

EXERCISE No. 5



Fig. 27.



Fig. 28.



Fig. 29.



Fig. 30.



Fig. 31.

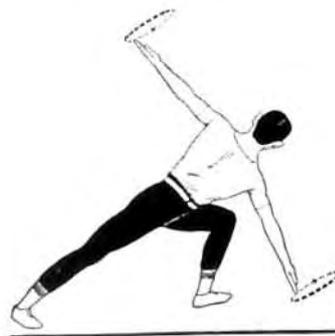


Fig. 32.

## Morcegos de ossos alongados

A mecânica é uma área da física que estuda os movimentos dos corpos, como o equilíbrio se dá entre eles, e o comportamento de sistemas no contato com uma ou mais forças. Dizemos que um corpo faz movimentos mecânicos quando estes são automáticos e previsíveis. A imagem do cinema e da fotografia já foram interpretadas como mecânicas. Usamos o termo mecânica também para a construção de máquinas. Qualquer uma delas.

Quando não lhe ocorria nada para fazer, Aomame limpava a arma. Conforme instruções do manual, desmontava a Heckler & Koch em várias partes, limpava cada peça com um pano e uma escova, passava óleo e a remontava. Por fim, verificava se todos os mecanismos estavam em perfeito estado de uso. Uma tarefa que ela realizava com destreza. A arma era como parte de seu corpo.<sup>1</sup>

As máquinas são elaboradas para auxiliar o corpo. Tornam-se obsoletas. Passam por melhorias com o avanço tecnológico. O treinamento diz respeito ao corpo. É destinado, exclusivamente, a ele. Porque o corpo pode ser aperfeiçoado, pode perceber mudanças, porque está sujeito a doenças, acidentes, morte. O corpo pode se aprimorar. O treinamento o coloca em movimento disciplinado. Máquinas fazem movimentos calculados. As máquinas de transporte, depois de criadas, foram usadas em competições de velocidade. Humanos competem. Relacionamos competição ao jogo. Os jogos são diversão momentânea, um treinamento físico sem compromissos posteriores, ou são um tipo de trabalho, definido pela profissionalização, pela institucionalização, pela relação financeira.

No encontro de duas ou mais pessoas, as possibilidades de competição são infinitas. Saltar cadeiras pode ser um esporte momentâneo. Basta um homem já no ar, após o esforço inicial de várias partes distintas de seu corpo. Este é um salto sem conclusão. Não sabemos se ele conseguirá saltar as quatro cadeiras enfileiradas. Porque em movimento numa cena fixa, partes do seu corpo não estão definidas. Ainda assim, é um corpo que faz um passo de dança. Uma atitude na perna da frente e outra na de trás, pernas dobradas no salto, para dar impulso, para encolher o corpo e evitar o esbarro no encosto da cadeira. A sombra no chão o duplica. Composição feita por formas geométricas. As linhas do jardim estão paralelas à fileira de cadeiras. Um corpo no ar com cada perna traçando seu semiquadrado. Sua acompanhante preta, menor e um passo atrás, faz o mesmo no chão. Um corpo suspenso pelo instante, que insinua poder prolongar seu movimento numa curva que encontrará o chão. Mas ainda não. (Fotografia 1, p. 130)

**Acredita-se que as primeiras armas de fogo surgiram na China no século IX. A mistura de salitre, enxofre e carvão vegetal – a pólvora – era colocada dentro de um tubo de bambu que, quando em contato com o fogo, atirava pedras. No século XV, surgiu o mosquete, primeira arma individual e portátil. É daí que vem a expressão “mosqueteiros do rei”. No século XVII, Luís XIII armou sua guarda real.**

Homens sempre inventaram jogos. Os jogos contrapõem corpos, definem um objetivo, situam no espaço, suspendem momentaneamente as regras sociais. Em alguns casos, jogos acentuam posições sociais. Nobres tinham jogos específicos. Houve uma época em que violência, sangue, morte eram considerados elementos do jogo. Depois, em algum momento da passagem do século XVI para o XVII, alterou-se bruscamente a maneira dos jogos e os efeitos da encenação do porte do rei. Havia uma relação direta entre eles. Os combates entre grandes guerreiros para entreter a corte são substituídos por jogos com lança e arco, retirando a violência de cena. Equitação, dança e esgrima passam a fazer parte do conjunto de aprendizados necessários ao rei. Os movimentos pretendem formas definidas, que inspirem valor e eficácia, e devem traduzir os movimentos descobertos no mundo, a astronomia e a matemática. Os novos jogos mostram que o rei domina técnicas de combate ao mesmo tempo que mantém aparência física nobre. Corpo robusto e elegante.

Os jogos de rua fundavam-se na diversão, na exposição, na liberação de energia, no prazer, no status e no poderio breves. Não tinham preocupação com uma encenação. Existem porque estimulam o corpo. Causam sensações. Jogo de pela, de malha, luta, corrida, salto, arremesso de pedra e de outros materiais, muitas vezes em animais. Alguns desse jogos envolviam bolas, tacos e choque de corpos. Não era a equipe quem ganhava e sim o jogador que levava a bola ao local previsto. Estes jogos eram caracterizados por muita violência e poucas regras. Podiam ser jogados em qualquer lugar e a extensão não era delimitada. Eram mutáveis, pessoas entravam e saíam deles a qualquer momento sem interrupção. Os jogos valiam pelas apostas ou pelos prêmios. Revelavam força e habilidade. Não tinham a ver com corpos treinados. Nada se dizia sobre a velocidade, sobre os músculos, sobre o fôlego. Os jogos valorizavam o momento, as qualidades do corpo em ação, a experiência e a intuição, não tinham qualquer interesse nos benefícios que atividades físicas trariam para o corpo nem em princípios de construção de um corpo por vir. No mesmo período em que a violência é impedida na corte, os jogos tornam-se controlados, limitados, na rua. Alguns são proibidos.

As regras apareceram para regular uma ação que não tem uma motivação relevante. O jogo não faz alterações importantes na sociedade, não transforma o mundo. Ele une corpos. As regras permitem que o jogo seja compreendido e definem um objetivo claro. O jogo sempre foi uma experiência e uma capacidade compartilhada por todos. Com a definição das regras, há também a definição de papéis: jogadores e espectadores. Os esportes, depois, fazem do jogo

**Deslizar é um movimento sustentado, direto e leve. O deslizar ocorre quando a resistência é mais fraca, quando há uma menor fricção entre o corpo e o objeto tocado.**

uma prática da moral, da exemplaridade, da solidariedade. Os esportes recortam um pedaço de espaço para o jogo acontecer. Definem margens. Em algum momento do século XX, o jogo assumiu um caráter ético, pedagógico. Marcado pela aleatoriedade, os erros e imprevistos do jogo ensinavam sobre a vida em sociedade.

O mecanismo clássico fez com que as máquinas entrassem no jogo. Não só no jogo. Elas também tornaram-se modelos para o corpo. O discurso sobre o treinamento assumiu referências da mecânica, da física, da matemática. Primeiro, o funcionamento do relógio que, com suas engrenagens interligadas devendo trabalhar perfeitamente para não atrasar o tempo, refletia o corpo humano. Qualquer parte que falhasse comprometia o todo. As engrenagens deveriam se encaixar perfeitamente. Precisavam estar lubrificadas. O corpo possui as cartilagens que servem para evitar o atrito dos ossos. Cartilagens são os lubrificantes do corpo. A física hidráulica, o entendimento dos líquidos e choques, os sistemas de engrenagens e alavancas, tudo fixava uma nova estrutura social e uma outra percepção do corpo.

As descobertas sobre o funcionamento do mundo e do corpo interferiam nas invenções que permitiam novas descobertas. A sociedade tornou-se industrial. Uma nova configuração de trabalho e lazer, de tempo e espaço se estabelecia. Operários não tinham muito tempo livre. A correspondência entre dois operários salientava “trabalhos e exercícios durante o dia, jogos, coros e narrativas à noite”<sup>2</sup>. Ou passeios no campo no domingo durante a primavera. Para além da luta de classes que marcava o período, eles contemplavam a natureza, compartilhavam experiências sensíveis, exercitavam o corpo. Emancipação. Eles subvertiam a divisão do sensível ao trabalharem e ao olharem, deixarem a visão perder-se no campo, ao partilharem o tempo livre e não o de trabalho, ao traçarem marcas da individualidade ainda que agentes de um corpo coletivo que se organizava para a luta.

“Este é o significado de viver”, foi o que Aomame descobriu numa inspiração. “As pessoas possuem um desejo que se transforma em combustível, e este se torna a principal razão de viver. É impossível viver sem desejo. Mas é como tirar a sorte jogando uma moeda para o alto. Nunca se sabe se o resultado será cara ou coroa, até que ela caia ao chão”. Ao pensar nisso, Aomame sentiu um aperto no coração. Todos os ossos de seu corpo pareciam ranger e soltar um intenso gemido de dor.<sup>3</sup>

Máquinas que propunham deslocamento e velocidade apareciam e eram incorporadas aos jogos e aos esportes. Jogos de rua, esportes que dependiam somente do corpo, exercícios corporais dividiam o interesse com o ciclismo, o

**Em 1905, surge o primeiro Larousse dedicado aos esportes. Parte da explicação das lutas focava nos diversos giros dos quadris, nos variados movimentos dos braços enrolados, nas possibilidades de pegadas. Era a época da tecnicidade dos gestos.**

automobilismo, a aviação, o balonismo. Motricidade somada à velocidade, à agilidade e aos instrumentos. Eles fascinavam. Bastava observar a natureza, ter recursos e criatividade. Morcegos tem a estrutura óssea muito parecida com a dos humanos. A única coisa que os distingue é que as falanges, por serem mais alongadas, possibilitam voar e ficar de cabeça para baixo. Compreender o funcionamento, traçar um modelo no papel, ter o material e a habilidade para construir, era o necessário para inventar uma máquina. O século XX acontecia.

A bicicleta alterou o movimento das cidades. Quando inventada, era um cruzamento de pedaços de madeira sem pedal. Era 1817. Sua estrutura foi aprimorada para, cada vez mais, aumentar a velocidade e o controle da máquina e diminuir os acidentes. Bicycletas eram arriscadas. O pedal, o aço, as correntes de rolamento duplo, as rodas de borracha, o guidom, combinação de diferentes materiais à ação humana. Um instrumento fino e, mais ou menos, comprido. A bicicleta não fica parada sem cair. Precisa estar encostada ou ter um pé que lhe serve apenas na ausência de movimento. Quanto mais gira, mais estável. O corpo troca o arco do pé da caminhada pela circunferência da máquina. Pés e pernas fazem movimentos circulares ao caminhar e ao correr. Este movimento físico circular sugere a roda. O mundo começou a ser rápido, mecânico. Ciclistas eram “mensageiros do futuro”, protagonistas ‘de uma nova vida’, portadores dos sinais industriais ao mais profundo da ruralidade”<sup>4</sup>. Eficiência torna-se uma qualidade que pertence ao corpo e às máquinas. A mobilidade e a mecanização de ambos é combinação promissora, como uma fórmula algébrica bem resolvida, e fazem as competições de ciclismo uma nova forma de espetáculo. Os ciclistas davam a volta na França. Agora, há bicicletas que não saem do lugar.

A bicicleta ergométrica fora instalada ao lado da janela. Era portátil e de boa qualidade. O display indicava a velocidade, a distância percorrida e o número de calorías gastas. As rotações por minuto e o número de pulsação também podiam ser monitoradas. Havia um aparelho fixo para os músculos do abdômen, os músculos ao longo da espinha e os deltoides. As peças adicionais eram fáceis de montar e desmontar. Aomame conhecia bem esse equipamento. Era um modelo novo e, apesar de simples, proporcionava bons resultados. Os dois aparelhos garantiam um mínimo de exercícios para se manter em forma.<sup>5</sup>

No começo do século XX, a relação de vetores, de forças, de durações permitiram um corpo técnico que respondesse de forma mais eficaz no esporte. O corpo era medido. Progressos eram calculados. O corpo pensado como máquina tinha um motor com duas vertentes: a do comando e

**O primeiro *Tour de France* ocorreu em 1903. Sua origem está relacionada ao caso Alfred Dreyfus, soldado francês acusado por traição, que dividiu a França. Jules-Albert de Dion criou o periódico esportivo *L'Auto* para competir com *Le Vélo*, cujo editor acreditava na inocência de Dreyfus. A volta ciclística foi criada para salvar o periódico, *L'Auto*, do fracasso completo.**

a do sensível. As máquinas se aprimoram e ganham funções diversas. Surgem aparelhos variados para avaliar o corpo que se exercita. Depois, o computador é utilizado para analisar os tempos de reflexão de um corpo que compete e os tempos de reação. Programas motores e programas de treinamento mental, *input* e *output*, fazem com que a relação entre espaço, duração, sensações do movimentos e sensações externas sejam apreendidas mentalmente e se tornem informações disponíveis.

O corpo, agora, quer ser atlético. A primeira guerra impôs saúde, força, agilidade. Treiná-lo, exercitá-lo, dedicar-se a ele, não é mais ação restrita de uma categoria. O treinamento é para todos. Na mesma época, conhecer o interior do próprio corpo passa a ser considerado no treinamento. É preciso saber como os seus músculos e ligamentos reagem a determinadas exigências. Cada corpo possui uma estrutura, uma elasticidade. Conhecer-se faz possível dominar a musculatura e os movimentos, dominar o íntimo e o sensível. As atividades deveriam aproveitar os espaços abertos. O mar, o ar, o sol eram sinônimos de saúde e treinamento.

Jacques Henri Lartigue cuidava do corpo, expondo-se à natureza. Banhos de sol e de mar eram lazer e atenção à saúde. Sol é energia. Corpo modelado pelo treinamento e bronzeado pelo sol. Uma nova versão. Jacques Lartigue e sua família tinham muito tempo livre. Esportes e natureza eram a combinação medida para os burgueses do entre-guerras.

Um mergulho na piscina começa com um salto. Um corpo de criança antes de cair. Não aponta para baixo como devem os mergulhos. Traça a linha numa diagonal ascendente. Linha que se inicia no lado esquerdo e se estende até o centro. Parece preso pelos pés. Se não fosse a tensão no pescoço do menino, esta seria sua forma natural. Uma linha, sem peso. Um corpo sendo uma trajetória no espaço durante um determinado tempo. Um movimento quase retilíneo uniforme. Se não fosse o pescoço. (Fotografia 2, p. 131)

Ele passou a vida sendo saudável. O excesso de peso e a imobilidade não correspondiam ao seu modo de enxergar o mundo e de manusear o corpo. Todas as manhãs, alongava-se e exercitava seus músculos com o método Müller. Lartigue vê o mundo em constante movimento, da natureza, das máquinas, dos corpos. Não quer ficar parado. Cansaço, no corpo dele, faz gerar mais movimento. Quando está cansado, ele se mexe.

Jørgen Peter Müller também acreditava no potencial do ar fresco, do sol e da água limpa para o corpo. Saúde, vitalidade, músculos, adquiriam-se. Só entendia o corpo em movimento. E o movimento, nesse caso, era treinamento físico diário. Não deveríamos passar nenhum dia sem colocar

**Friedrich Jahn criou o mais importante método de ginástica alemã, no século XIX. O êxito de sua participação e de seus alunos na guerra contra Napoleão Bonaparte parece ter se difundido pelos países da Europa. Sua ginástica era feita em espaços abertos, não distinguindo classes sociais. As ações praticadas eram as usuais, correr, saltar, lançar, mas havia um forte teor patriótico. Ele adotou o termo *Tuner*, que refletia o ideal de uma ginástica baseada na autodisciplina, lealdade, bondade, para defini-la, ao invés de *Gymnastik*. Depois, a ginástica tornou-se proibida na Alemanha, considerada subversiva e revolucionária. Jahn foi preso.**

os músculos e os órgãos em ação, com movimentos rápidos, mesmo que por apenas um breve período. Ele competia. Ganhava medalhas. Em corridas de velocidade e de longas distâncias, remo, patinação, salto em distância, natação, mergulho, lançamento de martelo, de disco, de lança, luta livre, levantamento de peso, cabo de guerra. Ele era daquela época em que estar suado e pegar umidade poderiam causar doenças nas vias respiratórias. Tomar sol no verão, o quanto quisesse, era bom para a saúde. Quanto menos roupa se usasse, melhor. As crianças também deveriam vestir-se pouco. Já durante o inverno, as pernas das crianças deveriam ser cobertas. Pernas expostas ao frio excessivo poderiam sofrer problemas de crescimento.

Veja ou outra, Tengo se levantava, esticava o corpo e se aproximava da janela para observar a paisagem. Há alguns dias o tempo andava nublado, e agora chovia. A chuva que caía incessantemente durante todo o período da tarde molhava os pinheiros quebra-ventos, tornando-os enegrecidos e pesados. Em dias assim, não se ouviam as ondas do mar. Com a ausência de ventos, a chuva caía verticalmente e um bando de pássaros pretos voava sob a tempestade. O coração desses pássaros também ficava úmido. Travesseiro, livro, mesa, tudo o que havia ali umedecia. Mas, independente do tempo, da umidade, do vento e do barulho das ondas, seu pai continuava em coma. O estado de inconsciência envolvia todo o seu corpo como um manto misericordioso. Após descansar um pouco, Tengo continuava a ler em voz alta. Era a única coisa que ele podia fazer naquele quarto pequeno e úmido.<sup>6</sup>

Müller criou *My system* para os intervalos de treinamento de sua equipe de remo, no inverno. Na Dinamarca, era impossível treinar remo durante a estação. O método se espalhou pelo mundo, ganhou adeptos e foi mais elaborado. Ficou famoso. Tornou-se ideal para pessoas comuns, que não treinavam regularmente, que não eram esportistas: pessoas velhas, homens da literatura, da ciência e artistas, funcionários de escritório, para as mulheres, pessoas do campo, viajantes, pessoas gordas e magras. Propunha um trabalho do corpo inteiro, desenvolvia a vitalidade e as funções orgânicas, não somente o fortalecimento muscular. O método servia para manter a forma, fortalecer a saúde e a estamina, aumentar a eficiência física e mental.

Seu corpo robusto defende que palidez, doenças e tendências hereditárias podem ser combatidas com exercícios físicos e banhos. Deveriam ser um hábito. Independente da origem social, nos países ocidentais, nessa época, as pessoas ainda não tomavam banho com frequência. Para Müller, as doenças, geralmente, eram uma série de pequenas transgressões acumuladas no corpo. Eram uma vingança da

**Kafka era também um praticante do método Müller.**

natureza, com acertude matemática, contra aqueles que abusavam do corpo desregradamente.

Se você não toma banho e não faz exercícios diários que mexem todo o corpo (uma caminhada não merece essa descrição) e não percebe que você deve ter de sete a oito horas de sono à noite, regularmente, é culpa sua você estar doente, você não se preocupou nem em se livrar de quilos de matéria venenosa que o nosso próprio corpo produz, nem o preparou para torná-lo capaz de resistir à infecção que vem de fora.<sup>7</sup>

A pele é um dos mais importante órgãos. Nós sentimos por ela, respiramos por ela, eliminamos substâncias nocivas. A pele ajuda a regular a temperatura do corpo. Nessa época, fazer exercícios, suar, e ficar em áreas abertas, quando muito geladas, ou tomar líquidos muitos gelados, podiam causar doenças respiratórias. A umidade prejudicava.

*My system* traz imagens de cada exercício utilizando móveis de casa para sua execução e com descrições minuciosas que pretendiam evitar possíveis erros. Durante os exercícios, é necessário concentrar-se na respiração e regulá-la com o relaxamento dos músculos. Se os músculos ficarem contraídos e endurecidos, eles não responderão aos estímulos dos nervos com toda a sua capacidade e não conseguirão aguentar o exercício por muito tempo.

Após algumas semanas de execução, percebe-se as primeiras mudanças no corpo. A gordura dá lugar ao enrijecimento dos músculos, as costas tornam-se eretas, a postura melhora, os movimentos do tronco ficam mais elásticos e maleáveis. Todo o corpo fica mais forte, flexível, móvel e eficiente. Sadio e bonito. A beleza pode ser percebida em corpos humanos e animais e tem a ver com proporção e formato. A beleza se adquire com exercícios físicos diários.

Müller não recomenda as bicicletas. Enquanto uma caminhada rápida trabalha diferentes partes do corpo, o ciclismo trabalha apenas alguns músculos da perna. As outras partes ficam prejudicadas pela fadiga e pela tensão depositadas. Ficam inoperantes. O ciclista deve usar *My system* para exercitar os músculos do peito, das costas e dos ombros todos os dias. Alguém que não faça exercícios físicos diários não deveria se arriscar no ciclismo. Acabaria estragando diversas partes do corpo e exporia seu corpo às doenças.

Seu corpo, por enquanto, não tinha gorduras, apenas músculos. Todos os dias, ela se mirava no espelho totalmente nua para examinar cuidadosamente sua condição. Não significava que era fascinada por seu corpo, muito pelo contrário. Seus seios eram pequenos e, ainda por cima,

**A descoberta do oxigênio, por Lavoisier, fez dos pulmões uma máquina de energia. O oxigênio consumido era proporcional ao esforço colocado numa atividade corporal. Era 1777. Antes, a respiração servia para resfriar o sangue, para pressionar artérias e coração. A descoberta faz rever o exercício físico. Resistência e fadiga são entendidos de outra maneira. O progresso físico será reformulado sob novos enfoques.**

assimétricos. Os pelos pubianos pareciam capins pisoteados por soldados em marcha. Toda vez que ela se olhava no espelho não podia evitar uma careta. Mas, em compensação, não tinha gordura, não tinha nenhum excesso que pudesse pegar com os dedos.<sup>8</sup>

Lartigue joga tênis, movimento do corpo, e fotografa, movimento do corpo que captura o movimento. O momento decisivo da fotografia se dá em uma fração de segundos assim como o toque da raquete na bola amarela. É preciso antecipar o momento. Faz-se o movimento antes que se tenha tempo de pensar sobre. Trata-se de um pressentimento do movimento que acontecerá. O tênis e a fotografia são ações do corpo que pedem tranquilidade, calma e resistência. No tênis, enfrenta-se outro corpo. É preciso desestabilizá-lo. Os serviços, *game, set, match point*, além de pontuar, servem para atrapalhar a concentração do adversário. Na fotografia, qualquer movimento brusco que atinja a mão, uma respiração profunda ou um deslize na atenção, desfaz o momento instantâneo. De alguma forma, a fotografia enfrenta o tempo e a ação. Ela captura o que era para ser passageiro, intempestivo e dinâmico. A formação das nuvens numa tempestade, um salto, uma onda se formando quando já se desmancha, um rosto sério, um bote, uma foto de família. Pessoas que posam para uma foto tentam ficar paradas. O movimento existe até aí. Fotografias não paralisam uma ação. Elas eternizam um momento. Para Lartigue, a fotografia é uma forma de mexer com o tempo.

Acertar uma bola com um raquete pede gingado e conhecimento dos movimentos do corpo. No tênis, um salto pode ser um passo de dança. No salto, os pés apontam para baixo. Uma perna esticada e a outra levemente dobrada, com o pé recolhido atrás da primeira. No balé, seria um salto com coupé atrás. Não podemos ver a bola, mas ela é iminente. A raquete está no ar, aguardando-a. Aponta para trás, puxa o corpo para trás. O corpo pode cair de costas no chão. Mas ele é um jogador de tênis que ainda não acertou a bola. Pode ser que não a acerte. Mesmo assim, o corpo dança, está suspenso. Este é o instante imperceptível entre o equilíbrio e o desequilíbrio. Corpos não o percebem conscientemente. Eles apenas se resolvem na recuperação ou na queda. O tenista chegará ao chão. Não despencará. Apenas assentará os dois pés com uma pequena distância entre eles e os joelhos flexionados para não causar impacto exagerado nos ossos, para retomar o eixo vertical. Não importa se acertará a bola ou não, ele ainda está no ar. (Fotografia 3, p.132)

Jacques Lartigue adotou o método de treinamento de Müller. Primeiro movimento de aproximação entre eles. Há outras histórias cruzadas. Ambos eram crianças franzinas, corpos frágeis, finos, sem vigor. Müller nasceu com,

**Na "Festa dos músculos", nas Tulherias, em 1919, os músculos fotografados eram de homens e mulheres. Os esforços do corpo no lançamento de peso, na corrida de obstáculos, nos saltos em altura são capturados. Ainda assim, a utilidade das competições esportivas para as mulheres não é consenso.**

aproximadamente, 1,8 kg. Teve todas as doenças da infância. Ele acreditava que sua saúde e força não foram herdadas, foram adquiridas com exercícios físicos. Comprava livros de ginástica, ingleses e alemães. Fazia os exercícios em casa com e sem halteres. Depois, começou a correr. Ele introduziu a corrida e a caminhada como parte da vida cotidiana dos dinamarqueses. Morreu com 82 anos. Lartigue um dia viu adolescente seu reflexo num espelho quando caminhava. Criança, o médico disse à sua mãe que a câmera fotográfica muito pesada entortaria os seus ombros. Realmente aconteceu. Ele precisava de um corpo ágil para suas fotografias de meio segundo furtivo e imperdível. Com 88 anos, ele ainda preferia o ângulo baixo para algumas delas. Sentava-se no chão. Seu corpo ativo. Ele se levanta da cadeira de tecido, empurra-a, coloca a mão direita no chão com a câmera na mão esquerda. Dobra os joelhos, coloca a bunda no chão. Estica as pernas, cruzando a direita sobre a esquerda, aos 88.

**Levantar-se adquire formas espaciais variadas, envolve o esforço de diferentes partes do corpo. As tensões musculares podem ser fortes, como no levantar abrupto, ou fracas, como no levantar lento. Se deitado, primeiro o corpo deve dobrar-se, utilizando a flexibilidade de todas as articulações, depois esticar-se, movimento direto, para cima.**

Eu era uma criança muito franzina. Aos 16 anos, estava passeando pela avenida Victor Hugo e me vi num espelho. Fiquei superenvergonhado. Disse para mim mesmo: que sujeito é esse com as mãos penduradas? Só havia um jeito, praticar esportes, um pouco de boxe, eu já jogava tênis, até integrei o grupo de grandes jogadores do ranking, mas aquilo me tomava tanto tempo, treinar diariamente, viajar para os campeonatos, que desisti. Continuei morando perto de uma academia de ginástica, boxe, ou de uma piscina. O corpo humano é feito uma câmera fotográfica. Tem que estar em boas condições, caso contrário não funciona direito. Mas a boa forma, por sorte, não impede que conservemos, intimamente, uma fragilidade terrível.<sup>9</sup>

A fotografia circunda o seu corpo. Desde a primeira, uma caixa pesada, a máquina fotográfica foi incorporada. Não bastava estar diante da ação, ele próprio deveria estar em ação. A primeira máquina era uma 13 x 18, de madeira. Era grande, com 6 placas de vidro, mas não o impedia de se mexer. Para capturar o movimento é preciso que o próprio corpo se coloque livre, concentrado e ágil. Pronto para o movimento. Correr a quadra de tênis, experimentar diferentes ângulos, diferentes olhares. Em Lartigue, não há nada que não passe pelo corpo. A fotografia dele envolve gestos. Ela captura o gesto efêmero, porque rápido, do corpo em ação. Fotografar é um gesto que pede gestos do seu corpo para fazê-lo. A fotografia é um gesto posterior. Quando pega os saltos do seu gato, os saltos na piscina, o deslocamento entre o impulso inicial e a queda, impede a força da gravidade sobre o corpo, controla ou grava a sua existência. As fotografias são gestos que marcam a suspensão, corpos na iminência do chão, saltos que se eternizam.

Por mais que ela tentasse se convencer disso, no fundo, não conseguia. Ela tinha acabado de matar, com as próprias mãos, uma pessoa que *não era comum*. Sentia na pele a ponta extremamente afiada da agulha penetrando silenciosamente na nuca daquele homem. Uma sensação que, por *não ser comum*, deixava-a muito perturbada. Ela permaneceu durante um bom tempo observando as palmas das mãos. Alguma coisa estava diferente. Totalmente diferente do normal. Mas ela não conseguia discernir o que era.<sup>10</sup>

As corridas automotivas parecem transportar a poeira levantada pelos carros para as fotografias. Não como mancha. Como ação da natureza. A poeira se levanta. As rodas perdem as definições. Ou ganham a nuance da velocidade. Qualquer invenção que envolvesse velocidade o atraía. Mais, a mecânica o atraía. Qualquer coisa em movimento. Barco, carro, *bobsleigh* (precursores do kart), bicicleta, balão, avião. Mas o que Lartigue fotografa é o tempo. As novas instalações que se originam nos espaços antes naturais são sinais do progresso. E não há críticas ao progresso na família de Lartigue. Nem reflexão sobre a maneira como a industrialização afeta o mundo. Menos ainda a preocupação com o trabalho. O fascínio pelas máquinas é compartilhado. A fotografia é só dele. Ganhou a primeira máquina aos 8 anos. Seu talento é jovem. Lartigue ocupa um lugar peculiar na história da fotografia. Ele manuseia a máquina quando os modos de uso ainda não foram definidos pela arte, pela ciência, pela imprensa. Quando começou, a fotografia em instantâneo demonstrava uma análise dos movimentos. Decompô-los era o real avanço. No ano em que Lartigue nasceu, o cinetoscópio fazia os primeiros “filmes” impressos no papel. *Registro de um espirro (Edison's kinetoscopic Record of a Sneeze)* é composto de 32 imagens com sutis alterações entre si. O filme tem 4 segundos. Foi feito numa casa-caixa preta que girava para aproveitar a luz solar. Lartigue nunca parou de fotografar. Raios de sol invadiam as primeiras fotos, marcavam as primeiras experiências. Surgiam os fantasmas de seus álbuns. A compreensão da distância, dos reflexos, dos ângulos, da luz natural foram integrados ao seu corpo e à fotografia.

Um gato faz qualquer coisa para pegar uma bola que se mexe na sua frente. Se a bola parece voar, o gato precisará saltar. Um gato, para saltar, faz o esforço necessário nas suas quatro patas. E, no ar, assume uma postura ereta. Forma de alongar o corpo. Forma de diminuir o efeito da força de gravidade sobre ele. Gato não pensa sobre isso. Seu corpo sabe. Não vemos o seu esforço, pois ele está parado no ar com as quatro patas abertas. Cada uma aponta uma direção. Ele quase alcança a bola. Dizem que gatos não podem pegar

**No século XIX, o espirômetro (media a capacidade respiratória) e o pneumógrafo (indicava o ritmo respiratório) foram inventados. No século XX, surgem outros vários aparelhos de medição dos progressos do corpo. O duplo conformador, o raquígrafo e o toracógrafo, que faziam desenhos da coluna vertebral, e o ergógrafo, que registrava o trabalho do músculo.**

bolas no ar. Este gato vive no talvez. Dizem que gatos caem com as quatro patas colocadas no chão ao mesmo tempo. Gatos caem em pé. Este talvez voe. (Fotografia 4, p. 133)

Dele, restaram todos os negativos, os álbuns e diários. Sua coleção completa, organizada disciplinadamente, doada antes de morrer. Seu inventário pessoal do mundo, seu herbário, uma coleção de coisas da vida inteira montadas minuciosamente. A combinação de imagens nos álbuns considerava o tema, a disposição, o tamanho delas, a cronologia. Lartigue era disciplinado. O treinamento do corpo era transposto para os outros hábitos. As fotografias, antes de uma adição, têm o objetivo de rememorar. A fotografia preenche os buracos deixados na memória. “Tenho esse tipo de coisa dentro de mim, que nunca me deixa tranquilo.”<sup>11</sup> Com seis anos, ele inventou a armadilha de olho para guardar na memória as coisas que gostava. Tratava-se de abrir e fechar os olhos muitas vezes, bem arregalados e prensados, focando a coisa que queria guardar. “Capturo a imagem com tudo: as cores! O verdadeiro tamanho! E aquilo que guardo é algo vivo, que se move e que sente.”<sup>12</sup> Piscar é o jeito natural de associar impressões visuais e emoções. Memória fotográfica. Depois veio a câmera. A imagem não era a substituição de um momento. Era um meio de retomá-lo, de sentir o cheiro, a temperatura, o barulho.

O uso da luz natural se aprimorará. Seu irmão inventa as máquinas, ele as fotografa em ação. Lartigue diz que a composição faz a foto. Ele não a procura, ela o encontra. Ele se vê como espectador. Não é. Todas as pessoas em suas fotografias não são personagens, são agentes. Se não pode ser etéreo assim, não significa que seja calculado. Seu olhar procura o ângulo, vê uma imagem que outros não veem. Às vezes, ele cria a cena. Seu corpo todo, desde os 7 anos, vê a vida pelas lentes. O disparo é feito sem que precise pensar. Sem que a imagem pronta pare a consciência. Ele sabe aproveitar o momento. Dispara três ou quatro vezes uma cena. Não mais.

Uma garota de 10 anos, obviamente, não seria capaz de explicar racionalmente o motivo daquele conflito. Tampouco conseguiria entender a diferença entre o grupo da revolução e o grupo da paz. A impressão que ela tinha era de que a revolução representava um pensamento de formato pontiagudo, enquanto a paz tinha formato arredondado. Para ela, o pensamento possuía um formato e uma coloração próprios e, como a Lua, ora se tornava cheio, ora minguante. Seu conhecimento se limitava a isso.<sup>13</sup>

Lartigue diz que a foto representa a realidade ao captar o detalhe, que não a interpreta. A realidade é bela e esquiva demais para ser apreendida. Suas imagens, no entanto, não se

**Zissou inventa o tite boat. Seu "barco-pneu" é feito de calça impermeável em borracha inflada com pneu. Ele enfia as pernas na calça e pode boiar na água sem molhar seu terno.**

situam no regime representativo. Há outra forma de vê-las. Elas não complementam o expressivo, não intensificam a força da ação. Elas resistem ao pensamento. Não indicam uma forma pura, a duplicação de algo, nem um acontecimento carregado de realidade. Não se inserem na resolução de causa e efeito. Suas fotografias eram registros de um amador até os seus 68 anos. Algumas vezes, são encaradas como registro de um século que passou. Suas fotografias são imagens pensativas. Há uma tensão entre arte e não arte que as caracteriza. Porque o jogo de tensões e separações pode se dar tanto no que é arte quanto no que não é. Essa forma de pensatividade faz a arte escapar dela mesma. Há um trabalho da arte para tornar-se invisível. A pensatividade não está em saber se a cena se organizou casualmente ou se o fotógrafo a viu e a fotografou conscientemente. A vida que atravessa o corpo é movimento sem fim, no sentido de não parar e no sentido de ser livre de uma finalidade. Essas vidas estão presentes no corpo de Lartigue e nos corpos de suas fotografias.

.....

*Dia 1 – Delimitei um quadrado na sala de casa com uma fita adesiva amarela. Tudo que adentrasse aquele espaço deveria participar da dança. Durante 2 horas seguidas de um dia na semana, o quadrado seria ocupado sem intervalo. Eu não poderia sair dele. Nas outras 166 horas, eu não entraria nele. O quadrado seria ocupado com dança. Essas eram as minhas únicas regras. Primeiro dia, duas horas em pé no meio do quadrado. Respirei, resolvi contar a minha pulsação por minuto. Quis ouvir o som do meu corpo. Ouvi a porta do prédio batendo. Lembrei do dia que encontrei o vizinho cineasta perto do prédio e conversamos animadamente sobre todas as coisas que a nossa intimidade de quatro ou cinco encontros nos permitiu. Tentei voltar a focar no meu corpo, olhando os meus pés dispostos paralelos.*

Dançar é atividade aeróbica e anaeróbica. Movimentos alargam possibilidades. Dançar faz alterações significativas nos pés. Carne consiste em mistura. Dançar utiliza todas as partes do corpo sem hierarquia. Estruturas são móveis. Dançar expande o espaço. Ritmos acontecem no corpo. Dançar organiza a postura. Vibrações atravessam sólidos.

A dança, além de expressão manifesta por meio de movimentos corporais, é um treinamento físico. Quando

**Mary Wigman foi uma das representantes da dança expressionista. Foi aluna e, depois, assistente de Laban durante 7 anos. Abriu sua escola em 1920. Criou a dança da expressão que consistia em movimentos que personificassem emoções humanas. Ora explorou movimentos primitivos com músicas percussivas ora colocou máscaras em seus dançarinos para que um estado de emoção universal fosse apresentado. Música e dança deveriam ser compostas juntas. Sua dança não era narrativa, era simbólica. Apesar de sua escola ter sido fechada pelos nazistas, ela colaborou com o regime, sendo uma das coreógrafas do encerramento das Olimpíadas de Berlim, de 1936.**

treinamento, atrás dela há exercícios para alongar, aquecer, fortalecer, soltar, estender, ampliar as partes do corpo. Durante e após, a dança acontece. Se treinamento ou ação despreparada, a dança trabalha todos os músculos de forma não seriada. Movimentos são ilimitados. A dança faz músculos específicos serem treinados num momento e não em outro. Músculos, nesse processo, são percebidos, em outros momentos, podem se recolher. Como se não existissem no corpo.

A repetição ganha enfoques variados ou, às vezes, enfoque nenhum. A dança pode ser treinamento físico diário que lida com os limites do corpo, desgastando-o. Pode ser treinamento físico leve voltado para saúde e bem-estar. Pode ser descontração. Pode ser tudo ao mesmo tempo. A dança é sempre experienciar o mundo, transformar a vida, mexer o corpo.

Se eu fosse professor de dança, não faria todas as macaquices de Marcel. Levaria [meu aluno] para o pé de um rochedo, lá eu lhe mostraria que atitude é preciso assumir, como se deve manter o corpo e a cabeça, que movimento é necessário fazer, de que modo se deve pôr ora o pé, ora a mão, para seguir com ligeireza os caminhos escarpados, ásperos e rudes, e lançar-se de pico em pico tanto subindo como descendo. Faria dele o rival de um cabrito, mais do que um dançarino da ópera.<sup>14</sup>

A caligrafia é oriunda do treinamento. Cada letra ou ideograma possui um traço, pede um trajeto único de movimento da mão sem que o projétil que escreve saia do papel. Os dedos pinçam, as mãos circulam e traçam retas, fazem curvas e diagonais. Para a escrita, as mãos dependem da soltura do pulso que se relaciona com o cotovelo que precisa do suporte do ombro. Ombros estão ligados ao tronco.

As mãos se movem, mas o movimento começou antes. Na escrita, a forma da ação é espalhar, o esforço sai do centro para as extremidades. A mão dança no papel. As palavras são movimentadas no corpo antes de se fixarem. As palavras escritas ficam presas. As ideias que elas propõem não. Dançam. Uma dança que já não é mais expressa apenas pelo corpo. Ela produz palavras, um suplemento. Pollock usava o corpo todo, em movimento, nas suas telas no chão. A tinta, na tela, conduzida pelo corpo de Pollock em movimento, ganha formas. Dança. Se nesses casos ainda não há uma dança como definem as enciclopédias, há indícios.

A dança estabelece uma relação complexa entre tempo, espaço e corpo. Como reunião de corpos, costumes, história, a dança não é parte do modo de vida de todos as comunidades. Mas, se a dança pode ser “uma sequência de passos em que, a cada passo, se perde e se recupera o

**A gazela é a presa de inúmeros felinos. Guepardos são animais esgulos e velozes. Gazelas são herbívoros. Guepardos não. Apesar de não ser tão rápida quanto eles, a gazela é mais resistente, porque possui narinas grandes e vascularizadas. Guepardos são os animais terrestres mais velozes. A aerodinâmica de seu corpo, coluna flexível, pernas alongadas, permite arrancadas velozes. Correm curtas distâncias, pois exigem muito do organismo. As fêmeas de guepardo, às vezes, caçam gazelas jovens para ensinar aos filhotes. Ela não a mata. Captura e solta novamente a gazela para que os filhotes façam a caçada. Se nenhum filhote a consegue, ela pode pegá-la novamente ou deixá-la ir.**

equilíbrio”<sup>15</sup>, é possível ver alguma forma de dança em qualquer corpo, pelo menos nos gestos codificados, nos movimentos diários. A dança, mesmo quando coreografada, fazendo corpos executarem movimentos idênticos, ganha nova forma no corpo de cada um.

*Dia 2 – Vi que precisava cortar a unha do pé. Quando se dança não rola deixar a unha do pé grande. Lembrei das vezes que perdi a unha do dedão no balé. A unha me fez voltar para o pé. Os pés são esquecidos no corpo. Abri os dedos do pé no chão, trabalhei o dorso com calma, prestando atenção não ao movimento, mas ao esforço. O movimento é muito sutil. Para fortalecer o arco do pé é preciso levantá-lo sem tirar os dedos do lugar. Lembrei dos pés horríveis que já vi. Vi que estava contraindo os músculos da coxa. Parei o movimento no pé. Contraí e relaxei as coxas cinco vezes cada para ter claro no corpo a sensação dos dois estados. Depois, voltei para os pés. Deixei que escapassem do chão algumas vezes. Ora com o joelho esticado como os jetés, ora com ele dobrado como coupés que, na verdade, não eram coupés, porque o pé ficava no ar, mantendo a distância dos quadris exposta na posição dos pés no chão. Duas horas.*

A dança faz parte de rituais religiosos antigos e variados. Na dança-mímica, os bons e os maus espíritos, que interferiam na vida humana, eram aproximados dos movimentos de animais. Os bons espíritos eram relacionados aos movimentos dos animais adorados, os maus, aos malquistos. Aqui, a dança já era um treinamento. O propósito, no entanto, era outro. Era como as combinações de esforços tornavam-se mais conscientes. Como as qualidades dos movimentos e para que são usados fossem conhecidos por todos os componentes do grupo. Pensar por movimentos. Impressões de acontecimentos que orientam o mundo interior do homem. Manifestações de esforço que mostram como um grupo pensa, organiza-se, estabelece relações. As danças ensinam hábitos e costumes.

- As *coisas* podem ser as mesmas, mas o modo como as pessoas de antigamente a percebiam teria sido muito diferente do de hoje. Naquela época, a escuridão da noite devia ser muito mais profunda, de um intenso breu e, conseqüentemente, a lua era vista como algo muito maior, muito mais claro e mais reluzente. As pessoas obviamente não tinham discos, fitas-cassete e tampouco CDs. No dia a dia elas não tinham condições de ouvir uma música de tão boa qualidade a qualquer hora e momento desejado. Ouvir música era algo muito especial.

**Quando morreu, no século XVIII, Buffon tinha publicado 39 volumes sobre *A história natural*. Quando compara as espécies animais e vegetais, ele conclui que não há diferenças essenciais, apenas de graus. As diversas espécies estão organizadas em cadeia, sendo possível assinalar uma continuidade.**

- Você tem razão – admitiu a velha senhora. – O fato de vivermos num mundo como o de hoje, com muitas comodidades, deve ter embrutecido nossa sensibilidade, não acha? A lua pode até ser a mesma, mas nós a enxergamos de maneira diferente. Quatro séculos atrás, talvez tivéssemos um espírito mais desenvolvido e mais conectado à natureza.<sup>16</sup>

A dança, os ritmos, os esforços, a mímica, era expressão da tradição, diálogo entre si e entre uma comunidade e outros entes. Tribos indígenas e africanas tinham o corpo amplo, aberto, expandido. Sabiam usar todas as potencialidades do corpo. O corpo dizia como eles experienciavam o mundo. A dança ocupava o lugar da escrita, modo de compartilhar a memória do grupo, os saberes e deveres.

O xamã entra em contato com o mundo dos espíritos por meio de movimentos corporais. Cada gesto corporal é específico para um espírito e para o que se quer comunicar. Nas danças populares, o corpo é percebido em seu modo mais natural, mais aperfeiçoado. Porque memória antiga que percorre os séculos, os movimentos exteriorizam a diagonal interna do corpo, a energia que o circula.

A transformação do xamã, para o ritual, acontece com o uso de vestimentas especiais, com a bebida de misturas, com a inalação da fumaça de infusão. Se há êxtase é porque a dança faz o corpo movimentar-se em círculos, expande o espaço, estabelece relações com outros corpos, liga o ritmo do corpo ao ritmo dos sons que o circundam.

A dança ritual constrói um vínculo de pertencimento, estabelece regras de viver juntos. É fenômeno preparado, tem funções. Consiste na apresentação do próprio corpo para estabelecer uma comunicação com um mundo outro. Para demarcar ciclos agrários. Para a fertilização. Para se livrar da dominação dos homens brancos. A revolta expressa na dança tinha premissas políticas e bélicas, fazia unir vivos e mortos por meio de referências. Para preparar iniciados, educá-los. Para enviar os mortos ao mundo dos mortos. Passava-se com o defunto numa maca pelas casas correndo, sacudindo-o e jogando-o para cima. Depois, deixava-o de lado e recriava sua história numa dança dramática. O morto, antes um fantoche, revivia entre os seus antes do sepultamento. As danças circularam, sofrendo alterações, ora transpunham tribos da região. Os descendentes continuam a dançá-la. As danças contam uma história que atravessa o tempo, mas, a cada nova execução, ganha novos traços.

**A organização do corpo, para os mongóis, é dualista. O corpo completo e vivo é o suporte da alma. Antes de encarnarem no corpo humano, as almas possuem a forma de um animal. Elas escapam do corpo durante o sono e durante fortes emoções pelas axilas, pelo umbigo e pela fontanela. A força vital do corpo é que fixa a alma nele. É preciso adestrar o corpo para fixá-la. Se a alma deixa o corpo durante muito tempo, o corpo morre. Há uma associação entre a domesticação do animal e a educação humana. Quando a pessoa envelhece, estimula-se a embriaguez do ancião, pois ela auxiliará na deseducação necessária para que a alma deixe o corpo.**

*Dia 3 – Para manter o equilíbrio quando o peso está apenas em uma perna ou quando se tenta alguma forma de suspensão, não dá para olhar um ponto fixo como*

*acreditavam os antigos bailarinos clássicos. O equilíbrio não está fora do corpo. Está na disposição do peso no corpo, na sensação de suspensão, na centralização da energia. O centro do corpo ativo, área que concentra. O pensamento está no centro. Fiz vários movimentos de espalhar e recolher para circular a energia e trazê-la de volta ao abdômen. É nele o centro do corpo. Fiz vários abdominais. Mesmo as técnicas que propõem linhas de movimentos distantes do balé clássico incorporarão muitos de seus movimentos. Muda a intenção, muda a trajetória do esforço. No contato e improvisação é preciso apoios momentaneamente fixos e bem definidos e centro ativo. O esforço concentrado no centro faz carregar pessoas maiores e mais pesadas que você. Quando não quero que uma pessoa me levante, sei como ficar mais pesada. Este é um tipo de conhecimento do corpo apesar do propósito avesso.*

Houve um momento em que a equitação, o balé e a esgrima foram mediados pela mecânica e pela geometria. As leis do universo, que ainda centralizavam a Terra, e as figuras geométricas modelavam os exercícios nobres. Na equitação, a marcha ganha novos ritmos e movimentos, voltas, piruetas, acento dos trajetos. A atividade continua executada pelos cavaleiros, mas a técnica não tem mais objetivo guerreiro, o tema militar é estetizado. A equitação é um balé executado por homens e cavalos. Cavalos andam nas pontas dos cascos como as bailarinas clássicas. A equitação é uma apresentação ocorrida em festas para exaltar o rei. A história contada evidencia sua agilidade e vitória. Os desenhos geométricos centralizam o rei.

O balé integra círculos, quadrados e triângulos. A perspectiva linear, na matemática, alterou o enfoque das leis geométricas e o espaço de visibilidade ao redefinir os estímulos visuais. A geometria estava relacionada à óptica, aos ângulos possíveis da visão, e às proposições astronômicas. A organização do Universo transposta para o chão terrestre. Aqui, o rei representa a Terra e não importa a figura formada, todas possuem um único ponto central em que se situa apenas ele. Os movimentos dos corpos humanos nas danças ganham organização, regularidade e disciplina visual. O macrocosmo ordenava o microcosmo e a dança da corte salientava tal correspondência. Os balés, nessa época, eram uma grande encenação que envolviam membros da família real, cortesãos e bailarinos. Não era o balé clássico, mas as formas geométricas já eram aplicadas ao corpo.

Quando a armadura é abandonada pelo surgimento das armas de fogo, a esgrima adquire novos gestos. Os combates de espadas tornam-se danças mais sofisticadas, pés mais ágeis, estocadas menos fortes e mais precisas. As armaduras

**A geometria, de Euclides, estuda propriedades métricas de figuras que não variam no deslocamento. Propriedades não métricas, propriedades qualitativas da figura, pertencem à topologia. Esta é um ramo da geometria. A topologia estuda as propriedades da figura que ficam preservadas mesmo quando ela altera sua forma ou tamanho. Ou pode-se dizer que a geometria métrica cuida dos cálculos das distâncias definidas e estáveis enquanto a topologia quer saber dos rasgos e das proximidades.**

protegiam, havia choques de corpos, faíscas pelo contato dos metais, as espadas quebravam. Sem armaduras, as pontas das espadas atravessavam o corpo e faziam sangrar. A nova técnica exigia deslocamento do corpo em curvas, retas, diferentes direções. A geometria, uma vez mais, era vista nos movimentos.

Deslocamento limitado de braços junto com um curto avanço de pé antes e sobretudo a um recuo do pé para trás, no tratado de Agrippa, em 1553, ampla projeção do corpo para frente, em compensação, no tratado de Vizani, em 1575, com um nítido e profundo avanço do pé: “Quando quiserdes aplicar uma estocada, fazei com que o pé direito avance um largo passo e deixai cair imediatamente vosso braço esquerdo.”<sup>17</sup>

Os movimentos elegantes, delicados e controlados da dança distribuem-se por todas as atividades dos nobres. O corpo adquire novas qualidades, mais abstratas. Deve ter boa graça, força e destreza. O porte deve ser esbelto, os movimentos devem mostrar equilíbrio e simetria. Corpo ágil e leve. Modos de apresentar uma boa educação, baseada em novo atributos. E todos, de alguma forma, dançam.

*Dia 4 – Não tenho ninguém para olhar meus movimentos. É difícil saber se faço como sinto fazer. Hoje, trouxe um espelho, mas só posso ver minhas pernas e pés. E quero trabalhar o tronco. Suas retas e torções. Estico um braço na frente do corpo, outro atrás. O tronco torce na direção do braço de trás, inevitável. Cabeça olha o polegar da mão de trás. E olha a parede e o quadrado. A ideia é não se concentrar num único ponto. Contração do centro, peso do tronco para frente até a cintura. Tronco para as laterais. Tronco para trás sem despencar a cabeça. É preciso alongar, ombros, peito, ao invés de querer um cambré. Tudo depois, faço com os joelhos dobrados. Tento fazer também para trás. Sempre aprendi que não era possível fazê-lo, pois eram dois vetores contrários, que não funcionavam. Um que leva para o chão e outro para trás. Gosto da sensação de estranhamento, desse desconhecido mínimo no corpo. Faço séries breves de balanço do tronco. É uma delícia soltar o tronco para frente e para trás, até que quase desgovernado. Recupera-se em cima.*

As assimetrias, falhas e tensões no uso da língua, na aproximação de conceitos, na relação entre pessoas, podem ser encontradas na dança. E podem também ser aproveitadas como produtoras. A dança se dá nas relações. Não tê-las fixas, propicia novos encontros. E quedas, e frustrações, e

**Buffon se dedica, durante 17 anos, a medir a estatura de um jovem nascido em 1752. Era a época em que o porte e a conformação física ditavam as regras do progresso corporal. De seis em seis meses, ele faz a medição num processo de comparação que busca ritmos de crescimento, dissonâncias quando do inverno para o verão, quando da fadiga para o repouso.**

enganos. A dança é uma sequência de combinações de esforço que causa uma sensação de prazer no corpo. O jogo pode também ser descrito assim.

A dança deve buscar não ter motivação ou intenção, assim como o jogo, no sentido de uma transformação concreta no mundo, no sentido de código transmitido. Um movimento pode ser intencionado. Animais dançam com uma intenção definida: acasalamento. Mas eles não intencionam. A dança acontece fora da consciência. É essa distância que dá à dança a graciosidade e a energia adquiridas, sentidas, percebidas. Também a relação entre corpos, o treinamento anterior e as regras caracterizam a dança, mas não a definem. Cunningham fez um espetáculo todo definido por operações de acaso. Nenhuma decisão pronta. Uma única regra. A dança é e não é um jogo. As regras também não definem o jogo. O jogo pode ser um elemento aberto.

A graça da famosa marionete de Kleist está exatamente em seus movimentos mecânicos. Na ausência de intenção, na distância com uma subjetividade. O boneco move. Desafia as leis da gravidade. Não pensa. A graça é um estado entre o centro de gravidade e o centro do movimento. A marionete está no ar. A graça é que seus membros obedecem apenas às leis mecânicas. Não há intenção. Por não pensar e não pensar, seus membros estão livres para se moverem em relação ao centro. A dança se aproxima dos movimentos da marionete. Se quando se dança distancia-se da consciência, resta o espaço. A presença do corpo no espaço.

- Senhorita Takai, estou aqui para cobrar a taxa de recepção da NHK. É isso mesmo. A NHK de todos nós. Sei que está aí. Trabalho há muito tempo como cobrador e sei distinguir quem realmente está ausente é quem está se passando por ausente. Por mais que você não faça barulho, as pessoas deixam um sinal de presença. As pessoas respiram, o coração bate, o estômago faz a digestão. Por isso, senhorita Takai, eu sei que, neste momento, você está aí, dentro do apartamento. Está aguardando que eu desista e vá embora. Não tem a intenção de abrir a porta nem de me atender. Porque você não quer pagar a taxa de recepção.<sup>18</sup>

É preciso entender muito bem as possibilidades do corpo, as suas capacidades e trajetórias de execução para não mais se pensar neles. Quando se dança, mesmo que haja uma coreografia muito bem apreendida, não é possível pensar cada próximo movimento antes de executá-lo. A dança acontece. Quando Gumbrecht assiste ao futebol americano dentro do campo, ele vê graciosidade nos movimentos dos jogadores. Porque a graça não está na harmonia, está nos movimentos inacreditáveis aparentemente naturais executados na ausência de um estado de consciência.

**Merce Cunningham nasceu em 1919. Aos 8 anos, foi estudar dança. Seu pai era advogado. A ideia de estar no palco o atraiu. Aos 13, foi estudar sapateado com a sra. Barrett. Aos 19, foi para The Cornish School for Performing and Visual Arts, em Seattle, fazer aulas de teatro e de dança. No verão, foi de carona para o Mills College, em Oakland, Califórnia, pois conseguiu uma bolsa. Aos 21, foi para Nova York dançar na companhia de Martha Graham. Estudava balé clássico na American Ballet School e começou a trabalhar nas próprias danças.**

*Dia 5 – Essas duas horas na semana não tinham o objetivo de produzir algo concreto, algum tipo de resultado a ser apresentado ao mundo. Eram um momento de experimento do corpo. Laban retoma os movimentos naturais. É possível um conhecimento amplo e profundo das possibilidades de movimento do corpo se o andar, por exemplo, for percebido em seus detalhes e tornado consciente até que se transforme num novo hábito. Caminhei. Um passo amplo, dado com precisão, transferência de peso completa de uma perna para outra. Ando em todas as direções sem mudar a referência frente do corpo. Depois, ando mudando a referência do corpo e ainda mantenho a precisão dos passos. Perna direita dá um passo à frente, esquerda dá um passo à esquerda levando o tronco consigo. Perna direita encontra a esquerda. Posição fechada. Pés paralelos no chão. E uma nova direção. O andar normal está no plano médio. Tento os outros dois. O baixo cansa mais. Andar com os joelhos dobrados ao máximo sem que os calcanhares saiam do chão. Doem as coxas e as panturrilhas. O deslocamento do plano alto é rápido e de passadas curtas. Não usa o calcanhar, só as pontas dos pés. Andar de bailarina clássica.*

Com cinco posições do tronco, ereta, curva, em arco, torcida e inclinada, pode-se criar distinções. Pernas e braços se organizam em relação a elas, cinco posições básicas. Parte-se do estriço para o vasto. Os movimentos parecem estranhos como se cada parte do corpo se dirigisse para um lado. O espaço da dança todo utilizado. Não é preciso haver uma única frente. Muda-se a direção, muda-se a visão da dança. Pode-se ver uma pessoa de qualquer ângulo. O espaço não é mais fixo, o que faz haver um alargamento de possibilidades. Quando se dança, domina-se o espaço.

Não há limites para os movimentos. Qualquer tipo de movimento pode ser dança. Primeiro passo. Depois, é preciso descobrir os movimentos que não conhecemos. Se não os conhecemos, é preciso descobrir como fazê-los. A dança é tentativa insistente. Passo quatro, entender o que faz cada parte do corpo no movimento. Montamos um novo corpo que entende o caminho que faz para alcançar uma posição. No movimento, e na dança, o caminho é tão importante quanto a posição. O movimento precisa passar inteiramente através e para dentro do corpo. Passo cinco. Movimentos só para o tronco pretendem suas possibilidades pouco experimentadas. O passo sete é de movimentos só para as pernas. Junta-se, então, tronco e pernas em direções contrárias, em velocidades variadas. Pernas a favor ou contra o tronco. Na dança, normalmente, conta-se até oito. Merce Cunningham

**Todas as posições de pés do balé clássico são feitas com as pontas voltadas para fora (en dehors) e as pernas esticadas. A direção faz com que toda a musculatura da perna gire. As cinco posições são: 1º, calcanhares encostados formando um V; 2º, pernas abertas na largura dos ombros, 3º, pés cruzados, calcanhar com calcanhar, 4º, um pé na frente do outro, a distância de um passo normal, com os calcanhares alinhados ou a ponta de um pé alinhada ao calcanhar do outro, 5º, pés cruzados, sendo que o calcanhar de um pé encosta-se na ponta do outro.**

descobriu que precisaria criar a sua própria técnica corporal para que os dançarinos entendessem no corpo a sua dança.

Aquele homem tinha o rosto e o corpo assim assimétricos. Assimetria que logo saltou aos olhos de Tengo. De modo geral, o lado direito e o esquerdo do corpo são ligeiramente desiguais, mas isso pode ser considerado normal. O próprio Tengo tinha o formato da pálpebra direita um pouco diferente do da esquerda; e o testículo esquerdo também ficava um pouco abaixo do direito. O nosso corpo não é um produto fabricado em massa, com medidas padronizadas. No entanto, a diferença entre o lado esquerdo e o direito daquele homem extrapolava os limites do que se consideraria aceitável. Aquele desequilíbrio, que qualquer um podia notar, provocava em seu interlocutor um incômodo estado de nervos. Um desconforto como o de ver a própria imagem refletida num espelho distorcido, o que, ainda por cima – por refletir a imagem nitidamente –, provocava uma certa irritação.<sup>19</sup>

O corpo inteiro pode ver, qualquer parte dele serve ao deslocamento. Um corpo em prontidão, que sabe onde está o outro sem precisar olhá-lo. Antes, os bailarinos não podiam se olhar no palco para não desmanchar a cena, a ilusão de corpos que não pesam. O balé era uma representação. A dança moderna traz corpos pesados, e achatados, arredondados, exageradamente esguios, tortos. Os movimentos da natureza são conduzidos para o corpo de Isadora Duncan. Ela ouvia os movimentos. Transformava-os. Como a natureza, não há formas iguais. O corpo não imita. Ele se abre ao estímulo. Como a natureza, o movimento acontece quando não pode mais se conter. Os pés estão descalços e pisam inteiros o chão. Dançarinos se olham, porque ver o outro pertence à cena. Dançarinos não se olham, porque podem perceber a presença do outro em seu corpo.

*Dia 6 – Deitei logo no chão. Fiquei um tempo percebendo os buracos do meu corpo, as partes que não tocam o chão. A mão, quando relaxada, não fica totalmente aberta. Os dedos fazer uma leve curvatura no sentido da palma. Há um espaço da lombar. Cada corpo cria o seu. Atrás do joelho sobra um espaço. Ele varia. Os pulsos fazem buracos. Todos esses espaços podem ser diminuídos e aumentados com alguns movimentos mínimos. Mas o pescoço, a parte de trás do pescoço, nunca encosta o chão. Movimentos no chão expandem e condensam. Tento outros apoios que não apenas os pés e mãos. Há a cabeça, os joelhos, as laterais das pernas e dos braços. No chão também treinei subidas e descidas usando o impulso gerado no rolamento. Quando do chão, salto e volto ao chão, é preciso preparar o corpo para o retorno. A melhor maneira*

**Isadora Duncan nasceu em 1877. Era filha do poeta Joseph Charles e da pianista Dora Gray Duncan. Trocou os EUA pela União Soviética e, mais tarde, mudou-se para Paris. Ela dançava descalça quando todos dançavam na ponta. Sua dança era feita de movimentos livres quando as outras eram coreografadas. Ela morreu enforcada pela echarpe que ficou presa na roda do conversível. Aos 50.**

*de retornar ao chão é aproveitando a própria espiral do corpo.*

A dança pode aproveitar a disposição espiralada das partes do corpo. Ao aprender uma técnica corporal, todos os movimentos do corpo serão realizados baseando-se nela. Quando se ensina ao corpo uma técnica, o corpo a assume como parte de si. Organiza-se e compreende seus movimentos por ela. Mesmo que se mude o movimento, que um novo estímulo seja apresentado, o esforço se originará no local já sabido. Como os movimentos equivocados que adquirimos durante a vida e que, tornados hábitos, não podem ser eliminados apenas com um comando do cérebro, as técnicas corporais são incorporadas. O corpo decora. É um treinamento.

Mostra-se aos músculos, por meio de movimentos, que eles se estendem espiralados. Disciplinada e insistentemente, até que o movimento, em seu melhor desempenho, aconteça como natural. Os músculos estruturam a postura. Ela está ligada a um estado emocional. O corpo não é só movimento mecânico. Movimentos se relacionam a percepções e afetos. O corpo reestruturado se coloca ao mundo.

De vez em quando, Aomame costumava fazer caretas diante do espelho. Sua careta continuava a mesma de sempre. Os músculos do rosto se esticavam e suas feições se transformavam completamente. Todos os sentimentos do mundo brotavam em seu rosto. Não era belo nem feio. Dependendo do ponto de vista, ela parecia um demônio ou um palhaço. Conforme o ângulo, parecia apenas a expressão do caos. Quando deixava de fazer caretas, os músculos gradativamente se relaxavam, como ondulações da superfície de um rio a se acalmar, e suas feições voltavam ao normal. Aomame conseguia ver uma nova versão de si própria, completamente diferente da anterior.<sup>20</sup>

O corpo da dança que percebe outros corpos dispondo de todas as aberturas do sentir, relaciona-se com outros corpos nos espaços convencionais. A dança está aí, está aqui. Quando o corpo conhece o seu movimento, as suas capacidades, ele se dispõe ao mundo. Não, não começaremos todos a dançar passos coreografados nos semáforos, no metrô. Apenas o mundo está em constante movimento e um corpo é uma singularidade que ocupa um espaço. Um corpo que aprimora seus movimentos está inteiro e preparado para as possibilidades de criação. Para surfar a onda, para metaforizar o pensamento, para se expressar. Se o mundo está sob a égide dos mesmos fatores presentes na dança, se o corpo é composto pelos mesmos elementos do mundo, a dança pode acontecer a qualquer momento.

**No século XVI, a expressão "boa graça" passa a fazer parte do vocabulário e do corpo do rei. Todos os exercícios devem transparecer essa elegância e naturalidade.**

*Dia 7 – Dancei passos incertos durante meia hora sem parar. Não me preocupei com nada. Não decompus movimento, não parei para analisá-lo, não fiz correções. Deixei músicas tocando aleatoriamente. Depois, tentei recuperar aqueles movimentos que me pareceram mais bem realizados. Aqueles em que o impulso foi gerado na parte do corpo que começou o movimento, que não tensionou abusivamente outras partes, que respondeu ao peso e à fluência, que usou todo o espaço de extensão que lhe era possível. Criei uma sequência. Analisei cada passagem, como cada parte de minha estrutura corporal se organizava e se desorganizava para realizar os movimentos. Criação e análise são processos diferentes, precisam acontecer um de cada vez. Se interrompo a criação com análise, interrompo o fluxo. Então, mexi na dinâmica, coloquei ritmo.*

Homero disse que a dança se situa entre a cidade e o labirinto. O labirinto traz a chance de não voltar ao ponto de partida e a chance de encontros. Daí, quando sai, o dançarino se libera de algumas coisas suas deixadas pelo caminho e se reveste de novos conhecimentos. A cidade diz que o dançarino pertence, então, comunica, alinhava memórias. O labirinto o dirige à aventura, ao extravio. Também à solidão e ao sombrio. O dançarino é meio Dionísio, meio Hermes. Combina o êxtase e a embriaguez ao movimento e à comunicação, etapas da criação.

O fluído e o flexível desse corpo adentram sulcos, espaços estreitos e disformes. O sólido não é sempre sólido. Já foi antes líquido, e vapor. Formas cambiáveis. O corpo é moldável, ultrapassa seus limites. A pele parece sólida, mas não encerra o corpo, não delimita um espaço fixo.

O conhecimento não se livra dos desejos e sensações, não se separa do corpo. O corpo que dança amplia a extensão do toque, estende a compreensão que tem do outro. A dança é uma experiência de vitalidade, de alcance. Ela demole preconceitos, estereótipos. A palavra oral e escrita envolve um conjunto de órgãos e movimentos para chegar ao outro. Glote, língua, gengiva, dentes, lábios, respiração, e ombros, braços e dedos. “A palavra executa mil e uma contorções físicas”<sup>21</sup>. Do concreto ao abstrato e de novo ao concreto. Uma rede de significantes. As palavras, na boca, dançam. Adquirem som, altura, ritmo.

A pele é feita de camadas. Nela, há trocas de oxigênio e nutrientes. As possibilidades do corpo não ensinam a adaptar-se, mas a bifurcar-se. Turbulências nas trocas, convulsões protegem o corpo do pane. O corpo pode enfrentar riscos e deslizamentos.

O corpo dança e se expressa, envolve o outro corpo parado no movimento, nas imagens móveis, rápidas,

**Shiva criou o Universo dançando. O rei Raghunatha Nayak , no século XVII, criou o tratado da dança que trazia os 108 Karana, os passos de Shiva. Cada unidade de movimento foi relacionada a uma sílaba rítmica.**

inapreensíveis ao intelecto. Sem que seja necessário fazer um movimento. A visão faz os neurônios enviarem o estímulo elétrico que tonifica o músculo. Um corpo que dança passa informações para neurônios, ossos e músculos de outros corpos.

*Dia 8 – Escolhi um parangolé. Vesti-lo foi confuso. Algum tempo tentando entender onde colocar pernas e braços, onde cabeça, onde frente e trás. Parecia que a capa permitia que eu sentisse onde funcionava, no meu corpo, cada uma daquelas partes. Com a capa no corpo, imediatamente comecei a dançar. Não era possível nem eu queria impedir as expressões. Para HO, os parangolés são uma extensão do corpo. Põem o corpo em relação consigo, a capa em relação ao corpo e a ela mesma. A capa potencializa o corpo e o instiga. Ela pede movimento e o corpo faz. Porque depois de vestida não é fácil negar a capa, não deixá-la ganhar vida. E dar vida ao corpo que a veste. Era uma incorporação. Era um estado de invenção. A capa no cabide era um amontoado de pano. A capa no meu corpo era um parangolé. Os movimentos prolongavam a capa, liberavam os tecidos vários que a compunham. Prolongavam o meu corpo. Ação. Era incorporação. Criação, descoberta. E um gesto. Uma forma de presença, uma performance. Um corpo em movimento no espaço.*

A dança é uma experiência do corpo com linguagens. Até numa mesma linguagem há modulações. A contração do corpo no trabalho de Martha Graham propunha um movimento concêntrico, um recolhimento. Depois, a contração tornou-se mais próxima do alongamento. A forma pode parecer quase a mesma, mas o movimento busca o excêntrico. Como uma linha que se curva por causa do alongamento. Valéry viu dança numa tela. Badiou usa a dança como metáfora do pensamento. Ela é um ato expressivo, criador. Uma forma de experimentar um ato total, de ser um ato total. Não somente uma contemplação do outro, das coisas, do mundo, mas um estar no mundo. Não dançar para fugir, para se retirar. O êxtase não é ausência. Dançar para vivenciar as possibilidades do corpo, para atingir a imanência do ato. A dança engendra imagens.

Esse ato, a imersão no ritmo, é um puro ato criador, uma arte – é a criação do próprio ato, da continuidade; é também, como o são todos os atos da expressão criadora, um criador de imagens – aliás, para mim, foi como uma nova descoberta da imagem, uma recriação da imagem, abarcando, como não poderia deixar de ser a expressão clássica na minha obra.<sup>22</sup>

**Martha Graham nasceu em 1894. Estudou com Ruth St. Denis e Ted Shawn, cujos movimentos se inspiravam nas danças orientais. Mudou-se para Nova York e criou sua companhia de dança. Sua técnica relacionava respiração e movimento, contração do centro do corpo. Sua dança se apropriava do chão. Louis Horst, figura importante no cenário da dança moderna na época, era colaborador de Graham. Ele tinha grande influência no trabalho dela. Insistia na disciplina rigorosa, na diminuição do improviso. Eles se tornaram amantes.**

Esta dança não é interpretação. É rock. E o rock não é dança da moda, não marca um período nem uma geração. O rock persiste. Ele é invenção, porque não delimita passos e espaços. Dançar rock é se liberar para si. A dança é expressão adquirida com os movimentos do corpo, aponta um ato do eu, uma forma de criação. Um intérprete pode ser um refazedor.

A criação pelo ato corporal, a dança mostra. Pode ser estendida a qualquer forma de expressão. Não precisa ser arte. A dança produz imagens fugidias que serão apreendidas pelos olhos que as veem de maneiras diversas. Forçar o corpo para fora de si e não apenas como deslocamento no espaço. Impulso do movimento, emoção que age energeticamente.

*Dia 9 – Até quando tentamos nos livrar de todas as regras, criamos uma regra nova – não criar regra nenhuma. Decidi fazer um diário da dança, porque um dia li sobre a topologia na matemática. Na topologia, a distância entre dois pontos pode se alterar, porque um objeto pode se deformar em outro. Resolvi experimentar as possibilidades geométricas do espaço com o corpo. Era só. Para funcionar, tive que criar três regras iniciais. Recortei um retângulo dentro do quadrado. Defini dimensões virtuais. Tinha pouco mais da minha altura e da minha largura. Experimentei movimentos num espaço virtual limitado. Lembrei que, quando me encontrava num corredor estreito, gostava de colocar os dois pés numa parede e as costas na outra. Ficar sentada, ficar suspensa, alterar o espaço. Não era mais um corredor, era um retângulo feito com duas linhas do meu corpo e duas de concreto. Regras podem ser proposições.*

Cada gesto da dança, cada um de seus traços, não é uma consequência de outro, consequência de um estímulo do corpo ou de uma coisa externa, cada um é a origem da mobilidade. Não significa que há apenas princípios do movimento. Pelo contrário. Não é possível encontrar um ponto inicial. A mobilidade se desdobra a si mesma. Os movimentos ressoam.

A dança movimenta o ar que circula o corpo. A dança é aérea, pois desafia a força da gravidade. Permite que o corpo experimente diferentes planos, diferentes direções. Ela possibilita outros olhares. A dança só pode brincar com a gravidade, porque ela revela a força de sua retenção. O movimento mesmo o mais expansivo – aquele que libera uma grande quantidade de energia, que fora concentrada no centro, em uma coisa –, possui algo que fica retido dentro dele.

A dança é uma vontade. Ela exprime. Mas não precisa haver um sentido nos movimentos gerados. Os movimentos

**O corpo dos astronautas muda no espaço. Além da coluna tornar-se mais reta, aumentando a altura, os órgãos internos tendem para cima, deixando a cintura mais fina. O sistema cardiovascular que atua nas partes inferiores levando fluidos e sangue para cima, sem o efeito da gravidade para o opor, faz com que o tronco fique inchado e as pernas finas. A aparência é de um tronco superexercitado, mas os músculos se atrofiam rapidamente. A luta contra o efeito da gravidade sobre o corpo na Terra faz com que os músculos se exercitem diariamente.**

na dança não precisam expressar uma emoção de tristeza ou de alegria. Um movimento não precisa fazer sentir que há algo para além dele. Ainda assim, a dança é uma linguagem do corpo, que não indica um sentido. Algumas comunidades entendem os movimentos sob outros aspectos. Movimentos não expressam sentimentos. Eles indicam ações.

Voltando à questão tão interessante da linguagem especializada, não posso deixar de lembrar o leitor, já que ficou entendido que me aproximarei nestas páginas de tudo o que tiver vontade de me aproximar, que os povos primitivos ou selvagens, entre os quais as faculdades de observação estão para as nossas assim como o olfato do cão está para o do homem, desenvolvem seu vocabulário segundo a quantidade de nuances que percebem no estado das coisas ou dos seres. O falecido cientista sueco Nordenskjöld, que explorou, há três ou quatro anos, a região do Panamá, conta que os índios cunas, que habitam aquele país, possuem nomes para a diversidade das dobras das folhas segundo a hora e o vento, e que possuem nada menos do que *quatorze verbos* para designar os quatorze movimentos da cabeça do jacaré.<sup>23</sup>

**Jacarés ficam mais férteis e potentes sexualmente à medida que envelhecem. Ficam de boca aberta no sol, porque a pele é mais fina nesta área, o que permite a absorção mais rápida de calor. Seus corpos podem restringir a circulação sanguínea apenas para o coração e o cérebro em ambientes muito gelados. Os seus órgãos internos se assemelham mais com os das aves do que com os dos répteis. Possuem o quarto dente maxilar inferior escondido dentro da boca quando ela está fechada, diferente dos crocodilos. Jacarés podem saltar para caçar, utilizando o rabo como apoio.**

*Dia 10 – Quando desenhei um retângulo imaginário no meu quadrado e dancei apenas nele, mantive a atenção no espaço inteiro. O quadrado era uma referência de uma extensão que, naquele momento, meu corpo não podia atingir, mas que existia como possibilidade. Hoje, comecei na borda esquerda-frente. Ia treinar deslocamentos. Formas variadas de sair de um ponto e chegar a outro. Estava me deslocando no plano baixo, usando pernas, braços e tronco, uma mistura de movimentos de vários animais quadrúpedes – não os rastejantes –, quando uma cigarra entrou pela janela. Ela circulou a sala durante um tempo até pousar dentro do quadrado. Eu não podia sair. Tive que diminuir o meu uso do espaço. Dividir com a cigarra. Fiquei em pé, fazendo movimentos lentos sem me deslocar para não mexê-la. Num dado momento, ela começou a voar. Meus movimentos tornaram-se enérgicos, intensos. Tinha que mexer o tronco para me desviar dela. Eu não saía do meu lugar.*

Demorou para que os exercícios comesçassem a ser anotados com o objetivo de avaliar a progressão. É no século XVIII que as anotações tornam-se cuidados comuns entre escritores, educadores, estudiosos de diferentes áreas. Eles criavam um registro destinado à aprendizagem da eficácia dos exercícios físicos para o corpo. São os primeiros a apontar a criação de uma notação específica dos exercícios

do corpo. O movimento tornou-se medido e calculado. As anotações acumularam referências. As anteriores não focavam o aperfeiçoamento. Não tinham o cuidado da comparação. Eram mais dedicadas ao estado sentimental, os exercícios apareciam como atividades diárias dissolvidas entre as outras. Só depois aparece a criação da escrita dedicada ao corpo que se exercita. Contar os passos para subir e descer escadas e os impulsos que o passo do cavalo envia ao cavaleiro, analisar as melhores posições para carregar fardos pesados, calcular a altura dos saltos das crianças e das árvores escaladas. Os exercícios físicos não eram padronizados, ainda pertenciam às atividades presentes no cotidiano. Eram, no entanto, representados no papel para futuras avaliações do corpo.

A coreografia diz respeito à composição e à notação da dança. É a sua partitura. O balé clássico fez com que a nomenclatura de movimentos concebida na França, no século XVI, fosse utilizada no mundo todo. Até hoje. O estilo surgiu na Itália. O seu desenvolvimento não aconteceu lá. O balé clássico afrancesou até o nome do primeiro coreógrafo italiano.

É comum na dança a presença de mais de um. Nas comunidades mais antigas, nas danças da corte, a execução era realizada por um grupo. Quando há um coreógrafo, há uma posição de poder, alguém que dita o passo que deve ser feito e como. Na história, essa posição tornou-se recorrente. Bailarinos eram considerados intérpretes, executavam a dança criada por outro. O coreógrafo minimizava a heterogeneidade do grupo. Até se tentasse captar a singularidade daquele que dançava, o coreógrafo tenderia a fixá-lo no seu próprio modo de dança sem instigá-lo a ousar por outros caminhos. Coreógrafos, de modo geral, tornaram-se conhecidos por sua excentricidade, arrogância, imposição.

A dança contemporânea se rebelou. Desmistificou o título. Não haveria distinção entre coreógrafo e dançarino. Não há uma pessoa que defina sozinha a criação, que imponha um vocabulário e que se coloque de fora do processo, fora do trabalho coletivo. Alguns pararam de usar os termos coreógrafo e coreografia. Alguns apenas destituíram os termos dos significados até então adquiridos. Merce Cunningham dançou na companhia de Martha Graham. Saiu para desenvolver o seu próprio trabalho. *Torse* tinha uma tabela espacial e uma tabela de movimentos, ambas com 64 unidades distintas, que se cruzavam pelas operações de acaso. Uma forma de notação.

A improvisação, a experimentação coletiva que podiam partir de situações, gestos e lugares cotidianos passaram a fazer parte do trabalho de criação. Não havia apenas um compositor. Às vezes, não havia uma coreografia. Havia, sim, uma estrutura, que norteava a dança. Os movimentos

**Coreografia vem das palavras gregas, *Khoreia*, que significava dança, e *grapheln*, que se referia aos atos de escrever, pintar e desenhar.**

que aconteceriam, nesse estrutura, eram resultado da combinação de vários fatores, disposição dos corpos, espaço, espectador, estímulos materiais, num dado momento. Mais do que isso, os movimentos se distinguem do balé clássico, desde o início do século XX. A notação clássica não mais servia para a dança que se propunha fazer.

Noverre, no século XVIII, fez uma distinção entre o ato de composição e o ato de notação. No século XIX, coreógrafo era aquele que compunha. Os bailarinos, mesmo que contribuíssem na criação, não eram citados nem nomeados de outra forma que não bailarinos. Cem anos depois, Serge Lifar criou o termo coreautor para se distinguir do notador e do bailarino que porventura viesse fazer parte da autoria. O título não funcionou. A dança moderna não tinha problemas em usar coreografia no contexto da composição e coreógrafo para designar um criador. Alemães e americanos podiam sê-lo. A maturidade, no entanto, faz Martha Graham dizer que desenvolveu um trabalho e não uma coreografia, faz Laban criar sua própria notação. Cinetografia ou labanotação considerava “a multiplicidade dos parâmetros do movimento e das situações do exercício cênico da dança”<sup>24</sup>.

Mas dançarinos não fazem coreografias, eles inventam danças. Os problemas impostos na dança em relação à notação, como o desejo de conservar a obra, a mutação ocorrida na passagem do sensório-motor à notação, a leitura da partitura por futuros dançarinos e a retomada da obra em outro tempo, a redução do movimento a uma estrutura significativa, a um sistema de sinais gráficos que dê conta de uma experiência motora e espacial, não podem ser encarcerados nas dificuldades com a execução. Não devem ser vontade de preservá-la dos atravessamentos. Das outras artes, das novas tecnologias que podem servir ao registro, do desejo de manipulação futura.

.....

Na etnologia, Marcel Mauss foi mexer naquilo colocado de lado sob o rótulo de “diversos”. Um conjunto de desconhecidos que marcam as fronteiras das ciências humanas. Os indefinidos. Os “diversos”, espaço heteróclito, abarcavam os problemas urgentes, as coisas a se descobrir. As técnicas corporais pertenciam à essa mixórdia. Mauss fez um trabalho de taxonomia. Sua distinção: a descrição de técnicas corporais físicas e motoras. Ele escolheu fazer essencial aquilo que para todos os outros era acessório, porque mecânico, básico, comum, repetitivo, sem valor dentre os grandes temas culturais de seu período.

**Andar sem saber  
absolutamente o que  
vai acontecer.**

As técnicas corporais são como sabemos servir de nosso corpo. Indicam uma época, um gosto, uma estrutura de pensamento. Suas especificidades as definem. Corpos as aprendem. Técnicas corporais alteram-se. A natação, nesse momento, usava a cabeça fora da água, e engolir água era normal. Aprendia-se a nadar e só depois a mergulhar. Foi só no século XX que o marinheiro que não sabe nadar, começou a aprender, na França. A corrida, antes, era feita com os punhos juntos do corpo, o que limitava os movimentos.

Os gestos que nos parecem mais naturais, aqueles executados muitas vezes ao dia todos os dias e que também por isso parecem parte de nosso fenótipo, hábito tão incrustado que parece não ter influência de qualquer fator social, são construídos na submissão de nosso corpo às normas coletivas: andar, comer, dormir, sentar, pôr-se em posições sexuais. Variam de acordo com costumes e mantêm um certo padrão, humano. Talvez, chamá-los naturais nos adultos fosse mesmo uma expressão inadequada. Porque o corpo vai se comportando a tantas regras sociais, aos pesos das vestimentas, dos adereços, dos instrumentos, que o natural é, de fato, uma aglomeração de pré-requisitos. As roupas identificam, igualam, chamam a atenção, prestam-se à sedução. São fantasias, são cobertas. Andar é um desses gestos naturais, que, quando de sapatos, sofre transformação. Sapatos mexem com a posição dos pés. Sapatos deformam os pés.

O gesto, aqui, é um verbo de ação. Andar projeta o tronco para cima, liberando as pernas. Elas se alternam. Braços se movimentam. Pulsos passam ao lado da cintura, cotovelos arqueiam. A respiração está ligada ao ritmo do corpo. Mulheres andam diferente de homens. Porque possuem corpos diferentes, porque respondem a diferentes demandas sociais. Em algumas culturas, as mulheres aprendem o balanço acentuado dos quadris. Homens têm que aprender o andar duro da marcha. Traçadas as limitações, o gesto do andar é único para cada um. Pode estar inserido em costumes bastante rígidos, mas traz a individualização que o próprio corpo tem.

Pés para fora, pés para dentro. Extensão da perna. Rimo-nos do “passo de ganso”. É o meio para o exército alemão obter o máximo de extensão, dado, sobretudo, que o conjunto dos homens do norte, de pernas altas, gostam de tornar o passo o mais longo possível. Por falta desses exercícios, grande número de nós, na França, ficamos de certa medida cambados do joelho. Eis uma dessas idiosincrasias que são ao mesmo tempo da raça, de mentalidade individual e de mentalidade coletiva. As técnicas como as da meia-volta são as mais curiosas. A meia-volta “por princípio” à inglesa é tão diferente da nossa que exige todo um estudo para ser aprendida.<sup>25</sup>

**Em 1935, antes das Olimpíadas de Berlim, Jesse Owens andou no ar e estabeleceu um novo recorde para o salto em distância que se manteve durante 25 anos. Sua marca: 8,13 m.**

Cada passo dado cria uma nova posição, assume uma direção espacial. Andar diz sobre a forma de vida. O gesto de andar, intencional ou não, conta uma história. Um gesto do corpo é um movimento que, para acontecer, não precisa de uma explicação satisfatória, que satisfaça o outro, que faça com que o outro compreenda exatamente o que quero dizer. Primeiro há o gesto (expressão do corpo), depois a ideia (expressão da cultura, intertexto).

O gesto de andar é como nos apresentamos ao mundo. É anterior ao aperto de mão, à aproximação física, à linguagem verbal de um corpo na presença de outro. Para todos estes, antes, é preciso chegar. O gesto de andar é um indício, um aviso. Pode ser um preparo. Não é sempre o mesmo. Como tiro o pé do chão, a distância que utilizo para cruzar a perna do ar com a outra, o pisar (qual a parte do meu pé sustenta o peso do meu corpo na caminhada), são movimentos básicos. É a maneira que a estrutura corporal encontrou, ao longo dos anos de vida, de se organizar para que se locomova com as pernas. Corpo ereto, não mais quadrúpede.

A partir daí volto a andar normalmente e a observar se houve alguma mudança na minha relação com o chão, na minha postura, na minha sensação do peso do corpo. Finalmente, trato de reorganizar meu movimento de acordo com essa percepção, buscando estabelecer uma relação de equilíbrio: o peso do corpo para fora, os quadris sobre as pernas e o tronco sobre os quadris; a cabeça numa posição de aproximadamente 90° em relação ao pescoço e o corpo todo voltado para a frente, enfatizando o trabalho da musculatura anterior e procurando anular a força da musculatura posterior que, normalmente, atua como freio do movimento e nos puxa para trás.<sup>26</sup>

Só de se observar o andar, antes mesmo de se propor qualquer alteração, interfere-se nele temporariamente. O corpo é assim sensitivo. Mesmo o olhar do outro, altera-o. O corpo é assim flexível. Ombros abertos podem ser uma disposição, ombros caídos podem ser distanciamento, passos pesados e ágeis podem ser agressividade, passos arrastados podem ser relaxamento. O gesto de andar indica. O corpo mente. O gesto de andar varia, nele está implicado o desejo, um posicionamento somático, estético e político. A relação de equilíbrio que mantenho com o chão, a abertura da articulação da coxa com a bacia, a posição dos dedos, a relação do tronco com as pernas, não. Essa mudança pede treinamento.

Quando o homem ficou ereto, o gesto de andar serviu à caça, à fuga. Ampliou a visão. Depois, andar era, principalmente, deslocar-se. Ampliado o alcance da visão, o andar expandiu-se para uma área maior. Vieram os meios de

**Para que se compreenda os movimentos corporais, um dos exercícios da técnica de Laban é observar as ações corporais de uma pessoa em seu cotidiano, de um ator encenando, de um bailarino executando uma dança típica. Observar os movimentos permite perceber melhor as variações do uso do corpo em relação aos fatores de peso, espaço, fluência e tempo.**

transporte, o andar reduziu-se. Passou a envolver pequenas distâncias. A ciência avisou que a imobilidade causava doenças. Andar virou esporte. Andar sempre foi um gesto de apresentar-se ao mundo, um gesto de exposição. É uma forma de conhecer.

Gestos são movimentos corporais e movimentos dos instrumentos unidos ao corpo. Mas nem todos os movimentos corporais são gestos. O gesto não se explica por sua causa, porque, no gesto, há uma vontade, um impulso anterior ao movimento, gerado no corpo. Causas físicas, sócias, culturais estão presentes no gesto, mas não necessariamente tocam o motivo que o originou. Ele expressa e articula algo, representa, dá um sentido a algo. Porque nos reconhecemos no outro, aproximando suas motivações e reações das nossas próprias, podemos ler o gesto do outro. Nem sempre a leitura é correta. Essa atmosfera em comum que nos permite compreender um gesto que não seja o nosso não passa somente pelo pensamento. Passa por todo o corpo. O gesto afeta o observador.

**Escrever com palavras  
cheias de memórias.**

Fukaeri, porém, não tinha a intenção de escrever desse modo sugestivo e enigmático. Esse era o seu jeito natural de se expressar. O único jeito de ela conseguir transmitir imagens e pensamentos era usando esse tipo de vocabulário e construção frasal. Para conversar com ela, era preciso se acostumar com esse modo específico do uso da linguagem. Para entender o que ela falava, o interlocutor precisava mobilizar toda sua capacidade e seu dom de discernimento para não só mudar a posição das palavras, como também preencher adequadamente as lacunas.<sup>27</sup>

As anotações dos gestos nos esportes são inventários minuciosos. Mostram alterações. Como o corpo era visto, entendido, utilizado. Como o corpo desempenhava ações, como acumulava progressos físicos. A forma que o corpo deve se comportar em cada situação inscreve uma história dos gestos no esporte. História escrita. Os gestos dos quadris das lutas, gestos precisos e soltos do jogador de golfe, gestos insistentes e fatigados dos caminhantes. Informações presentes no papel. Antes da fotografia e do cinema, era preciso descrever os movimentos do corpo no esporte. Era como se registrava o conhecimento e se adquiria a precisão dos gestos. Era a única forma de rever os próprios movimentos. As anotações também ficaram mais precisas. A compreensão do corpo em cada época, sua estrutura e funcionamento, aparece na escolha do vocabulário para a descrição de seus gestos. O conhecimento da fisiologia fez com que os movimentos do corpo fossem traduzidos mais adequadamente para outra linguagem.

A construção de uma noção de indivíduo, que atinge seu auge na segunda metade do século XX, interfere nos gestos dos corpos que se exercitam, interfere no esporte. A heterogeneidade nos modos de ação, nos estilos, nos espaços, nas intenções da prática, faz respeitar as diferentes motricidades, faz surgir novos esportes. A insistência no conhecimento do próprio corpo desenvolve um vocabulário baseado em imagens do corpo por dentro. Imaginar a energia fluindo pelo corpo, os líquidos passando por canais, uma cor envolvendo todo o corpo. O gesto de escrever distribui imagens no papel.

O gesto de escrever arranha a superfície. Escrever é penetrante, irruptivo. Escrever é escavar. Escrever é uma urgência. É um traço expressivo. É um gesto político, estético, pela prática, pelo conteúdo. A escritura conta uma história única, que percorre séculos, do ser humano. Feita, na maior parte, de vozes dominantes, não indica uma verdade. A escritura é perpassada por milhões de histórias. Muitas delas presas nas entrelinhas.

O gesto de escrever é cultural. Alfabetos são compostos por partículas significantes especiais, porque únicas para uma comunidade e incompreensíveis para outras. Como a escrita acontece no papel é também específico. Há aquelas da esquerda para a direita e de cima para baixo. Há escritas da direita para a esquerda. Há caracteres que designam palavras ou conceitos. Os movimentos do gesto de escrever variam para cada comunidade e, em menor escala, feita de detalhes sutis, variam em cada corpo. A escritura é uma maneira de estar no mundo. Envolve os dedos, a mão, cotovelos e ombros. Envolve o tronco. Há quem escreva com os pés, quem escreva com a boca. Escrever envolve o corpo. Muitas vezes, o corpo todo. Canhotos e destros organizam o corpo de maneira diferente no gesto de escrever. Cada corpo possui suas idiossincrasias nos movimentos executados nesse gesto.

A escrita necessita de utensílios. A tinta e a superfície. Foi feita em pedra, madeira, papiro, papel. A escrita na parede incorpora as ondulações e as cavidades presentes. No papiro, a escrita seguia paralela às fibras. O papel pode ser pautado e a mão se arrasta sobre ele. Se fica área, a mão faz movimentos redondos. Antes, as palavras, como as temos, deveriam ser redondas, uma letra unida à outra. A tinta só deixava a superfície quando a palavra terminava. Só depois se cortava o t, colocava-se os pingos e acentos. Era a “arte de escrever bem”. Havia os cadernos de caligrafia. Mais do que ser legível, a escrita deveria aparentar harmonia, higiene. Com as máquinas de escrever, os dedos começaram a saltar. Os movimentos das mãos tornaram-se pulsados. Movimentos staccatos. Mudanças do gesto.

**Nas Olimpíadas de Roma, em 1960, Ralph Boston, com apenas 21 anos, supera o recorde do salto em distância. Sua marca: 8,21 m.**

Em minha memória há palavras, que não são só instrumentos para absorver a virtualidade que é para ser expressa e dar-lhe o que poderia se chamar uma forma tipográfica. As palavras são unidades, que vibram e têm sua própria vida: têm seu ritmo, sua harmonia, suas melodias. Suas raízes ocultam a sabedoria antigüíssima de toda a história, cujo herdeiro sou eu. As palavras projetam todo um parâmetro de conotações. Por isso, não sou livre para escolher, entre as palavras da minha memória, aquelas que se adaptam à virtualidade que há para ser expressa. Primeiro tenho que escutá-las.<sup>28</sup>

Na escritura, é preciso deixar as palavras percorrerem o corpo. Ritmo, harmonia e melodia são vivenciados por ele. Novas palavras são agrupadas ao meu léxico pessoal quando são experienciadas numa frase, numa escuta, numa marca física. O gesto de escrever é feito rede, uma palavra convoca a outra. O gesto de escrever começa antes da escritura. Ao dar forma ao pensamento. Depois, a escrita une palavras em frases, acrescenta sinais, pontos e vírgulas. Cria linhas. Salta-as. Insere espaços. São os parágrafos. O pensamento se articula também pelos gestos. Gestos são movimentos do corpo. Escrever é deixar o pensamento percorrer o corpo até chegar à superfície do material escolhido. O corpo gesticula e se inscreve. Alguns corpos se sentam para escrever, outros ficam em pé. Há modos de sentar-se que tornam o corpo preparado para executar movimentos, como sentar-se em cima dos pés. Nesta postura, o corpo pode fazer um novo movimento com agilidade. A postura permite. Basta levantar o quadril. Quando se senta com as pernas cruzadas, o ataque repentino torna-se mais difícil. É preciso descruzar as pernas, separá-las, trocar o apoio que está no chão.

As máquinas de escrever possibilitaram movimentos mais dinâmicos com as mãos. Mãos dando agilidade ao pensamento. O computador fez a escrita virtual. Fez com que ela pudesse desaparecer sem rastros. O surgimento das máquinas não limita ou empobrece o gesto. Suplementa-o. Novas mídias ampliam as possibilidades da escritura. Mudanças do gesto.

Conhecer as minúcias de uma língua permite liberdade na escritura, possibilita experimentações. Saber as regras dá a opção de subvertê-las. No gesto de escrever, definimos um estilo, reunião de nosso conhecimento linguístico e de nossa experiência. O estilo é a escolha do tema e do vocabulário. É um modo de expressar único, junção do movimento do corpo e das palavras. O gesto de escrever é uma maneira de ser no mundo. Não é a única. É uma maneira de expressar um pensamento. Não é a única. É uma maneira de criar uma imagem. Não é a única. Para muitos, as palavras têm força, dominam, seduzem. Para eles, apesar de todos os textos existentes, ainda será preciso escrever. Não para dizer o que

não foi dito. Apenas para se deixar contaminar pelo gesto. O gesto de escrever, nesses casos, é como tais pessoas são no mundo.

A dança é feita de gestos unidos pelos movimentos do corpo. Por lidar com movimentos, a dança traz novos e elimina outros. Cria expressões de si e impressões no outro. Cada gesto tem uma antecipação da nossa musculatura. É a antecipação do ataque que torna o movimento único. Todo corpo possui uma atitude em relação à gravidade, produtora de uma carga afetiva, que faz diferir o gesto e dá qualidade a ele.

O gesto só tem sentido no seu contexto. Uma expressividade ligada a uma atitude, a uma postura, a uma emoção. A postura que assumimos em um dado momento nos prepara para alguns gestos e não para outros. Para executar o gesto de saltar, preciso organizar a minha postura. A percepção do corpo para um dado gesto, o estado tônico necessário, dá-se em segundos. Não é concentração centralizada num único ponto. É uma atenção ao corpo e ao meio que o circunda, a tudo o que é relevante num dado momento. Quanto mais treinamos o corpo, mais ampliamos a plasticidade da nossa percepção. Mas cada tipo de treinamento organiza o corpo à sua maneira e faz com que ele se perceba – antecipe-se – também à sua maneira. Todos os corpos se preparam para o salto.

O gesto de saltar é deslocamento. O salto pode ser apenas na vertical, pode ser na vertical e horizontal. Saio do chão, atinjo uma altura e volto. No salto está implicado a queda. Diferente do gesto de andar, o salto libera todo o corpo no ar. Pode-se girar, contorcer o corpo, movimentar braços, pernas, cabeça e tronco antes de chegar ao chão. Desenhos no ar. Formas breves. O gesto de saltar é inventivo, permite ao homem dar novas funções às partes do corpo, temporariamente. A densidade do ar faz diferença no salto. No salto, o homem ocupou o espaço aéreo.

O gesto de saltar nos aproxima dos animais. O homem pode imitar os saltos de diferentes animais. Não conseguirá a mesma desenvoltura que eles. Animais que utilizam o salto como meio mais comum de deslocamento possuem a estrutura corpórea adaptada para fazê-lo. Fazem do salto o uso proficiente de seu esforço. Homens não usam o salto como única forma de deslocamento. Não conseguem. Homens desenvolveram diferentes tipos de saltos.

O próprio Ushikawa admitia ser como um animal de vida noturna que se oculta na escuridão da floresta à espreita da presa. Sabia aguardar pacientemente o momento certo para atacar. Antes do bote, cuidava em não deixar nenhum vestígio de sua existência. O importante era se ocultar e

**Saltar para um outro.**

**Bob Beamon, em 1968, nas Olimpíadas do México, correu no ar e estabeleceu o recorde do salto em distância com uma diferença de 55 cm para o recorde anterior. Levou 23 anos para que outro atleta o superasse. Sua marca: 8,90 m.**

saber distrair o outro. Desde o tempo do primário ele agia dessa maneira. Nunca dependia dos outros, e tampouco demonstrava seus sentimentos.<sup>29</sup>

Em todo treinamento, salta-se. Basquete, natação, futebol, patinação, ginásticas, danças. Nas lutas, eles não saltam. São arremessados. Homens criaram esportes em que o gesto de saltar é a ação principal. Salto ornamental, salto em altura, salto em distância, salto com vara, salto em trampolim, salto triplo. Na Grécia Antiga já se saltava do rochedo no mar. O salto ornamental ainda não era um esporte. Numa versão atual, passaram a saltar com utensílios, skate, bicicleta, prancha, paraquedas.

Nos jogos olímpicos da Antiguidade, o principal evento era o pentatlo, formado por corrida, salto em distância, lançamento de disco, de dardo e luta livre. Acontecia no segundo dos cinco dias. Os esportes não faziam distinção das habilidades militares, de modo que tinham relação com as atividades físicas realizadas no cotidiano. Se os atletas eram semideuses não o eram por praticarem o impraticável. Eram porque executavam as melhores performances, porque, dali, saíria o atleta que mais se aproximava da perfeição física. Um herói. Um dos gestos que esse corpo deveria realizar no mais alto nível de perfeição possível era o salto. Para isso, ele usava um peso em cada mão feito de madeira ou de metal. A forma do peso variava. O impulso era adquirido sem sair do lugar através do arremesso dos braços para frente. Quando no ar, os braços e pernas buscavam o alinhamento paralelo, o corpo tentando formar um retângulo com o tronco. Próximo de aterrissar, o atleta jogava seus braços para trás e soltava os pesos para prolongar ainda mais o salto. A distância máxima percorrida registrada é de 7,05 m. Só no século XIX, um irlandês a atingiu.

Hoje, o atleta corre, pelo menos, 40 m antes de saltar. A corrida serve à impulsão. O último passo é dado numa tábua que fica no nível da pista e da caixa de areia. O atleta caminha no ar e, no momento da queda, empurra seus braços para trás para tentar prolongar a distância. O recorde só vale se o vento não ultrapassar a marca de 2 m/s na direção a favor. Saltar mais longe que alguém já saltou sem hesitar, seguindo uma sequência de movimentos com restrições claras, traçar uma parábola no ar, confrontar as forças naturais, distinguem os saltadores, fazem com que o salto em distância continue a ser treinado.

Saltos são gestos da vida cotidiana. São usados para atravessar espaços que não podem ser pisados, para elevar-se, para avançar num percurso. São executados nos treinamentos físicos para aquecer e fortalecer a musculatura, para queimar a gordura corporal. Nas danças, os saltos ganham formas no ar. Corpos se direcionam para cima ou projetam-se em mais

**Aos 25 anos, Cunningham fez o primeiro trabalho com John Cage. Aos 20 e poucos, passa a frequentar a casa de Peggy Guggenheim e conhecer artistas das artes visuais e da música. Aos 27, sai da Companhia Graham para desenvolver seu próprio trabalho. Vai pela primeira vez a Black Mountain. Começa o relacionamento amoroso com John Cage. Aos 33 anos, cria a Merce Cunningham Dance Company. Só quando estavam velhos, Cunningham e Cage foram morar juntos.**

de uma direção. É a organização do corpo para cima que dá a leveza aparente ao dançarino. No balé clássico, os saltos já foram considerados voos. Era o século dos românticos. Eles se opunham à postura sentada dos burgueses. Na dança moderna, os saltos tornaram-se mais explosivos, porque partiam de preparos corporais muito diferentes, porque não queriam representar a delicadeza nem as formas geométricas harmoniosas. Merce Cunningham dizia que um salto na dança é só um salto na dança. Ele tentava retirar a dança do lugar de criação de sentido, queria que a dança não fosse considerada uma narrativa linear. Um movimento deve ser visto como um movimento. Há nele a potencialidade necessária para ser por conta própria. O gesto de saltar tiramos do lugar, muda a perspectiva. Quando saltamos, alteramos o campo de visão. E não são os olhos que buscam, é o corpo. O gesto de saltar concede outro olhar.

As mãos, depois que se liberaram do deslocamento, ganharam novas funções. Mãos fazem muitos gestos. Aqueles do cumprimento e da sinalização, aqueles que acompanham e dão desenvoltura à fala. Mãos ainda agarram, ainda pegam, ainda podem escalar. As mãos construíram instrumentos. Novos instrumentos usados pelas mãos. Elas participam do gesto de fotografar.

Fotografar traduz um gesto. Porque, aqui, há dois gestos. O gesto do corpo que é fotografado, que perde suas dimensões para fixar-se numa tela plana, e o gesto de fotografar, que pode tornar-se o foco central da ação. Fotografar. Na fotografia, se o que é fotografado fica parado, o fotógrafo se move, se o que é fotografado se move, é preciso que o fotógrafo fique o mais próximo da imobilidade para conseguir capturar o momento exato.

O gesto de fotografar é uma ação contemplativa. A fotografia resulta de um olhar o mundo. Mais do que direcionar o olhar a algo, o fotógrafo busca um ponto de vista. O ponto de vista se adquire numa disposição do corpo no tempo e no espaço, o corpo precisa se movimentar. Sentar-se, esticar-se, dobrar o corpo em posições pouco convencionais ou quase impraticáveis para ele, subir em coisas, aproximar-se de beiras, colocar-se em risco. Fotografar pede flexibilidade do olhar e do corpo. Pede movimentos variados. Todos feitos com um câmera na mão. Movimentos ritmados. O tempo é ditado pela coisa fotografada.

Como se ela ouvisse o som do disparo, Fukaeri olhou rapidamente em direção à câmera. Através do visor, ela e Ushikawa ficaram como que frente a frente. Ushikawa conseguia ver claramente o rosto dela. Ele a observava através da lente telescópica. Simultaneamente, Fukaeri o

**Fotografar é filosofar  
por imagens.**

encarava pelo outro lado. Os olhos dela captavam o rosto de Ushikawa no fundo da lente. Suas negras e delicadas pupilas de azeviche refletiam nitidamente o rosto de Ushikawa. Uma sensação de contato estranhamente direto. Ele engoliu em seco. Não. Não podia ser.<sup>30</sup>

O fotógrafo manipula a situação para encontrar a cena escolhida. Seleciona os raios de luz que quer destacar. Altera a luz, altera o espaço. Muitas vezes sem acrescentar ou retirar nada. Apenas com o seu movimento, com a escolha do foco em determinados pontos. Outras, alterando o próprio ambiente, acrescentando ou retirando a luz, mudando coisas de lugar. A própria presença do fotógrafo manipula a situação, e ela o modifica. O fotógrafo toma decisões, define posições. Elas o situam no mundo. Tanto ele causa uma reação no fotografado quando opta pelo momento, pelo que quer mostrar, quanto é afetado pela coisa fotografada. Mesmo que uma paisagem. Ele deve situá-la, como deseja, dentro do visor de seu aparato. Se uma panorâmica ou um detalhe, se a expressão de uma parte do corpo ou a expressão do corpo inteiro, o aparato está junto do corpo. Não é um corpo, é parte dele. A câmera se movimenta junto do corpo do fotógrafo, é manuseada por ele.

Só depois, ele dispara. Ao fazê-lo, é necessário um controle corporal completo para manter-se parado. Um único dedo se mexe. A atenção não está no dedo. Está no corpo todo, no ambiente, na cena que será capturada. O gesto de fotografar não isenta o ambiente e o que se quer fotografado. Tudo participa. O fotógrafo é quem dispara.

O gesto de fotografar se aproxima do gesto filosófico. Neles, há um olhar que pretende captar o mundo como imagens distintas e não como imagens indivisíveis. Escolhe-se uma posição, vinda de uma série de decisões abruptas – a dúvida metódica – e este ato faz manipular a situação, não significa controlá-la. A reflexão filosófica está no olhar o visor. Ao olhá-lo, o fotógrafo se vê. Tem o domínio de si. Uma forma de liberdade. Não é preciso um espelho real. É uma disposição autocrítica que pode ser percebida na qualidade da imagem. É preciso saber o momento exato de parar de olhar para obter a imagem reveladora.

Quero dizer que fotografar é um gesto que translada certas atitudes filosóficas a um novo contexto. Na filosofia como na fotografia, a busca de uma posição é o aspecto manifesto. A manipulação da cena, que pode impressionar, nem sempre é admitida facilmente; mas, de qualquer forma, caracteriza os distintos movimentos da filosofia, e o aspecto autocrítico é aquele que nos permite julgar se a manipulação foi alcançada ou não.<sup>31</sup>

**Em 1992, Mike Powell fez o salto mais distante já computado na história do esporte, 8,99 m. Não valeu, pois o vento favorável estava acima do permitido. Foi ele quem superou o recorde do salto em distância, em 1991, no Mundial de Atletismo de Tóquio. Sua marca: 8,95 m.**

Cada fotografia faz principiar novas buscas. O gesto de fotografar é a soma de decisões tomadas diante da coisa fotografada. Há um momento exato, um preparo. Há uma imagem.

- 
- <sup>1</sup> MURAKAMI, H. **1Q84**. Vol. 3. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 118.
- <sup>2</sup> RACIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012, p. 22.
- <sup>3</sup> MURAKAMI, H. **1Q84**. Vol. 3. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 72-73.
- <sup>4</sup> CORBIN, A., COURTINE, J.J. & VIGARELLO, G. **História do corpo: Mutações do olhar. O século XX**. Vol. 3. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012, p. 208.
- <sup>5</sup> MURAKAMI, H. **1Q84**. Vol. 3. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 35.
- <sup>6</sup> MURAKAMI, H. **1Q84**. Vol. 3. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 48.
- <sup>7</sup> MÜLLER, J. P. **My system: 15 minutes' exercise a day for health's sake**. London: Link House, s/d, p. 14.
- <sup>8</sup> MURAKAMI, H. **1Q84**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 257-258.
- <sup>9</sup> LARTIGUE, J. H. Entrevista a Hervé Guibert. **Le Monde**. Paris, 1985. Disponível em: <<http://www.lartiguenoims.com.br/entrevista-lartigue-herve-guibert/#.VQBB-EJN3Cc>>. Acesso em: 11 mar. 2015.
- <sup>10</sup> MURAKAMI, H. **1Q84**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 238.
- <sup>11</sup> LARTIGUE, J.H. Entrevista a Hervé Guibert. **Le Monde**. Paris, 1985. Disponível em: <<http://www.lartiguenoims.com.br/entrevista-lartigue-herve-guibert/#.VQBB-EJN3Cc>>. Acesso em: 11 mar. 2015.
- <sup>12</sup> LARTIGUE, J.J. **Jacques Henry Lartigue: a vida em movimento**. Textos de Martine D'Astier, Michel Frizot, Shelley Rice. São Paulo: IMS; Paris: Hazen, 2013.
- <sup>13</sup> MURAKAMI, H. **1Q84**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 295.
- <sup>14</sup> ROUSSEAU, J. J. **Emílio ou Da educação**. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 163.
- <sup>15</sup> GUMBRECHT, H. U. **Graciosidade e estagnação: ensaios escolhidos**. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2012, p.108.
- <sup>16</sup> MURAKAMI, H. **1Q84**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 299.
- <sup>17</sup> CORBIN, A., COURTINE, J.J. & VIGARELLO, G. **História do corpo: Mutações do olhar. O século XX**. Vol. 1. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012, p. 324-325.
- <sup>18</sup> MURAKAMI, H. **1Q84**. Vol. 3. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 35.
- <sup>19</sup> MURAKAMI, H. **1Q84**. Vol. 3. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 75.
- <sup>20</sup> MURAKAMI, H. **1Q84**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 31.
- <sup>21</sup> MURAKAMI, H. **1Q84**. Vol. 3. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 315.
- <sup>22</sup> SERRES, M. **Variaciones sobre el cuerpo**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 96.
- <sup>23</sup> OITICICA, H. **A dança na minha experiência**. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/programaho/>>. Acesso em: 18 mar. 2015.
- <sup>24</sup> VALÉRY, P. **Degas dança desenho**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 149.
- <sup>25</sup> MARZANO, M. **Dicionário do corpo**. São Paulo: Edições Loyola, Centro Universitário São Camilo, 2012, p. 252.
- <sup>26</sup> MAUSS, M. As técnicas corporais. In. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EPU, p. 227.
- <sup>27</sup> VIANNA, K. & CARVALHO, M. A. **A dança**. São Paulo: Siciliano, 1990, p. 111.
- <sup>28</sup> MURAKAMI, H. **1Q84**. Vol. 3. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 225.

---

<sup>28</sup> FLUSSER, V. **Los gestos**: Fenomenología y comunicación. Barcelona: Herder, 1994, p. 35.

<sup>29</sup> MURAKAMI, H. **1Q84**. Vol. 3. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 197.

<sup>30</sup> MURAKAMI, H. **1Q84**. Vol. 3. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 249-250.

<sup>31</sup> FLUSSER, V. **Los gestos**: Fenomenología y comunicación. Barcelona: Herder, 1994, p. 106.