

A EXPRESSÃO DA ANGÚSTIA

Em *Como superar o grande cansaço?*, Eduardo Fukushima mostra que, não sendo palavras, os movimentos entram para a memória como bolhas suspensas, à espera de encontros em pleno voo

por Juliana Moraes

O FATO DE a dança não possuir linguagem verbal não significa necessariamente que ela não seja capaz de desenvolver uma forma intrínseca de narrativa. Na repetição dos movimentos repousa uma potência de significação de grande interesse para a dança, um horizonte expressivo no qual é possível desenhar um encontro entre a história encarnada no corpo do bailarino e a experiência do espectador.

É o que acontece na recente coreografia *Como superar o grande cansaço?*, do paulistano Eduardo Fukushima (apresentada no Semanas de Dança do Centro Cultural São Paulo, em junho de 2011, e disponível, parcialmente, em <http://youtu.be/Y2PLV5eeAfs>). Nela, a repetição compulsiva estende o tempo presente, fazendo com que dele partilhemos, com angústia. Como nos explica Freud, na compulsão à repetição o indivíduo é incapaz de construir algo a partir de um estímulo que resiste a se tornar memória. O comportamento repetido refere-se ao que não quer ser esquecido, mas que também não quer ser “relembrado”, ou seja, ser acessado pela consciência: por isso precisa ser revivido eternamente por meio da repetição. Algo desse doloroso processo psíquico é posto em cena por Fukushima.

O início da peça pode ser considerado um prólogo, no qual o artista desliza algumas vezes pela parede apoiado pela testa até cair no chão. Suas quedas tornam-se previsíveis a partir da segunda vez, o que nos leva a pensar que talvez o trabalho se instaure na previsibilidade arrogante e exaustiva que permeia

muitos trabalhos conceituais contemporâneos. Entretanto, depois de alguns minutos, Fukushima se deita no chão do palco e inicia uma movimentação acelerada, impulsiva e ritmada que coloca seu corpo em diferentes apoios, sempre nos níveis baixo e médio, em pequenas quase quedas e quase precários reerguimentos, alternando sua sustentação nas mãos, nos cotovelos e nos ombros. Aqui e ali, gestos de bater no peito ou bater as mãos acima da cabeça são adicionados à pulsação, que também marca fortemente a trilha sonora. Nessa pulsação constante e absolutamente repetitiva, constrói-se o completo estiramento do tempo presente.

Apesar de ainda jovem (27 anos) e de este ser seu segundo solo (o primeiro, chamado *Entre contenções*, estreou em 2008), o coreógrafo demonstra profunda maturidade tanto de criação coreográfica quanto de interpretação, tornando esta distinção absolutamente imprecisa. Provavelmente, ninguém poderia dançar seus solos tão bem quanto ele mesmo, pois suas estruturas coreográficas são completamente imbricadas nos ritmos e pulsações do seu próprio corpo.

Segundo o texto de apresentação, “o solo é uma espécie de autobiografia sem palavras que nasce da rememoração de três momentos de fadiga existencial que marcaram a vida deste jovem coreógrafo: a sensação de não poder acordar e se levantar, a descoberta do movimento que desfaz os padrões vigorosos e se transforma em salva-vidas e a dificuldade de articulação entre o pensamento e a palavra que salta da

boca”. (Programa do Festival Panorama SESI de Dança 2010)

A dificuldade para acordar e se levantar dá origem a uma sensação absolutamente angustiante de não se dominar o próprio corpo, indiferente aos comandos da mente. Na coreografia, ao bater o pulso fechado no peito, o artista realiza o gesto que muitos fazem ao ridicularizar uma dificuldade na fala, ou seja, bater no peito para a palavra sair, como se fosse uma comida engasgada que desentala pelo soco. Embaralhando esse gesto a muitos outros movimentos e posturas, o artista retira dele seu caráter clownesco e o transforma na angústia da pessoa que não fala no tempo em que pensa. Outro gesto que pode ser incluído na mesma categoria é o de pressionar uma mão sobre a outra no chão, como fazemos ao desentupir uma pia. O corpo parece tentar desobstruir algo que atrapalha o fluxo, como o obstáculo que se solta no encanamento. Essa qualidade cinética de energia interrompida, de solavancos, torna-se a base qualitativa da coreografia, sobre a qual o artista cria pequenos contrapontos e pausas. Qualquer tentativa melódica de maior fluidez nos movimentos é sempre interrompida.

O terceiro elemento descrito no texto, na verdade, se desdobra em dois: o movimento que desfaz padrões vigorosos e o movimento como salva-vidas. No primeiro caso, Fukushima reprograma seu corpo para se desvencilhar dos padrões do treinamento acrobático que provavelmente teriam enrijecido sua capacidade criativa (o artista foi exímio ginasta quando criança e adolescente).



Movimento que desfaz o movimento: é assim que todo bailarino comprometido com o criar para além da sedimentação de um formalismo empedrado efetua a desprogramação/reprogramação do próprio corpo.

Com relação ao movimento como salva-vidas, é fácil compreender como, depois de livre dos treinamentos vigorosos aprisionadores, o corpo de Fukushima passa a ser um salva-vidas: agora é por meio desse corpo ágil e rápido, que se move no tempo de sua mente, que o artista encontra a rapidez da fala. Na dança de Fukushima, o movimento é a própria mente pensando.

Criando pequenas diferenças dentro da repetição, o artista adiciona novos detalhes a cada vez que retoma seus movimentos, fazendo-o tão espontaneamente que não nos é possível distinguir entre uma sequência previamente coreografada ou ações cujas qualidades foram estudadas, mas cujo sequenciamento é feito na hora. Em entrevista para esta matéria, Fukushima diz que “as seqüências e os gestos são consequências do estado corporal. Algumas regras deste solo são: não ficar de pé, fazer movimentos rápidos, *staccatos*, articulados e pausas quando não aguentar mais, testar o meu limite

de fôlego e ficar de pé duas vezes, uma durante a dança e outra para finalizar e sair do espaço”.

Ao se exaurir na repetição e levar seu corpo ao máximo da potência num processo de autossacrifício, ele subverte o tempo e faz com que os vinte minutos da cena pareçam cinco. Sentados na plateia, sentimo-nos testemunhas da im-

Salva-vidas do artista, o corpo livra-se da prisão do treinamento e acompanha o ritmo da mente

possibilidade de contenção que está no cerne do trabalho corporal desse jovem artista. Apesar de absolutamente preciso, todo gesto se esvai em rascunho e ensaia sua quase-forma. Diferentemente de muitos bailarinos e coreógrafos que, equivocadamente, buscam se livrar de qualquer técnica apelando para uma

bagunça cinética convulsiva, Fukushima o faz dentro de uma disciplina atroz. Ele não abre mão de suas habilidades corporais, mas as leva para novo contexto, reprogramando-as e dando a elas liberdade por meio de uma forte estrutura coreográfica de sustentação.

Apesar de a dança não possuir linguagem verbal para estruturar sua coerência, trabalhos como o de Eduardo Fukushima demonstram que ela pode gerar seus próprios significados por meio da repetição. Quando um estímulo se repete, a conexão entre a primeira aparição e as outras fecha o círculo necessário para a construção de significado, mesmo que este significado seja “expandido” e esteja em constante movimento. Diferentemente da palavra, o movimento ou a imagem de dança entram para a memória como bolhas suspensas à espera de encontros em pleno voo. Quando um signo-bolha se forma, ele é carregado por toda a peça sustentando a possibilidade de transformação por referências cruzadas e também por autonegações. Em *Como superar o grande cansaço?*, o pulso que vem do palco sustenta a apreciação e nos tira do tempo do relógio. Por meio da repetição sem contenção o artista alimenta sua cena e nosso interesse. ■