

# POÉTICA DO PESO | POÉTICA DA GRAVIDADE | POÉTICA DO CHÃO

Maria Alice Poppe  
UNIRIO | UFRJ

## RESUMO

A comunicação aborda a relação entre dança, peso e chão pelos modos com que as forças da gravidade atuam sobre o corpo do bailarino. Assim, o texto entrelaça o pensamento das pensadoras da dança Laurence Louppe e Marie Bardet, respectivamente, acerca do surgimento da qualidade de peso desde a dança moderna às reverberações na contemporaneidade. A tensão e não mais a oposição entre leve e pesado que alicia a dança como refém de uma metáfora leve para um pensamento abstrato. Pode a dança ser construída pelo desequilíbrio do corpo no espaço? Pode a dança cair? Como parceiros incondicionais, corpo e chão promovem a liga fundamental para que a matéria viva e produtiva possa de fato atuar em decorrência da aceitação da força gravitacional. A afirmação do peso e da gravidade fortalecem o vínculo entre dança e pensamento, disseminando corporeidades e composições que levam ao infinito as texturas que a potência do corpo não é capaz de reter. O chão, como principal parceiro dessa aventura, nos provê apoio irrestrito e incondicional ao mesmo tempo que a gravidade, induzindo-nos à inclinação, ao desequilíbrio, nos convoca à queda. O convite é pensar e pesar sobre a gravidade, sobre os corpos, sobre o chão, sobre a dança.

## PALAVRAS-CHAVE

Dança; Pensamento; Peso; Gravidade; Chão

## ABSTRACT

The communication approaches the relationship between dance, weight and ground and the ways the gravity acts on the dancer's body. The text connects the thought of dance thinkers as Laurence Louppe and Marie Bardet about the weight as a quality, from modern dance to its reverberations in contemporary dance. Therefore, the tension and not the opposition between light and weight, contributes to liberate dance as hostage of lightness metaphor for an abstract thought. How can dance be built by the imbalance of the body in space? Could dance fall? As unconditional partners, body and ground promote fundamental connections to the living and productive matter act as a result of acceptance of the gravitational force. The statement of weight and gravity strengths the link between dance and thought, spreading corporealities and compositions which lead to infinite textures that the power of the body is not able to retain. The floor, as the main partner, provides unrestricted and unconditional support while gravity induces us to tilt, as the imbalance calls us to fall. The invitation is to think and weigh on the gravity, the bodies, the ground, the dance.

## KEY-WORDS

Dance; Thinking; Weight; Gravity; Ground

*‘Uma das maiores descobertas da dança moderna’, recorda Cunningham, ‘é a utilização da gravidade do corpo a partir do seu peso, isto é, ao contrário de negar (e, por isso, afirmando) a gravidade na sua ascensão, o corpo obedece à gravidade deixando-se conduzir para o chão.’ Aceitar o peso e trabalhar com ele como se trabalha uma matéria viva e produtiva têm constituído o princípio fundador da modernidade da dança. (LOUPPE, 2012, pg. 104)*

Para iniciar, o convite é pensar e pesar, como sugestão da filósofa da dança Marie Bardet, tanto a relação da dança com o chão quanto os modos com que as forças gravitacionais atuam sobre o corpo do bailarino. Bardet conjumina o peso ao pensamento criando o neologismo pe(n)sar e, com isso, afirma uma política da dança contemporânea que confronta-se com o próprio peso para, assim, responder ao vasto período cujo corpo almejou sua elevação diáfana. Contrariamente à conjectura de que a dança é a metáfora do pensamento e para além do binarismo leve e pesado, segundo Bardet “O encontro entre a dança e a filosofia força a pensar essa experiência sensível da gravidade como ancoragem no mundo, e o pensamento seria, então, força de deslocamento dos conceitos” (BARDET, pg 56, 2014). Assim, a dança convoca o peso à reflexão acerca de um corpo que lida com forças gravitacionais multidirecionais sem, contudo, perder sua leveza. Para tanto, a tensão entre os dois (o leve e o pesado), e não mais a oposição que alicie a dança como refém de uma “metáfora leve para um pensamento abstrato” (BARDET). Pesamos, pensamos, simultaneamente. O peso coloca o pensamento em movimento gravitacional pois determina um eixo em torno do qual ele transita sem, necessariamente, localizá-lo em um sentido histórico. No cerne da tensão entre o leve e o pesado, o corpo pede atenção ao solo e põe-se a dançar pensando e deslizando sobre as forças que o aterram: novos rumores aos corpos dançantes e “pe(n)santes”.

O contexto efervescente criado pelos precursores da dança moderna, especialmente a linhagem americana que conta com nomes como Isadora Duncan, Martha Graham, Doris Humphrey, entre outros, reconhece o peso como matéria expressiva do gesto diante de corpos cujos princípios não eram mais o da elevação e da leveza puramente. O corpo, ali, necessitava de novos modos de inscrição e de inserção no espaço que o circunda. Isadora Duncan, inauguradora e figura ícone dessa nova era, tira as sapatilhas e se dirige à natureza para dela extrair suas motivações. Do atrito com a terra promove a experiência do movimento livre e poroso aos ventos que o carregam. O peso e a gravidade são aspectos fundamentais na formulação de Duncan,

configurada não como técnica mas “como uma nova concepção da dança e da vida” (GARAUDY, 1980, pg. 57), cujos princípios referem-se à força necessária para empurrar a terra, o solo, o chão. Martha Graham alude ao centro do corpo como fonte primordial de qualquer movimento, o que inverte o pensamento vertical da imagem da bailarina que eleva-se na ponta dos pés antepondo-a a uma outra, fletida sobre sua bacia. Como forma de revelar as emoções humanas, Graham criou uma técnica baseada na respiração, contração e relaxamento do movimento (*breathing, contraction and release*), associados ao seu enraizamento no solo. Em sua técnica “a queda é o conhecimento do poder da gravidade” e seus bailarinos “são criaturas da terra que respeitam o poder da gravidade” (GIGUERRE, 1998, pg. 50).

Outra figura da dança moderna americana, talvez a mais operante na relação com as forças gravitacionais, Doris Humphrey perturba o controle sobre o qual bailarinos por séculos agarraram-se, encorajando a queda (*fall*) como propulsora do movimento. Da queda (*fall*) à recuperação (*recovery*), Humphrey preconiza o ciclo da vida e a arte da dança como um arco entre duas mortes e trabalha a gravidade como eixo primordial do movimento:

*Toda vida flutua entre resistir e entregar-se à gravidade. A criança está embaixo o máximo possível; a gravidade mantém a criança facilmente no solo. Os mais velhos vão gradualmente assumindo o controle, e a força vital vai desaparecendo, até a entrega final, a morte. Há dois pontos estáticos na vida: a imobilidade vertical, na qual os milhares ajustes feitos para manter-se de pé são invisíveis, e a horizontalidade, a última quietude do corpo. A vida e a dança operam entre esses dois pontos e, portanto, formam o arco entre duas mortes. O espaço do tempo da vida é preenchido com milhares de quedas e recuperações – tudo altamente especializado e exagerado na dança – que resulta em acentos de todas as qualidades e temporalidades. (HUMPHREY, 1987, pg. 106)<sup>1</sup>*

O corpo é convocado a pesar sobre o denso tecido da história que, ditada pelo controle e verticalidade, aspirou à ascensão por seis séculos. O sentido da dança era, até então, privado do cair e, portanto, da liberação dos tensores de uma lógica da elevação. A modernidade na dança inicia um trabalho que vem reverberando nos

---

<sup>1</sup> Tradução minha do original: “All life fluctuates between the resistance to and the yielding to gravity. Youth is ‘down’ as little as possible; gravity holds him lightly to Earth. Old age gradually takes over and the spring vanishes from the step until the final yielding, death. There are two still points in the physical life: the motionless body, in which the thousand adjustments for keeping it erect are invisible, and the horizontal, the last stillness. Life and dance exist between these two points and therefore form the arc between two deaths. This lifetime span is filled with thousands falls and recoveries – all highly specialized and exaggerated in the dance – which result in accents of all qualities and timings.”

corpos da atualidade, constituído por uma perspectiva desafiadora aos preceitos sedimentados pela estabilidade e controle da estrutura física e emocional.

Em sua teoria do movimento, Doris Humphrey elabora uma reflexão sobre a vida e a morte ao evidenciar a verticalidade e a horizontalidade como pontos de paralisia (estaticismo) e o arco entre os dois, como mobilidade. Segundo ela, isso determina o ritmo do gesto caracterizado por sua batida potencial, classificado por Humphrey como o momento da queda. “No animal humano, a caminhada é a chave da queda e recuperação, minha teoria do movimento – que é, a entrega à gravidade e sua repercussão. Isso é o cerne de todo o movimento, na minha opinião.”<sup>2</sup> (HUMPHREY, 1987, pg. 106). No entanto, Humphrey destaca o ritmo como algo que permeia todos os aspectos do ser humano e, de certa forma, como uma matéria ainda pouco explorada na dança. A consciência do acento rítmico, que está primeiramente na transferência de peso do corpo, é aprofundado e motivador de seu pensamento acerca da queda e recuperação. À seguir pondera Doris Humphrey:

*Refletindo mais profundamente sobre o ritmo da transferência de peso, o mecanismo da caminhada consiste no equilíbrio em uma perna enquanto a outra se levanta e avança pelos músculos. Quando a descida da perna começa, a força não é mais necessária. A gravidade assume o controle, e o pé atinge a superfície com somente a ação de frear, que resulta na familiar “pisada”. Essa descida pode ser enfatizada e reforçada pela energia, de fato isso pode ser realmente muito pesado, como a virada do palácio da guarda inglês, ou pode ser controlado e suavizado, com os dedos substituindo os calcanhares, como na dança. (HUMPHREY, 1987, pg. 106)<sup>3</sup>*

A bailarina e coreógrafa distingue quatro vetores de organização rítmicas em sua teoria: o primeiro é o que ela designa como aparatos da respiração-canto-fala (*breathing-singing-speaking*), que condicionam o estilo linguístico e a rítmica da frase; o segundo é o ritmo inconsciente, presente nos movimentos peristálticos, na batida do coração, na contração e relaxamento dos músculos do corpo, entre outros; o

---

<sup>2</sup> Tradução minha do original: “In the human animal, the walk is the key pattern of fall and recovery, my theory of motion - that is, the giving in to and rebound from gravity. This is very core of all movement, in my opinion.”

<sup>3</sup> Tradução minha do original: “Thinking further about the rythms of change of weight, the mechanism of the walk consists of a balance on one leg while the other is lifted and advanced by the muscles. As the descent of this leg begins, force is no longer necessary. Gravity takes over, and the foot strikes the surface with only a braking action, wich results in the familiar “footfall”. This down stroke can be emphasized and reinforced by energy so that it is very heavy indeed, like the turn of the English palace guard, or it can be controlled and softened, with the toe substituting for the heel, as in dancing.”

terceiro é o mecanismo propulsor da transferência de peso propriamente dita, suportar o peso do outro e deslocar-se no espaço; e o último é o ritmo emocional, o fluxo e refluxo das emoções. No caso da dança, o mais utilizado é o terceiro cujo sentido determina a mecânica do gesto porém, convém ressaltar, que o bailarino conjuga todos ao estar em movimento. Na queda e recuperação estão em jogo as diversas modulações rítmicas das quais pode-se extrair o movimento e é a gravidade seu principal parceiro. Dela, o corpo potencializa as texturas, o colorido e as nuances do gesto dançado. Porém, segundo Humphrey, não é só na queda e na recuperação, “energia contra a matriz da gravidade incorporada em todo o movimento humano” (HUMPHREY, 1987, pg 107), que se pode localizar a potência do gesto. Para a coreógrafa, o aspecto mais potente do movimento situa-se na forma como o bailarino organiza-se ritmicamente. As modulações rítmicas com as quais o bailarino lida na entrega e resistência à gravidade, definem o que Doris Humphrey preconiza em seu pensamento sobre a queda e recuperação, afirmando uma política da gravidade restituída ao tempo.

Contudo, retornemos ao arco entre duas mortes, que Humphrey refere-se ao ciclo da vida e do movimento, para tratar sua teoria. A abordagem complexifica-se na medida em que Doris Humphrey indica a ascendência e a descendência como movimento e retira a possibilidade de que há movimento em estar de pé, na vertical, ou deitado, na horizontal, posto que, classifica-os como “morte”. Ela completa que existem inúmeros ajustes corporais quando se está de pé ao afirmar que “há dois pontos estáticos na vida: a imobilidade vertical, na qual os milhares ajustes feitos para manter-se de pé são invisíveis, e a horizontalidade, a última quietude do corpo” (HUMPHREY, 1987, pg 106). Porém, ainda assim, a bailarina não classifica isso como movimento, primeiro por identificá-los como estáticos e, ainda, por evocá-los como invisíveis. Assim, entendemos que na sua abordagem, para que seja movimento necessita-se que este seja visível. Talvez, aqui temos a chance de nos aprofundar a respeito do que é compreendido como movimento na dança.

Se dermos um pulo à frente no tempo de aproximadamente 50 anos, pousaremos ao lado do coreógrafo, também norte americano, Steve Paxton e seu conceito de *small dance*, a pequena dança. Paxton, em sua perspectiva, afirma que mesmo de pé, parado há dança, esta mínima se dá exatamente pelos inúmeros ajustes que o corpo faz para estar na vertical, na resistência à gravidade. Nessa instância, o corpo é capaz de criar

inúmeras nuances qualitativas referentes ao movimento que, se estivermos em um estado de consciência corporal (*awareness*), temos a possibilidade de extrair delas ritmo, cadência, dança. “A pequena dança é o movimento efetuado no próprio ato de estar de pé: não é um movimento conscientemente dirigido, mas pode ser conscientemente observado” (PAXTON apud GIL, 2001, pg. 134). Steve Paxton é criador do pensamento que o faz fundador de uma técnica que não se baseia em movimentos coreografados mas, sobretudo, nos modos como o corpo estabelece diálogo com o outro através do contato receptivo e sensível. *Contact Improvisation* (CI), em português Contato Improvisação ou Improvisação de Contato é o nome dado ao trabalho iniciado na década de 70, por ocasião de uma residência artística de Steve Paxton dirigida à estudantes da *Grand Union* em *Oberlin College*. O desenvolvimento do trabalho de Paxton segue disseminado mundo afora frutificando mentes e corpos pe(n)santes formando, assim, um caldo repleto de substâncias que vem auxiliando bailarinos e pesquisadores do movimento na investigação acerca do movimento, para além de seus processos coreográficos. O Contato Improvisação é uma prática do movimento que, com base no corpo físico e sensorial, busca uma dinâmica corporal experimentada através do outro em um ímpeto compartilhado cujos desejos e iniciativas individuais dissolvem-se na partilha. Dito de outro modo, o que está em jogo no CI é o que se constrói à dois no momento presente, conectando expressão e consciência corporal. Um modo de compartilhamento que origina-se na comunicação dos corpos dispostos a se entregarem ao outro irrestritamente, assim como também, receber o peso do outro tanto quanto ao que decorre desse contato pela fricção, pelo ímpeto, pela inércia, pela força centrífuga e pela gravidade. Para isso, Paxton desenvolveu uma série de exercícios preparatórios, entre eles estar de pé parado de olhos fechados em uma prática de auto-observação. No vídeo *Fall after Newton*, Paxton discorre sobre os princípios básicos do CI a partir de imagens colhidas no momento em que iniciava as formulações da técnica, junto aos seus parceiros Nancy Stark-Smith, Kurt Sidall, entre outros. No vídeo, Paxton comenta: “Estar de pé parado tornou-se uma das nossas disciplinas, mantendo a mente atenta ao corpo no momento presente” (PAXTON, 1987). Dessa forma, Paxton introduz uma noção de movimento que nos informa questões caras à dança contemporânea, para além do visível na direção do sensível, subsidiando práticas e reflexões teóricas emergentes a partir de então.

Assim como Doris Humphrey, o coreógrafo Steve Paxton também refere-se aos inúmeros ajustamentos que o corpo faz para estar de pé, porém suas reflexões divergem pelo fato dos artistas classificarem de forma opositiva a mesma situação. Por um lado, Paxton associa esse instante à pequena dança (*small dance*), afirmando que “Estar de pé parado não é realmente parado. Equilibrar-se nas duas pernas demonstra para o corpo do bailarino que este se move contra a gravidade, sempre.” (PAXTON, *Fall after Newton*). Por outro lado, Humphrey aponta a mesma ideia como paralisia, “morte”, ao assegurar “a imobilidade vertical, na qual os milhares ajustes feitos para manter-se de pé são invisíveis” (HUMPHREY). Talvez, o que se consolida como diferença esteja ligado ao que a dança moderna preconiza sobre o gesto, a coreografia e, sobretudo, sobre a relação do corpo com o que é visto e percebido.

Steve Paxton integra um grupo de artistas denominados como pós-modernos que, provenientes de diferentes instâncias artísticas, circulavam por um ambiente comum de constante experimentação através da invenção de novos métodos e procedimentos de criação em dança. Esse grupo, batizado por *Judson Dance Theater*, tem surgimento na vanguarda da década de 60 como um movimento de negação aos preceitos da dança moderna, elegendo a improvisação como um dos elementos protagonizadores de seus ideais. A improvisação lhes informava diretamente pelo fato que proclamavam pela liberdade, espontaneidade, autenticidade, tendo a experiência como foco e um fim em si mesmo. Desse modo, a técnica de CI assegura o rompimento com a estética da dança ditada pelas beleza e pelas formas preestabelecidas, priorizando a socialização dos corpos e um movimento desprovido da forma ideal. Paxton refere-se à *small dance* como instância deflagradora de processos imaginativos, que irradiam a partir da observação, percepção e conscientização do corpo:

*Por exemplo, eu dei um exercício mental enquanto as pessoas estavam de pé, como se estivessem fazendo: “imagine mas não faça, imagine que você está para dar um passo a frente com o seu pé esquerdo. Qual é a diferença? Como se você fosse. Imagine...(repita). Imagine que você dá um passo com o seu pé direito. Seu esquerdo. Direito. Esquerdo. Pare de pé.” Nesse momento, pequenos sorrisos algumas vezes apareciam no rosto das pessoas e eu suspeitei que eles sentiam o efeito. Eles estavam em uma caminhada imaginária e sentiram seu peso respondendo sutilmente (mas realmente) à imagem. Assim, quando “pare de pé” era dito, os sorrisos revelaram que eles perceberam a brincadeira. Eles se deram conta que eu sabia sobre o efeito. Nós tínhamos*

*chegado à um lugar invisível (mas real) juntos.* (PAXTON, 1992, pg. 62)<sup>4</sup>

Como elaboração das técnicas do interior, propostas por Paxton em seu texto “Drafting Interior Techniques”<sup>5</sup>, o coreógrafo alude aos processos de sensibilização do corpo quando argumenta que o movimento nunca parte do zero, ao mesmo tempo que aponta para uma interdependência entre a imagem mental do movimento e sua efetivação: “Pareceu-me que antes que eu pudesse treinar os sentidos dos alunos, alguma coisa tinha que acontecer em seus cérebros.” (PAXTON, 1992, pg. 62)<sup>6</sup>. Nesse viés, Paxton previa a necessidade de um trabalho que pudesse ampliar o sentido do movimento alargando suas esferas físicas e mecânicas. Paxton percebeu o quanto o efeito das imagens propostas aos alunos efetivamente extravasava do plano imaginal para o físico, a ponto da resposta vir como uma efetiva extensão do pescoço e um alongamento postural. A imagem mental lhe parecia de tal modo fascinante que adotou a expressão imagem-ação como meio para estimular a conexão entre sentir/pensar e fazer, concluindo que o hábito da observação, externa e interna, instaurava-se imediatamente nos corpos. O efeito era a emergência de habilidades nunca vistas antes naqueles corpos em disponibilidade irrestrita ao outro e ao espaço. “Essa prática simples é a preparação para a complexa interação que vai se desenvolver com o parceiro, como a prática de se arremessar e pegar, que eles chamam a resposta do instante” (PAXTON, 1987). Decorrente de processos em que a dança é colocada em questão acerca do que pode ou não ser considerado movimento, aliado ao que se espera de uma dança exaurida de seus preceitos técnicos e estéticos: Pode a dança pesar? Pode a dança ser construída pelo desequilíbrio do corpo no espaço? Pode a dança cair?

---

<sup>4</sup> Tradução minha do original: “For instance, a mental exercise I gave while people were standing, in which they were to ‘imagine, but don’t do it, imagine that you are about to take a step forward with your left foot. What is the difference? As you were. Imagine...(repeat). Imagine that you are about to take a step with your right foot. Your left. Right. Left. Standing.’ At this point, small smiles sometimes appeared on people’s face and I suspected they felt the effect. They had gone on an imaginary walk and had felt their weight responding subtly (but really) to the image; so when ‘Standing’ was said, the smiles revealed that they got the small joke. They realized that I knew about the effect. We had arrived at an invisible (but real) place together.”

<sup>5</sup> Texto publicado na revista *Contact Quarterly*, referência para estudiosos e praticantes do CI, que serve como base para José Gil em “Movimento Total - o corpo e a dança” -, no capítulo dedicado à Paxton “A comunicação dos corpos: Steve Paxton”.

<sup>6</sup> Tradução minha do original: “It did seem that before I could begin to train the senses of students, something had to happen in their brains.”



Retornando ao pensamento de Humphrey, cabe ressaltar que sua teoria partia do princípio que o equilíbrio e a estabilidade absolutas são inalcançáveis, posto que o corpo está todo tempo no trabalho de resistir à gravidade. “Para Humphrey, a gravidade é algo que indica a vida e o movimento, na medida em que viver é mover, e mover é estar em resistência contínua contra a gravidade” (MACHADO, 2015, pg. 93). Seu trabalho desenvolve-se com base nos modos de tratamento do peso tendo como pressuposto que este é “matéria viva e produtiva” (LOUPPE), tal como o corpo encontra-se em constante aliança ao chão que habita. Como parceiros incondicionais da aventura da queda, corpo e chão promovem a liga fundamental para que tal “matéria viva e produtiva” possa de fato atuar em decorrência da aceitação da força gravitacional. A atuação do peso em Humphrey comporta mecanismos de descendência (*fall*) e ascendência (*rebound*) através dos movimentos de balanço (*swing*) que, por sua vez, promovem um ritmo, aspecto caro à coreógrafa americana: “o corpo liberta-se da morte vertical quando o peso do corpo se abandona à sua própria inclinação. Encontra-se sempre próxima de um balanço, mas carece do seu movimento de retorno” (LOUPPE, 2012, pg. 105). O retorno sugerido pela crítica e filósofa Laurence Louppe indica que no trabalho de Humphrey a queda não é um fim. Isto posto, Humphrey está sempre por aguardar a suspensão, o que é qualificado por Louppe como uma estética da flexibilidade, “na qual a elasticidade do espaço é criada num arco de suspensões” (LOUPPE).

A ação da queda imbricada (e que aspira) à sua recuperação difere-se em muitos aspectos de uma queda na qual não se tem previsão de retorno. O corpo que cai ansiando por sua suspensão tende a não pontuar tão claramente o movimento da queda, o que provoca uma certa circularidade entre o arco descendente e o ascendente. O movimento assemelha-se à imagem de uma onda cuja continuidade é reforçada pelo prolongamento arredondado que liga o movimento de descida (a queda propriamente), ao de subida (recuperação). Do arredondamento não se espera regularidade e simetria pois, na estética da elasticidade proposta por Louppe à respeito de Humphrey, o que se prevê incide exatamente no que não está previsto, uma vez que “cada movimento é uma queda diferida, e é no modo como se difere essa queda (por sinal absolutamente aguardada) que nasce a estética do movimento” (LOUPPE, 2012, pg 105, 106). Ou, como disse Humphrey acerca das quedas e

recuperações na vida e, de forma mais especializada na dança, o resultado se dá “em acentos de todas as qualidades e temporalidades”.

O peso introduz na dança um processo investigativo profundo a respeito do que (não) se espera do movimento e, portanto, traz indagações aos impulsos impostos pela ação da gravidade. Do mesmo modo, a força da gravidade sobre a matéria corporal, promove o questionamento acerca do controle e, sobretudo, da fixidez do corpo no espaço. O corpo é forçado a pe(n)sar sobre o que vem e com isso lidar com a variabilidade das forças que o (de)compõe:

*O peso se coloca como o ponto de interrogação da dança, a inquietude que atravessa e põe em movimento os corpos dançantes, cruzando a questão das massas, na fronteira entre o singular e o plural (...). O reconhecimento de uma situação comum, o peso, que atravessa – e até mesmo constitui – os corpos através de seus movimentos e das forças em jogo, leva a conhecer que o “problema” se situa neste caso de peso, às vezes dito de massas, mas que em todos os casos identifica o contexto e a matéria: uma relação, movente e cambiante, na qual a única constante é a gravidade como relação de forças. (BARDET, 2014, pg. 65)*

Tal como Bardet, Louppe aponta o peso como aspecto incondicional à dança, não só “como fator de movimento, de uma perspectiva biomecânica mas como desafio poético primordial” (LOUPPE), dedicando à ele um capítulo de seu livro *Poétique de la danse contemporaine*<sup>7</sup>: *les quatre facteurs – poids* (Os quatro fatores – o peso). Louppe, logo na abertura, apresenta o pensamento revolucionário de Rudolf Laban, criador de uma Sistematização de Análise do Movimento (*Laban Movement Analysis - LMA*), cujo ponto de partida é o corpo em movimento. Segundo a autora, Laban introduz uma noção fundamental para se pensar corpo em movimento: os dois termos não mais se ligam pela conjunção “e” mas com a preposição “em”, caracterizando-se em uma perspectiva cujo corpo que dança não é mais concebido como forma estática no espaço. Isso revela o corpo do bailarino atravessado por aspectos caros à dança moderna e contemporânea, como o próprio peso, o desequilíbrio, a queda e a gravidade. O peso, parte tão profícua na sistematização de Laban, inaugura uma concepção que, desdobrada para além de seu aspecto físico, estabelece-se em sentido simbólico, não apenas como um dos fatores constituintes em sua classificação do movimento mas, sobretudo, como a raiz na base de seu Sistema. Dentro da teoria de Laban, o peso é um dos quatro fatores da Eukinética, fator que designa as qualidades

---

<sup>7</sup> Livro traduzido por Rute Costa para português (de Portugal) como “Poética da Dança Contemporânea”.

de movimento, junto ao tempo, fluxo e espaço. Denominado, então, como Esforço (*Effort*) em seu sistema, o peso não restringe-se somente a isso, segundo Laban, amplia-se como instância definidora de todo movimento na medida em que a transferência de peso é capaz de determiná-lo como forma singular de expressão. O fato de Laban pressupor que o corpo está constantemente em movimento, e não estático, agencia o pensamento ao movimento. O corpo pesa porque resiste, e resiste porque está em movimento. Ou, como já nos disse Bardet no início desse texto, “O encontro entre a dança e a filosofia força a pensar essa experiência sensível da gravidade como ancoragem no mundo, e o pensamento seria, então, força de deslocamento dos conceitos” (BARDET).

À revelia do peso, o bailarino é capaz de experimentar as inúmeras possibilidades do gesto no que concerne às direções espaciais e temporalidades e cabe a ele optar a forma como vai resistir ou não à gravidade. Diante disso, Steve Paxton afirma:

*Quando temos massa em movimento, elevando-se contra a constante força da gravidade, somos convidados às direções circulares da força centrífuga. A dança cavalga e joga com essas forças. Mais além da terceira lei de Newton, descobrimos que para toda ação muitas reações e oposições equivalentes são possíveis. Nesse lugar, temos linhas de oportunidade para improvisação.* (PAXTON, 1987)

As linhas de oportunidade às quais refere-se Paxton dizem muito acerca de um corpo preparado para cair. Para tal disponibilidade, torna-se necessário um conhecimento corporal que vai além dos ensinamentos como o do balé, por exemplo. A referência ao corpo preparado para cair prevê a queda para além de seu sentido etimológico, na direção de uma poética corporal que não a restrinja como tal. Desde as práticas presentes nas técnicas acima citadas, entre outras, às abordagens distintas das técnicas somáticas como Feldenkrais, Eutonia, etc, o corpo deita, cede, penetra na pele do chão, liberando tensões e aprendendo com elas formas de distensionamento. O corpo pesa, pensa, para, penetra, e extrai daí sua força primeira que o faz sair, subir, saltar, soltar as amarras do modelo da ascensão e do controle. Como afirma Louppe: “Corpos abandonados no chão, mas não prostrados. Este trabalho do solo, onde o corpo pensa, se perde e se abandona a um chão que a ele se entrega, produz qualidades excepcionais de movimento devido ao repouso dos tensores” (LOUPPE, 2012, pg. 106).

O cerne da questão incide no fato de que nós humanos, desde que aprendemos a andar, quando pequenos, somos preparados para cair, no entanto, ao longo da vida perdemos tal habilidade. Sobre isso, Doris Humphrey nos informa ao associar a verticalidade aos adultos e a horizontalidade às crianças e aos velhos. Nesse sentido, o corpo vai deixando de lado ou, mesmo enfraquecendo as possibilidades horizontalizadas presente nas relações e no contato com o outro. Pode-se dizer que a dança moderna e contemporânea vem propagar tanto o pensamento horizontal quanto a queda como modos de relação possível entre os corpos e, deles, com o espaço. A gravidade atuante e a afirmação do peso fortalecem o vínculo entre a dança e o pensamento, disseminando corporeidades e composições que levam ao infinito as texturas que a potência do corpo não é capaz de reter. O chão, como principal parceiro dessa aventura, nos provê apoio irrestrito e incondicional ao mesmo tempo que a gravidade nos induz à inclinação, ao desequilíbrio e nos convoca à queda. O convite mais uma vez é o de pensar e pesar sobre a gravidade, sobre os corpos, sobre o chão, sobre a dança.

## Referências Bibliográficas

- BARDET, Marie. *A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia*. Tradução: Regina Schopke. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Nova fronteira: Rio de Janeiro, 1980.
- GIGUERRE, MIRIAM. *Beginning Modern Dance – Interactive dance series*. Drexel University. Philadelphia, 1998.
- GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. Tradução: Miguel Serras Pereira. Relógio D'Água Editores, 2001.
- HUMPHREY, Doris. *The Art of Making Dances*. Princeton Book Company/ Princeton, NJ, 1987.
- LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine. La suite*, éditions Contredanse, Bruxelles, 2007.
- LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Tradução: Rute Costa. Editora Orfeu Negro. Lisboa, 2012.
- MACHADO, Marcus Vinícius. *Laban e o corpo intenso*. Universidade Federal Fluminense, 2015.
- PAXTON, Steve. *Drafting Interior Techniques In 3 Days*. Contact Quarterly, v. 17, n. 1. Winter, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Chute*. New York, 1979
- \_\_\_\_\_. *Fall after Newton*. New York, 1987
- \_\_\_\_\_. *Material for the Spine – A Movement Study*. DVD-rom. Contredanse, Brussels, 2008.

### **Maria Alice Poppe**

Bailarina e colaboradora em processos de criação. Doutoranda em Artes Cênicas pelo PPGAC | UNIRIO, mestre em Artes Visuais pelo PPGAV | UFRJ e licenciada em dança pela Faculdade Angel Vianna. Lecionou por 15 anos na Escola e Faculdade Angel Vianna e atualmente é professora dos cursos de Dança do Departamento de Arte Corporal da UFRJ.

---