-se numa completa identidade como raios luminosos, regatos, como a própria respiração»<sup>2</sup>. O movimento dançado compreende o infinito em todos os seus momentos. Basta imaginarmos um movimento parado nos seus dois extremos, fechado, acabado em todos os seus elementos constitutivos, energia, velocidade, qualidade, para que ele deixe de ser dançado.

Parado nos seus dois extremos: não só continua para além do seu fim, como se abre para aquém do seu começo. O corpo do bailarino é transportado pelo movimento porque se insere nele, numa linha começada antes dele, antes do seu próprio movimento, e que se prolonga depois dele, depois da acção corporal marcada por uma paragem. Como é isto possível? Onde se situa então o início do movimento?

<sup>2</sup> Mary Wigman, *Le langage de la danse*, Ed. Papiers, Paris, 1986, p. 16.

Von Laban faz entrar em jogo uma noção central na sua teoria do movimento: o esforço. Define-o como «impulso interior na origem de todo o movimento»<sup>3</sup>, dançado ou não dançado. Quando se trata da dança, o esforço contém nele «qualidades» — tais como o peso, o tempo, o espaço e o fluxo — que variam em quantidade e em intensidade, de tal modo que traçando o quadro das suas combinações possíveis, se obtêm os diversos tipos de movimentos dançados. São «configurações» ou «combinações» do esforço que dão, de facto, a forma do movimento. Ora, von Laban diz que o esforço, que é uma espécie de força vital, encerra já em si, quase no estado de latência, a forma do movimento que desenvolverá. Inflectindo-o ligeiramente, poderíamos interpretar assim o seu pensamento: esse esforço em que todas as formas do movimento se esboçam antes de se desdobrarem, apresenta movimento antes do movimento. Mas, em tal caso, como se engendra o movimento enquanto conjunto formal? Como inventa o bailarino essa «configuração» precisa do esforço que combina uma certa qualidade do espaço, do tempo e da energia? A partir de que momento se pode dizer que tal movimento dançado começa, se é verdade que em certo sentido não pode comportar começo uma vez que está já por inteiro no instante que precede o desdobrar-se dos gestos dançados?

Não se trata, aqui, de uma questão de técnica motriz, ou de um problema de dinâmica dos fluxos de energia nervosa. Em vão procuraríamos desse lado um ponto de partida do primeiro movimento. É antes uma questão de escala de percepção: o repouso (ou o primeiro movimento) oferece-se numa macropercepção, ao passo que a micropercepção não encontra senão movimento. Mais profundamente, tocamos nos próprios fundamentos da arte, nesse espaço de onde emerge a forma artística.

<sup>3</sup> von Laban, *op. cit.*

O que tem sem dúvida a ver com aquilo a que se pode chamar, com Cunningham, o silêncio; ou com aquilo a que os mestres da pintura chinesa antiga chamavam «o vazio».

O vazio, nos pintores chineses de formação taoísta, é o que dá a ver a forma. Há um Vazio Mediano, que escande o espaço entre as formas, as cores e as superfícies: situa-se no plano do «ente», como escreve Henry Maldiney<sup>4</sup>. São os brancos intersticiais dos quadros ou o oco visível de uma cerâmica Sung. Mas há um outro vazio, o «Grande Vazio» ou vazio primordial, vazio invisível que fica fora do plano das formas dadas — e que fascina porque não representa nada, nem nada o representa, manifestando-se apenas na energia irradiante que dele irrompe. O Grande Vazio habita a tigela Sung já não como espaço oco limitado pela cerâmica, mas suportando-o por inteiro, atravessando-o, envolvendo-o e apresentando-o. Engendra a energia e liga-se ao infinito.

Para Cunningham, o bailarino deve fazer silêncio no seu corpo. Deve suspender nele todo o movimento concreto, sensorial, carnal a fim de criar o máximo de intensidade de um outro movimento, na origem da mais vasta possibilidade de criação de formas. Só o silêncio ou o vazio permite a concentração mais extrema de energia, energia não-codificada, preparando-a todavia a escorrer-se nos fluxos corporais. Também aqui, temos um vazio mediano e um vazio primordial: a energia concentrada distende-se, indo percorrer os interstícios dos segmentos de movimentos, como numa topografia de vazios que drena o movimento nas suas múltiplas formas, proporcionando-lhe toda a força da sua singularidade. Mas a sua fonte, onde a energia pura cria o movimento da dança, lá de onde ela irrompe como saída de si, encontra-se no silêncio sem forma, o grande silêncio do corpo, reverso invisível dessa topografia dos vazios que canaliza a energia para trajectos mais visíveis.

<sup>4</sup> Henry Maldiney, *Art et Existence*, Klincksieck, Paris, 1986, p. 173.