

Dança, uma Poética do Corpo

A mímica é a prosa da linguagem do movimento. A dança é a poesia. Uma imita a realidade, a outra penetra no mundo do silêncio onde o homem, para além do gesto utilitário, antecipa seu próprio futuro.

Rudolf von Laban

A Dança e as Artes Cênicas vêm ganhando espaço na produção crítica e na escrita ensaística do pensamento contemporâneo que gira em torno do corpo e do potencial transformador de suas ações, a partir da hipótese do ser como expressão finita e singular da substância universal infinita.¹

A realidade corporal, constituída dos mesmos elementos da natureza, vem sendo tratada como encarnação da mente, suporte da alma, veículo do espírito ou materialização da idéia, representando o ser unificado na sua integridade física, mental e emocional. Se por um lado, a unidade corpo-mente se tornou objeto de investigação em várias áreas de conhecimento, por outro, a corporalidade como matéria expressiva ganhou relevância na pesquisa acadêmica e artística. De fato, o desempenho corporal do intérprete está em primeiro lugar na pauta das discussões dos programas institucionais de pós-graduação em arte e dos experimentos cênicos, bastando ver a quantidade de publicações, seminários e palestras recentes sobre o assunto e o grande número de espetáculos experimentais que exploram a cena a partir de uma estética dos sentidos e da matéria.

* Bailarina-Atriz da Cia Atores Bailarinos do Rio de Janeiro/ Centro Laban-RJ; Mestre em Teatro, Doutoranda em Artes Cênicas/UNI-RIO; Professora de Dança no Departamento de Arte Corporal/EEFD/UFRJ.

1 Este termo alude a uma fala da prof. Marilena Chauí sobre o pensamento de Spinoza, em conferência realizada na Casa de Rui Barbosa, em 08/08/2003.

Dançarinos e atores passaram, então, a trabalhar seu material expressivo sob novos aspectos, através de técnicas diversas, incluindo as orientais, de fortalecimento, sensibilização e controle da mente e do corpo, procurando ampliar tanto o repertório quanto a capacidade física para corresponder às novas tendências cênicas, pelas quais são solicitados como polivalentes e incluídos como criadores. Em algumas montagens contemporâneas, o espaço cênico parece preenchido por uma massa encharcada de subjetividades e significados, enquanto ao corpo é dada a condição de produtor de novos signos, além das funções de guardião e defensor de uma estética específica.

Em contrapartida, no acervo da historiografia moderna sobre o artista e sua produção — biografias, cartas, cadernos de viagem, diários, relatos, críticas — encontram-se indícios do conflito entre a criação, a função estética da obra, a recepção crítica e os efeitos do sucesso mercadológico, na medida em que o modelo de mercado capitalista é o que predomina na concepção de mundo globalizado e que o artista, como qualquer pessoa, precisa batalhar por seu lugar ao sol. Além disso, constata-se, por razões evidentes, que o intérprete do palco carrega consigo um conflito mais complexo ainda, já que para sobreviver depende fundamentalmente de uma filosofia de vida e de uma atitude política no seu modo de pensar e ver o mundo. Em cena, deve estar presente de “corpo e alma” para refletir as idéias do encenador ou coreógrafo, além de assumir uma postura propositiva, que requer a investigação profunda de si mesmo e um engajamento total no processo de montagem.

O problema do dançarino, no entanto, não diz respeito só ao mercado, à crítica e à função estética de sua dança, mas principalmente a sua ética. Aqueles que trabalham diretamente com a linguagem corporal, manipulando sistemas internos, psicológicos, emocionais e simbólicos, enfrentam, em algum momento de suas vidas, a difícil tarefa de pensar em si como mercadoria. Afinal, a pessoa que dança é a mesma que disponibiliza e expõe todo o seu ser pensante e fisiológico. Como a obra de arte do dançarino é a sua *performance*, um produto sensível, efêmero e inapreensível, torna-se praticamente inegociável. No entanto, essa questão comercial imposta pela sociedade globalizada, de certo modo, germina no interior de uma contradição implícita do ser artista, à medida que deseja participar ativamente do mundo como ser coletivo, diferencia-se da massa por um discurso específico e original, resultado de sua própria escolha. Ao mesmo tempo em que necessita atender a sua demanda pessoal, compartilha com seus pares, e com o público, o árduo processo criativo, individual e introspectivo, pelo qual passa necessariamente. Infelizmente, ao viver tal contradição não encontra saída para escapar do impasse comercial

e financeiro e seu problema continuará sem solução, a não ser que encontre outros meios de sobrevivência.

Em todo caso, a experiência de dar corpo a algo abstrato ou subjetivo remete ao processo do orador que dá voz (vida) ao discurso. Aqui podemos considerar a formulação de Jacques Derrida, em *A Farmácia de Platão*, sobre o processo criativo da escrita e da fala, uma relação entre vida e morte mediada pelo *pharmakon* $\frac{3}{4}$ palavra grega empregada por Platão, cujo sentido é medicinal $\frac{3}{4}$ atribuindo-lhe os efeitos benéficos e/ou maléficos do remédio-veneno. *Pharmakon* é considerada por Derrida como adequada a “atar os fios da correspondência em processo”.² Assim, como remédio torna explícita a racionalidade transparente da ciência, da técnica e da causalidade terapêutica, como veneno corrompe, interfere, desvia, desloca e multiplica os efeitos do negativo. O processo artístico, pensado como *pharmakon* é “uma dolorosa fruição ligada tanto à doença quanto ao apaziguamento”.³ Por seu sentido ambíguo, toca as duas faces opostas do mesmo e por ser dupla em sua definição contém uma dinâmica de contraste que estimula uma estrutura de oposições sobre a qual se desenvolve o processo criativo: fala/ escrita; vida/ morte; pai/ filho; mestre/ servidor; primeiro/ segundo; filho legítimo/ órfão bastardo; alma/ corpo; dentro/ fora; bem/ mal; seriedade/ jogo; dia/ noite; sol/ lua.

Antes dele, porém, contabilizam-se inúmeras especulações sobre questões de produção estética. Tomemos por exemplo o trabalho de Marc Angenot e *Os Tratados da Eloquência do Corpo*⁴, considerado como uma importante reflexão teórica sobre a gestualidade enquanto meio de comunicação, *cinésica*, e a pesquisa sobre a exploração do espaço inter-humano, *proxêmica*.

As pesquisas sobre gestualidade desenvolveram-se com mais intensidade a partir da Segunda Guerra Mundial, na Europa, e é sabido que foi a partir de Saussure que os problemas da semiologia do gesto tornaram-se objeto de investigações, porém, ainda um tanto dispersas. O levantamento de escritos sobre o assunto, feito por Angenot, mostra que existem estudos antigos sobre gestos artificiais e naturais, como os da linguagem dos surdos-mudos, dos monges e os gestuais (*koinè*) dos índios norte-americanos, por exemplo. O autor nos informa que, na França dos séculos XVII e XVIII, coincidentemente, no mesmo período em que o *ballet* clássico foi instituído como arte autô-

2 Jacques Derrida, *A Farmácia de Platão*; trad. Rogério da Costa.

3 *Ibidem*.

4 Referência incluída no volume de J. Guinsburg, & J. Coelho Netto Teixeira, & Reni Chaves Cardoso (Org.). *Semiologia do Teatro*.

noma, apareceu um certo número de obras especializadas comumente intituladas *Tratado da Ação* ou *Tratado da Eloquência do Corpo* que, a partir de preceitos oferecidos ao orador sacro sobre a quinta parte da *Retórica*, a *Actio* dos antigos, tentaram elaborar uma teoria do gesto natural e do gesto “regrado” e, conseqüentemente, uma tipologia das práxis gestuais.⁵

A Retórica Clássica, antes concebida como uma teoria do discurso persuasivo, no classicismo tendeu a se tornar literatura, e não mais uma reflexão sobre a ação característica da arte oratória, em conseqüência da emergência e das transformações de outras disciplinas como a Gramática, a Lógica e a Poética. De modo que a “retórica no século XVIII se restringiu a ponto de não tratar senão do *elocutio*, essencialmente das figuras, *ornatus*”.⁶ A concepção clássica, segundo estudos sobre a *Arte Oratória* da qual a *Actio* é uma das partes integrantes, formulou o gesto como um meio de expressão e de exteriorização do conteúdo psíquico interior e anterior à ação (emoção, reação, significação) que o corpo tem como missão de comunicar aos outros.

Todavia, não se trata, aqui, de fazer a mesma incursão de Angenot na análise da *Retórica*, mas de fazer lembrar que o assunto vem sendo tratado há muito tempo, desde Aristóteles, e foi Cícero quem nos forneceu a definição mais freqüentemente citada: “A ação é a linguagem do corpo”.⁷ No entanto, parece que a *Actio* se tornou essencialmente uma teoria do gesto e não do tom da elocução e, nesse caso, só o gesto oratório mereceria o atributo de “eloquência do corpo” pela reunião das duas principais vias de comunicação humana: a fala e o gesto.

Sob outra perspectiva, a oratória, ou a declamação, tomada como fruto da inspiração e da técnica, aparece como tema no *Íon*, ou *Sobre a Itada*, de Platão. Neste diálogo, Sócrates discute com Íon sobre a ação do rapsodo (cantador de versos e contador de histórias) ser uma inspiração das musas ou uma técnica dominada pelo artista. Para Sócrates, a rapsódia não é uma arte no sentido puro do termo, mas resultado de uma inspiração, isto quer dizer que o poeta se caracteriza como veículo, ou suporte, já que é possuído pelas Musas, enquanto o poema se configura como uma criação divina. Por sua vez, o orador incorpora o poeta quando dá voz ao poema, de tal modo que não pode haver mérito artístico, uma vez que a narrativa não se constitui como razão, mas sim como uma espécie de devaneio ou delírio. Em contrapartida, Íon, o rapsodo

5 Angenot, *apud Semiologia do Teatro*, p. 224

6 *Ibidem*.

7 *Ibid*, p. 225

especializado em Homero, defende a técnica da declamação como um mérito artístico pessoal, com o argumento de que utiliza racionalmente a indumentária para contextualizar a história e maneja a elocução conforme a reação da platéia, levando-a para esta ou aquela emoção, fazendo-a rir ou chorar, ao mesmo tempo em que também se justifica como um comentarista crítico da poesia enquanto intérprete do poema.

Arte para os gregos é Techné, uma palavra que traz em si a própria dialética do termo razão-inspiração, dificultando-nos a sua definição, tradução ou entendimento. Se não existe *techné* sem *logos*, por que a poesia como *arte* da imitação e os poetas como seus criadores inspirados pelas Musas estão em sexto lugar na classificação de Platão? Em termos de elevação e pureza da alma, em primeiro lugar está o filósofo, um pensador amigo do belo. No argumento platônico o filósofo seria o único a cultivar o pensamento alado da razão, exercitando a dialética e a memória, relembrando o que é justiça, temperança, sabedoria, atributos da Verdadeira Beleza?

Atualmente é fácil confundir-se nas trilhas que levam às teorias, aos nomes, às épocas, às classificações, aos cânones, às enciclopédias, perdendo de vista o exaustivo trabalho dos historiadores, arqueólogos, filólogos, críticos, pensadores, escritores, bibliotecários. Por outro lado, é tentador deixar-se levar pelas musas, seguir os devaneios dos artistas de todos os tempos que, de uma maneira ou de outra, não puderam deixar de pensar a vida como poesia, visualizando-a em versos corporais que tecem com gestos efêmeros a história da humanidade, combinando fragmentos de tempo recortados da eternidade cósmica. De toda maneira, creio que vale a pena lançar mão do *pharmakon* e procurar o sentido do *alolon* platônico, do não-racional, ou calcular o número irracional da diagonal do quadrado: a raiz quadrada de dois, incomensurável em relação aos lados do quadrado. Ou ainda, abrir os caminhos dos sonhos e da memória e se deixar possuir, mergulhando nas sensações, no sentido dos signos, no mistério dos símbolos, na raiz sagrada da dança.

Conseqüentemente, a opção por dançar a vida⁸, implica uma atitude semelhante à sacerdotal, na medida em que a dança ocidental está fundada nos princípios simbólicos do eixo vertical e sua perpendicular, representando a roda da vida em movimento que, segundo dizem, foi impulsionada pela curiosidade humana. Certa vez, alguém perguntou: de onde vim? Para onde vou?

8 Três títulos, mais ou menos recentes, ajudam a esclarecer essa idéia da dança como uma filosofia incorporada, são eles: *Dançar a Vida*, de Roger Garaudy, *Pensar a Dança*, de José Sasportes e *A Alma e a Dança*, de Paul Valéry

Assim, entre a Terra e o Céu, os humanos desejaram elevar-se à procura do desconhecido, enquanto seus pés, que permaneceram ligados à terra pela força de gravidade, desejaram avançar colocando-se um diante do outro, configurando o “passo”, símbolo da passagem do tempo passado ao futuro. O passo então representa o momento em que o (ser) corpo se encontra suspenso entre dois pontos do segmento temporal e, por conseguinte, como elemento constitucional da dança, inicia a passagem, o avanço do corpo pelas brechas do presente, transportando o tempo pelo espaço. Talvez o fluxo poético da dança esteja justamente nesse lugar de transição, na infinitude do percurso entre uma forma e outra.

Nesse sentido, podemos pensar que, em sua passagem pelo espaço, o corpo libera o fluxo existencial das formas simbólicas incluídas na esfera do Eterno, constituindo, neste feito, o princípio de um ato sagrado produzido na raiz da dimensão vertical, localizada na base de sua coluna vertebral e eixo de ligação entre Céu e Terra que, em conjunção com outras dimensões, instaura a conexão do micro com o macro cosmo. Dessa maneira, o “passo” original, adjetivado como sagrado, movimenta e veicula uma vibração a partir da qual corpo e tempo se “transformam numa eternidade de instantes miraculosos”,⁹ como observa Júlia Kristeva. A sensação parece remeter a um estado d'alma que provavelmente se instala, inteiramente renovado, pela magia do instante em que o corpo, movido pelo desejo de avanço e ascensão sai da clareira aberta pelo passo rumo ao infinito. Tal experiência, por outro lado, não deixa de ser uma epifania, que também pode ser sentida como uma ação peculiar de sair de si, perder a razão ou de sair do eixo, numa integração intuitiva com o universo, sempre o mesmo e cada vez diferente.

Os rituais do corpo em dança estão, de certo modo, diretamente vinculados a esta fruição dita sagrada, pois, na medida em que se entrega à dança, o dançarino instaura no presente, resíduos do passado e vislumbres do futuro. No momento em que estabelece tal conexão espaço-tempo seu corpo reflete o interno na forma externa e sua ação promove o transporte do eu para o outro, do um para o todo, assim, enquanto percorre a dimensão que liga céu e terra revela simultaneamente o conteúdo simbólico de sua ontogênese. Poder-se-ia dizer, talvez, que nesse momento ocorre um processo de transfiguração do sujeito a partir de movimentos que se repetem e se renovam e que se deslocam para muito além dos limitados contornos da forma, transpassando a massa opaca do corpo cotidiano e transcendendo a própria idéia de realidade. As-

9 Julia Kristeva, *O Feminino e o Sagrado*.

sim, à guisa de esclarecimento, vale citar a definição de sagrado da antropóloga Catherine Clément:

[...] para além das clivagens entre Bem e Mal, puro e impuro, permitido e interdito, intelectual e sensível. O sagrado é sublime no sentido em que há um curto-circuito entre a sensibilidade e a razão, em detrimento do entendimento e do conhecimento. Um golpe desferido pela sensibilidade na inteligência. É a envolvente sensação de absoluto diante de uma paisagem de montanha, mar, um pôr de sol, uma tempestade noturna na África... Então, sim, o sagrado autoriza o desfalecimento, o desmaio do Sujeito, a síncope, a vertigem, o transe, o êxtase, o muito azul... O sagrado eclipsa o tempo e o espaço. Passa para um ilimitado sem regras nem reservas que é próprio do divino. Em suma, o sagrado é um acesso imediato ao divino.¹⁰

Imagino que esta integração dança-dançarino, tão intensamente ativa e misteriosa, conduza a uma espécie de gozo supremo, diretamente ligado ao divino. Se tomarmos o desenho de Leonardo da Vinci, vemos que a figura humana está numa postura vertical completamente aberta dentro do círculo e que o centro do seu corpo preenche a área interna do pentágono, base original da mística estrela de cinco pontas e símbolo da quintessência configurada no dodecaedro. Sabemos que as tensões das forças internas do círculo resistem às forças poderosas do que está fora dele e que esse atrito impulsiona o movimento. De maneira que, a energia cinética, despreendida na ação de dançar pela pressão do contínuo cósmico, gera o calor que dissolve o limite entre alma e corpo tornando-os uma só matéria unificada, resultado da fusão da massa corporal com a fluidez da alma. O fluxo das conexões interno-externo, cujas vias de acesso foram dilatadas pelo aquecimento, encontra os caminhos livres para atravessar os poros de todos os tecidos e circular por todas as camadas dos sistemas corporais, até a mais profunda. De tal modo que o corpo posto em movimento sagra-se neste gozo de comunhão com o todo universal, símbolo da integração entre sujeito pensante, sensações biofísicas e formas emocionais.

Em verdade, estes foram os preâmbulos preparatórios para a abordagem de um aspecto do pensamento de Rudolf von Laban, explicado através de tal experiência de integração. A experiência, por seu turno, implica uma atitude de disponibilidade, resultado de uma postura flexível e de um estado de aler-

10 Catherine Clément, *O Feminino e o Sagrado*.

ta, já que o dançarino atua entre a vulnerabilidade proveniente das surpresas do acaso, da indefinição do futuro e das renovações do passado, assim como aproveita a incidência da luz da razão que torna aguda a percepção, favorecendo a observação, o discernimento da análise e o controle do movimento.

Por outra via, se criamos uma analogia com o processo do *pharmakon* relativo a escritura, é possível pensar que a experiência do movimento e os gestos trazem em si as mesmas características da experiência da linguagem escrita e as mesmas questões de origem. Tanto para dançar quanto para escrever é preciso alcançar o lugar em que morrer torna-se viver, segundo a teoria literária de Roland Barthes e Maurice Blanchot, reduzir-se ao grão, ao grau zero da escritura. Comparando a dança ao ato de produzir linguagem, o estado em que o dançarino, como o escritor, esquece tudo o que aprendeu, é chamado por Laban de “estado de êxtase”. Nesse ponto, o passo inicial que levou o homem a desejar o Céu, parece constituir o princípio de improvisação de Laban:

Improvisar é, de um mesmo movimento, buscar e encontrar, decompor e unificar, esquecer e rememorar, mas sobretudo não se lembrar. Pois o passado não saberia estar relegado à lembrança, múmia que aniquila a impressão, ou a desintegra. Improvisar é se dedicar a esquecer, para se dar a chance de ver afluir as múltiplas possibilidades de sua mobilidade, essas conexões infinitas que Baudelaire chamava de “correspondências”, “universo de afinidades singulares e secretas”. Esquecer o estado presente do corpo a fim de acolher os estímulos plurais da sua memória involuntária é, precisamente, adquirir uma experiência do movimento, um saber-sentir que não se mede a não ser pela sua eficácia sobre os nossos sentidos.¹¹

O dançarino, então, “deixa-se ver” e “perde a consciência de sua aparência exterior”. Por conseguinte, ao esquecer-se de si chega a outro lugar desconhecido, do qual expulsa as imagens habituais do mundo e torna-se uma tábula rasa, capaz de reconhecer a vida e a morte nesse êxtase do nada, nesse não-saber, no grau zero da ação.

Como artista e teórico, Laban certamente quis atingir o estágio anterior do movimento previamente codificado para ir além do preexistente, buscando perceber a nova realidade que nasce desse instante em que o corpo torna-se sagrado ou transforma-se em poema, à medida que o poema se decide e se

11 Isabelle Launay, Laban e a Experiência. Trad. de Gustavo Ciríaco, em *Jornal do Brasil*, Caderno Idéias/ Livros, sábado, 16/10/99

constrói no coração do poeta e se desprende da página rumo ao infinito. Para isso, calculou múltiplas e variadas conexões entre corpo, espaço, forma e esforço, constituindo, pela disposição angular destes elementos ligados entre si, o quadrado original de Platão. Por essa via, entendo que, partindo de tal esquema, usou como símbolo gráfico do movimento a diagonal mística e irracional do quadrado, retomando de certa forma o sentido imagético do *alagon* platônico, uma medida incomensurável, o número irracional como a base de sua escrita por sinais.

De uma outra maneira, Laban também investigou os conceitos de representação e expressão, intensamente discutidos entre artistas e intelectuais, do final do século XIX até a primeira guerra mundial, enfatizando questões da dança, do teatro e das artes plásticas. Concentrou, portanto, suas atenções diretamente para a essencialidade expressiva do indivíduo veiculada pelo corpo e dirigiu o olhar para o movimento, tomando-o como o ápice da expressão humana e reconhecendo-o como fonte de conhecimento científico e de arte. Suponho, ainda, que Laban tenha elaborado sua teoria da dança a partir do comportamento humano inserido ao contexto sócio-espacial. Nesse sentido, enfocou o conjunto constituído da interseção das forças naturais da biofísica como suporte estrutural do corpo, da espiritualidade meta-física das manifestações ritualísticas como ferramenta de transporte e das possibilidades formais da linguagem matemática como suporte estrutural do espaço.

Jogos, intenções, posturas, gestos, percursos, dimensões, passos, números, o Sistema criado por Laban reflete não só a perspectiva individual e social do sujeito, mas sua filosofia de vida e suas reflexões estéticas, parecendo indicar as direções que apontam o sentido da diferença, da oposição e do contraste. Fundamentalmente dialético, também, nas relações da arte com a vida, consigo mesmo e com o mundo ao redor, buscou, como bom filósofo, harmonizar todas essas forças. É provável que Laban tenha partido da premissa de que o corpo humano contém, originalmente como parte da natureza, uma dinâmica própria de contraponto, de ação e de recuperação, de tensões internas e externas em constante movimento. Nesse caso, a ponte que une o dentro e o fora, representa no teatro *Nô* japonês, por exemplo, o lugar de transição do ser cotidiano e comum em ser ficcional e de transfiguração de pessoas em deuses, personagens, símbolos, signos. Esse lugar de passagem, onde ocorrem as mutações, é a brecha que permite a fruição da arte, como uma porta aberta ao acaso, ao imponderável, ao inatingível, ao sobrenatural. Nele, o dançarino, a ponto de fusão e de gozo, experimenta o estado de êxtase consigo mesmo, com o outro e com o universo.

A alma e a dança

Olhando por esse prisma multifacetado, pelo qual a luz mística da criação também nos atravessa, percebe-se na dança a formulação de uma sintática de movimento que segue, a seu modo, as leis da linguagem escrita e as leis físicas do espaço, cuja combinação parece reunir a expressão literária, caracterizada por configurar imagens subjetivas, e a expressão matemática dos sólidos espaciais. A linguagem da dança, talvez por isso, se ja uma poética extremamente complexa e particular, que ganha sentido a partir da decisão em abandonar todas as regras pré-fixadas da sintaxe do movimento—como os clichês gestuais narrativos da pantomima, dos passos do *ballet* acadêmico e do cotidiano, por exemplo—assim como das posições narcisistas, autoritárias e fechadas dos conceitos interpretativos.

As imagens da dança interferem diretamente no ser sensível do espectador, deslocando-o de seu lugar inicial pelo impacto suscitado pelas emanções do corpo. Substancialmente composto de terra e água, o corpo se excita pelo mesmo fogo que impulsionava os pés dos que faziam a uva tornar-se vinho e experimenta a alegria de pulsar no mesmo ritmo que pertence e iguala todos os seres da Terra, aliviando-se, por alguns instantes, do peso de sua própria existência isolada no mundo materializado das coisas. Por outro lado, embriaga-se, também, dos efeitos estéticos da contemplação. A dança do ar, dos sonhos e do pensamento abstrato induzem a uma sensação de ausência de corporeidade e de leveza extrema, que não são somente atributos da prática meditativa, das danças sagradas ou do jejum religioso, mas da arte do sublime, bastando lembrar para onde nos levam os grandes clássicos do *ballet* e a poesia dos grandes escritores simbolistas, assim como as performances contemporâneas muitas vezes nos fazem mergulhar em trevas infernais.

Quando relaciono a dança a uma poética corporal e à poesia, não posso deixar de citar alguns trechos de Stéphane Mallarmé e Paul Valéry, dois escritores que pensaram a dança como arte representante do pensamento e da escrita. Mallarmé fez seu elogio à criação estética associando imagens verticais a uma ideologia de elevação espiritual, características do movimento simbolista, e à dança como forma de arte passível de levar a esta espiritualização.

Destarte, Mallarmé criou a forma inacabada e o corpo quase invisível de *Herodias*¹², protagonista de seu poema dramático *As Núpcias de Herodias*, reproduzindo o processo de escritura, como uma metáfora do momento do embate em que o poeta toma a pena para escrever. Mallarmé compara a imagem da virgem à brancura do cisne, da vela e do papel. O poema reflete a

maneira “singular de pintar e anotar impressões muito fugidias”,¹³ como as composições coreográficas dos *ballets* românticos. Nos libretos, e enredos fantásticos, dos contos de fadas, as personagens femininas aparecem quase sempre como fantasmas ou seres encantados. Nesse estilo, as bailarinas procuravam pairar no ar, como figuras suspensas sobre os pés em ponta enquanto suas formas exibiam a beleza mórbida e pálida das virgens. Uma arte que mesmo consolidada nos limites de um corpo trabalhado pela severa técnica do *ballet*, transcende a materialidade física do corpo pelo virtuosismo ilusionista que alcança. Embora a personagem do poema tenha sido desenhada com o mesmo rigor de composição, se configura como imagem difusa que se desprende da página, leve, diáfana e terrível como um vulto irreal em luta com a realidade física da carne.

A primeira parte do poema¹⁴ começa e termina com alusões ao cisne que, deslocado do seu lugar de origem, o *ballet* romântico, figura como um protótipo do exílio do próprio poeta. São versos que se despedem da noite num movimento circular, refletidos numa espiral quase imperceptível de um corpo que vai se ausentando...

Abolida, a asa atroz nas lágrimas cadentes
Do espelho a refletir, abolido, os repentos
De ouros nus fustigando o espaço de rubis,
Eis que uma Aurora, heráldica plumagem, quis
Fazer de nossa torre cinerária o nicho,
Tumba de que fugiu um pássaro, capricho
Solitário de aurora às negras plumas do ar...¹⁵

Mais adiante, os últimos versos mostram que não há mais o corpo como referência de realidade:

A virgem exilada em sua pura imagem,
Como um cisne que esconde os olhos na plumagem

12 Poema-dramático, inacabado, publicado em parte durante a vida do poeta, em 1869, na revista *Parnasse Contemporain*, e depois na edição das *Poésies*, de 1887.

13 Frase do próprio Mallarmé sobre sua escrita

14 Um monólogo, denominado *Encantamento*, em que a Ama fala a Herodias, parte da *Abertura Antiga de Herodias*.

15 Stéphane Mallarmé., *Abertura Antiga de Herodias*. p. 51

Como os pusera o velho cisne à pluma, vôo
 Da pluma desconsolo no imortal revôo
 De esperanças por ver os diamantes finais
 De uma estrela morrente e que não brilha mais.¹⁶

A virgem gelada e impenetrável de Mallarmé, uma “sombra de princesa” imobilizada no exílio de seu próprio corpo, esconde-se sob a plumagem do cisne como o poeta agoniza sobre a página em branco. A ausente *Herodias* não figura como uma dançarina em ação, mas sim, como um vulto que vagueia inútil em torno de si mesmo — “Que ela se vá, errante, e em sua sombra nem/ Um anjo a acompanhar seu passo de ninguém!”.¹⁷ Sua sombra paira no ar, exala perfumes, precipita ondas de sensações, esconde o corpo silencioso e frio, não representa nada e não é ninguém, entretanto, contém a “força do silêncio e das trevas absolutas”,¹⁸ como também é prisioneira da forma e da tradição dos cisnes encantados, do espectro de *Giselle* e das *Silfides*¹⁹. Seu corpo é formatado como um esboço, como um cristal translúcido, através do qual se vislumbra o brilho aprisionado da recusa. A opção de Mallarmé em negar materialidade ao verso está de todo o modo vinculado à criação de uma nova *filosofia da dança*, mas parece justificar, a princípio, o projeto inacabado do poema, como se fosse impossível escreve-lo. Num comentário à concepção de dança de Mallarmé, José Sasportes observa:

Da bailarina assim idealizada, Mallarmé inveja a liberdade pela qual produz o seu poema, e pelo modo como se transforma em poema. Teria gostado de se encontrar assim revelado sobre a página branca, imagem rápida e imediata do poema que rodopia entre a cabeça e a mão. “Poema liberto de todo e qualquer instrumento do escriba”. Ter-lhe-ia apetecido ser a *caligrafia* do seu *Livro*, como a bailarina é a caligrafia da sua dança.²⁰

16 *Idem*, p. 55

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*

19 Lembra, mais uma vez, uma das mais conhecidas personagens do ballet romântico, a Odile-Odette de *O Lago dos cisnes*, criado em 1890/3 a partir a música de Tchaikovsky. Lembra, ainda, o ato das *willis* (espíritos das virgens) de *Giselle* (1841) confirmando uma vocação do *ballet en blanc*, isto é, o branco da plumagem dos cisnes, o branco das virgens espectrais, e, sobretudo, o branco das ninfas de *La Sylphide* (1832).

20 Mallarmé. *Abertura Antiga de Herodias*, p. 34

Mallarmé admite que a dança, por suas evoluções, necessita de um espaço ideal para sua apresentação, de um palco, enquanto que o papel bastaria para o poeta evocar todas as imagens. A dança seria então a mais real das artes, aquela que um poeta mais deveria invejar — “seria a representação espontânea de uma intuição”,²¹ materializada no espaço pelo corpo em movimento.

Na seqüência da trilha aberta por Mallarmé, Paul Valéry, por sua vez, vislumbrou a dança associada à poesia escrevendo, entre outros textos, o diálogo *A Alma e a Dança*. Nele, Sócrates vê o desejo de dança nos lábios de Fedro. De qualquer modo, este texto de Valéry foi a primeira grande produção sobre dança depois das famosas *Cartas* (1760) de Jean-Georges Noverre, cuja proposta era a de incrementar o *ballet* clássico por meio de ações dramáticas, ao passo que Valéry reflete precisamente sobre a dança pura e contra a dança programática²². Sobre os efeitos da dança no espectador, escreve:

A dança é para o espectador uma espécie de sonambulismo artificial, um grupo de sensações que constrói a sua própria sede, na qual determinados temas musculares se sucedem num encadeamento que institui o seu tempo próprio, exclusivamente seu, e o espectador contempla com volúpia e com deleite cada vez mais intelectual esse ser que engendra, que emite do mais profundo de si mesmo esta bela *suíte* das transformações da sua forma no espaço.²³

Em *A Alma e a Dança*²⁴, Valéry apresenta a dançarina Athiktê como dança pura, imagem em movimento solta no espaço. O autor constrói o texto como um debate, ao modo de Platão, apropriando-se de três personagens de *O Banquete*: Sócrates, Fedro e Erixímaco, que reunidos diante do espetáculo desta fabulosa dançarina discutem duas visões a respeito do que possa ser a Dança: uma metáfora do amor, segundo o jovem Fedro:

— Bem sabemos que a alma do amor é a diferença invencível dos amantes, enquanto que tem por matéria sutil a identidade de seus desejos. É preciso então que a dança faça nascer, pela sutileza dos traços, pela divindade dos ímpetos, pela delicadeza das pontas paradas, essa criatura universal que não tem corpo nem rosto, mas que tem dons, e dias, e destinos; mas que tem uma vida e uma morte;

21 Mallarmé, *apud* José Sasportes, *Pensar a Dança*. p. 67

22 José Sasportes, *Pensar a Dança*. p. 67

23 Paul Valéry, *apud* José Sasportes, *Pensar a Dança*. p. 76

24 Texto escrito em 1921 e editado no Brasil em 1993, com a tradução de Marcelo Coelho.

e que nada mais é afinal que vida e morte, pois o desejo, uma vez criado, não conhece sono nem trégua nenhuma.²⁵

Ou o puro exercício intransitivo do corpo, segundo o médico Erixímaco:

— Não somos uma fantasia organizada? E nosso sistema vivente não é uma incoerência que funciona, e uma desordem atuante? — Os acontecimentos, os desejos, as idéias, não se intercambiam em nós do modo mais necessário e incompreensível?... Que cacofonia de causas e efeitos!... — Não é o que estamos vendo? — Que queres de mais claro sobre a dança, além da dança nela mesma?²⁶

Sócrates, por sua vez, exerce uma função conciliatória dando voz ao pensamento do autor:

— Ó amigos, nada faço além de pergunta r-vos o que é a dança; um e outro de vós parece respectivamente sabê-lo; mas sabê-lo totalmente em separado! Um me diz que ela é o que é, e que se reduz àquilo que nossos olhos estão vendo; e o outro insiste em que ela representa alguma coisa, e que não existe então inteiramente nela mesma, mas principalmente em nós. Quanto a mim, meus amigos, minha incerteza fica intacta!... Meus pensamentos são numerosos — o que nunca é bom sinal!... Numerosos, confusos, igualmente reunidos à minha volta...²⁷

Para Valéry, o principal mecanismo da literatura e da poesia foi, sem dúvida, a dança:

[...] essa oscilação entre o som e o sentido, que faz do meio verbal de comunicação, da simples linguagem denotativa, uma força capaz de superar seu caráter instrumental e transitivo, para criar harmonias sonoras e espessuras encantatórias, como se, por passe de mágica, a forma de um verso (como a forma de um simples movimento ou gesto) e o jogo de suas vogais e consoantes ganhasse a materialidade, a força edênica de ser uma coisa, de ser corpo. Não mais um sinal neutro da coisa que designa, mas a coisa ela mesma, o cristal e a carne de nossas percepções.²⁸

25 *Ibidem*, p. 46

26 *Idem*, p. 42

27 Paul Valéry, *A Alma e a Dança*. p. 48

28 Marcelo Coelho, em prefácio a Paul Valéry, *A Alma e a Dança*, p. 11

Sócrates fala de abelhas e suas palavras materializam-se imediatamente num “enxame” de bailarinas que ocupa a cena. À maneira de uma dança verbal as palavras adquirem a capacidade de fugir do solo, de saltar além do espaço circunscrito e é por este prisma, o dessa dança de palavras, que os saltos da dançarina Athiktê não levam a parte alguma, apenas transfiguram o espaço pelo seu deslocamento, como se lê na exclamação de Fedro: — “Pelas Musas, queria que meus lábios tivessem esses pés!”, e na resposta de Sócrates: — “Eis então que teus lábios sentem inveja da volubilidade desses pés prodigiosos! Gostarias de sentir as asas deles em tuas palavras, e de ornar o que fosses dizer com figuras tão vivas quanto esses saltos!”²⁹.

A perfeição técnica e os múltiplos significados dos gestos de Athiktê provocam tanto os sentidos quanto o intelecto de seu público, influenciando o olhar do médico Erixímaco, que observa a fisiologia e a materialidade do corpo em ação e o do jovem Fedro, que capta formas do amor por meio das sensações causadas pelos movimentos. No entanto é Sócrates quem procura as possibilidades híbridas de harmonização, tentando unir os dois termos que caracterizam as percepções da matéria e da idéia. Em realidade, pode-se dizer que Athiktê figura como um cristal multifacetado que refrata luz capaz de transformar a quem o aprecia e que só existe enquanto turbilhão de movimentos, enquanto transe da consciência: “— Asilo, asilo, ó meu asilo, Turbilhão! — Eu estava em ti, ó movimento, e fora de todas as coisas”.³⁰

Ainda segundo o Sócrates-Valéry, a dança fascina pelo desafio que lança aos olhos e a todos os sentidos, incapazes de fixar cada instante, cada imagem que se define por um momento e subitamente se transforma para não mais voltar, ou então quando reaparece num encadeamento tão diverso que não se pode atribuir, a essa circularidade, uma repetição do mesmo: “O instante gera a forma e a forma faz ver o instante que nos maravilhou, pois, já outro toma seu lugar. A Dança é um ato puro de metamorfoses e o espectador é vítima desse jogo”.³¹

Em *Filosofia da Dança*³² Valéry observou que o homem compreendeu que possuía mais vigor, mais maleabilidade, mais possibilidades articulares e musculares do que precisava para satisfazer as necessidades de sua existência, daí, na dança, o corpo despregar-se de seu equilíbrio habitual, a ponto de entrar

29 Paul Valéry, *A Alma e a Dança*, pp. 39-40

30 Paul Valéry, *A Alma e a Dança*, p. 68

31 Paul Valéry, *apud* José Sasportes, *Pensar a Dança*. p.75

32 Texto escrito em 1936 e contido no volume *Teoria Poética e Estética*, de Paul Valéry

em rotação, no delírio do transe, no turbilhão. No entanto, talvez o poeta não tenha chegado, propriamente, a venerar a dança e as dançarinas como Mallarmé, mas escreveu vários textos nos quais tratou-a como tema principal de reflexão, visto no *Degas, Dança, Desenho*³³ em que fez eco às palavras de Sócrates, dizendo que “as evoluções da bailarina são ações dos membros que nos transportam para outro plano”. Por fim, Valéry, durante uma conferência em Oxford, em 1939, insere a dança entre as demais formas de poesia:

A dança é uma poesia geral da ação dos seres vivos.

A dança é toda outra coisa. É sem dúvida um sistema de atos, mas sem fim em si mesmos. Não conduz a nada... E se persegue um qualquer objetivo, é um objetivo ideal, um estado de inebriamento, um fantasma de flor, um momento extremo, um sorriso que se forma finalmente no rosto de quem o solicitava ao espaço vazio.³⁴

De toda a maneira e cada qual a seu modo e ao seu tempo, reflete as relações do corpo e da mente, da alma e da dança, ressaltando, nela, valores da filosofia como: arte, técnica, razão, beleza, verdade, movimento, vida, morte, corpo, alma, visibilidade, invisibilidade, veículo, suporte, e os discutem tanto na instância do efeito estético quanto na do processo criativo. Se o pensamento é o instrumento capaz de apreender a realidade na sua totalidade, entre tantos outros, o corpo parece ser o veículo de sua realidade essencial e existencial, já que se pensa não só com a cabeça e se ama não só com o coração, mas com todo o sistema corporal. A dança pode ser definida, então, como uma manifestação ao mesmo tempo lúcida e poética do corpo no espaço. Uma *poiesis* que enforma, conforma, deforma, transforma, o conteúdo simbólico de suas configurações em novos espaços e em novas imagens, impregnadas de misticismo, mistério e poesia.

O dançarino, ao mesmo tempo, autor e obra de si mesmo, assemelha-se àquele veículo do espírito, preconizado por Isadora Duncan, o meio pelo qual projeta no espaço a corporificação da natureza e dos deuses. O discurso corporal, por sua densidade e volume revela, todavia, as conexões internas fisiológicas, trazendo o fundo à superfície da forma e tornando visível o invisível. O dançarino, portanto, gera uma imagem a partir dele mesmo, que contém conceitos estéticos, filosóficos e históricos e que por sua humanidade é passível de transformação. Podemos ir mais longe conferindo nele as quali-

33 Esse texto é parte de *Peças sobre a Arte* e foi recentemente lançado no Brasil.

34 *Ibidem*, p. 76

35 R. S. Furness, *Expressionismo*. p. 16

dades de massa viva que respira, pensa e deseja e que, por isso mesmo, está em constante processo de expansão.

Como um hieróglifo, segundo o projeto de Antonin Artaud, ou um prisma cristalino e multifacetado, como nos versos de Mallarmé, a imagem corporal composta por inúmeras arestas, planos, volumes e conexões, correspondentes ao sistema de Laban, mostram que o dançarino é, de fato, a um só tempo criador e criatura. Outrossim, uma vez que se coloca disponível como veículo de acesso à observação e à recepção de espectadores, estimula a percepção e a consciência de que existem vários ângulos de visão, diferentes imagens de sensações, idéias e emoções, diversas conexões e inúmeras correspondências entre o sujeito, seu universo corporal e o mundo que o cerca.

Não seria este um ato sagrado e o dançarino, além de demiurgo, um filósofo-artista, que por meio de seu corpo-pensamento-emoção, deixando-se tomar pelo transe transportado pelas brechas abertas no espaço interno-externo, um vínculo com o divino? Sua imagem não seria um poema inscrito no espaço que, ao invés de fixar-se como as palavras no papel, transforma-se sempre em novas imagens? Não estaria ele, exatamente no centro da dialética humana? Não estaria corporificando as metáforas de Mallarmé, Valéry e outros poetas?

Perguntas que vêm à tona a partir das ressonâncias, ecos e reverberações dos acordes, ritmos e melodias criados pelo movimento do pensamento e do corpo através dos tempos. A dança foi capaz de dar conta das especulações em torno da presença física do espiritual, já que supera a distância entre sujeito e objeto e viabiliza o acesso ao divino. Camille Mauclair disse certa vez: “a dança é o caminho mais curto entre o visível e o invisível”.

Atualmente, pesquisam-se os desdobramentos e os desmoronamentos da estrutura psíquica, locada como suporte do sujeito e do corpo. A dança contemporânea, por um lado, passou a ser vista como uma tradução privilegiada de um momento efêmero que tende ao despojamento total. Muitas vezes, o tratamento enfatiza o corpo como resíduo da existência e um exemplo disso é a mecanização e a repetição do movimento usado como um recurso gerador da imagem de dismantelamento e desconstrução corporal. Existe, ainda, uma alternativa poética de expansão, na qual prevalece o ser dissolvido de seu ego, porém completamente integrado ao espaço. Ou melhor, uma poética de conexão espacial e de integração entre várias linguagens cênicas, aberta e renovadora, que aponta para o engrandecimento humano e para a liberdade existencial.

Com efeito, a dança se antecipa à história, enquanto o dançarino cria uma nova ordem. A experiência do “saber-morrer-viver”, de Laban corresponde, sem sombra de dúvida, ao impulso dado por Nietzsche ao pensamento do século XX. Conseqüentemente, com a perspectiva de fazer renascer um novo

homem, uma geração de artistas foi “engolfada por seu *pathos* atrevido, sua insistência na destruição do velho e moribundo e sua ênfase sobre o atrevimento e a visão”.³⁵ Por tantas tendências artísticas pode-se, talvez, entender o interesse de poetas, pintores e músicos pela dança e de dançarinos pela filosofia, pintura e poesia. O movimento da dança moderna, na virada do século XIX para o XX é um bom exemplo no qual Isadora Duncan, a dançarina dionisíaca, inspirou-se na filosofia de Nietzsche, na poesia de Walt Whitman, na música de Beethoven e nas danças gregas, ultrapassando os rígidos padrões estéticos e técnicos da dança acadêmica e abrindo novas trilhas para a emancipação e a autonomia da dança e da mulher.

Desde que *Zarathustra* anunciou um novo homem bailarino, ainda se ouvem os ecos de Nietzsche:

— Desenvolvam cada um de seus poderes — mas isso significa: desenvolvam a anarquia!

Morram! Onde está o relâmpago que vai lambê-los com sua língua? Onde está a loucura que deveria inundá-los? Meus irmãos, destruam, destruam as tábuas antigas!³⁶

Bibliografia

Barthes, Roland. *O Óbvio e o Obtuso: Ensaios Críticos III*; trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

Blanchot, Maurice. *O Livro por vir*; trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.

Bourcier, Paul. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

Campos, Augusto de. *Linguaviagem*. São Paulo: Cia das letras, 1987.

Descartes, René. *O Discurso do Método*; trad. Sandra Oliveira. Rio de Janeiro: Ed.Ouro, s/d.

³⁶ F. Nietzsche, *apud* R. S Furness, *Expressionismo*; p. 17

- Derrida, Jacques. *A Escritura e a Diferença*; trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- _____. *A Farmácia de Platão*; trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- Dodds, E.R. *Os Gregos e o Irracional*; trad. Leonor Santos B. de Carvalho. Lisboa: Gradiva, 1988.
- Furness, R. S. *Expressionismo*; trad. de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo, Perspectiva; Coleção Elos, nº 46, 1990.
- Garaudy, Roger. *Dançar a Vida*. Trad. Antônio Guimarães Filho e Glória Mariani. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- Gil, José. *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- Guinsburg, J. & Teixeira Coelho Netto, J. & Cardoso, Reni Chaves. (Org.). *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- Highwater, Jamake. *Dance: Rituals of experience*. Pennington: A Dance horizons Book/ Princeton Book Company, 1992.
- Kristeva, Julia & Clément, Catherine. *O Feminino e o Sagrado*; trad. Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- Laban, Rudolf von. *Effort: Economy in body movement*, London: Northcote, s/d. *The Mastery of Movement*. London: Northcote House, 1992.
- Lins, Daniel. (Org.). *Nietzsche e Deleuze: Que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- Mallarmé, Stéphane. *Herodias*; tradução e apresentação Augusto de Campos *De Herodias à Jovem Parca: Uma arte de Recusas*. Em *Linguaviagem*. Edição bilingüe francês/português. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- Monteiro, Marianna. *Noverre: Cartas sobre a Dança*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1998.

Newlove, Jean. *Laban for Actors and Dancers*. London: Nick Hern Books, 1993.

Nietzsche, F. *Assim falou Zaratustra*; trad. Mário da Silva. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

_____. *A Origem da Tragédia*; trad., notas e prefácio de J. Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

Platão. *Oeuvres Complètes, tomo V: Ion*; trad. francesa Louis Méridier. Paris, Les Belles Lettres, 1996.

_____. *Timeu e Critias ou A Atlântida*; trad., interpretação e notas Norberto de Paula Lima. Curitiba: Hemus, 2002.

_____. *Diálogos: Mênon, Banquete, Fedro*; tradução direta do grego Jorge Paleikat; notas João Cruz costa, estudo biobibliográfico e filosófico Paul Tannery. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

Sasportes, José. *Pensar a Dança: a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1983.

Souza, Eudoro de. *Mitologias*. Brasília: UnB, 1980.

Valéry, Paul. *A Alma e a Dança*; apresentação e trad. de Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *Degas Dança Desenho*; tradução Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naiyf, 2003. *Variedades*; org. e introd. João Alexandre Barbosa; trad. Maiza Martins de Siqueira; posfácio Aguinaldo Gorçalves. São Paulo: Iluminuras, 1999.

Vernant, Jean-Pierre. *Mito e Pensamento entre os Gregos*; trad..Haiganuch Sarian. São Paulo: Difusão européia do Livro/ EDUSP, 1973.

Waisen, Bernhard. *Dança: um Caminho para a Totalidade*; trad. Maria Leonor Rodenbach e Raphael de Haro Júnior. São Paulo: Triom, 2000.

Waisen, Maria-Gabriele. *La Danse Sacrée: recontre avec les dieux*. Paris, Seuil, 1974.