

Roberta Kelly Paiva Diniz

LITERATURA E DANÇA

Rastros de um diálogo e sua manifestação em
Mallarmé, Valéry e Nijinsky

Roberta Kelly Paiva Diniz

LITERATURA E DANÇA

Rastros de um diálogo e sua manifestação em
Mallarmé, Valéry e Nijinsky

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutora em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias (LAM)

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Márcia Arbex

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2016

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

D585l

Diniz, Roberta Kelly Paiva.

Literatura e dança [manuscrito] : rastros de um diálogo e sua manifestação em Mallarmé, Valéry e Nijinsky / Roberta Kelly Paiva Diniz. – 2016.

309 f., enc. : il., p&b, color.

Orientadora: Márcia Arbex.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 291-296.

Anexos: f. 297-309.

1. Mallarmé, Stéphane, 1842-1898. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Valéry, Paul, 1871-1945. – Crítica e interpretação – Teses. 3. Nijinsky, Vaslav, 1890-1950. – Teses. 4. Arte e literatura – Teses. 5. Dança na literatura – Teses. 6. Poesia francesa – Séc. XIX – História e crítica – Teses. 7. Literatura na arte – Teses. I. Arbex, Márcia. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 809.93357

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela graça de viver e de apreciar a dança.

Pela incansável, paciente e persistente orientação da Professora Márcia Arbex ao longo de tantos anos até o momento presente e a conclusão deste doutorado, que não é só meu, mas também dela.

A muitos outros que me apoiaram, estimularam, sugeriram, leram, esperaram, colaboraram, intercederam, rezaram ou torceram pelo sucesso desta empreitada – em especial, pela amizade e partilha de fé e de caminhada, a Manuela Barbosa e Mariana Fürst Viza.

Aos queridos Professores da FALE/ UFMG que marcaram meu percurso acadêmico como doutoranda e foram solícitos em prestar seu generoso auxílio ao desenvolvimento desta pesquisa: Tereza Virgínia Barbosa, Antônio Orlando Lopes, Elisa Amorim Vieira e, particularmente, Jacyntho Lins Brandão e Solange Ribeiro de Oliveira (membros da Banca de Qualificação).

Em conjunto, aos Professores Martine Suzanne Kunz (Universidade Federal do Ceará), Daniella de Aguiar (Universidade Federal de Uberlândia), Imaculada Kangussu (Universidade Federal de Ouro Preto), Arnaldo Alvarenga (Universidade Federal de Minas Gerais), Jacyntho Lins Brandão (Universidade Federal de Minas Gerais) e Solange Ribeiro de Oliveira (Universidade Federal de Minas Gerais), pela gentileza em aceitar o convite para compor a banca de defesa desta tese e pelo interesse em doar sua contribuição a esta pesquisa.

À minha família e ao meu esposo, Alexandre, pela força, compreensão e carinho que nutrem em mim, mais do que a esperança de chegar, a alegria e determinação de trilhar.

Degas, tendre pour peu de choses, ne s'adoucissait guère à l'égard de la critique et des *théories*. Il disait, volontiers, – et sur le tard le rabâchait, – que les Muses jamais ne discutent entre elles. Elles travaillent tout le jour, bien séparées. Le soir venu et la tâche accomplie, s'étant retrouvées, elles dansent: *elles ne parlent pas*.

Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*.

RESUMO

Esta tese apresenta um estudo acerca do diálogo entre literatura e dança a partir de uma revisão crítica de textos filosóficos, literários e de uma obra coreográfica. Sustenta-se a hipótese de que a arte coreográfica, não sendo ainda suficientemente considerada na tradição do comparativismo literário, tem seu lugar atestado na história do pensamento estético e literário merecendo, portanto, maior atenção em meio a esse campo investigativo que engloba a relação da literatura com as outras artes.

Dividido em duas partes, o trabalho traz, primeiramente, uma abordagem crítica de textos de autores antigos como Platão, Aristóteles e Luciano de Samósata, além de um iluminista, Jean-Georges Noverre. Na segunda parte, o *corpus* analisado é composto de textos dos poetas franceses Stéphane Mallarmé e Paul Valéry, além de um balé composto pelo dançarino Vaslav Nijinsky, dos Balés Russos de Diaghilev. Busca-se discutir o conceito que esses autores veiculam sobre a dança em algumas de suas obras e, no caso da peça coreográfica, busca-se analisar sua relação, em especial, com a literatura.

A partir de tal abordagem, conclui-se que a dança é parte legítima dos diálogos já estabelecidos entre a literatura e as artes e que sua inclusão nas pesquisas dedicadas à análise desses diálogos mostra-se potencialmente fecunda para o desenvolvimento do próprio domínio dos estudos literários comparatistas.

PALAVRAS-CHAVE: dança, literatura, história da dança, Antiguidade, Mallarmé, Valéry, Nijinsky, interartes

ABSTRACT

This thesis presents a study on the dialogue between literature and dance departing from a critical review of philosophical and literary texts as well as of a choreographic work. It is sustained the hypothesis that choreographic art, not yet being under sufficient scrutiny in the tradition of literary comparativism, has its place attested in the history of aesthetic and literary thinking, so deserving more attention in this field of investigation that comprehends literature in its connection with the other arts.

Divided in two parts, the thesis brings first a critical approach of texts by ancient writers such as Plato, Aristotle and Lucian, as well as by an illuminist, Jean-Georges Noverre. In the second part, the analysed *corpus* constitutes of some texts by the French poets Stéphane Mallarmé and Paul Valéry and, besides, of a ballet by a dancer and choreographer of Diaghilev's Ballets Russes, Vaslav Nijinsky. The main discussion lays on the concept that those authors bring about dance in some of their texts and, in the case of the choreographic work, the discussion is concerned to the analysis of this ballet in its relation specially with literature.

In the light of such an approach, our conclusion is that dance is a legitimate part in the dialogues ever established between literature and the arts, and that its

inclusion among the research dedicated to to the analysis of such dialogues proves itself to be of potential fecundity to the very development of comparative literary studies.

KEY-WORDS: dance, literature, history of dance, Antiquity, Mallarmé, Valéry, Nijinsky, interarts

RESUME

Cette thèse présente une étude sur le dialogue entre la littérature et la danse à partir d'une révision critique de textes philosophiques ou littéraires et d'une œuvre chorégraphique. Notre hypothèse consiste à affirmer que l'art chorégraphique, n'étant pas suffisamment considéré dans la tradition du comparativisme littéraire, a pourtant sa place attestée dans l'histoire de la pensée esthétique et littéraire, et mérite, donc, d'être prise en compte avec plus d'attention dans le champ d'investigation qui comprend le rapport de la littérature avec les autres arts.

Divisé en deux parties, le travail porte, d'abord, sur une approche critique de textes d'auteurs anciens comme Platon, Aristote et Lucien de Samosate, aussi bien que ceux d'un illuministe, Jean-Georges Noverre. Dans la deuxième partie, le *corpus* analysé se compose de textes de deux poètes français, Stéphane Mallarmé et Paul Valéry, et d'un ballet chorégraphié par le danseur Vaslav Nijinsky, des Ballets Russes de Diaghilev. L'objectif est d'interroger le concept de la danse que ces auteurs laissent entrevoir dans certains de ses ouvrages et, pour la pièce chorégraphique, analyser son rapport avec la littérature, en particulier.

En conclusion, nous soutenons qu'il est légitime d'inclure la danse parmi les dialogues déjà établis entre la littérature et les arts, et, donc, que son inclusion dans les recherches dédiées à l'analyse de ces dialogues montre sa potentielle fécondité pour le développement du domaine même des études littéraires comparatistes.

MOTS-CLE: danse, littérature, histoire de la danse, Antiquité, Mallarmé, Valéry, Nijinsky, *interarts*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - frontispício a <i>L'après-midi d'un faune</i> de Mallarmé (Manet)	228
Figura 2 - florão a <i>L'après-midi d'un faune</i> de Mallarmé (Manet)	229
Figura 3 - ex-líbris a <i>L'après-midi d'un faune</i> de Mallarmé (Manet)	230
Figura 4 - <i>cul-de-lampe</i> a <i>L'après-midi d'un faune</i> de Mallarmé (Manet)	231
Figura 5 - Nijinsky em <i>L'après-midi d'un faune</i>	235
Figura 6 - ninfas entretidas com o fauno em <i>L'après-midi d'un faune</i> de Nijinsky	242
Figura 7 - ninfas e Grande Ninfa em <i>L'après-midi d'un faune</i> de Nijinsky	255
Figura 8 - Nijinsky no papel do fauno	262
Figura 9 - o fauno e a Grande Ninfa em <i>L'après-midi d'un faune</i> de Nijinsky	263
Figura 10 - sileno com ninfa	268
Figura 11 - ninfa com sátiro	269
Figura 12 - cenário para <i>L'après-midi d'un faune</i> de Nijinsky (L. Bakst)	275
Figura 13 - Nijinsky no papel do fauno (cena final)	279

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Preliminares	17
Revisitando a história da comparação das artes	28
Dos primórdios	28
A tradição do <i>Ut pictura poesis</i> a partir do Renascimento	31
Desdobramentos contemporâneos	35

PARTE 1

Presença crítica da arte do movimento em textos Da Antiguidade Clássica ao Iluminismo

CAPÍTULO 1 – Por uma arqueologia da dança: Platão e Aristóteles	40
1.1) A <i>choreía</i> em Platão	41
1.1.1) <i>A República</i> e o conceito de ginástica	44
1.1.2) <i>As Leis</i> e a dança	56
1.2) A <i>orchésis</i> em Aristóteles: breve consideração	82
CAPÍTULO 2 – A expressividade da pantomima: Luciano e Noverre	92
2.1) O retrato da dança em Luciano: “eloquência silenciosa”	94
2.1.1) Um “clássico controvertido”	94
2.1.2) <i>Da dança</i> : uma apologia à arte do <i>pantomimon</i>	101
2.1.3) O legado sobre a dança no mundo antigo: uma síntese	120
2.2) O papel de Noverre no resgate da pantomima	124
2.2.1) Luzes sobre o dançarino!	125
2.2.2) A contribuição noverriana: o balé de ação	132
2.2.3) Uma leitura das <i>Cartas</i> : os cinco princípios do balé de ação	138

PARTE 2

Testemunhos das artes A dança em cena em obras modernas

CAPÍTULO 3 – Uma concepção metafórica da arte do movimento: Mallarmé e Valéry	153
3.1) Em busca das marcas de uma “escrita(-ura) corporal”	155
3.1.1) A crítica teatral de Mallarmé dirigida à dança	155
3.1.2) Valéry e sua filosofia da dança: a metáfora suprema	165
3.2) <i>L’âme et la danse</i> : a dança como metáfora da arte, do pensamento, da escrita, da literatura	190
3.2.1) Um “Balé” de ideias e imagens	190
3.2.2) Analogia entre a arte do verbo e a arte do movimento: “mãos falantes”, “pés escreventes”	192
3.2.3) “O que é a dança?” Em torno de uma definição	204
3.2.4) O “estado dançante” assimilado pelas imagens da chama e do turbilhão: o infinito contido no instante	212
3.2.5) Contraste entre o verbal e o visual	218
CAPÍTULO 4 – A união das artes pela dança: <i>L’après-midi d’un faune</i> de Nijinsky	223
4.1) O tema do <i>Fauno</i> em suas origens e desdobramentos	224
4.2) O “quadro coreográfico” de Nijinsky	234
4.2.1) A estrutura da peça	241
4.2.2) Pressupostos para análise	244
4.3) De volta à história da comparação entre as artes: um viés intermediático	248
4.3.1) A dança entre as “artes irmãs”	251
4.3.2) O exemplo do <i>Fauno</i> e a análise de seus pressupostos: questões de estilo	253
4.3.3) A influência da arte antiga: uma impressão de imobilismo	264
4.4) Mallarmé x Nijinsky: olhares cruzados	269
CONSIDERAÇÕES FINAIS	283
REFERÊNCIAS	291
ANEXOS	
Um ensaio do <i>Prelúdio à tarde de um fauno</i> (por Jean Cocteau)	297
“Tridução” do poema <i>L’après-midi d’un faune</i> (por Décio Pignatari)	300

INTRODUÇÃO

La Danse, à mon sens, ne se borne pas à être un exercice, un divertissement, un art ornemental et un jeu de société quelquefois; elle est chose sérieuse et, par certains aspects, chose très vénérable.

Paul Valéry¹

Preliminares

Conforme adianta para o leitor esse testemunho de Valéry citado em epígrafe, viemos tratar nesta tese de uma arte tão “séria”, como ele diz, que não se mostra capaz, por ela mesma, de nos oferecer alguma razão de não ser também seriamente pensada – ou, para usarmos de uma expressão popular, “levada a sério” – em meio aos estudos acadêmicos. Tampouco ela é capaz de nos apontar algum indício sobre os motivos de se ver, ainda hoje, relativamente ausente das considerações mais corriqueiras da nossa área de investigação, a literatura comparada (no Brasil, principalmente), ou de por vezes passar despercebida das possibilidades de pesquisa que essa área nos abre. É com vistas a quebrar qualquer paradigma e a demonstrar, antes de qualquer outro propósito, o quanto o estudo dessa arte se torna profícuo para o desenvolvimento do comparativismo e, dentro dele, das relações que se vislumbram entre ela e a arte literária (bem como as demais, se nos dispomos a adentrar o vasto domínio da estética) que este trabalho, fruto de interesse antigo e de extenso investimento, é agora apresentado ao leitor.²

Tratamos, obviamente, da arte da dança – como denuncia a epígrafe. E qual embasamento temos para afirmar o seu distanciamento ou, se quisermos ser mais radicais, o seu desprestígio entre os estudos acadêmicos atuais e, destes especificamente, aqueles que tomam por assunto as artes e suas interações? Ora, mais do que um sentimento ou uma percepção meramente intuitiva, essa é uma constatação

¹ “A Dança, a meu ver, não se limita a um exercício, um divertimento, uma arte ornamental e por vezes um jogo de sociedade; ela é coisa séria e, em certos aspectos, coisa muito venerável.” (VALÉRY, *Philosophie de la danse*, p.1391.)

² Cabe ressaltar que tal investimento teve início mais concretamente não em nível de doutorado e, sim, de mestrado, quando pude defender, nesta mesma instituição, a dissertação intitulada *Sintonias entre as artes: a figura do fauno da Antigüidade para a Modernidade em L’après-midi d’un faune, via Mallarmé, Manet e Nijinsky* (2010), a qual nos servirá de referência em alguns momentos deste texto.

real comprovada, por exemplo, quando se adentra tal campo investigativo e se dá conta de quão raras são as fontes bibliográficas dedicadas a uma abordagem prolongada ou enfocada nas inter-relações da dança com as outras artes, sobretudo sob um ponto de vista histórico ou filosófico. Para nos concentrar em nossa área de especialidade, tomemos apenas a trajetória que se tem percorrido ao longo dos estudos comparativistas até hoje – inclusive, em seus desdobramentos mais recentes, como o domínio que tem se especializado e consolidado sob a nomenclatura de “estudos intermediáticos” – quanto aos paralelos delineados com a literatura. Discute-se (e produzem-se textos pertinentes) sobre literatura e música, literatura e artes plásticas, literatura e arquitetura, literatura e cinema, literatura e artes teatrais... E, afinal, o que dizer a respeito de literatura e dança? A falta, justamente, não do que dizer, e sim do que ainda não se disse ou sequer foi cogitado pela crítica – especialmente no rol de preocupações da literatura comparada – foi, aliás, um grande embaraço para o prosseguimento da presente pesquisa – sobretudo se for considerada a tradição dos estudos comparativistas no Brasil.

Pensando nessa dificuldade, pode-se argumentar que as atenções voltadas sobre as artes performáticas (e, mais atualmente, a ênfase semiótica sobre o corpo em sua “midiaticidade” ou instrumentalidade, enquanto veículo/suporte de uma linguagem não verbal) já proliferam no cenário acadêmico brasileiro – principalmente transitando entre as áreas interdisciplinares da comunicação, das artes visuais ou cênicas, das tecnologias digitais, e mesmo da literatura ou até da dança, embora menos frequentemente.³ No entanto, devemos reconhecer sua restrição; afinal, quando esse interesse de fato existe, ele se concentra muito mais sobre o *medium* (o corpo que dança) e a cena que engloba a performance do que sobre a arte em si, deixando, assim, de abordar questões estéticas que lhe são inerentes e que, sem dúvida, enriqueceriam sua comparação com as outras artes. Desse modo, perguntamo-nos: como os estudos em dança – sejam os historiográficos, os filosóficos ou os midiáticos – podem contribuir para os estudos literários e, vice-versa, como estes podem alargar o campo de investigação da arte coreográfica? Por sinal, tal reivindicação por uma dialética mais ampla entre os dois domínios também parece compor a preocupação de alguns estudiosos que anseiam por estender o alcance da crítica comparatista (situada, esta, em

³ Uma vez que a dança constitui ainda uma área de baixa representatividade acadêmica no país, contando com poucos cursos de graduação (e, menos ainda, de pós-graduação). Eles se fazem presentes em uma minoria de universidades brasileiras; esperemos, contudo, que este cenário seja apenas o início de sua expansão.

nível internacional). É o que depreendemos do seguinte comentário – ainda que direcionado à pesquisa em literatura de língua inglesa – extraído de publicação recente na área:

[We] wondered, why is it [...] that no one in English departments ever talks about dance? We'd each encountered resistance [...] about taking dancing seriously, making our dance interests scholarly, thinking about dance with the literary critical-skills we had developed. We didn't get it [...]. There was so much that dance seemed able to bring to literary studies [...] and so much that literary studies could bring to studies of dance [...]. We wondered [...] are we crazy? Is our interest [...] in dance [...] unintellectual?⁴

Sendo ou não legitimamente intelectual – e quem poderia asseverá-lo? –, o fato é que aproximar dança e literatura em torno de um único interesse acadêmico, de um mesmo objeto de reflexão e debate teórico não pode ser nenhuma “loucura” – se assim realmente imaginaram as autoras do trecho logo citado. Do contrário, de onde teria nascido o pressentimento de filósofos, escritores e artistas (incluindo, entre estes, os próprios coreógrafos e dançarinos) que perceberam na dança certa veia literária (talvez metafórica ou, quem sabe, escritural) ou, na literatura, certa presença rítmico-expressiva (seja no processo de escrita, seja na elaboração desse processo pelo pensamento)? Não foi, certamente, ao acaso que se deu a escolha das personalidades (representantes da dança ou da literatura) a serem aqui abordadas por meio de suas obras – sirvam de exemplo para o primeiro desses dois tipos de percepção (de marcas literárias na dança) o nome de Nijinsky e, para o segundo (de marcas do movimento nos textos), os de Mallarmé ou Valéry.

E não só isso, pois nem se menciona o quanto temas literários já influenciaram o enredo de peças dançadas (de balés, operetas, etc) e, inversamente, o quanto temas originalmente concebidos para a encenação iluminaram a mente de poetas e prosadores. A esse respeito, em artigo intitulado “Récits de la danse et graphies dansées au XIX^e siècle”, Sarah Cordova elenca, dentre textos literários que se ocupam da arte coreográfica, três linhas principais. A primeira consiste de libretos de balé e pantomima bem como de narrativas que inspiraram a montagem de coreografias; a

⁴ “[Nós] imaginamos, por que é [...] que ninguém, em departamentos de Inglês, nunca fala sobre dança? Cada uma de nós encontrou resistência [...] em levar a dança a sério, em tornar nossos interesses pela dança acadêmicos, em pensar a dança usando as habilidades crítico-literárias que nós desenvolvemos. Não podíamos compreender [...]. Havia tanto que a dança parecia capaz de acrescentar aos estudos literários [...] e tanto que os estudos literários poderiam trazer aos estudos sobre dança [...]. Nós nos perguntávamos [...] somos loucas? Nosso interesse [...] pela dança [...] é anti-intelectual?” (GOELLNER and MURPHY, Preface, *Bodies of the text*, p.ix.)

segunda, de textos ensaísticos que enfatizam as relações da dança com a poesia; a terceira, de cenas dançadas ou figuras de dançarinas (o elemento feminino aparece em destaque) que inspiraram, por sua vez, textos poéticos ou narrativos. São a segunda e, em alguma medida, a terceira delas, de acordo com essa classificação levantada pela estudiosa, que vêm propriamente ao encontro das discussões e análises a serem empreendidas no decorrer deste trabalho.

Logo, diante de tais motivações encontradas pelos próprios artistas e literatos para se refletir sobre os cruzamentos e influências entre as duas artes – a dança e da literatura – e diante de tantos testemunhos na história de ambas que os incorporam ou tematizam, podemos, afinal, concluir que o interesse primordial que conduziu à iniciativa desta pesquisa, o de aproximá-las teoricamente, prova não ser, de forma alguma, despropositado – em resposta às autoras do trecho antes transcrito. E quanto ao – este sim, podemos dizer – pronunciado desinteresse da crítica em abordar o paralelo entre elas, pensando não só a literatura como também a dança esteticamente, tomemos este outro depoimento de uma das maiores criticistas e historiadoras da arte coreográfica em nosso tempo, Selma Jeanne Cohen, como ratificação da nossa constatação inicial da escassez de abordagens teóricas acerca do assunto:

What we hear remarked most often about dance aesthetics is that practically nothing has been written about it. This should not be surprising. The most ephemeral of the arts – lacking until recently a truly adequate system of notation – dance has failed to present us with much lasting evidence for intellectual scrutiny.⁵

Tal hipótese aventada pela estudiosa de que a escassez de escritos sobre a dança se deve, em grande parte, às dificuldades de apreensão e registro imanescentes à própria arte é reconhecida, entre outras possíveis, por uma série de debatedores e especialistas do tema, como Francis Sparshott – outro pesquisador de renome da área. Este, porém, em um de seus ensaios,⁶ chama atenção justamente para o outro lado da questão, que consiste na incômoda e perene estranheza (apesar de todas as tentativas de

⁵ “O que temos ouvido quase sempre como notável sobre a estética da dança é que praticamente nada foi escrito sobre ela. Isso não deve nos surpreender. A mais efêmera das artes – padecendo, até recentemente, a falta de um sistema de notação verdadeiramente adequado –, a dança falhou em nos apresentar evidência, de fato, duradoura para o escrutínio intelectual.” (COHEN, Present problems of dance aesthetics, p.12.) – Sobre a pesquisadora, ressalta Gregory Scott: “Selma Jeanne Cohen, arguably the most notable Anglo-American dance historian from the 1960s to the 1990s” (“Selma Jeanne Cohen, presumivelmente a mais notável historiadora da dança [de origem] anglo-americana entre as décadas de 1960 e 1990” – SCOTT, Twists and turns: modern misconceptions of peripatetic dance theory, p.154).

⁶ SPARSHOTT, The missing art of dance.

explicação) de que a dança seja, com efeito, negligenciada pelos teóricos da estética. E ele justifica essa estranheza por três fatores, a seu ver, determinantes: o primeiro aponta que a prática da dança é tão difundida quanto qualquer outra que possa, semelhantemente, receber a qualificação de “arte”; o segundo revela uma premissa inquestionável, segundo a qual é tacitamente aceito que nenhum teórico possa se opor à realidade estética da dança afirmando que ela não é uma arte; o terceiro, por sua vez, indica que, historicamente, mais de uma linha de pensamento reservou à dança uma posição de importância crucial em algum contexto específico do qual seria esperado que a filosofia da arte tomasse nota. A mesma estranheza assim justificada pelo crítico é por ele ainda aludida em um outro texto sugestivamente intitulado “On the question: ‘Why do philosophers neglect the aesthetics of the dance?’”; são suas palavras: “(...) philosophers who nowadays write on the aesthetics of dance preface their papers by deploring the tendency of philosophers to neglect the topic. (...) It reflects some unease about the place of dance in the philosophy of art”. É então que lança o seu palpite: “(...) it may be that the philosophical neglect of dance is not so much a tendency of writers to ignore that art as a tendency of philosophical readers to ignore what has been written.”⁷

Não nos estenderemos, nesta Introdução, nos pormenores dessas e de diversas outras questões suscitadas por especialistas da área que tendem a examinar a arte coreográfica sob um viés historiográfico ou por inquirições mais filosóficas. Não que elas não façam parte das reflexões propostas neste trabalho; bem ao contrário, elas ocuparão, talvez em sua maior parte, o cerne de nossas discussões. O que ocorre é, simplesmente, que suas implicações são excessivamente extensas para serem abordadas em um texto de introdução. Por isso, pelo momento tenhamos em mente apenas que tais inquirições de natureza teórica ou puramente filosófica existem igualmente para a arte coreográfica, e não são poucas – embora possam se diferenciar bastante das questões tipicamente pertinentes às outras artes, devido ao próprio curso tomado pela história reflexiva sobre a dança. A fim de partirmos, pois, do palpite de Sparshott no último trecho transcrito, e na tentativa de não incorreremos no mesmo erro por ele aludido, vamos à verificação do que, de fato, já se escreveu e já se refletiu sobre a dança e sobre seus entrelaçamentos com as outras artes – no que privilegiamos, é certo, a arte literária.

⁷ “(...) filósofos que atualmente escrevem sobre a estética da dança prefaciam seus artigos deplorando a tendência dos filósofos de negligenciar o tópico. (...) Isso reflete algum grau de desconforto relativamente ao lugar ocupado pela dança na filosofia da arte (...) pode ser que a negligência da dança por parte da filosofia seja não tanto uma tendência dos escritores de ignorarem essa arte quanto uma tendência dos leitores da filosofia de ignorarem o que foi escrito.” (SPARSHOTT, On the question: “Why do philosophers neglect the aesthetics of the dance?”, p.5.)

Para iniciarmos propriamente a exposição do assunto desta tese, agora que sua temática está definida, e de como ele se articula ao longo de seu desenvolvimento, tornamos a convocar Selma J. Cohen nesta sua nova explanação:

Certainly, in comparison with the other arts, serious literature dealing with the dance is sparse. This is not, however, to say that it is non-existent or even that little of importance has been written on the subject. True, if we look for complete books by bona fide philosophers, the pickings are lean. (...) Yet if we are to consider significant passages on dance embedded within discussions by philosophers of the arts in general, we would see a good number, for our list of examples would begin with Plato and – despite a rather long silence between the fall of Rome and the dawn of the Renaissance – would extend right up to the present (...) Then perhaps the job has been done, the questions adequately answered? Not at all, for the dance is constantly growing and changing, and each time a new form of the art emerges, it raises new questions. And even the primary, most basic questions continue to tantalise us.⁸

Constatando, pois, com ambos os especialistas – Selma J. Cohen e Francis Sparshott – que existem, com efeito, fontes a serem buscadas no seio da história da dança ou das artes como um todo que nos dizem mais a seu respeito, partimos ao enalço das mesmas; porém, com um olhar específico, o da literatura, e com um intento definido, o de desvendar nessas fontes como ambas as artes se interconectam dando testemunho uma da outra. Tendo em vista tal propósito, este texto foi dividido em duas partes. A primeira constitui o *corpus* propriamente teórico do trabalho, ao passo que a segunda, digamos assim, constitui seu *corpus* artístico-literário. Não podemos, todavia, dizer que a literatura esteja ausente da primeira parte, visto que os textos selecionados para compô-la não se excluem da história literária ocidental – ainda que alguns possuam caráter filosófico e outros se situem um pouco às margens dessa história. Inversamente, da segunda parte não se faz ausente o olhar teórico-crítico, expressamente veiculado pelos ensaios que a integram. Dessa maneira, procurou-se conferir ao texto da tese uma dupla feição: tanto a que retrata como certas obras de cunho histórico-filosófico

⁸ “Certamente, em comparação com as outras artes, uma literatura séria que trate da dança é esparsa. Isso não equivale a dizer, contudo, que é inexistente ou mesmo que pouca coisa de importância já foi escrita sobre o assunto. É bem verdade que, se procurarmos livros inteiros escritos por filósofos genuínos, as alternativas são estreitas. (...) Já ao considerarmos passagens significativas sobre a dança inseridas em discussões de filósofos das artes em geral, descobriremos um bom número, começando nossa lista de exemplos com Platão e – não obstante um longo silêncio entre a decadência de Roma e a aurora da Renascença – estendendo-se até o presente (...) E então, talvez, o trabalho já tenha sido feito, as perguntas adequadamente respondidas? Absolutamente, uma vez que a dança cresce e muda constantemente, e a cada vez que uma nova forma da arte emerge, ela levanta novos questionamentos. E até mesmo as primordiais, mais básicas perguntas continuam a nos instigar.” (COHEN, Present problems of dance aesthetics, p.13.)

pertencentes ao legado humanístico de nossa cultura ocidental englobam a dança em suas reflexões e teorizam sobre ela, bem como, por outro lado, a que revela o que certas obras de arte (entendidas, aqui, em sentido amplo) deixam entrever dessa inter-relação da dança com a literatura – sem excluir desse escopo as outras artes.

O conjunto de obras incluídas na primeira parte cobre um período extenso da história das artes, desde a Antiguidade à Idade Moderna. No primeiro capítulo, tratamos da concepção da arte coreográfica por Platão e Aristóteles, abordando textos nos quais esses pensadores falam mais ou menos detidamente a respeito do assunto, dando-nos pistas de como a dança pode ser compreendida dentro de seu sistema filosófico.⁹ Em Platão, buscamos tais pistas na *República* e nas *Leis*; em Aristóteles, na *Poética*. O segundo capítulo, por seu turno, vem nos apresentar um texto relativamente pouco conhecido de Luciano de Samósata (*Da dança*), e uma obra também praticamente desconhecida da nossa crítica literária contemporânea composta por Jean-Georges Noverre (*Cartas sobre a dança*), a qual, conforme o próprio título sinaliza, pertence ao gênero epistolar. Essa é, pois, uma parte dedicada ao estudo de fontes históricas, filosóficas e literárias que entrelaçam a história da dança e da literatura (dentro da história da própria estética), trazendo-nos preciosa contribuição teórica para refletirmos sobre o paralelo entre as duas artes – o simples fato de essas obras serem encaradas como testemunhos literários (com exceção, talvez, apenas da *Poética*) e, sob esse *status*, abordarem a dança já é o suficiente para apontar que o diálogo entre essas artes, na verdade, sempre existiu.

As obras enfocadas na segunda parte deste estudo apresentam um perfil diferente das anteriores. Concentradas todas ao redor de um mesmo período histórico, que se localiza entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX, elas nos trazem certa identificação ideológica que as aproxima, tanto no que se refere à concepção estética que veiculam quanto ao contexto artístico do qual derivam,

⁹ Sobre a relevância desses dois pensadores para os estudos da dança, em particular, e sobre o comum “esquecimento” dessa relevância entre os especialistas contemporâneos, comenta Gregory Scott: “In the last hundred years, not much direct attention has been paid to either Plato or Aristotle by dance theorists or historians, which is rather surprising given the foundational importance of the two thinkers in the rest of Western thought and culture.” (“Nos últimos cem anos, não se tem dado muita atenção direta a Platão nem a Aristóteles por parte dos teóricos ou historiadores da dança, o que se mostra bastante surpreendente se considerada a importância fundacional de ambos os pensadores para o resto da cultura e do pensamento do Ocidente.” – SCOTT, *Twists and turns: modern misconceptions of peripatetic dance theory*, p.153.) Ao que complementamos: estaria a dança fora dessa tradição cultural para ser tão negligenciada pelos maiores nomes da filosofia antiga, ou a razão estaria, mais uma vez, com Sparshott, que alega estar a falha não nos próprios filósofos (que poderiam muito bem ter incluído a dança em meio às suas preocupações teóricas e estéticas), e sim nos filósofos e estudiosos de hoje que não reconhecem ou ignoram esse fato?

situando-se nos interstícios da corrente simbolista na Europa de fim de século e do prenúncio das vanguardas modernistas no início do século XX. Abordamos no terceiro capítulo, basicamente, alguns textos ensaísticos¹⁰ e uma obra literária de dois poetas franceses (poderíamos, ainda, chamá-los de filósofos modernos): Stéphane Mallarmé (autor de “Balés”, do livro *Divagações*) e Paul Valéry (autor de “Filosofia da dança” e *Degas Dança Desenho*, e do pequeno diálogo *A alma e a dança*). Estes, coincidentemente aos autores escolhidos para o nosso primeiro capítulo, também seguem uma linha sequencial de mestre e discípulo, guardadas as devidas ressalvas quanto às divergências de pensamento que se destacaram entre eles – como foi o caso de Aristóteles em relação a seu mestre, Platão. Já o quarto capítulo nos prepara algo ainda mais diferenciado: se a tese elege preponderantemente textos filosóficos ou literários como seu objeto de estudo, nesse quarto capítulo contemplamos uma obra cuja origem midiática não é a mesma para as outras, afinal, não se trata de um texto, ao menos, não de um texto verbal, e sim de uma peça coreográfica, um balé. Trata-se de *A tarde de um fauno* (homônima ao poema original de Mallarmé e ao poema sinfônico do compositor Claude Debussy), de autoria de Vaslav Nijinsky. Essa parte do trabalho consagra-se, desse modo, à análise crítica tanto de textos ensaístico-literários (da perspectiva da literatura) quanto de um balé (ou, se assim podemos defini-lo, de um “texto coreográfico”, da perspectiva da dança)¹¹ que trazem cada qual sua contribuição direta das respectivas artes para as nossas reflexões.

Uma vez esclarecido o *corpus* do trabalho, podemos agora explicitar a metodologia adotada para o seu estudo. No que concerne à primeira parte, o método usado para a abordagem dos respectivos textos mencionados foi o da análise histórica, interpretativa e, em certa medida, de crítica literária, considerando-se nesses textos, além de seu caráter de fonte documental para o conhecimento do contexto cultural da época e de como a dança era nele compreendida (caso de Platão, Aristóteles e Noverre), seu caráter propriamente literário ou ficcional – é o caso de Luciano, pelo qual não é possível saber com precisão o que ele apresenta como retrato factual da realidade de seu tempo ou o que lhe é apenas verossímil. Já no tocante à segunda parte da tese, além da leitura crítica e reflexiva dos textos selecionados, foi operada, para o enfoque do balé especialmente, uma leitura dos testemunhos históricos e da recepção crítica de sua montagem original pelo próprio coreógrafo, leitura essa que partiu, prioritariamente, do

¹⁰ O reconhecimento do estatuto literário para tais textos não é consensual por parte da crítica.

¹¹ A noção de “poema coreográfico” será oportunamente discutida ao longo do Capítulo 4.

registro documental acerca de tal produção, e não do registro visual da peça.¹² Por isso, pode-se dizer que a metodologia adotada na pesquisa baseou-se no ponto de vista da literatura para a análise de seu *corpus*, usando, para tanto, de ferramentas típicas da área de estudos da Literatura Comparada (a crítica textual, a descrição e a leitura analítica). Assim, o que as pesquisadoras primeiramente citadas nesta Introdução já sugeriam pode ser aqui, deveras, atestado: “thinking about dance with the literary critical-skills we had developed”.¹³

No que compete ao referencial teórico, a primeira parte da tese se apoiou na área de especialidade dos estudos clássicos, da história e da filosofia da arte (em destaque, a estética), da historiografia da dança além, é claro, da própria literatura comparada (na linha de pesquisa dos estudos entre as artes, outrora denominados “estudos interartes” e mais atualmente englobados pelos estudos intermediáticos ou da intermedialidade). Na segunda parte, buscou-se apoio na crítica literária francesa e, sobretudo, na crítica coreográfica.

Antes de prosseguirmos, cabem, ainda, duas notas de esclarecimento: uma sobre a preferência de manter as citações originais e sobre as traduções utilizadas no texto da tese, e outra sobre os textos em anexo.

- Nota 1: Sobre o problema do idioma das citações, a preferência foi manter, no corpo do texto, o idioma próprio das fontes consultadas. Isso se explica por um motivo simples: uma vez que nem todas as obras elencadas no *corpus* possuem versões publicadas traduzidas para o português, uma tradução livre como a que foi feita para o diálogo de Luciano, e não especializada – dado que não parte diretamente da língua grega – teria, talvez, um peso indevido se inserida no corpo do texto; então, para reservar o lugar de destaque a uma tradução

¹² Acerca de tal registro visual, a conjuntura (ao menos, a brasileira) não se mostra favorável ao pesquisador da obra nijinskyana aqui em pauta. Pelo que é de nosso conhecimento, apresenta-se de difícil acesso a gravação da reconstituição da performance original do *Fauno* interpretada pelo próprio Nijinsky no papel principal – nem são facilmente acessíveis eventuais informações que atestem sua disponibilidade de circulação e sua localização, em mídias como VHS ou DVD. Quanto às mais recentes produções ainda fidedignas à coreografia original que foram feitas após a morte de seu criador, uma das mais difundidas (e, aparentemente, ainda comercializável) consiste no registro em VHS de uma trilogia remontada pela companhia norte-americana The Joffrey Ballet em homenagem ao dançarino russo (e que inclui *L’après-midi d’un faune*); intitula-se “Tribute to Nijinsky: *Petrouchka*, *Le spectre de la rose*, *L’après-midi d’un faune*” (1998), com participação especial de Rudolf Nureyev no papel principal. Contudo, na falta desse material, a mesma versão do *Fauno* (dançada por Nureyev e baseada na coreografia original de Nijinsky) mostrou-se acessível no ambiente virtual, pelo site YouTube (cf.: NUREYEV, *L’après-midi d’un faune*).

¹³ “pensar a dança usando as habilidades crítico-literárias que nós desenvolvemos” (GOELLNER and MURPHY, Preface, *Bodies of the text*, p.ix.)

competente e reconhecida do original grego, a tradução livre para o português (improvisada com o único fim de auxiliar o leitor em sua interpretação) foi conduzida para as notas de rodapé. E, finalmente, a fim de não gerar um desequilíbrio de apresentação dessas citações, decidiu-se que todas elas deveriam permanecer no corpo do texto no idioma em que foram consultadas, ao passo que todas as traduções foram igualmente enquadradas em rodapé, acompanhadas das devidas referências. Quanto às demais traduções (sejam as de textos literários ou críticos), quando se fizeram necessárias, adianto que são todas de minha inteira responsabilidade (salvo indicações em contrário).

- Nota 2: Nos Anexos (item localizado após as Referências) constam dois textos: o primeiro consiste em uma tradução livre (de minha responsabilidade) de uma espécie de crônica teatral escrita por Jean Cocteau e inserida, em francês, ao final do quarto capítulo; o segundo, por sua vez, consiste na tradução do poema mallarmaico comentado nesse mesmo capítulo. Para recordar o significado do termo “anexo”, tais textos possuem, ambos, função suplementar; isto é, foram aqui veiculados para eventuais consultas do leitor. No caso do segundo deles, trata-se da cópia de uma versão bilingue do poema “L’après-midi d’un faune” de Stéphane Mallarmé – como dito, assunto do nosso último capítulo – elaborada por Décio Pignatari. Parte integrante do seu livro dedicado ao poeta, *Mallarmé* (1972) – coautoria dos irmãos Campos –,¹⁴ tal projeto de Pignatari apresenta ao leitor brasileiro a versão original do poema francês lado a lado à sua tradução (ou melhor, “tridução”, como o autor a denomina) para o português. Foi essa edição a nossa preferida pelas facilidades de sua apresentação, já acompanhada de tradução. Vale lembrar, ainda, que o referido projeto de Pignatari exhibe sua “tridução” em uma só coluna, sendo cada verso do original traduzido paralelamente em três linhas consecutivas, deixando à mostra as diversas opções linguísticas vislumbradas pelo tradutor. Para quem se interesse, enfim, pela leitura simples do original mallarmaico (sem intermédio de tradução), sugiro sua

¹⁴ Cf.: CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, *Mallarmé*.

consulta nas Obras Completas do autor ou no portal online *Gallica* (Biblioteca Nacional da França).¹⁵

A fim de melhor nos situar historicamente quanto ao tema a ser abordado nesta tese, cumpre uma breve retomada das principais etapas que marcaram a história da comparação entre as artes no seio de nossa cultura ocidental para, em seguida, passarmos ao Capítulo 1.

¹⁵ Cf.: MALLARMÉ, *Œuvres complètes* I, p.163-166; ou MALLARMÉ, *L'après-midi d'un faune*, disponível em < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70715c/f2.image.r=L%E2%80%99Apr%C3%A8s-midi+d%E2%80%99un+faune+-+%C3%A9glogue.langFR>>, acesso em 22 set. 2016.

Revisitando a história da comparação das artes

Dos primórdios

A conjugação crítica ou teórica dos domínios artísticos da dança e da literatura nos convida a rememorar o histórico da comparação entre as artes, o que não deixa de estar relacionado à própria história do comparativismo estético. Afinal, será voltando nosso olhar para a trajetória dos diálogos entre as artes, conforme eram percebidos por pensadores no transcurso dos séculos, que seremos capazes de retrazar os próprios caminhos percorridos pela arte coreográfica no que diz respeito às inquirições que acerca dela se fazem neste estudo.

Para tornarmos aos gregos, não fora o sábio Simônides de Ceos (situado entre os séculos VI e V a.C.) quem propusera, segundo Plutarco,¹⁶ a aproximação metafórica entre a poesia e a pintura – aquela, pintura falante; esta, poesia muda – a qual, por sua vez, fora reafirmada pela célebre fórmula horaciana do *Ut pictura poesis*, reproduzida desde então pela tradição das relações entre as artes? Ora, fora ninguém menos que o mesmo Plutarco – como o atestam diversos críticos e estudiosos, entre os quais está Marie-Hélène Garelli-François¹⁷ – que, em um trocadilho (“a dança é uma poesia muda”), ousara modificar sutilmente a metáfora lançada por Simônides, atribuindo à dança o lugar que havia sido reservado à pintura e, por conseguinte, sugerindo uma terceira “irmã” para esse par tão rival quanto amoroso na história do diálogo entre as artes. É justamente embrenhados nas reverberações dessa história que nos encontraremos em meio às reflexões suscitadas no decorrer deste trabalho.

Conforme sublinha Solange de Oliveira em *Literatura e artes plásticas e Literatura e música*,¹⁸ o interesse comparatista pelo fenômeno estético e, mais exatamente, pelas confluências entre as artes estende-se à atualidade desde períodos tão

¹⁶ Tal atribuição de Plutarco pode ser localizada no texto “Sobre a fama dos atenienses” integrante de sua *Moralia* (ca. 72-126 d.C.), conforme nos informa Solange de Oliveira em seu *Literatura e música*, p.24.

¹⁷ A autora, no texto “Le geste et la parole: mime et pantomime dans l’Empire Romain”, chama atenção, em determinada nota, para o fato de que tal concepção forjada por Plutarco a partir de Simônides representa, com efeito, um lugar-comum em quase todos os documentos antigos que tratam da dança representativa – especificamente, da pantomima –, ao criar o *tópos* recorrente de “mãos falantes” para descrever a expressividade a um só tempo silenciosa e prenhe de significado contida nos gestos do dançarino em cena. Cf.: GARELLI-FRANÇOIS, Le geste et la parole: mime et pantomime dans l’Empire Romain, p.294, nota 34.

¹⁸ Tomaremos por base esses dois livros da autora (de 1993 e 2002, respectivamente), nos quais ela traça um rico painel acerca das relações entre a literatura e as outras artes, a título de orientação para este nosso percurso histórico pelo comparativismo – entre outras fontes de pesquisa.

remotos quanto a própria Antiguidade Clássica, quando já se observavam, sobretudo, as aproximações entre literatura e artes plásticas. Vem de um predecessor de Platão – o poeta de Ceos – o velho símile que atribui à pintura e à poesia características recíprocas de ambas as artes sob um viés, porém – interessante notar –, que já denota o tácito reconhecimento da superioridade ou proeminência da última em relação à primeira. Tal viés revela-se pelo critério da oralidade contido no duplo sentido da expressão metafórica usada por Simônides: tanto a pintura é chamada poesia *muda* ou *silenciosa* (ou seja, reveste-se da natureza poética sem, no entanto, incorporar o elemento sonoro, o que lhe seria impossível), quanto a poesia torna-se pintura *falante* (ou seja, reveste-se do caráter pictural preservando a sonoridade que lhe é própria e imanente). Não importa o sentido da comparação, o critério é o mesmo, baseado em um princípio estruturante da arte poética, e não da pictórica – como, aliás, também percebe Carlos Mora.¹⁹

Alcançando Platão, principalmente após a *República* (em seu décimo livro), a analogia defendida por Simônides ganha o respaldo de uma justificação assentada em critérios estritamente filosóficos. Não obstante, ela se apresenta sob um juízo de valor paradoxalmente negativo, desqualificando ambas as artes contrastadas.²⁰ Tais critérios seriam, resumidamente – como demonstrado por Carlos Mora²¹ –, o da mimese (a imitação) enquanto essência própria a cada atividade, o da aparência do que é produzido pelo artífice (tanto pintor quanto poeta) e o do efeito enganador que sua obra suscita no espectador. O primeiro destes consiste no fato de serem ambas as artes, no entender do filósofo grego, meramente imitativas ou reprodutoras – o que, para ele, já é motivo de reprovação –; o segundo remete à alegada “ignorância” dos artistas (rebaixados pelo filósofo a um nível inferior ao dos artesãos) em tudo o que ultrapassa a simples aparência; e o terceiro reflete algo extremamente nocivo para o receptor das obras

¹⁹ Em artigo intitulado “Os limites de uma comparação: *ut pictura poesis*”, o autor (da Universidade de Aveiro, Portugal), ao discorrer sobre a escolha de Simônides pela pintura para contrastá-la à arte que ele adotava como uma atividade profissional, a poesia, argumenta que sua preferência estaria justificada – entre outros fatores – ou facilitada pela analogia naturalmente já existente entre essas duas artes para a cultura grega: ambas as atividades, do poeta e do pintor, eram designadas pelos gregos sob um único verbo, *graphein* (γραφειν, inscrever), o que equivale a dizer que antes mesmo da comparação simonídea a poesia era também concebida em seu aspecto visual, desde que pôde ser fixada pela escrita. Assim, adiante no texto – precisamente à página 23 – comenta o autor: “ainda que aparentemente a poesia, de natureza oral, passe ao nível visual da pintura desde a primeira formulação simonídea, esta nunca perdeu o seu carácter de oralidade, perfeitamente marcado nas palavras que Plutarco atribui ao poeta de Ceos: ‘Simônides chamou à pintura poesia *silenciosa* e à poesia pintura *falante*’” (grifos meus). Para maior esclarecimento acerca do contexto no qual se insere o poeta de Ceos e das influências circunstanciais que, na opinião de Mora, teriam possivelmente colaborado para sua formulação metafórica sobre o par poesia/pintura, cf. especialmente, no artigo citado, páginas 16 e 17.

²⁰ Teremos oportunidade de voltar a esse tópico no Capítulo 1.

²¹ Cf.: MORA, Os limites de uma comparação: *ut pictura poesis*, p.17-18.

produzidas indistintamente por poetas e pintores – sendo estes ainda mais hostilizados pelo filósofo –, pois o que emana das mãos dessas duas estirpes de “ludibriadores” é, na visão platônica, nada mais que uma ilusão da realidade. Apesar dessa desqualificação completa dos artistas e de sua expulsão da república ideal, Platão acaba por sistematizar a contraposição simonídea e garantir-lhe definitivamente uma base sólida. É o que assevera Mora, estendendo sua conclusão à época de Horácio:

(...) seja congruente ou não o raciocínio platônico, o que é certo é que, pela primeira vez, um autor estabelece os fundamentos que permitem comparar as duas actividades que tinham sido ligadas por Simónides. Com isto, a tradição do cotejo entre as duas foi consolidada. Horácio tinha, portanto, na herança cultural uma razão muito forte para assumir a equiparação entre pintura e poesia.²²

Desse modo, passamos a compreender que a fórmula horaciana, imortalizada pela longa tradição comparativista – embora sob diferentes perspectivas – até os dias de hoje, não surgira simplesmente ao acaso, nem fora exclusivamente motivada pela engenhosidade do poeta latino. A raiz do seu *Ut pictura poesis* está, na verdade, fixada nessa herança clássica que lhe adveio da cultura grega e que nele encontrou, nos termos de Mora, a “maneira mais precisa e sincrética para compendiar a complexidade desta analogia”²³ que ficou conhecida como a das “artes irmãs”, pintura e poesia.

A frase, que pode ser entendida em nossa língua como “o poema é como um quadro” – e localizada à altura do verso 361 de sua *Ars poetica*, datada do século I a.C.²⁴ –, sugere igualmente a prevalência da arte poética sobre a pictórica e, ainda de acordo com a interpretação de Mora, é unidirecional – não nos sendo possível invertê-la e afirmar, em uma suposta comparação bidirecional, *ut poesis pictura*. Isso é explicado pelo estudioso tendo em vista dois princípios centrais em torno dos quais identifica a argumentação implícita do poeta para fundamentar sua comparação: a falta de utilidade de ambas as artes e o potencial de engano ou de ilusão mimética que elas encerram.

²² *Ibidem*, p.18.

²³ *Ibidem*, p.7.

²⁴ Até mesmo essa localização é objeto de discussão para a crítica. Solange de Oliveira, por exemplo, afirma com base em sua pesquisa de fontes interpretativas: “Entre os anos 19 e 18 a.C., Horácio inicia [grifo meu] sua *Ars poetica* com as palavras célebres *ut pictura poesis* (...)” (OLIVEIRA, *Literatura e música*, p.24.) Já Carlos Mora, apoiando-se em C. O. Brink (um dos maiores exegetas da obra horaciana, segundo ele), considera mais acertada sua localização no verso 361 – no qual se trata em sentido estrito da *ars*, e não do *artifex* (o poeta na figura do artífice) –, rejeitando, pois, com o escoliasta a lição *ut pictura poesis erit, quae...* situada no verso 68. Cf.: MORA, Os limites de uma comparação: *ut pictura poesis*, p.7-9.

Assim, a poesia se sobrepõe à pintura, sob a ótica horaciana, exatamente por se apresentar mais perfeita nesses dois pontos. Isto é, por ser tanto mais prescindível torna-se-lhe tanto menos admissível a mediocridade – pois, do contrário, seria preferível à sua existência a ausência absoluta, já que não faria falta alguma à vida prática –; além disso, a técnica do engano (*trompe-l'œil*) que utiliza é mais aprimorada que a empregada pela pintura, uma vez que esta engana a racionais (os homens), mas também a irracionais (até animais), ao passo que só os homens dotados de inteligência e sensibilidade podem se deixar iludir pela fantasia poética.²⁵ Ademais, conforme bem pontua o autor português, “a tradição da comparação chega até a Horácio através de literatos, e não através de pintores.”²⁶ Logo, a poesia continua a reinar na expressão mais emblemática do sucessor dos clássicos gregos, todavia, com uma diferença substancial do pensamento platônico: se neste a atividade poética é condenada e rechaçada como vil, inútil e inescrupulosamente enganadora ou fingidora, em Horácio ela é louvada e exaltada exatamente pelos mesmos motivos.

A tradição do *Ut pictura poesis* a partir do Renascimento

Na esteira da tradição humanista que alcança o Renascimento, o famoso *Ut pictura poesis* adquire contornos um tanto quanto distorcidos de seu contexto original. Se neste a frase designa a eventual qualidade da poesia – enquanto texto imaginativo – a qual requer a mesma interpretação ou análise cuidadosa que era reservada à pintura nos tempos de Horácio,²⁷ ela passa a designar, na Renascença, algo em sentido contrário. De acordo com o exposto por Judith Harvey, “in context, Horace employs the idiom to afford to literature the same broad analysis that painting requires in order to provide viewers aesthetic pleasure.”²⁸ Com efeito, conforme nos mostra Carlos Mora, o poeta

²⁵ Sobre isso, exemplifica Mora: “Na história de Plínio sobre Zêuxis e Parrásio vemos que o *summum* da arte do engano na prática pictórica consiste em iludir os mais inteligentes, mas até animais desprovidos de razão como as aves são burlados se a sensação de profundidade e se a técnica do engano tridimensional forem suficientemente boas. Na poesia, pelo contrário, *apenas* os mais inteligentes são enganados, aqueles que são capazes de se deixar submergir na fantasia poética criada pelo fingidor que é o poeta.” (MORA, Os limites de uma comparação: *ut pictura poesis*, p.23.)

²⁶ *Ibidem*, p.23.

²⁷ Segundo nos esclarece Mora, “o século de Augusto [no qual viveu o poeta] assistiu ao auge das artes visuais no geral e a uma profunda helenização e politização na linguagem iconográfica, aspectos relacionados não só com o elogio e o culto ao imperador, mas também com a noção de pertença a um estado de bem-estar e de classicismo.” (MORA, Os limites de uma comparação: *ut pictura poesis*, p.7-8.)

²⁸ “contextualmente, Horácio emprega a expressão idiomática a fim de garantir à literatura a mesma abrangência analítica que a pintura exige para oferecer aos espectadores o prazer estético” (HARVEY, *Ut pictura poesis*, s/p).

latino, sendo herdeiro direto do comparativismo pelo fio literário (e não pictural), não poderia se interessar em promover a atividade do pintor acima daquela exercida pelo poeta, tampouco em elevar o estatuto social daquele sobre este – pois, como sinaliza desde o início, “a comparação horaciana é estabelecida entre as ‘artes’, mas não entre os ‘artífices’”.²⁹ Estaria interessado, sim, em garantir também à poesia o acurado exame crítico ou a fruição do ouvinte cuja ilusão permanece inabalável pelo potencial de verossimilhança e pela unidade artística com que é confrontado – assim como ocorre ao espectador de uma boa pintura.³⁰ Disso decorre uma conclusão importante: a fórmula horaciana definitivamente – como afirma Jean-Michel Gliksohn – “não se dirige ao pintor.”³¹ O que os humanistas do Renascimento logram operar é, justamente, uma inversão dos termos da comparação latina para “conferir à atividade manual do pintor a mesma dignidade que à do escritor, considerada mais nobre.”³²

Quem nos norteia em meio a essa reviravolta interpretativa é Jacqueline Lichtenstein, a qual convidamos para elucidar a questão. No texto introdutório ao volume denominado “O paralelo das artes” e componente da série *A pintura*, sob sua direção, a organizadora revela o pano de fundo que teria motivado essa inversão de valores pelos renascentistas e a permanência vigorosa, embora deturpada, da doutrina horaciana. Tal distorção do axioma formulado pelo poeta latino, aliás, contribuiu para que o estatuto social do pintor – figura até então não valorizada em seu potencial artístico e tida como a de um simples artesão – conquistasse o reconhecimento próprio à condição de poeta. Este, sim, sempre fora tido em alta conta por seu trabalho prestigiosamente intelectual, além do papel de portador de inspiração divina, como o enxergavam os antigos – a exemplo da função do aedo entre os gregos. Ora, nas palavras de Lichtenstein, “o *Ut pictura poesis* é a peça essencial de um imenso empreendimento de legitimação social e teórica da pintura”;³³ afinal, urgia, no círculo dos artistas plásticos da época, desvinculá-la do rol das chamadas “artes mecânicas” e integrá-la de uma vez por todas ao universo das “artes liberais”. Dito de outro modo, o

²⁹ MORA, Os limites de uma comparação: *ut pictura poesis*, p.9.

³⁰ Noções essas que advêm da teoria estética de Aristóteles e que certamente chegam a Horácio como uma alternativa à condenação das artes por Platão. Se, para este, as representações miméticas produzidas pela pintura e pela poesia não são mais que simulacros (ou falsas simulações) do real – devendo, por isso, serem desacreditadas –, para Aristóteles, seu discípulo, tais representações são justamente uma possibilidade de se atingir o real, já que, reproduzindo a vida e o mundo dos homens, elas compõem sua natureza. Quanto à divergência entre as teorias dos dois filósofos, cf., sinteticamente, HARVEY, *Ut pictura poesis*.

³¹ GLIKSOHN, Literaturas e artes, p.264.

³² *Ibidem*, p.264.

³³ LICHTENSTEIN (org.), *A pintura*, p.12.

pintor (e, atrás dele, o escultor) reclamava para si o estatuto de um digno artista erudito e letrado, detentor de um saber até mesmo superior ao dos poetas, proveniente da Ideia, e não da matéria; de uma prática teórica e intelectual, e não meramente manual. Ele almejava, em suma, participar do prestígio social conferido ao poeta e, até mais do que a este se equiparar, a ele se sobrepor. É assim que, para tormarmos de empréstimo a expressão utilizada por Solange de Oliveira,

tenta-se liberar as artes plásticas do menosprezo que pesava sobre elas, desde Platão, o iniciador do longo reino do *lógos*. Supremo inimigo da imagem, Platão a condena como cópia da cópia, servil imitadora de uma suposta realidade que, para ele, não passa de sombra da ideia, a essência ideal. (...) Se o pintor ou o escultor não é mais o cultor de imagens subalternas, deixa de ser também mero artesão. Sua arte deixa de ser mecânica e passa a incluir-se entre as liberais, dignas do homem livre. Pintor e escultor abandonam a companhia de artesãos e operários, onde virtualmente se encontravam, e começam a integrar a dos poetas.³⁴

Para realizar essa manobra cujas implicações eram não só filosóficas como também sociais, seria necessário, no fim das contas, apoiar-se na linguagem, a qual detém, desde a Antiguidade – precisamente em virtude da herança platônica –, a autoridade exclusiva do discurso e da razão. Por isso a fórmula horaciana representava o elo buscado pelas artes da imagem para se associarem às da palavra. No entanto, seria igualmente necessário forjar (ou forçar) uma “bidirecionalidade” que, originalmente – conforme demonstra Carlos Mora –, seria inconcebível para o axioma latino. Se, pois, no *Ut pictura poesis* de Horácio, a poesia (ainda que permanecendo a parte privilegiada ou enaltecida)³⁵ é comparada à pintura, no sentido novo a ele atribuído pelos teóricos renascentistas – segundo o qual a frase poderia ser reformulada justamente como o im procedente *Ut poesis pictura* – é a pintura que passa a ser comparada à poesia, ou seja, é o quadro que deve ser como um poema, e não o contrário. Esse é o entendimento da doutrina horaciana que foi, a partir do Renascimento, transmitido pela tradição humanista.

Contudo, mesmo que o privilégio de que sempre gozara a arte poética comece a ser disputado pelas artes plásticas, continua a ser negado à pintura algo que é natural à poesia e que lhe é intransferível: o já mencionado elemento da oralidade que,

³⁴ OLIVEIRA, *Literatura e artes plásticas*, p.14.

³⁵ Somos aqui sutilmente levados a discordar de Lichtenstein, quando esta enxerga “um privilégio em favor das artes da imagem” criado pela frase horaciana (LICHTENSTEIN (org.), *A pintura*, p.10), tendo em vista os motivos já expostos. (Remeto o leitor, novamente, à página 31.)

pela herança simonídea, justifica perenemente o prestígio desta sobre aquela. Afinal, se à poesia é conferida a qualidade de “pintura falante”, à sua irmã (e rival) falta a expressão verbal, ficando restrita à condição de “poesia muda”. Nos dizeres de Lichtenstein, “ao mesmo tempo que lhe assegura uma nova dignidade, a comparação com a poesia impõe à pintura uma definição que oculta sua especificidade, já que a submete às artes da linguagem.”³⁶ Foi contra essa inevitável “injustiça” refletida pela parcialidade da analogia simonídea cuja hierarquia, introduzida pelos propagadores do *Ut pictura poesis*, ainda pesava sobre os ombros dos promotores das artes plásticas que se indignou o ilustre Leonardo Da Vinci, enquanto representante dos artistas renascentistas. Como seria de se esperar de um pintor (na verdade, e muito além disso, como sabemos, dessa sorte de artista “multitalentoso”) que, compreensivelmente, quisesse modificar o tópico simonídeo substituindo nele o critério da oralidade pelo da visibilidade, talvez lhe fosse mais conveniente chamar “à pintura poesia visível e à poesia pintura invisível ou cega” – na sugestão de Carlos Mora.³⁷ No caso de Da Vinci – naturalmente, defensor ferrenho da superioridade da pintura, mesmo em relação à escultura –, foi quase isso o que seu gênio o levou a propor. Todavia, o artista, à maneira de astuto desafiador, foi mais razoável, não omitindo a todo custo da comparação o elemento da oralidade, mas contrapondo-lhe o da visibilidade. Por conseguinte, se a pintura é tratada como desprovida da capacidade de se expressar verbalmente, em contrapartida, a poesia se vê desprovida da faculdade de enxergar (ou de se expressar visualmente). Desse modo, pois, sintetiza ele seu ponto de vista, remetendo ao problemático confronto entre as construções do visível e as do audível/legível: “a pintura é uma poesia muda e a poesia uma pintura cega; e tanto uma quanto a outra tentam imitar a natureza segundo seus limites.”³⁸ Não fora este, porém – como já notamos –, o ponto de vista que teria chegado diretamente a Horácio pela ressonância da cultura grega. Assim, sua imortalizada doutrina do *Ut pictura poesis*, mesmo se lida completamente às avessas, sempre guardará um resquício da prevalência

³⁶ *Ibidem*, p.13.

³⁷ MORA, Os limites de uma comparação: *ut pictura poesis*, p.23.

³⁸ DA VINCI, Tratado da pintura, p.19-20. Convenhamos, entretanto, que esse ataque (ainda que indireto) à poesia por parte do artista italiano configura-se não mais audacioso que ingênuo, visto que este parece se esquecer de que, embora caracterizada predominantemente pela expressão verbal, não há como negar também o caráter visual que adquire a arte da palavra desde o momento em que esta, com o fim de se perpetuar para as gerações seguintes, é registrada pela escrita (a qual supõe uma qualidade de *imagem* gráfica inscrita sobre uma superfície). De mais a mais, quem possui a faculdade de “enxergar” não é a pintura enquanto arte (ela não se enxerga a si mesma), e sim quem a contempla, ou seja, o espectador – logo, qual a vantagem em se atribuir à poesia o defeito da cegueira?

da palavra sobre a imagem. É o que se percebe nas fases subsequentes da tradição humanista.

A polêmica desencadeada por essa tradição prolonga-se às demais artes, e pode ser perscrutada até os dias de hoje. Ainda no seio do Renascimento, o conceito do *paragone* (tal qual empregado pela História da Arte), por exemplo, focaliza o debate entre a pintura e a escultura, pressupondo, entre os propulsores das artes visuais, uma supremacia da visão sobre a audição – o que implica uma superioridade da pintura sobre a poesia. Leon Battista Alberti e Leonardo Da Vinci colocavam-se à frente dessa discussão que se alastrou pela Itália do século XVI, conquistando gerações de adeptos. No período romântico, por sua vez – conforme relata Solange de Oliveira³⁹ –, o paralelo com as artes plásticas é suplantado pelo da música, que passa a ser concebida como a mais forte “rival” da poesia ou mesmo como a soberana de todas as artes – principalmente na linha dos teóricos alemães. No intuito de representar essa fase romântica cunha-se a expressão *Ut musica poesis*, à qual se segue esta outra: *Ut pictura musica*, característica, por seu turno, da fase contemporânea, preocupada em aproximar a música das artes plásticas, cuja tendência direciona-se a uma crescente abstração. A pesquisadora nos alerta, entretanto, para o fato de que tal sistematização acaba sendo restritiva em demasia e perdendo, conseqüentemente, sua funcionalidade. Afinal, os três tipos de aproximação entre as artes sincreticamente identificados nos moldes do axioma horaciano – *Ut pictura poesis*, *Ut musica poesis* e *Ut pictura musica* – não compreendem apenas os períodos que descrevem – o clássico, o romântico e o contemporâneo, respectivamente –, mas estão presentes na história estética, simultaneamente (embora de forma discreta ou predominante, para cada um), desde os primórdios da reflexão comparativista.⁴⁰

Desdobramentos contemporâneos

A discussão crítica que se estende ao longo dos séculos acerca do diálogo entre as artes só torna mais claras as variadas influências notadas entre os diversos códigos artísticos. Bebendo não apenas da fonte literária ou estética, a crítica busca

³⁹ OLIVEIRA, *Literatura e música*, p.25.

⁴⁰ Tal proposição classificatória é usada pela autora a partir do esquema elaborado por Jon Green no texto “Determining valid interart analogies”, o qual, segundo ela, “apesar de sua sedutora clareza, deixa no ar algumas questões” (*ibidem*, p.25). Mais detalhes em Jon Green (1990) *apud* OLIVEIRA, *Literatura e música*, p.24-25.

ainda sustentação na ciência dos signos, a semiologia, a qual engloba, na visão de Saussure, a linguística, responsável pelo estudo específico do signo verbal. Cientes dessa afinidade interdisciplinar, figuras de semiólogos tais quais Roland Barthes e Michel Butor – dentre outras elencadas por Solange de Oliveira⁴¹ – filiam-se ao pensamento platônico e afirmam a supremacia do verbal sobre qualquer sistema de signos. Ao fazê-lo, partem do pressuposto contrário ao de Saussure, de que é a linguística que englobaria a semiologia, e não o inverso, dado que os signos não linguísticos dependeriam do *lógos* para serem interpretados. Sob esse ponto de vista, a imagem estaria subordinada à palavra, isto é, a poesia novamente se sobrepõe à pintura, o que nos remete ao estágio inicial do *Ut pictura poesis*, conforme ressalta a estudiosa. Portanto, seja passando pela linguística ou semiologia, pela literatura comparada ou pela estética comparada – conforme defende Étienne Souriau⁴² –, a confluência entre as artes fomenta o desenvolvimento de um ramo expressivo do comparativismo, o qual mantinha e continua mantendo, sob muitos aspectos, a arte da palavra como referência. Esse fato não deixa de justificar a permanente inclusão dos estudos acerca dos múltiplos paralelos entre as artes no abrangente campo da literatura comparada, de que dá testemunho Ulrich Weisstein no conhecido ensaio “The mutual illumination of the arts” (1973).

A interdisciplinaridade que atravessa o conhecimento humanístico em torno dos desdobramentos da antiga tradição horaciana de aproximação das artes acabou por dar origem, na atualidade, à disciplina acadêmica comumente denominada Literatura e Outras Artes, ou variações, como os chamados “estudos interartes”. É o renascimento do *Ut pictura poesis* em nossos dias – sublinha Solange de Oliveira.⁴³ É o que denota igualmente Weisstein no texto citado, em que o autor descreve com alguma minúcia o amadurecimento do campo e seus frutos em várias localidades do mundo.⁴⁴

Tal amadurecimento, bem como suas especificidades somadas à crescente multiplicidade de estudos interdisciplinares que se debruçam sobre o fenômeno das mídias, levou à sua especialização no que tem sido denominado o domínio da intermedialidade. Ao tangenciarmos, neste trabalho, a ótica intermediática, cumpre aqui

⁴¹ OLIVEIRA, *Literatura e artes plásticas*, p.27-28.

⁴² O filósofo comparatista francês, em seu célebre *La correspondance des arts* (1969), ao distinguir as competências que ele atribui às áreas da literatura comparada e da estética comparada, qualifica a segunda como a responsável por analisar o confronto entre as obras oriundas de diferentes códigos artísticos e seus diversos processos de elaboração, enquanto reserva à primeira uma atuação mais restrita.

⁴³ OLIVEIRA, *Literatura e artes plásticas*, p.40.

⁴⁴ Cf.: WEISSTEIN, *The mutual illumination of the arts*.

algum esclarecimento sobre esse jovem campo de estudos. Segundo Claus Clüver em seu ensaio “Inter textus/ inter artes/ inter media”, com a intenção de não restringir a discussão sobre o assunto à consideração das artes convencionais (música, literatura, teatro, cinema) nem excluir de seu âmbito as tecnologias digitais e os variados meios midiáticos atuais (imprensa, televisão, rádio, internet), o campo dos estudos interartes vem sendo preferentemente nomeado “intermídia”. A cunhagem do termo deriva do vocábulo alemão *Intermedialität*, usado para definir a esfera que examina as correlações entre artes e mídias. Embora ainda não inteiramente consensual, tal denominação é capaz de abarcar, na opinião de Clüver, os perceptíveis imbricamentos não só das artes como também dos recursos midiáticos nelas envolvidos. Por isso ela seria a mais adequada, na visão do pesquisador, para designar o domínio de investigação do diálogo entre as artes, no qual ganha ênfase a análise dos processos de transposição intersemiótica e da modificação de sua constituição midiática.

E por falar em constituição midiática, estudos mais recentes ressaltam a gama de novas mídias advindas do extraordinário desenvolvimento das tecnologias de comunicação e da revolução digital por ele desencadeada. Tendo em vista esse fato, não só a “mensagem literária” – nos termos de Maddalena Punzi – passou a ser veiculada de formas as mais diversas como também a performance da cena contemporânea – tanto do teatro quanto da dança. É nessa influência mútua de artes e mídias que os pesquisadores atuais situam o campo de investigação da intermedialidade, cujo espaço essencialmente híbrido é definido por Freda Chapple e Chiel Kattenbelt como “in-between realities”.⁴⁵ Punzi chama atenção, inclusive, para o prefixo latino *inter-* do vocábulo:

“Being between media” stresses the idea of a message perpetually crossing the boundaries separating media; a message that *is*, i.e. *exists*, only *as* and *through* an incessant movement, never attaining an ultimate shape, and living as many lives as the number of the media crossed.⁴⁶

É também dentro desse domínio plural, dinâmico, nesse espaço escorregadio entre artes e mídias, que se encerra, de certa forma, o tema deste estudo. Efetivamente, tratar de literatura e dança, de suas similitudes ou peculiaridades, de sua interseção em obras específicas e do resultado da harmonização de ambas não se

⁴⁵ “entre-realidades” (CHAPPLE and KATTENBELT, *Intermediality in theatre and performance*, p.11).

⁴⁶ “‘Estar entre mídias’ enfatiza a ideia de uma mensagem perpetuamente cruzando as fronteiras que separam as mídias; uma mensagem que *é*, isto é, *existe*, somente *como* e *por* um movimento incessante, jamais alcançando uma forma definitiva, e vivendo quantas vidas for o número de mídias transpostas.” (PUNZI, *Literary intermediality*, p.10.)

restringe à mera descrição dos procedimentos e recursos próprios a cada uma, distintamente. Muito além disso, a análise de uma obra que envolva intrinsecamente essas duas artes ou seja constituída a partir de seu entrelaçamento requer a observação das mídias que as compõem e das mudanças que as afetam ao serem interligadas. Afinal, conforme defende Walter Moser,⁴⁷ se toda arte é veiculada por uma (ou mais) mídia(s), o próprio cruzamento entre artes é, por si só, também um cruzamento intermediático. É, pois, penetrando esse domínio que nos permite sondar os paralelos já estabelecidos na história entre as artes e direcionando nosso olhar, sempre que possível, às suas interseções midiáticas que doravante partimos, primeiramente em busca de como os autores contemplados no primeiro e no segundo capítulos nos deixam entrever tais relações, especificamente, no que diz respeito à dança.

⁴⁷ Cf.: MOSER, As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade.

PARTE 1

PRESENÇA CRÍTICA DA ARTE DO MOVIMENTO EM TEXTOS

DA ANTIGUIDADE CLÁSSICA AO ILUMINISMO

CAPÍTULO 1

Por uma arqueologia da dança

Platão e Aristóteles

Julgaríamos, por ventura, fora de seu juízo quem alegasse estar o ritmo para a origem das artes assim como o tempo para a origem da história? Não passa muito longe disso a sugestão de certos pensadores do nosso mundo moderno ou contemporâneo, do porte de Roland Barthes e Giorgio Agamben.⁴⁸ Com efeito, pareciam eles intuir uma verdade estética tão profunda e primordial que, talvez por isso mesmo, estivesse já bastante longínqua na memória cultural do Ocidente para vir à tona na atualidade. Não obstante, de substrato que é, ela ainda persiste, tal qual palimpsesto; o tema da memória, aliás, cai-lhe bem, dado que é às figuras de Mnemósine e de sua descendência divina, as Musas, que devemos recorrer a fim de retrazar sua procedência no ideário da Grécia Antiga. Trata-se, tão simplesmente, da verdade do gesto movido pelo pulso ou do passo movido pela pulsação, enfim, da expressão (seja ela qual for, oral ou silenciosa, mimética ou simbólica, retórica ou corporal, poética ou musical) nascida de um só princípio: o ritmo. Como argumentara Barthes – se bem que envolvido por uma discussão então restrita às artes da pintura e da literatura –, “dans une région unique de la pratique corporelle, la peinture et l’écriture auraient commencé par un même geste non figuratif et non sémantique, qui était simplement rythmé”.⁴⁹

Derivado da raiz grega *rythmós* (ῥυθμός), tal termo evoca hoje para nós, em especial, duas outras artes – dele diretamente derivadas – que regem a harmonia dos sons e dos movimentos (ou são por esta regidas), a saber, a música e a dança. E não era diferente na Antiguidade Clássica, época em que ambas inclusive se imiscuíam e se aglutinavam sob a roupagem de uma única forma de expressão artística vista então como total e indissociável e designada ordinariamente como *choreía* (do grego, χορεία). Dessa denominação é que advém o sinônimo usado até nossos dias para a arte da dança,

⁴⁸ Faço alusão especialmente aos textos “La peinture et l’écriture de signes” (1974) e “Les corps à venir: lire ce qui n’a jamais été écrit” (1997 – em *Image et mémoire*, p.113-119), de ambos os autores, respectivamente.

⁴⁹ “Em uma região única da prática corporal, a pintura e a escrita teriam começado por um mesmo gesto não figurativo e não semântico, que era simplesmente ritmado.” (BARTHES, *La peinture et l’écriture de signes*, p.24.)

ou arte *coreográfica*, como bem aponta Agamben,⁵⁰ porém, é na cultura clássica que devemos mergulhar se quisermos compreender melhor sua abrangência e apreender os diversos sentidos incorporados à história desse campo artístico. Façamos, pois, um giro ao passado.

1.1) A *choreia* em Platão

É no mundo helênico, berço do humanismo ocidental,⁵¹ que encontramos rastros primitivos (para falar apenas do Ocidente!) de uma arte que, de tão natural à nossa espécie, parece ter sido engendrada com o *Homo Sapiens* e nele ter habitado para sempre. A dança, essa arte intrínseca ao gênero humano e instantânea por sua própria constituição (por isso mesmo, “irrepresentável” ou “irrepetível”, *a priori*),⁵² aprendera a usar das outras artes para conseguir transmitir seu perfil na teia de Penélope, vale dizer, pelos séculos a fio. Assim é que hoje a conhecemos tal qual primeiro ela se nos deu a conhecer: através dos contornos de figuras e desenhos rústicos impressos ou talhados ou ainda esculpidos sobre superfícies rupestres e vasos arcaicos, bem como pelos contornos das linhas dos poetas. De uma maneira ou de outra, é mais uma vez às Musas que agradecemos por lhe prestarem seus dons e garantirem a nós, por nosso turno, o privilégio de admirarmos (embora a distâncias milenares) suas manifestações primevas.

Representada (ou tão somente *apresentada*) seja por imagens, seja por palavras, a dança deixava, desde épocas remotas, sua marca nas dobras da história, quando nem sonhava em possuir uma forma de registro que partisse de si mesma.⁵³

⁵⁰ Cf.: AGAMBEN, Les corps à venir: lire ce qui n’a jamais été écrit, em *Image et mémoire*, p.113.

⁵¹ Entenda-se humanismo aqui na acepção que Werner Jaeger confere a *paideia*, qual seja, a da formação do caráter do homem (grego e, por extensão, ocidental) baseada na compreensão ampla e simultânea dos conceitos de “civilização, cultura, tradição, literatura ou educação”. Nenhuma dessas expressões modernas, nos dizeres do autor, “coincide realmente com o que os Gregos entendiam por *paideia*. Cada um daqueles termos se limita a exprimir um aspecto daquele conceito global, e, para abranger o campo total do conceito grego, teríamos de empregá-los todos de uma só vez” (JAEGER, Introdução, em *Paideia: a formação do homem grego*, p.1).

⁵² Desse seu aspecto, é interessante observar, de antemão, que tal instantaneidade caracteriza tanto a esfera da produção quanto a da recepção, pensadas em nível midiático ou comunicacional – conforme abordado, por exemplo, por Leo Hoek em seu ensaio “A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática” (1995), em ARBEX (org.), *Poéticas do visível*, p.167-189. Esse é um dos aspectos que a dança divide com o teatro, seu parente muito próximo, por sinal, e com as demais artes de performance, em geral.

⁵³ Tal registro (gráfico) só foi vislumbrado e efetivamente desenvolvido nos limiares da Idade Moderna, a partir da elaboração de modelos notacionais que permitiram à arte ser fixada e difundida no tempo por meio de uma escrita autenticamente sua. A esse respeito, comenta Francis Sparshott: “It is often said (...) that ancient dance was not available for propaganda purposes because, for want of a notation, dances

Além de ser tema recorrente de suas “irmãs” (em destaque, a escultura não menos que a pintura e a literatura),⁵⁴ desde cedo incitou a mente dos filósofos que procuravam desvendar-lhe os segredos. E é justamente em um dos maiores representantes da filosofia (e, igualmente, da literatura) clássica, Platão, que identificamos uma relevante preocupação (talvez moral, mais que estética) tocante a esse domínio artístico bem como uma tentativa substancial – quiçá a maior de todas as empreendidas até então – de classificá-lo, sistematizando seu estudo e regulando seus usos para a vida em sociedade.

Isso não equivale a dizer, todavia, que a dança não tenha sido absolutamente abordada sob um olhar crítico ou uma visão teórica antes de Platão. O que se impõe a nós, em primeiro lugar, na nossa realidade de estudiosos e pesquisadores do terceiro milênio, é a dificuldade de acesso às fontes remotas e a restrição sofrida pelo legado histórico-cultural da Antiguidade (inclusive, de épocas posteriores, como a Idade Média) em sua sobrevivência e transmissão até nossos dias. Outro problema é a circulação limitada de informações acerca dessas fontes, que por vezes são detidas por pequenos grupos de especialistas e eruditos. Conforme nos adverte logo de início Francis Sparshott no artigo “On the question: ‘Why do philosophers neglect the aesthetics of the dance?’” (1982), somos iludidos pela falsa crença de que os antigos teóricos e filósofos não tenham desenvolvido conceitos e escrito textos sobre a dança; em verdade, eles escreveram surpreendentemente muito mais do que supomos. O resultado disso, entretanto, dificilmente chega ao nosso conhecimento.⁵⁵

were not recorded and could not survive.” (“Afirma-se comumente (...) que a dança antiga nunca esteve disponível para fins de propaganda porque, na falta de uma notação, as danças não eram gravadas e, [logo,] não puderam sobreviver.”) E, fazendo referência à dedicatória redigida pelo dançarino e coreógrafo setecentista John Weaver e publicada em 1706 como parte da apresentação ao sistema coreográfico de notação (o primeiro, aliás, que já existiu inspirado, por seu turno, pelo mestre Charles Louis Beauchamps) elaborado por Monsieur Feuillet, mestre de dança palaciano (ca. 1660-1710), cita um excerto do autor no qual este compara a venturosa arte da música – que desde cedo pudera empregar a pena de muitos de seus iniciados para se beneficiar de um caráter universal – à, nesse sentido, desventurada arte da dança – que, embora igualmente celebrada entre antigos e modernos, não tivera a mesma sorte, tendo sido desde sempre destituída de qualquer registro e confinada inevitavelmente à transmissão de seu saber por um representante imediato, fosse ele mestre ou aprendiz, que por sua vez teria sido nela instruído pelo auxílio de um tutor precedente, e assim por diante. – Sobre o desenvolvimento dado pelo crítico ao assunto, cf. SPARSHOTT, *On the question: “Why do philosophers neglect the aesthetics of the dance?”*, p.11 e, inclusive, p.25, nota 49; para informações acerca do sistema notacional de Feuillet e seu manual denominado *Chorégraphie, ou l’art de décrire la danse (...)*, datado de 1700 (disponível em <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232407>>, acesso em 08 set. 2016), cf., entre outras fontes, KASSING, *History of dance*, p.121.

⁵⁴ Emprego, aqui, uma noção recorrente no campo de estudo do paralelo entre as artes – mais tradicionalmente, entre a literatura e a pintura – como, por exemplo, descortina-nos figurativamente André Félibien no texto “O sonho de Filômato” (1725), em LICHTENSTEIN, *A pintura*, p.40-59.

⁵⁵ Julgo válido, aqui, transcrever na íntegra o instigante trecho com que o autor abre sua exposição: “Writing on dance certainly has a low intellectual profile. I had supposed that among the data to be reckoned with were a failure on the part of Hellenistic writers to write dance histories comparable to those

É a Platão, pois, que recorremos como nosso testemunho mais primitivo de discurso crítico sobre a dança – ainda que restrito ou que não visasse, em primeira mão, o fim específico de tematizá-la. Dos amplos escritos deixados por essa figura emblemática para a formação do pensamento grego (e, novamente por extensão, de toda a história cultural do Ocidente), apenas três de suas obras parecem abarcar a arte do movimento sob um ângulo investigativo, analítico ou nitidamente instrutivo. São elas: a *República* (ca. 388-375 a.C.), *Timeu* (situada entre as últimas de sua produção, por volta de 360 a.C.) e as *Leis* (cujo texto foi abandonado, na condição de inacabado, no ano 348 a.C.⁵⁶). Apresentando todas uma estrutura semelhante (a forma do diálogo), incluem-se entre os escritos mais representativos do legado platônico, dois dos quais constituem as maiores obras do filósofo, não só em extensão como também em importância, segundo exposição de Auguste Diès – em suas palavras, “celle où s’épanouit sa maturité, et celle que put à peine achever sa féconde vieillesse”:⁵⁷ a primeira e a última, respectivamente. Não é, aliás, mero acaso que ambas (a *República* e as *Leis*), sozinhas, contenham tantas páginas quanto as reunidas em onze de seus diálogos mais clássicos – arrolados pelo estudioso.⁵⁸ Tais são, em suma, os três textos em que se faz possível perscrutar algo do entendimento platônico acerca desta arte de bem exercitar o corpo – se assim podemos defini-la de acordo com esse mesmo entendimento.⁵⁹

histories of painting, sculpture, and music that were so widely read and quoted in the Renaissance, and a corresponding failure in the sixteenth and seventeenth centuries to write handbooks and treatises on the practice of dance comparable to the well-known treatises on the other fine arts from that encyclopedia-ridden age. Neither failure existed. Treatises of the latter sort abound, and have been reprinted; it is just that they are seldom cited except by specialized historians of dance, and have been reprinted and circulated by specialists. Similarly, Hellenistic scholars did write histories of dance – Lucian refers to them; it is just that no manuscript of any of them survived into the age of print.” (“Escrever sobre a dança certamente conta com um baixo repertório intelectual. Supusera eu que, entre os dados a serem registrados, estavam um fracasso da parte de escritores helenísticos em compor histórias da dança comparáveis àquelas histórias da pintura, da escultura e da música que eram tão amplamente lidas e citadas na Renascença, e um correspondente fracasso nos séculos XVI e XVII em se escreverem livros e tratados sobre a prática da dança comparáveis aos bem conhecidos tratados sobre as outras artes datados daquela época enciclopédica. Nenhum dos dois fracassos existiu. Tratados do último tipo abundam, e foram inclusive reimpressos; o que ocorre é que são raramente mencionados exceto por especializados historiadores da dança, e foram reimpressos e difundidos por *experts*. Semelhantemente, escoliastas helenísticos compuseram, de fato, histórias da dança – Luciano a elas se refere; só que, destas, nenhum manuscrito sobreviveu à idade da imprensa.” – SPARSHOTT, On the question: “Why do philosophers neglect the aesthetics of the dance?”, p.5.)

⁵⁶ Por sinal, no ano anterior ao da morte de seu autor, ocorrida quando este já se encontrava em idade avançada (aos 82 anos), conforme nos informa Steven Lonsdale (cf.: LONSDALE, *Dance and ritual play in Greek religion*, p.23).

⁵⁷ “aquela em que desabrocha sua maturidade, e aquela alcançada a custo por sua fecunda velhice” (Cf. Introdução de Auguste Diès em PLATON, *La République, Œuvres complètes*, tome VI, p.v-vi.)

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Cumpre esclarecer, de antemão, que, por delimitações impostas pela natureza deste trabalho (que não ousa adentrar inadvertidamente o vasto campo dos estudos clássicos), não se concretizou a abordagem das três obras platônicas mencionadas ou tampouco delas se buscou uma visão aprofundada. O que se

1.1.1) *A República* e o conceito de ginástica

Com efeito, não deixa de corresponder a uma espécie de exercício corporal o modo como Platão alude a tal arte no texto da *República*. Para situá-lo rapidamente em meio à produção literária de seu idealizador, consiste ele em um “diálogo político” – conforme indicado pela tradição dos manuscritos que nos alcançaram – cuja razão de ser se evidencia pela busca da exata caracterização de um conceito e de sua concretização na cidade ideal retratada, qual seja, o conceito de justiça. A obra se intitula, de fato, *A República ou Da justiça*, ocupando o segundo termo dessa equação o lugar de subtítulo. Seguindo um plano alta e rigorosamente complexo que logo nos intimida, dissuadindo-nos de pretender abarcá-lo em sua plenitude ou profundidade, importa apenas destacar, para nossos objetivos, que ela se estrutura em uma divisão de dez livros que compõem o seu todo e ao longo dos quais o referido conceito vai se configurando através da discussão travada entre os personagens-filósofos e moldando a cidade por eles concebida como perfeita (logo, como um ideal a se atingir).

Precedido de outros diálogos menores que antecipam o caminho da Teoria das Ideias e o teor politizante a ser nele consolidado – o *Crátilo*, o *Banquete* e o *Górgias* são alguns exemplos citados por Diès –, o texto central da *República* vem cumprir o propósito platônico de demonstrar a única maneira pela qual, na concepção do pensador grego, uma sociedade pode prosperar. Essa maneira se traduz pelo emprego da justiça, e o meio para alcançá-la não pode ser outro senão o da filosofia. Sobre isso nos esclarece o crítico da obra – ao narrar os acontecimentos históricos que marcaram a época de Platão,⁶⁰ inclusive a desilusão deste diante da condenação de Sócrates à morte no ano de 399 a.C.:

empreendeu, tão somente, foi, sim, uma busca pelas pegadas deixadas pela dança, digamos, nos dois textos que dela guardam mais sinais ou, em outras palavras, que dela nos transmitem impressões mais marcantes. É o que será apresentado a seguir.

⁶⁰ Tendo vivido aproximadamente entre 428 e 347 a.C., isto é, no período da civilização grega conhecido como clássico e marcado pelo apogeu da democracia tal como ela se constituiu no seio daquela sociedade, o filósofo presenciara grandiosos espetáculos em sua cidade natal, Atenas. Contemporâneo à longa guerra civil desencadeada pela rivalidade entre as cidades-estado mais poderosas da Grécia de então (lideradas por Atenas, de um lado, e Esparta, de outro), fora certamente testemunha de incontáveis conflitos e trágicos massacres (causados, inclusive, por epidemias devastadoras) que se sucederam até culminar no enfraquecimento da antiga Grécia e dar lugar, algum tempo depois, à invasão em massa dos macedônios – trata-se da Guerra do Peloponeso, que se estendeu de 431 a 404 a.C. Platão teve a chance, ademais, de constatar, para seu desgosto e decepção, a falência de todos os sistemas de governo que se intercambiaram em sua cidade durante esse período e os anteriores: desde a tirania (poder de um só), passando por ameaças e articulações que visavam o retorno da oligarquia (o poder concentrado nas mãos de poucos, ou seja, da aristocracia), à própria democracia (o poder nas mãos do povo, o que, naquela época, não representava para a pólis grega mais do que 10% da população).

Ce fut le grand coup porté aux espérances de Platon, aux illusions qu'il gardait sur la possibilité de sauver son pays par l'action politique immédiate. [Referindo-se à catastrófica notícia da condenação do caro mestre.] Plus il [Platon] avançait en âge, plus il se rendait compte que tout était corrompu: les hommes, les lois, les mœurs. Il essaya d'espérer encore, il attendit en vain quelque signe d'amélioration. Finalement, nous dit-il, « je compris que tous les États actuels sont mal gouvernés, car leur législation est à peu près incurable sans d'énergiques préparatifs joints à d'heureuses circonstances. Je fus alors irrésistiblement amené à louer la vraie philosophie et à proclamer que, à sa lumière seule, on peut reconnaître où est la justice dans la vie publique et dans la vie privée. Donc les maux ne cesseront pas pour les humains avant que la race des purs et authentiques philosophes n'arrive au pouvoir ou que les chefs des cités, par une grâce divine, ne se mettent à philosopher véritablement ». C'est ainsi que la *Lettre VII*,⁶¹ exposant rétrospectivement les expériences politiques de Platon jusqu'à l'époque de son premier voyage en Sicile (...), esquisse en fait la genèse intérieure de la *République*.⁶²

Tendo em vista essa configuração geral da célebre obra do filósofo grego, importa ainda ressaltar um pormenor: a noção de justiça que lhe é estruturante e que é nela retratada como uma virtude eminentemente social abrange, antes mesmo da coletividade, o nível individual dos sujeitos que compõem a cidade. Diante disso, urge prezar não só pela boa organização social e pelo estabelecimento de uma política que favoreça a convivência feliz e harmoniosa em comunidade como igualmente, e em primeira instância, pela formação intrínseca aos indivíduos, o que, no entender platônico, toca a esfera da alma. Em outras palavras, assim como é preciso aos governantes de uma cidade (no caso, de uma cidade-estado, para a época) saber conciliar as forças em jogo e vertê-las em prol da paz coletiva, assim também é preciso a cada homem ter a ciência de dominar os impulsos da alma e orientar suas forças

⁶¹ Trata-se de texto de caráter (auto)biográfico cuja autenticidade sempre fora questionada: “cette source biographique si précieuse, qu'ont toujours exploitée, bon gré mal gré, ceux-là mêmes qui la jugeaient apocryphe” (“essa fonte biográfica tão preciosa, que sempre exploraram, de bom ou mau grado, aqueles mesmos que a julgavam apócrifa”) – nos dizeres de Diès (em PLATON, *La République*, *Œuvres complètes*, tome VI, p.v). Atualmente, contudo, de acordo com Émile Chambry, é considerado legítimo (juntamente à oitava carta), ou seja, exceção entre todas as demais *Cartas* de Platão, tidas como apócrifas (cf. estudo introdutório de É. Chambry em PLATON, *Sophiste*, *Politique*, *Philèbe*, *Timée*, *Critias*, [*Œuvres*], p.11).

⁶² “Foi o grande golpe acometido às esperanças de Platão, às ilusões por ele nutridas sobre a possibilidade de salvar seu país pela ação política imediata. Quanto mais ele avançava em idade, mais ele se dava conta de que tudo era corrompido: os homens, as leis, os costumes. Ele ainda tentou cultivar esperança, aguardou em vão algum sinal de melhora. Finalmente, ele nos diz, ‘compreendi que todos os Estados atuais são mal governados, porque sua legislação é algo incurável sem preparativos enérgicos somados a venturosas circunstâncias. Fui então irresistivelmente levado a louvar a verdadeira filosofia e a proclamar que é apenas sob a sua luz que podemos reconhecer onde reside a justiça na vida pública e na vida privada. Portanto, os males para os humanos não cessarão antes que a raça dos puros e autênticos filósofos chegue ao poder ou que os chefes das cidades, por intermédio de uma graça divina, ponham-se a filosofar de verdade’. É assim que a *Carta VII*, ao expor retrospectivamente as experiências políticas de Platão até a época de sua primeira viagem à Sicília (...), esboça, sim, a gênese interior da *República*.” (Introdução de Auguste Diès em PLATON, *La République*, *Œuvres complètes*, tome VI, p.vii.)

divergentes em uma única direção, aquela que leva à paz e ao progresso interiores. Apenas desse modo cada parte do todo – seja no plano coletivo seja no individual – torna-se capaz de assumir a função que lhe é particular, conforme se exprime na obra a compreensão estrita da justiça.⁶³ Recorrendo à síntese de Diès:

Aussi justice sociale et justice individuelle, ordre de la cité et ordre de l'âme, s'entremêleront-ils sans cesse à travers tout ce dialogue. Nous n'avons donc pas à nous demander quel est le sujet primaire et quel est le sujet secondaire; le sujet est un: c'est *la République (parfaite) ou la Justice*.⁶⁴

A partir dessa sucinta retomada do contexto de surgimento do diálogo, contenhamos nossa curiosidade acerca das múltiplas questões que o texto platônico apresenta a fim de nos concentrarmos no objeto específico de nosso interesse: a dança. Perguntamo-nos: em que, afinal, ele se correlaciona à arte do movimento, ou como nos permite entrever as nuances do pensamento do filósofo sobre a mesma? A rigor, a dança é raramente mencionada no transcorrer da obra. No entanto, sua pulsação primitiva lhe é subjacente. De que forma? Pela via única e simples da educação.

⁶³ A esse respeito, e na tentativa de satisfazer ao leitor curioso, transcrevo um trecho pertinente em que Chambry aponta para esse sentido atribuído ao conceito basilar da composição platônica: “L’assise fondamentale de l’État est la justice, il ne peut durer sans elle. Platon entend la justice dans un sens plus large qu’on ne l’entend communément. La justice consiste pour nous à rendre à chacun le sien. Socrate rejette cette définition dans le premier livre de *la République*. La justice, telle qu’il la comprend, consiste, dans l’individu, à ce que chaque partie de l’âme remplisse la fonction qui lui est propre; que le désir soit soumis au courage et le courage et le désir à la raison. Il en est de même dans la cité. Elle se compose de trois classes de citoyens correspondant aux trois parties de l’âme: des magistrats philosophes, qui représentent la raison; des guerriers, qui représentent le courage et qui sont chargés de protéger l’État contre les ennemis du dehors et de réduire les citoyens à l’obéissance; enfin, des laboureurs, des artisans et des marchands, qui représentent l’instinct et le désir. Pour ces trois classes de citoyens, la justice consiste, comme dans l’individu, à remplir sa fonction propre (...). Les magistrats gouverneront, les guerriers obéiront aux magistrats, et les autres obéiront aux deux ordres supérieurs, et ainsi la justice, c’est-à-dire l’harmonie, régnera entre les trois ordres.” (“O assentamento fundamental do Estado é a justiça, ele não pode durar sem ela. Platão a compreende em um sentido mais amplo do que aquele como a compreendemos comumente. A justiça, para nós, consiste em conferir a cada um o que é seu por direito. Sócrates rejeita essa definição no primeiro livro da *República*. A justiça, tal como ele a concebe, consiste, no indivíduo, no fato de cada parte da alma exercer a função que lhe é própria; que o desejo seja submetido à coragem e a coragem e o desejo à razão. O mesmo acontece na cidade. Ela é composta por três classes de cidadãos correspondentes às três partes da alma: magistrados filósofos, os quais representam a razão; guerreiros, que representam a coragem e são encarregados de proteger o Estado contra os inimigos de fora e de reduzir os cidadãos à obediência; e, enfim, operários, artesãos e mercadores, que representam o instinto e o desejo. Para essas três classes de cidadãos, a justiça consiste, como no indivíduo, em se preencher a própria função (...). Os magistrados governarão, os guerreiros obedecerão aos primeiros, e os outros obedecerão às duas ordens superiores, e assim a justiça, isto é, a harmonia, reinará entre as três ordens.” – “Notice sur la vie et les œuvres de Platon”, por Émile Chambry, em PLATON, *Sophiste, Politique, Philèbe, Timée, Critias*, [*Œuvres*], p.15-16.)

⁶⁴ “Assim justiça social e justiça individual, ordem da cidade e ordem da alma, tudo isso se entrelaçará sem cessar ao longo de todo o diálogo. Não temos, pois, que nos perguntar qual o assunto primário ou o secundário; o assunto é um só: é a *República (perfeita) ou a Justiça*.” (Introdução de Auguste Diès em PLATON, *La République, Œuvres complètes*, tome VI, p.xii.)

Ora, não é com maior intuito que a arte do corpo figura no discurso platônico senão com um fim instrutivo. Ela compõe a formação do cidadão e, sobretudo, dos guardiões da cidade, mas não ainda como *choreía*, e sim como *γυμναστική*, ou seja, como exercício propriamente dito. Com efeito, da figura do guardião – ao qual inicialmente é atribuído tanto o papel de soldado quanto o de governante – requer-se, na mesma proporção, perfeição moral, agudeza ou destreza intelectual e robustez ou vigor físico. Tal figura é deste modo introduzida na *República*, sob a voz do personagem Sócrates: “Ainsi (...) plus le métier des gardiens est important, plus il exige de loisir que les autres, et plus aussi d’art et de soin” (*Rép. II, 374e*).⁶⁵

Estamos já no segundo livro do diálogo, quando Platão emprega pela primeira vez o termo “guardião” – no sentido específico que passa a adquirir no decorrer da obra, conforme nos adverte o tradutor.⁶⁶ Após ter-se polemizado sobre a definição de justiça desde o princípio do diálogo, Sócrates e Glauco discutem a importância da distribuição dos papéis que cada cidadão deve exercer perante sua comunidade. Chegando então aos graves encargos da guerra, ambos concordam com o fato de que não bastam à função de guardião força e preparo físico, pois esta não se iguala à função de um simples guerreiro. Assumindo simultaneamente a tarefa de defender sua cidade e dirigi-la, os guardiões devem demonstrar, além de caráter intrépido e humor irascível, sobriedade de espírito e perspicácia em suas estratégias e decisões. É o que leva Sócrates a compará-los a verdadeiros “cães de guarda”:

[SOCRATE] – Eh bien! repris-je, vois-tu, pour le rôle de gardien, des différences entre le naturel d’un jeune chien de bonne race et celui d’un jeune garçon bien né?

[GLAUCON] – Que veux-tu dire par là?

⁶⁵ PLATON, La République, *Œuvres complètes*, tome VI. (“Portanto (...) quanto maior for o trabalho dos guardiões, tanto mais necessitará de vagar do que os outros, e da maior arte e cuidado.” – *Rep. II, 374e*, p.82) – Esclareço que, doravante, todas as referências diretas aos textos clássicos aqui citados serão sinalizadas apenas pela numeração do fragmento em questão, antecedida da indicação do título da obra de forma abreviada e do livro no qual se situa. Sobre a escolha da edição dos textos clássicos mencionados neste estudo, posso dizer que ela se pautou, tanto quanto possível, na canonização atribuída pela crítica especializada a certas coleções já consagradas em nível internacional. Por esse motivo, privilegio as edições Les Belles Lettres, as quais trazem, para os autores gregos, a versão bilingue contrastiva que consiste na apresentação crítica do original grego lado a lado à sua correspondência em francês. Quanto às traduções aqui veiculadas em nota, no caso da *República*, utilizo a de Maria Helena da Rocha Pereira (feita diretamente do grego) para a edição portuguesa lançada pela Fundação Calouste Gulbenkian, datada de 1949. As demais traduções para o português de citações (extraídas ou não dos autores clássicos trabalhados neste capítulo) são de minha responsabilidade, salvo quando indicada a respectiva referência de tradução publicada.

⁶⁶ Cf.: PLATON, La République, *Œuvres complètes*, tome VI, p.74, nota 2.

[SOCRATE] – Que l’un et l’autre doit avoir de la sagacité pour découvrir l’ennemi, de la vitesse pour le poursuivre, aussitôt qu’il est découvert, et de la force pour livrer bataille, quand il est atteint.

[GLAUCON] – Il a besoin en effet, dit-il, de toutes ces qualités.

E complementa: “Et de courage encore, pour bien combattre”. A isso ele acrescenta a qualidade do “humor colérico” (*humeur colère*, segundo a tradução francesa)⁶⁷ para dizer que a cólera é algo tão invencível que torna a alma dela imbuída incapaz de vacilar, temer ou, literalmente, tremer e ceder diante do perigo. Então arremata, em seguida: “Ainsi tu vois quelles sont les qualités du corps qui conviennent au gardien” (*Rep.* II, 375a-b).⁶⁸

Entretanto, ao preconizar os atributos da cólera e da coragem, esclarece Sócrates que estes não anularão a urbanidade de caráter nem a afabilidade de espírito. Pelo contrário, para se terem bons guardiões, é preciso que se encontre neles tanta doçura quanto mais lhes for proeminente a rudeza ou, conforme afirma o personagem-filósofo, “il faut pourtant qu’ils soient doux envers les leurs tout en étant rudes aux ennemis” (375c).⁶⁹ Hesitando por um momento, todavia, sobre a possibilidade de tal harmonia de opostos em uma só alma e tentando se convencer a si mesmo e a seu interlocutor da viabilidade dessa harmonização, ele alude novamente ao exemplo do animal que elegera como modelo de comportamento, o bom cão de guarda:

[SOCRATE] – (...) il existe en effet des naturels doués de ces qualités contraires, dont la réunion nous a paru impossible.

[GLAUCON] – Où donc ?

[SOCRATE] – Ils se voient en différents animaux, mais surtout dans celui que nous comparions à notre gardien. Tu sais sans doute que le naturel des chiens de bonne race est d’être aussi doux que possible pour les habitués de la maison et les gens qu’ils connaissent, et le contraire pour ceux qu’ils ne connaissent pas ?

[GLAUCON] – Je le sais, assurément.

⁶⁷ De acordo com a preferência inglesa, *spirited* – o que poderia ser entendido em nossa língua como um ser dotado de caráter espirituoso, vívido e destemido, animado pela bravura. Tais são os traços que traduzem o termo *θυμοειδής*, usado por Platão, derivado de *θυμός* (a autêntica “coragem” dos gregos).

⁶⁸ “– Ora tu pensas – prossegui – que, para efeitos de servir de guarda, há alguma diferença entre a natureza de um bom cachorrinho e a de um jovem bem nascido? / – Que queres tu dizer? / – Que um e outro precisa de ser perspicaz a sentir o inimigo, e rápido na perseguição, desde o momento em que se apercebeu dele; e, além disso, forte para combater, se for apanhado. / – Precisa, efectivamente, de todas essas qualidades. / – E, além disso, de ser valente, para lutar com energia. (...) Portanto, são já evidentes as qualidades físicas que deve ter o guardião.” (*Rep.* II, 375a-b, p.82-83)

⁶⁹ “Contudo, é sem dúvida necessário que eles sejam brandos para os compatriotas, embora acerbos para os inimigos (...)” (*Rep.* II, 375c, p.83)

[SOCRATE] – La chose, repris-je, est donc possible, et nous n’allons pas à l’encontre de la nature en cherchant un gardien de ce caractère.
[GLAUCON] – Il ne le semble pas.

(*Rép. II, 375d-e*)⁷⁰

Após definir, desse modo, a feição interior ideal dos cidadãos que se incumbirão da proteção e do governo dos demais, ele menciona, finalmente, o princípio que lhes propiciará o claro discernimento para agir com justiça e defender com bravura seu Estado diante de quaisquer ameaças. Este subjaz no que nomeia de “instinto filosófico”, e que corresponde simplesmente à capacidade de diferenciar entre o que é bom ou ruim para a vida social, construtivo ou destrutivo para a cidade, entre quem dela se faz amigo ou inimigo. Consiste, assim, em uma forma de conhecimento (consubstanciado na busca pela verdade) que se contrapõe, obviamente, à ignorância e graças ao qual a inteligência transforma-se em aliada da força. Por isso insiste Sócrates na constatação da presença desse mesmo instinto em animais como os cães, razão pela qual os admira:

[SOCRATE] – Cet instinct, repris-je, tu le remarqueras aussi chez le chien, et c’est une chose digne d’admiration dans un animal. (...) Et il faut avouer qu’il manifeste par là un naturel heureux et vraiment philosophe.

[GLAUCON] – Comment?

[SOCRATE] – C’est que, repris-je, le seul moyen par lequel il distingue une figure amie ou ennemie, c’est qu’il connaît l’une et ne connaît pas l’autre. Or comment n’avoir pas le désir d’apprendre, quand c’est la connaissance et l’ignorance qui font discerner l’ami de l’étranger?

De tal raciocínio ele tira sua conclusão:

[SOCRATE] – Eh bien! repris-je, être avide d’apprendre et être philosophe, c’est la même chose.

[GLAUCON] – C’est la même chose en effet, dit-il.

[SOCRATE] – Admettons donc hardiment que l’homme aussi, pour être doux envers ses amis et connaissances, doit être naturellement philosophe et avide de savoir.

[GLAUCON] – Admettons-le, dit-il.

[SOCRATE] – Donc, philosophe, colère, prompt et fort, voilà ce que sera naturellement l’homme destiné à faire un excellent gardien de l’État.

[GLAUCON] – Certainement, dit-il.

(*Rép. II, 376a-c*)⁷¹

⁷⁰ “– Não reparámos que afinal há temperamentos que não imaginámos, dotados destas qualidades opostas. / – Onde? / – Poderá ver-se em outros animais, mas não menos naquele que nós comparámos com o guardião. Sabes certamente que, nos cães de boa raça, é seu feitio natural serem o mais mansos que é possível para com as pessoas da casa e conhecidas, mas o inverso para com os desconhecidos. / – Bem sei. / – Afinal, isso é possível – disse eu – e, quando procuramos um guarda dessa espécie, não vamos contra a natureza. / – Parece que não.” (*Rep. II, 375d-e, p.84*)

A partir de então, torna-se compreensível o enfoque dado à formação dos guardiões ao longo do diálogo platônico. Esta deve ser completa, abrangendo-lhes tanto a alma quanto o corpo: aquela sob os auspícios da filosofia – suprema arte do saber –, este sob os cuidados exigentes do preparo físico. Eis, pois, a base da educação grega destinada, em especial, aos mais eminentes cidadãos e materializada principalmente sob a forma da γυμναστική, isto é, não apenas a ginástica (ou exercício) corporal, mas também intelectual.

Como parte da esfera anímica, o espírito é orientado por valores morais e religiosos. Por outra parte, compõe a instrução da alma, para além do domínio da filosofia, a prática das artes, que a tornam sensível à percepção estética. De todas elas, a música é a que merece o lugar de destaque na visão do filósofo, que desta maneira se interroga acerca da formação dos guardiões, nos dizeres de Sócrates: “Quelle éducation leur donnerons-nous? Il est difficile, n'est-ce pas? d'en trouver une meilleure que celle qui s'est établie au cours des âges, je veux dire la gymnastique pour le corps et la musique pour l'âme” (*Rép.* II, 376e).⁷² E com estas palavras dá prosseguimento à mesma linha de pensamento, já agora no Livro III, ao discutir a influência das artes na educação dos jovens cidadãos: “(...) car la musique doit aboutir à l'amour du beau. (...) Après la musique, c'est par la gymnastique qu'il faut former la jeunesse. (...) Il faut donc l'y exercer sérieusement dès l'enfance et dans le cours de la vie” (*Rép.* III, 403c).⁷³

Tal exercício, contudo, conforme passam a refletir os personagens adiante, deve se pautar na simplicidade, que evita o desregramento e previne contra os efeitos maléficos e vexaminosos da exacerbação e do desequilíbrio. Seria o caso de uma mistura de todos os tons e ritmos possíveis em uma só melodia ou canto, ou ainda do esforço físico desmesurado na prática de certa atividade; ambos comprometeriam a performance do executor rendendo-lhe, por conseguinte, descrédito. Se contrariamente,

⁷¹ “– Essa qualidade – respondi – vê-la-ás também nos cães, coisa que é digna de admiração num animal. (...) Mas sem dúvida que demonstra a engenhosa conformação da sua natureza, que é verdadeiramente amiga de saber. / – Em quê? / – No facto de não distinguir uma visão amiga e inimiga, senão pela circunstância de a conhecer ou não. E como não terá alguém o desejo de aprender, quando é pelo conhecimento e pela ignorância que se distinguem os familiares dos estranhos? (...) Ora – disse eu – ser amigo de aprender e ser filósofo é o mesmo? / – É o mesmo – respondeu ele. / – Portanto, admitamos confiadamente que também o homem, se quiser ser brando para os familiares e conhecidos, tem de ser por natureza filósofo e amigo de saber. / – Admitamos – redarguiu ele. / – Por conseguinte, será por natureza filósofo, feroso, rápido e forte quem quiser ser um perfeito guardião da nossa cidade. / – Inteiramente – confirmou ele.” (*Rep.* II, 376a-c, p.84-85)

⁷² “Então, que educação há-de ser? Será difícil achar uma que seja melhor do que a encontrada ao longo dos anos – a ginástica para o corpo e a música para a alma?” (*Rep.* II, 376e, p.86)

⁷³ “(...) Pois a música deve acabar no amor do belo. (...) Depois da música, é na ginástica que se devem educar os jovens. (...) Devem pois ser educados nela cuidadosamente desde crianças, e pela vida [a]fora.” (*Rep.* III, 403c, p.136)

porém, as virtudes da temperança e da coragem – suas “irmãs”, entre outras possíveis, como assimila o filósofo – forem preconizadas no exercício dessas habilidades e devidamente distinguidas dos vícios que as deturpam, a instrução dos potenciais guardiões terá tudo para ser bem sucedida. Assim ocorre com a prática da ginástica bem como da música: “– Ici la variété produit le dérèglement; là, elle engendre la maladie; au contraire la simplicité dans la musique rend l’âme tempérante, et la simplicité dans la gymnastique rend le corps sain, n’est-il pas vrai? / – Très vrai, dit-il” (*Rép.* III, 404e).⁷⁴

Não obstante o cuidado de se prezarem as virtudes de caráter, é preciso ainda cuidar para que uma prática não se sobreponha à outra. É novamente Sócrates que interroga Glauco a esse respeito:

[SOCRATE] – N’as-tu pas remarqué, dis-je, quel est le caractère des gens qui pratiquent assidument la gymnastique sans toucher à la musique, et de ceux qui font l’inverse?

[GLAUCON] – De quoi, dit-il, entends-tu parler?

[SOCRATE] – De la sauvagerie et de la dureté des uns, dis-je, de la mollesse et de la douceur des autres.

Ao que seu interlocutor retruca: “Oui, dit-il, j’ai remarqué que ceux qui s’adonnent uniquement à la gymnastique y contractent une brutalité excessive, et que ceux qui cultivent exclusivement la musique deviennent d’une mollesse dégradante” (*Rép.* III, 410c-d).⁷⁵ O primeiro, então, se põe a explicar o contraste entre ambos os extremos, atestando que, de um lado, a brutalidade natural a um espírito ardente, se não domada, resulta em dureza e rudeza intratáveis, mas, se bem trabalhada, converte-se em louvável coragem; de outro, a doçura própria a um espírito naturalmente filosófico, quando muito relaxada, resulta em brandura e moleza vergonhosas, mas, quando convenientemente orientada, torna o caráter maleável e bem regrado. A partir disso lança a solução: “Or nous prétendons que ces deux naturels doivent se trouver réunis dans nos guerriers” (410e).⁷⁶ É mais uma vez a ideia da doçura aliada à coragem, par de valores que deve

⁷⁴ “– Por conseguinte, acolá a variedade produz a licença, aqui, a doença; ao passo que a simplicidade na música gera a temperança na alma, e a ginástica, a saúde no corpo? / – É assim mesmo – respondeu ele.” (*Rep.* III, 404e, p.138)

⁷⁵ “– Não reparaste na disposição de espírito que adquirem os que passam a vida a fazer ginástica, sem contacto algum com a música? Ou dos que adquirem a disposição contrária? / – A que estás a referir-te? / – À grosseria e dureza por um lado, e à moleza e doçura por outro – expliquei eu. / – É isso mesmo! Os que praticam exclusivamente a ginástica acabam por ficar mais grosseiros do que convém, e os que se dedicam apenas à música tornam-se mais moles do que lhes ficaria bem.” (*Rep.* III, 410c-d, p.148)

⁷⁶ “Ora nós afirmamos que os guardiões precisam de ter ambas estas naturezas.” (*Rep.* III, 410e, p.148)

compor harmonicamente a personalidade do guardião.⁷⁷ É, enfim, o ideal da temperança aplicado diretamente ao exercício das habilidades musicais e atléticas, as quais devem se contrabalançar na condição de complementares uma à outra em seu poder disciplinador e educativo, visando ao aperfeiçoamento da formação do cidadão – em uma palavra, à flexibilidade de espírito.

Ao enfatizar, desse modo e após longa explanação pela boca de Sócrates, a necessidade de tal composição mista de caráter, o autor da *República* sugere a parte de contribuição que compete respectivamente à música e à ginástica para a educação dos indivíduos. A esta ele atribui a bravura, àquela a delicadeza. Uma sem a outra, como vimos, torna a alma árida ou sensível demais e, logo, viciada, desregrada. Se exclusivamente inclinado para a música e seus encantos, o sujeito não será mais “qu’un guerrier sans vigueur” (411b);⁷⁸

[SOCRATE] – mais s’il n’a d’autre occupation que la gymnastique et n’a aucun commerce avec la muse, il a beau avoir dans l’âme un certain désir d’apprendre; comme il ne goûte à aucune science, ne prend part à aucune recherche, à aucune discussion, ni à aucune partie de la musique, ce désir s’affaiblit et devient comme sourd et aveugle, parce que, confiné dans ses sensations grossières, il ne sait ni l’éveiller ni l’entretenir.

[GLAUCON] – C’est en effet ce qui arrive, dit-il.

[SOCRATE] – Dès lors cet homme devient à coup sûr ennemi des lettres, étranger aux muses; il n’a plus recours aux raisons pour persuader; en toute occasion, c’est par la violence et la sauvagerie qu’il marche à ses fins, comme une bête féroce, et il vit dans l’ignorance et la grossièreté, privé du sens de l’harmonie et de la grâce.

[GLAUCON] – C’est tout à fait exact, dit-il.

(*Rép.* III, 411d-e)⁷⁹

⁷⁷ Conforme comenta o estudioso e tradutor da obra, a propósito dessa passagem constante do Livro III, “Platon reprend et résume ici ce qu’il a dit 375c. Le but de l’éducation est de produire des citoyens qui réunissent la douceur et la force, la sensibilité et le courage, l’activité intellectuelle et la force morale. C’est un idéal où se mêlent les vertus distinctives d’Athènes et de Sparte, de la Grèce et de Rome” (“Platão retoma e resume aqui o que ele havia dito [à altura do parágrafo] 375c. O objetivo da educação é formar cidadãos que reúnam a doçura e a força, a sensibilidade e a coragem, a atividade intelectual e a força moral. É um ideal no qual se misturam as virtudes distintivas de Atenas e de Esparta, da Grécia e de Roma” – PLATON, *La République, Œuvres complètes*, tome VI, p.129, nota 1).

⁷⁸ A tradutora portuguesa traduz a expressão por [um] “amolecido lanceiro” (*Rep.* III, 411b, p.149) – epíteto que ela aponta em Homero, em referência ao personagem Menelau (*Iliada*, XVII, 588).

⁷⁹ “– Pois então! Visto que nada mais faz nem convive com a Musa! Ainda que dentro dele existisse dentro da sua alma qualquer desejo de aprender, uma vez que não toma o gosto a ciência alguma, nem investigação, nem participa em nenhuma discussão ou em qualquer outra exercitação da música, torna-se débil, surdo e cego, em vista de não ser despertado nem acalentado nem purificado no acervo das suas sensações. / – É isso. / – Uma pessoa assim torna-se um inimigo da razão e das Musas, e já não se serve de palavras para persuadir; leva a cabo todas as suas empresas pela violência e pela rudeza, como um animal selvagem, e vive na ignorância e na inaptidão, sem ritmo nem graciosidade. / – É exactamente assim.” (*Rep.* III, 411d-e, p.150)

Diante disso, o personagem-filósofo é levado a concluir que tanto uma quanto outra – a que ele chama “les deux *arts* de la musique et de la gymnastique” (411e)⁸⁰ – são dons divinos capazes de propiciar aos homens o devido ajuste entre as qualidades do aguçado instinto filosófico e da coragem destemida. Ambas as qualidades são comparadas a cordas de um instrumento que devem ser tocadas juntas a fim de que produzam o efeito harmônico desejado pelo exato grau de tensão ou relaxamento que se lhes aplica.

[SOCRATE] – Ainsi donc celui qui mêle la gymnastique à la musique dans la plus belle proportion et qui les applique à son âme dans la plus juste mesure, celui-là est, nous avons le droit de le dire, le musicien le plus parfait et le plus habile en harmonie, et il l’est beaucoup plus que celui qui accorde ensemble les cordes d’un instrument.⁸¹

Imbuído desse raciocínio, ele arremata : “Nous aurons donc aussi besoin dans notre État, Glaucon, d’un gouverneur qui sache régler ce tempérament, si nous voulons sauver notre constitution. (...) Tel est le plan général de notre enseignement et de notre éducation” (*Rép.* III, 412a-b).⁸²

Conforme aludido logo antes, o filósofo não deixa de considerar a ginástica, ao lado da música, como uma arte, e não uma arte destinada apenas ao culto do corpo, mas acima de tudo destinada ao aprimoramento de uma das duas qualidades já arroladas, a coragem. O vigor físico seria tão somente um objetivo secundário (“acessório”, na expressão usada pelo personagem) ou uma consequência natural advinda de tal prática. Pois bem, ainda no que se relaciona ao domínio do orgânico, do corporal, são citadas – em seguida ao último fragmento reproduzido –, sumariamente, atividades menores com o intuito de explicitar que todas elas devem se enquadrar nesse

⁸⁰ “duas *artes*, a música e a ginástica” (*Rep.* III, 411e, p.150, grifo meu.)

⁸¹ De acordo com o tradutor, É. Chambry, ao interpretar esse trecho, “l’âme a pour ainsi dire deux cordes, celle de la philosophie et celle du courage, qui font une sorte d’harmonie, quand elles sont accordées à la hauteur voulue par la musique et la gymnastique. La corde du courage est relâchée par la musique et tendue par la gymnastique; inversement celle de la philosophie est relâchée par la gymnastique et tendue par la musique. La musique et la gymnastique sont toutes deux nécessaires pour chacune des deux cordes. L’effet de cette imagerie est de suggérer l’idée que le caractère est la musique de l’âme” (“A alma tem por assim dizer duas cordas, a da filosofia e a da coragem, que produzem uma sorte de harmonia, quando são tocadas em acorde na altura desejada pela música e pela ginástica. A corda da coragem é relaxada pela música e tensionada pela ginástica; inversamente, a da filosofia é relaxada pela ginástica e tensionada pela música. A música e a ginástica são todas duas necessárias para cada uma das cordas. O efeito dessa imagética é de sugerir a ideia de que o caráter é a música da alma” – PLATON, *La République, Œuvres complètes*, tome VI, p.131-132, nota 1).

⁸² “Por conseguinte, aquele que melhor caldear a ginástica com a música e as aplicar à alma na melhor medida, – de um homem assim diríamos com toda a razão que seria o mais consumado músico e harmonista, muito mais do que o que afina as cordas umas pelas outras. (...) Não é de um governante assim, ó Gláucon, que a nossa cidade sempre precisará, se queremos salvar a nossa administração? (...) Quanto aos tipos de ensino e de educação, seriam estes.” (*Rep.* III, 412a-b, p.150-151)

mesmo “plano geral” de formação dos cidadãos, isto é, devem se adequar ao objetivo maior de colaborar para a edificação do seu caráter, nos moldes delimitados. Entre atividades de caça, corrida e demais competições do gênero, aparece a dança (em uma de suas escassas menções, quiçá a primeira de todo o texto) já como *choreía*, mas simplesmente como um dos elementos sem destaque da pequena enumeração: “Pour les danses de nos élèves (...) à quoi bon disserter là-dessus? Il est à peu près évident que ces divertissements doivent être conformes à ce plan, et il n’est pas difficile à présent de trouver comment? (...) Voilà qui est entendu” (412b).⁸³ E dessa maneira se encerra, temporariamente, a discussão em torno da relevância do par música-ginástica para o sistema de educação tal qual idealizado na obra.

Na verdade, a discussão sobre o papel da música e da ginástica para a formação dos indivíduos concentra-se, proeminentemente, entre os livros II e III, como pudemos observar. E, apesar de consistir em uma tônica constante a ideia de que a arte como um todo deva integrar tal formação, ela só é efetivamente demonstrada e apreçoada – um tanto quanto paradoxalmente, por sinal – ao cabo, no Livro X, quando Platão decide, pelo bem da cidade, expulsar os artistas, enquanto “meros imitadores”, de sua república.⁸⁴ É o que nos expõe Chambry através da seguinte explanação:

L’esthétique de Platon dépend aussi de la Théorie des Idées et de la morale et de la politique qu’il en a tirées. Les Idées sont immuables et éternelles. Puisque nous devons nous régler sur elles, nos arts seront comme elles immuables et à jamais figés. Et Platon n’admet en effet aucune innovation, ni dans la poésie, ni dans les arts. L’idéal une fois atteint, il faudra s’y tenir ou se recopier sans cesse. L’art n’aura d’ailleurs d’autre liberté que de servir la morale et la politique. (...) En vertu de ces principes, Platon bannit tous les modes musicaux autres que le dorien et le phrygien, dont la gravité convient à des guerriers. Il bannit la tragédie, dont les accents plaintifs pourraient amollir leur cœur; il bannit la bouffonnerie et même le rire, qui sied mal à la dignité qu’ils doivent conserver. Homère même, qu’il aime, qu’il sait par cœur, qu’il cite sans cesse, ne trouve pas grâce à ses yeux, parce qu’il a peint les dieux aussi immoraux que les hommes, et il le renvoie de sa république, après l’avoir couronné de fleurs. Mais ce sont les peintres et sculpteurs dont il fait le moins de cas. Comme leurs œuvres ne sont que des copies incomplètes

⁸³ “Para que serviria especificar o que diz respeito às suas danças (...)? É suficientemente claro que estas prescrições devem seguir as outras, e já não será difícil encontrá-las. (...) Suponhamos – concordei eu.” (*Rep.* III, 412b, p.151)

⁸⁴ Essa decisão (trágica, digamos, para o futuro das artes na cidade idealizada pelo pensador) advém como resultante lógica de sua Teoria das Ideias ou das Formas, a qual se encontra na base de seu entendimento estético. Não nos sendo possível, no entanto, abarcá-la em suas diversas nuances, cabe-nos apenas lembrar, sinteticamente, que ela prediz a existência de conceitos (ou verdades estáticas) em um plano superior em relação ao qual tudo o que existe em nosso mundo real e palpável (sejam seres ou objetos, coisas abstratas ou concretas) seria nada mais que uma cópia imperfeita de tais conceitos. Por conseguinte, o produto do trabalho de um artista (sobretudo os que lidam com imagens, isto é, com a simples aparência) estaria ainda mais distante desse plano superior da Ideia Real ou Pura, já que não passaria de mera reprodução das coisas sensíveis, ou seja, cópia da cópia.

des objets sensibles, eux-mêmes copies des Idées, ils sont, dit-il, éloignés de trois degrés de la vérité; ce sont donc des ignorants, inférieurs aux fabricants d'objets réels. (...) Et voilà où l'esprit de système a conduit celui qui fut lui-même un des plus grands artistes de l'humanité.⁸⁵

Ora, se alguma arte (a dos poetas, dos músicos, dos pintores ou a de quem quer que seja) não é capaz de colaborar para a devida educação dos cidadãos e não consegue se enquadrar no esquema instrutivo defendido pelo filósofo, ela simplesmente se torna inapta para ser ensinada e cultivada em um Estado que se quer plenamente justo e livre de vícios. É assim que acaba sendo rebaixada e destituída da nobreza que lhe é tradicionalmente atribuída; e é assim que os poetas perdem seu *status* áureo, bem como, e sobretudo, pintores, escultores e os demais reprodutores de imagens – tidos como integrantes da laia dos “imitadores” – têm sua legitimidade renegada e seu valor reduzido para grau inferior ao de simples artesãos (fabricadores da matéria). A respeito dessa conclusão platônica (bastante impactante para os leitores) comenta Diès, por seu turno:

Étrange à première vue en cet endroit et d'ailleurs amenée comme un épilogue, choquante pour beaucoup de lecteurs, scandaleuse pour certains et contristant, dans le cœur même de celui qui la prononce, des vénération et des tendresses invétérées (595b-c), combien elle est cependant logique et naturelle à la fin de la *République*, cette condamnation de la poésie par le plus grand poète en prose qui fut jamais! Car ce poète est un lutteur, il livre ici “un combat dont la justice est l'enjeu”, un enjeu qu'il ne faut sacrifier “ni à l'argent, ni aux honneurs, ni à quelque autorité que ce soit, ni même à la poésie” (608b).⁸⁶

⁸⁵ “A estética de Platão depende também da Teoria das Ideias e da moral e da política que dela ele depreendeu. As Ideias são imutáveis e eternas. Já que devemos nos basear nelas para nossas regras, nossas artes serão, como elas, imutáveis e para sempre estagnadas. E, com efeito, Platão não admite nenhuma inovação, nem na poesia, nem nas [outras] artes. O ideal tendo sido uma vez atingido, será preciso a ele se agarrar ou (re)copiá-lo incessantemente. A arte não terá, aliás, outra liberdade que a de servir à moral e à política. (...) Em virtude desses princípios, Platão proíbe todos os demais modos musicais que não se enquadram no dórico e no frígio, cuja gravidade convém a guerreiros. Ele proíbe a tragédia, cujos acentos lamentosos poderiam amolecer seu coração; proíbe a bufonaria e até mesmo o riso, que assenta mal à dignidade que eles devem conservar. O próprio Homero, que ele ama, que sabe de cor, que cita sem cessar, não encontra graça aos seus olhos, porque pintou os deuses como tão imorais quanto os homens, e ele o expulsa de sua república, após tê-lo coroado de flores. Contudo, são os pintores e os escultores aqueles de quem faz o menor caso. Uma vez que suas obras não passam de cópias incompletas dos objetos sensíveis, eles mesmos cópias das Ideias, são eles [tais artistas], conforme diz, distanciados de três graus da verdade; são, pois, [uma corja de] ignorantes, inferiores aos fabricantes de objetos reais. (...) Eis, assim, onde o espírito de sistema conduziu aquele que fora, ele mesmo, um dos maiores artistas da humanidade.” (“Notice sur la vie et les oeuvres de Platon”, por Émile Chambry, em PLATON, *Sophiste, Politique, Philèbe, Timée, Critias*, [Œuvres], p.18-19.)

⁸⁶ “Estranha à primeira vista nesse lugar e além de tudo conduzida como um epílogo, chocante para muitos leitores, escandalosa para alguns e suscitando, no próprio coração daquele que a pronuncia, venerações e ternuras inveteradas (595b/c), quão lógica e natural é, no entanto, ao final da *República*, essa condenação da poesia pelo maior poeta em prosa que já existiu! Afinal, esse poeta é um combatente, ele lança aqui ‘um combate no qual a justiça é o alvo [que se deseja conquistar]’, um alvo que não se deve

Estamos, é de se notar, substancialmente distantes de qualquer argumentação que tenha por objeto a dança enquanto arte (imitativa ou não) propriamente dita. Contudo, uma vez definido nosso propósito de explorar o discurso que acerca dela é difundido entre os antigos (ao menos, do lado ocidental, no qual os gregos são, mais uma vez, fonte incontornável), faz-se imprescindível a compreensão de sua gênese no sistema de pensamento platônico, de cujo desenvolvimento a *República* representa o ápice – embora não o seja, ainda, quanto à engenhosidade e maturidade de ideais, lugar este reivindicado para a última composição do autor. Logo, é natural que a associemos, nesse contexto, à prática da ginástica tal qual preconizada ao longo do diálogo e que, de modo similar, a relacionemos ao fim instrutivo com que o filósofo aborda a questão das artes em geral. De fato, não passa muito longe disso o tratamento por ele conferido à arte do movimento – desta vez, diretamente –, conforme veremos a seguir.

1.1.2) *As Leis* e a dança

É no livro das *Leis* que encontramos a dança – agora sim, nominalmente – a figurar entre as preocupações (tanto morais quanto estéticas) mais prementes deste nosso construtor de ideias por excelência. A obra é, aliás, aclamada por críticos, filósofos e historiadores da área como a mais valiosa fonte sobre a dança entre os escritos da Antiguidade, tendo sido, não obstante, subutilizada. Nisso consiste, por exemplo, o testemunho de Steven Lonsdale:

Perhaps the most valuable and underused ancient written source for dance is Plato's *Laws*. Plato's observations on the subject not only provide a wealth of information, but distinguish what is significant about dance, situate it in an appropriate context, and allow us to forge links with modern theoretical views on dance and ritual play. Books II and VII are virtually an ancient anthropology of dance.⁸⁷

E, ainda, o de Gregory Scott, que afirma com precisão:

sacrificar ‘nem ao dinheiro, nem às honras, nem a qualquer autoridade que seja, nem mesmo à poesia’ (608b).” (Introdução de Auguste Diès em PLATON, *La République, Œuvres complètes*, tome VI, p.cviii.)

⁸⁷ “Talvez a mais valorosa entre as fontes escritas antigas sobre a dança e, no entanto, menos usada sejam as *Leis* de Platão. As observações platônicas sobre o assunto não só fornecem uma riqueza de informação como também distinguem o que é significativo sobre a dança, situam-na em um contexto apropriado e permitem-nos forjar elos com modernos pontos de vista teóricos sobre a dança e jogos rituais. Os livros II e VII constituem virtualmente uma antropologia antiga da dança.” (LONSDALE, *Dance and ritual play in Greek religion*, p.8.)

In his last major work, *The Laws*, the Athenian Plato (...) presents the first extended theory of dance and its place in education and culture, as part of a life-long interest in the philosophy of art. Especially in Books II and VII he delves into topics pertaining to the benefits of dance (...), dance education, feminism, categories of dance (...), and principles of criticism (...)⁸⁸

Derradeira composição de Platão – e, surpreendentemente, uma das menos estudadas e até mesmo conhecidas –, as *Leis* na verdade não constituem um único livro, mas doze que se agrupam para formar um conjunto monumental (nos moldes de um conjunto arquitetônico) que vem solidificar e aperfeiçoar o que a *República* já havia projetado. Não há data precisa que situe a edificação da obra; o que se sabe é que seu autor não viveu o bastante para editá-la ele mesmo. Conseqüentemente, torna-se uma hipótese aceitável, na opinião dos especialistas, que sua estrutura apresente eventuais falhas (mais ou menos graves) no que tange ao estilo ou à composição – seja por interferências alheias na ordem de seus elementos, seja na correção ou até na própria redação. Isso, porém, “sans faire tort à l’impression de grandeur et de noblesse qui se dégage de l’ensemble”, conforme se exprimem Auguste Diès e Louis Gernet a seu respeito.⁸⁹

São os críticos que ressaltam a amplitude do texto: ele ultrapassa em aproximadamente 2.127 linhas a extensão da *República*; não é à toa que a supere em dois livros. Seus doze livros seguem um plano progressivamente lógico rumo à consolidação de uma nova constituição para a cidade, a qual deve ser, como a esboçada na *República*, plenamente justa e harmônica em seus diversos estratos; em uma palavra, perfeita. O pretexto para tal consolidação, o qual serve também de engrenagem para o desenrolar da interlocução travada entre os personagens da obra, é justamente a elaboração de leis que possam reger de modo plenamente satisfatório uma porção de terra virgem recém-descoberta (e, podemos imaginar, a ser povoada) na ilha de Creta, para onde se dirigem os debatedores. Assim, usando os termos dos críticos, “si nous cherchons à diviser cet exposé d’après les intentions les plus probables de l’auteur, nous

⁸⁸ “Em seu último e mais grandioso trabalho, as *Leis*, o ateniense Platão (...) apresenta a primeira extensa teoria da dança e seu lugar na educação e na cultura, como parte de um interesse que ocupou toda a sua vida pela filosofia da arte. Especialmente nos livros II e VII, ele investiga aprofundadamente tópicos concernentes aos benefícios da dança (...), educação em dança, feminismo, categorias de dança (...) e princípios de crítica (...)” (SCOTT, *Twists and turns: modern misconceptions of peripatetic dance theory*, p.153.)

⁸⁹ “sem deturpar a impressão de grandeza e nobreza que se extrai do conjunto” (Introdução de Auguste Diès e Louis Gernet em PLATON, *Les Lois, Œuvres complètes*, tome XI, p.vi.)

devrons d'abord obéir à l'indication que nous donne la fin du Livre III: 'édifions en théorie une Cité dont nous nous supposons les premiers fondateurs'".⁹⁰

Tendo em vista a ampla organização de sua estrutura – detalhada pelos estudiosos⁹¹ –, os três primeiros livros podem ser considerados uma espécie de introdução geral à obra. É neles que se situa o problema da educação destinada à formação da juventude, o qual será retomado e discutido em seus pormenores especificamente no Livro VII. Seguindo as mesmas diretrizes já lançadas na *República*, tal problema terá por foco o desenvolvimento de todas as virtudes necessárias ao bom cidadão, entre as quais, como sabemos, constam a coragem e a temperança. Até mesmo à embriaguez é reservado um lugar apropriado dentro dessa temática, visto que também a ela cabe um propósito instrutivo quando manifesta em banquetes ordenados e bem regrados – conforme o destaque tradicionalmente conferido à instituição do banquete pelos gregos. Configurando-se, pois, os três livros que podemos chamar de introdutórios como um discurso preliminar acerca das leis e da constituição (tanto jurídica quanto política) – *περι νόμων και πολιτείας* –, torna-se mais que plausível a associação da figura idealizada do legislador à de um educador autêntico.⁹² E assim, desde o princípio, o diálogo faz jus ao nome que recebe: *As leis ou Da legislação*.

⁹⁰ “se procuramos dividir essa exposição segundo as intenções mais prováveis do autor, deveremos, de início, obedecer à indicação que nos é dada no final do Livro III: ‘edifiquemos em teoria uma Cidade em relação à qual nos colocaremos no lugar de primeiros fundadores’” (*Ibidem*, p.v.)

⁹¹ Cf.: *ibidem*, p.v-vi.

⁹² Sobre isso faz-se interessante observar, novamente, o comentário dos críticos – inclusive no que concerne à transição um tanto abrupta, à primeira vista, entre os livros I/II e o Livro III –, o qual transcrevo *ipsis litteris*: “Mais, des lois et de la législation, le Livre III nous ramène tout de suite aux constitutions, à leurs origines et à leur histoire. Pourquoi? Pour établir ‘quelle est, pour une cité, la meilleure forme de constitution; pour un particulier, la meilleure façon de vivre’ (702a-b). Nous ne devons donc pas dire qu’il n’y a pas de connexion entre les deux premiers livres, sur l’éducation civique par la législation, et le Livre III, histoire comparée des constitutions. L’Athénien nous le déclare expressément: toute cette histoire, depuis le déluge jusqu’à la théatocratie athénienne, n’a été entreprise que pour montrer, dans un mélange heureux de liberté et d’autorité, la condition fondamentale d’excellence d’une constitution. Ainsi ‘législation, éducation’ pourrait être la formule des livres I et II, ‘mélange et mesure’ celle du Livre III: leur ensemble est bien une étude générale des conditions d’excellence du couple *πολιτεία τε και νόμοι*.” (“Entretanto, das leis e da legislação, o Livro III nos conduz logo às constituições, às suas origens e à sua história. Por quê? Para estabelecer ‘qual é, para uma cidade, a melhor forma de constituição; para um particular, a melhor maneira de viver’ (702a-b). Não devemos, pois, afirmar que não há conexão entre os dois primeiros livros, sobre a educação cívica pela legislação, e o terceiro, história comparada das constituições. O Ateniense nos declara isso expressamente: toda essa história, desde o dilúvio à teatocracia ateniense, foi empreendida senão para mostrar, num misto feliz de liberdade e autoridade, a condição fundamental de excelência de uma constituição. Assim, ‘legislação, educação’ poderia ser a fórmula dos livros I e II, ‘mistura e medida’, aquela do Livro III: sua reunião corresponde perfeitamente a um estudo geral das condições de excelência do par política e leis [ou conjunto de leis, isto é, uma constituição, em sentido jurídico].” – Introdução de Auguste Diès e Louis Gernet em PLATON, *Les Lois*, *Œuvres complètes*, tome XI, p.viii.)

Concebido enquanto aprimoramento da república pensada pelo filósofo (mas não concretizada em seu meio político-social, de acordo com o que este quiçá sonhara fosse possível), o projeto das *Leis* estabelece a educação como fator-base para o aprimoramento do próprio homem em sua ascensão e, conseqüentemente, para o progresso de sua sociedade. “Toute législation doit bien être éducation, c’est-à-dire formation à la vertu”, nos dizeres dos críticos.⁹³ Com efeito, é ela que motivará as normas a reger o bom funcionamento da máquina do Estado e que dirigirá a conduta de seus cidadãos, em todos os níveis. E, no que concerne às artes, é ela que servirá de parâmetro para a distinção das boas e das más espécies e manifestações, e para a aceitação ou recusa deliberada de sua influência na vida equilibrada da cidade. É novamente nesse contexto, e não poderia ser diferente, que se inclui a dança simultaneamente como forma particular de expressão artística tanto quanto como modelo instrutivo de medida e harmonia para os sujeitos.

Ao procurarmos apreender, todavia, de que modo isso sucede na obra, importa atentarmos, antes, para uma premissa fundamental: a de que, sendo o amadurecimento na virtude o fim último e mais sublime de toda educação, este não pode se resumir à solidificação da coragem e da resistência à dor, mas deve ainda se ampliar para o controle do prazer. Nisso consiste a ideia platônica de jogo, ou seja, a de manejar a técnica de se comprazer em algo assumindo pleno domínio do próprio gozo.⁹⁴ Sendo tal técnica considerada essencial para a formação do caráter de cidadãos que se fazem dignos de sua república, é ela que deve estruturar o alicerce de todo método educativo. Sucintamente, e ainda tomando emprestadas as palavras de Diès e Gernet, “or jouer, c’est se détendre, et jouer tout en dominant sa jouissance, c’est jouer. Toute éducation a comme premier exercice le jeu, toute παιδεία est aussi παιδιά”.⁹⁵

Não é com outro intuito que, a fim de instaurar a partir do Livro I a problemática da educação dos indivíduos, o autor das *Leis* pondere primeiramente acerca dessa irrevogável necessidade da total submissão do prazer, não aos sentidos,

⁹³ “Toda legislação deve muito bem ser educação, quer dizer, formação à virtude.” (*Ibidem*, p.viii.)

⁹⁴ Exemplo disso (já mencionado) é o controle que se deve desenvolver sobre a própria embriaguez, e a situação mais propícia para o exercício de tal habilidade é a do banquete – motivo pelo qual, na visão do filósofo, este se apresenta como uma instituição educativa. A propósito, comentam os estudiosos: “l’exercice même qui joue à frôler l’ivresse sans jamais s’y abandonner, celui des banquets, peut devenir un essentiel éducateur de tempérance, s’il a comme surveillant et comme ‘pédagogue’ un chef sobre et sage” (“o próprio exercício que brinca de defrontar a embriaguez sem jamais se abandonar a ela, aquele dos banquetes, pode se tornar um educador fundamental para a temperança, se tem como supervisor e ‘pedagogo’ um chefe sóbrio e sábio” – *ibidem*, p.ix).

⁹⁵ “ora, gozar é descontraír-se, e gozar dominando seu gozo, isso é jogar. Toda educação tem como primeiro exercício o jogo, toda formação é também brincadeira” (*Ibidem*, p.ix.)

mas à razão. Isso equivale a dizer: a necessidade de resguardar a alma e o corpo contra seus efeitos nocivos preservando a integridade de caráter por força da sabedoria e da determinação. Para tanto, cumpre não se abster de seus encantos ou se esquivar covardemente de seu poder sedutor, mas desfrutar o gozo com brandura e prudência, conhecendo e respeitando os próprios limites diante das armadilhas do desejo, o que só se obtém a custo de árduo e bem orientado treinamento (função essa, justamente, preenchida pela figura do banquete). É assim que o filósofo atribui a seu protagonista, chamado o Ateniense,⁹⁶ o seguinte questionamento:

[L'ATHÉNIEN] – Mais le courage, voyons, comment le définir? Sera-ce comme une simple résistance à la crainte et à la douleur seulement, ou aussi au désir, au plaisir, à leurs caresses si terriblement séduisantes, sous lesquelles les cœurs de ceux-là mêmes qui se croient austères deviennent de la cire?

(...)

[L'ATHÉNIEN] – Et maintenant, devons-nous appeler mauvais celui qui cède à la souffrance, ou également celui qui cède au plaisir?

Ao que retruca um de seus interlocutores : “Plus encore, me semble-t-il, celui qui cède au plaisir; et nous sommes tous plus portés à dire, je crois, ignominieusement inférieur à soi-même celui qui est vaincu par le plaisir plutôt que par la douleur” (*Lois* I, 633c-e).⁹⁷

⁹⁶ O nome genérico atribuído por Platão ao personagem, é certo, permite associá-lo diretamente à imagem de seu criador; todavia, conforme apontam Diès e Gernet, este só não podia atribuir-lhe o nome de seu mestre, como usualmente fazia nos demais diálogos (inclusive na *República*), por uma questão biográfica: Sócrates, quando em vida, jamais deixara sua cidade de Atenas senão para curtas expedições militares. Logo, como apareceria ele em um cenário de jornada a Creta (tal qual se configura o diálogo das *Leis*), na condição de “estrangeiro” vindo de Atenas? Quanto a seus companheiros (também participantes do diálogo), Clínia é de origem cretense e Megilo, o espartano, vem da Lacedemônia. Todos os três personagens (sendo o Ateniense o único anônimo) são retratados como anciãos e, por isso, detentores de experiência e autoridade o bastante para discutirem os diferentes regimes normativos e as constituições às quais se sujeitam as respectivas cidades que representam. (Cf.: Introdução de Auguste Diès e Louis Gernet em PLATON, *Les Lois, Œuvres complètes*, tome XI, p.vii.)

⁹⁷ “– E a coragem, vejamos, como a definir? Será como uma simples resistência ao temor e à dor, somente, ou também ao desejo, ao prazer, às suas carícias tão terrivelmente sedutoras, sob as quais o coração daqueles próprios que se crêem austeros torna-se de cera? (...) E agora, devemos chamar de mau aquele que cede ao sofrimento, ou igualmente aquele que cede ao prazer? / – Mais ainda, parece-me, aquele que cede ao prazer; e todos nós somos levados a chamar, creio eu, de ignominiosamente inferior a si mesmo aquele que é vencido antes pelo prazer do que pela dor.” – Reforço que as traduções do livro das *Leis* que doravante serão apresentadas em nota são de minha inteira responsabilidade. Esclareço que, na impossibilidade de fazê-lo diretamente da versão original – embora exista uma edição brasileira publicada pela Editora da Universidade Federal do Pará (Edufpa) e traduzida por Carlos Alberto Nunes (à qual, contudo, não tive acesso no decorrer da pesquisa) –, optei por verter para a nossa língua os respectivos fragmentos aqui transcritos pelo intermédio da tradução francesa das edições *Les Belles Lettres*, medida essa que considero sem grandes prejuízos linguísticos para nosso estudo, tendo em vista sua natureza não especializada e não confinada ao ramo filológico das Clássicas. Que os classicistas, portanto, perdoem a liberdade de tal exercício tradutório.

Baseando-se no mesmo princípio, abre o autor o Livro II com uma discussão relativa ao que poderia ser considerado “boa educação”, conforme se exprime o estrangeiro proveniente de Atenas: “Je désire tout d’abord vous rappeler en quoi nous prétendons que consiste pour nous la bonne éducation” (*Lois* II, 652b).⁹⁸ E logo a associa à instituição do banquete, vista como prática que permite conservar os bons hábitos. Se nos perguntarmos o porquê, a resposta é simples, mas a explicação demasiado longa. Trata-se, em síntese, de uma espécie de meio social de aprendizagem, o mais propício, aliás, para a prática coral, a qual estimula, por sua vez, a apreensão pelo indivíduo das corretas noções que levam ao pleno amadurecimento moral e intelectual, isto é, àquilo que na concepção platônica se traduz como a virtude total. E não é outro o caminho para adquiri-la, senão a já mencionada via da resistência não apenas ao sofrimento, mas, em um grau mais aguçado, também ao prazer (ou melhor, à sua desmedida). Nisto consiste, nas palavras do Ateniense, a marcha rumo à consolidação da virtude no caráter dos cidadãos, o que corresponde justamente à primeira acepção (embora bastante ampla) de educação expressa na obra:

[L’ATHÉNIEN] – Je prétends donc que pour les enfants les premières sensations de leur âge sont le plaisir et la douleur et que c’est sous cette forme que la vertu et le vice apparaissent tout d’abord dans l’âme, tandis que, l’intelligence et les fermes opinions vraies, c’est une chance pour un homme d’y arriver même vers la vieillesse; celui-là en tout cas est parfait qui possède ces biens et tous ceux qu’ils renferment. J’entends par éducation la première acquisition qu’un enfant fait de la vertu; si le plaisir, l’amitié, la douleur, la haine naissent comme il faut dans les âmes avant l’éveil de la raison, et que, une fois la raison éveillée, les sentiments s’accordent avec elle à reconnaître qu’ils ont été bien formés par les habitudes correspondantes, cet accord constitue la vertu totale; mais la partie qui nous forme à user comme il faut du plaisir et de la douleur, qui nous fait haïr ce qu’il faut haïr depuis le début jusqu’à la fin, et de même aimer ce qu’il faut aimer, cette partie est celle que la raison isolera pour la dénommer éducation, et ce serait, à mon avis, correctement la dénommer.

(*Lois* II, 653a-c)⁹⁹

⁹⁸ “Desejo lembrá-los, antes de tudo, do que pretendemos consistir para nós a boa educação.”

⁹⁹ “Assevero então que, para as crianças, as primeiras sensações de sua idade são o prazer e a dor e que é sob essa forma que a virtude e o vício surgem, inicialmente, na alma, enquanto [sobre] a inteligência e as firmes opiniões verdadeiras, é uma sorte para um homem alcançá-las, ainda que na velhice; em todo caso, aquele que possui esses bens e tudo o mais que eles implicam é perfeito. Por educação, compreendo [ser essa] a primeira aquisição que uma criança faz da virtude; se o prazer, a amizade, a dor, o ódio nascem como é devido nas almas antes do despertar da razão, e se, uma vez surgida a razão, os sentimentos concordam com ela em reconhecer que foram bem formados pelos hábitos correspondentes, essa concordância constitui a virtude total; contudo, a parte que nos instrui a usar como se deve o prazer e a dor, que nos faz odiar o que se deve odiar desde o princípio até o fim, e, de maneira semelhante, amar o que se deve amar, essa parte é aquela a ser isolada pela razão para nomeá-la educação, e isso seria, a meu ver, nomeá-la corretamente.”

A partir desse entendimento um tanto quanto rústico (no sentido de ainda não lapidado ou trabalhado), por sinal, da educação – ou seja, a formação que induz o homem a amar o que se deve amar (ou admirar) e a odiar o que se deve odiar (ou desprezar) – é que nos é demonstrada pelo filósofo a importância do elemento coral para a consecução de tal formação. Com efeito, o coro (χορός) torna-se um elemento-chave para a noção platônica de *paideia*, visto que é sua prática (iniciada desde a mais tenra idade) que lançará as bases para o claro discernimento necessário ao espírito de todo cidadão. E em que se fundamenta, afinal, esse “claro discernimento”? Sucintamente, na inclinação natural da alma para apreciar de bom grado o que se lhe apresenta como belo (ou bom) e para rejeitar o que se lhe afigura feio (ou mau).¹⁰⁰ Abrangendo, desse modo, ambos os planos estético e moral, tal discernimento é capaz de conduzir o indivíduo tanto à busca sedenta pela verdade quanto, forçosamente, ao alcance da virtude (αρετή). É por esse motivo que as artes envolvidas no coro – tanto a música quanto a dança – podem ser consideradas, na visão do filósofo, os primeiros passos para a concretização da educação na sociedade. Para usar a expressão de Lonsdale, “these forms of training constituted, as it were, the *unwritten laws*”.¹⁰¹

É hora de nos perguntar, pois: de que forma uma modalidade artística como o coro pode exercer tamanha influência no espírito crítico de um sujeito? Platão começa a responder a essa indagação ao expor, pelo discurso convincente do Ateniense, a maneira pela qual os homens foram agraciados com os dons divinos. Segundo ele, em sua piedade pela raça humana, inevitavelmente sujeita ao sofrimento, os deuses instituíram tempos de festa (a celebrar-se em sua homenagem) como alternância às agruras do dia a dia. E concederam aos seres humanos, para com eles festejar e bem dirigir essas comemorações que se interpõem ao trabalho árduo, a honrosa presença daqueles que melhor podem animá-las, as Musas, Apolo e Dioniso. É a eles que os homens devem dons preciosos como o ritmo e a harmonia, os quais dotam sua sociedade de um senso de ordem que os diferencia, por exemplo, dos animais. E é à manifestação da reunião desses dons que se chama “coro”. Assim discorre o Ateniense:

¹⁰⁰ Conforme comenta o tradutor do tratado, Édouard des Places, a esse respeito, “Platon attache une importance extrême à la formation des goûts et des répugnances: en face du beau, l’enfant devra se sentir instinctivement attiré; en face du laid (qui dans l’ordre moral se confond avec le mal), il devra éprouver une répulsion immédiate” (“Platão atribui uma importância extrema à formação dos gostos e das repugnâncias: diante do belo, a criança deverá sentir-se instintivamente atraída; diante do feio (que, na ordem moral, se confunde com o mal), ela deverá experimentar uma repulsão imediata” – PLATON, *Les Lois, Œuvres complètes*, tome XI, p.39, n.1).

¹⁰¹ “Essas formas de treinamento constituíam, como elas eram de fato, as leis *não escritas*” (LONSDALE, *Dance and ritual play in Greek religion*, p.24).

[L'ATHÉNIEN] – (...) tous les êtres jeunes, ou à peu près, sont incapables de tenir en repos leur corps et leur voix; ils cherchent sans cesse à remuer et à parler, les uns en sautant et bondissant, comme s'ils dansaient de plaisir et jouaient entre eux, les autres en émettant tous les sons de voix possibles. Or, les autres animaux n'ont pas le sens de l'ordre et du désordre dans leurs mouvements, de ce qu'on appelle rythme et harmonie; mais à nous, les dieux dont nous avons dit qu'ils nous avaient été donnés pour partager nos fêtes, ces mêmes dieux nous ont donné un sens du rythme et de l'harmonie accompagné de plaisir, par lequel ils nous mettent en branle en se faisant nos chorèges, en nous entrelaçant les uns aux autres pour des chants et des danses; et ils ont appelé cela des chœurs, du nom de la joie qu'on y ressent. Devons-nous tout d'abord accepter ce principe et mettre en fait que la première éducation est l'œuvre des Muses et d'Apollon, ou non?

[CLINIAS] – Elle l'est.

(Lois II, 653d-654a)¹⁰²

Vemos, enfim, a dança surgir como componente indissociável dessa concepção platônica de coro, base da primeira educação que devem receber os indivíduos e a qual é caracterizada pelo filósofo como obra das Musas e do deus Apolo. Acompanhemos a sequência imediata de suas deduções:

[L'ATHÉNIEN] – Ainsi, pour nous, “sans éducation” signifiera “sans pratique des chœurs”,¹⁰³ et nous reconnâtrons pour bien élevé celui qui les aura suffisamment pratiqués?

[CLINIAS] – Évidemment.

[L'ATHÉNIEN] – Mais “chorée” signifie l'ensemble de la danse et du chant?

[CLINIAS] – Nécessairement.

[L'ATHÉNIEN] – Donc l'homme bien élevé sera capable de chanter et de danser en beauté.

[CLINIAS] – Il paraît que oui.

[L'ATHÉNIEN] – Voyons donc en quoi peut bien consister la question qui se pose maintenant.

(Lois II, 654a-b)¹⁰⁴

¹⁰² “(...) todos os seres jovens, ou mais ou menos [jovens], são incapazes de manter em repouso seu corpo e sua voz; sem cessar, eles buscam mexer-se e falar, uns saltando e pulando, como se dançassem de prazer e brincassem entre eles, outros emitindo todos os sons de voz possíveis. Ora, os outros animais não possuem o senso da ordem e da desordem em seus movimentos, do que chamamos ritmo e harmonia; a nós, porém, os deuses dos quais dissemos que nos foram dados para partilhar nossas festas, esses mesmos deuses nos concederam um senso do ritmo e da harmonia acompanhado de prazer, pelo qual eles nos colocam em [um] movimento oscilante fazendo-se nossos coregos, enlaçando-nos uns aos outros para cantos e danças; e a isso eles chamaram coros, do nome da alegria que neles se sente. Devemos, primeiramente, aceitar esse princípio e atestar que a primeira [forma de] educação é obra das Musas e de Apolo, ou não? / Ela o é.”

¹⁰³ Do grego, respectivamente, ἀπαίδευτος e ἀχόρευτος. A propósito, comenta S. Lonsdale: “A person who does not know how to dance is called *achoreutos*, by which Plato means ‘uneducated’, in short, not a citizen. That person would be fundamentally excluded from the ideal polis because of lack of socialization.” (“Uma pessoa que não sabe dançar é chamada *achoreutos*, [termo] pelo qual Platão quer dizer ‘não educado’, em suma, não um cidadão. Essa pessoa seria fundamentalmente excluída da pólis ideal por falta de socialização.” – LONSDALE, *Dance and ritual play in Greek religion*, p.25.)

¹⁰⁴ “– Assim, para nós, ‘sem educação’ significará ‘sem prática dos coros’, e reconheceremos como bem criado aquele que os terá suficientemente praticado? / – Evidentemente. / – Mas ‘coral’ significa o conjunto da dança e do canto? / – Necessariamente. / – Então, o homem bem criado será capaz de cantar e dançar com beleza. / – Parece que sim. / – Vejamos, pois, em que pode consistir a questão que agora se coloca.”

A próxima questão levantada pelo protagonista concerne justamente à matéria desse canto e dessa dança que se aglutinam para dar origem ao coro, bem como à maneira de executá-los. Segundo ele, não basta o talento natural, é preciso que se desenvolva em cada sujeito, e na medida certa, o sentimento do prazer e da dor, a fim de que saiba reconhecer as coisas belas e as que não o são, acolhendo as primeiras e recusando as últimas. E, afinal, qual a essência que as torna belas ou boas e, contrariamente, feias ou más? Ora, se elas estão ligadas à virtude, é porque são belas; se pendem para o vício, não o são. Assim ocorre com todas as atitudes e aspirações humanas da alma ou do corpo, sejam elas tomadas em si mesmas, sejam expressas pela arte. Tal é a fórmula de Platão para discernir o que é digno ou indigno de ser por ela representado. E tal deve ser, no seu julgamento, a matéria das artes corais: nada que não tenha por princípio a beleza a qual, por sua vez, se espelha na virtude e, logo, não pode dar outro exemplo melhor do que esse para quem a contempla.

Adiante, e ainda no Livro II, são apresentadas as três espécies de coro a comporem a vida cidadina bem como a educação de seus jovens membros e demais cidadãos. Sua formação se baseia na premissa de que o prazer, desde que balanceado, encontra-se agregado à beleza e à justiça, e não dissociado delas. A conclusão a que chegam os personagens em sua discussão anterior sobre esse fato é clara: “Nécessairement donc” – afirma o Ateniese – “la vie injuste n’est pas seulement plus laide et plus pénible, mais encore moins agréable en réalité que la vie juste et sainte” (663d).¹⁰⁵ Atingido tal consenso, continua a asseverar o protagonista:

[L’ATHÉNIEN] – À moi, par conséquent, de poursuivre. Je prétends que tous les chœurs, au nombre de trois, doivent adresser leurs incantations aux âmes des enfants tandis qu’elles sont jeunes et tendres, en tenant tous les autres beaux discours que nous avons exposés et exposerons encore, mais en insistant sur ce qui en est l’essentiel: nous affirmerons qu’au jugement des dieux la vie la plus agréable est aussi la vie la meilleure, et ainsi, tout ensemble, nous dirons la vérité pure et, mieux que par toute autre façon de l’exprimer, nous en persuaderons ceux que nous voulons persuader.

(Lois II, 664b-c)¹⁰⁶

¹⁰⁵ “Necessariamente, então, a vida injusta não é apenas mais feia e mais penosa, mas, de fato, ainda menos agradável do que a vida justa e santa.” É o que reforçam os estudiosos da obra, em sua interpretação, incorporando a voz dos debatedores: “Cette joyeuse vérité, nous ne cesserons d’en pénétrer et d’en enchanter l’âme de nos enfants en leur répétant, dans nos chants, nos fables et nos discours, que la vie la plus juste est aussi, au jugement des dieux comme à celui de la loi, la plus plaisante et la plus heureuse.” (“Essa alegre verdade não cessaremos de penetrar e de difundir-la na alma de nossas crianças, repetindo-lhes, em nossos cantos, fábulas e discursos, que a vida mais justa é também, no julgamento dos deuses bem como no da lei, a mais agradável e a mais venturosa.” – Introdução de Auguste Diès e Louis Gernet em PLATON, *Les Lois, Œuvres complètes*, tome XI, p.x.)

¹⁰⁶ “Cabe a mim, consequentemente, prosseguir. Digo que todos os coros, em número de três, devem dirigir seus encantos à alma das crianças enquanto ela é jovem e dócil, guardando todos os outros belos

No intuito, pois, de amplamente difundir essa verdade, o coro das crianças – o primeiro dos três –, consagrado às Musas, se adiantaria a cantá-la solenemente diante de toda a cidade. Aquele que o sucede, o coro dos jovens (até os trinta anos de idade), assume seu papel ao invocar Apolo, seu patrono, como testemunha da autenticidade dos mesmos princípios e como fonte de sua força persuasiva. Quanto ao coro dos mais experimentados e maduros (entre os trinta e sessenta anos), questiona-se a certa altura o Ateniense:

[L'ATHÉNIEN] – Mais où cette élite de la cité, dont l'âge et aussi la sagesse font les plus persuasifs des citoyens, changera-t-elle ce qu'il y a de plus beau, de façon à faire le plus de bien? Autrement, aurons-nous la folle négligence de laisser aller ceux qui détiennent les chants les plus beaux et les plus utiles?

Ao que responde seu ouvinte: “Nous ne pouvons renoncer à eux, si nous sommes logiques avec nos dires actuels” (*Lois II*, 665d).¹⁰⁷

Certo é que os eminentes cidadãos pertencentes a essa terceira faixa etária não são simplesmente excluídos das manifestações artísticas e rituais que compõem a vida da cidade. Pelo contrário, eles são elevados ao mais alto grau de consideração e reconhecimento social, passando a integrar o coro consagrado a Dioniso. Este tem lugar não em praça ou teatro público, mas na intimidade dos banquetes, isto é, apenas diante de seus convidados, ocasião esta que lhes estimulará – por intermédio do vinho, dádiva dionisíaca aos homens – o espírito da recreação e lhes tornará a alma, uma vez endurecida pelo peso dos anos, mais maleável – “comme le fer plongé dans le feu” (666c).¹⁰⁸ Para empregar os exatos termos dos críticos,

et nous revenons ainsi au rôle indispensable du vin et des banquets dans l'éducation générale de la cité, du moins de toute cité où la liberté des loisirs communs est susceptible d'ordre et d'éducation. Interdit aux jeunes jusqu'à dix-huit ans, permis modérément aux moins de trente, le vin tempèrera opportunément l'austérité et la retenue croissante de l'âge. Ainsi les hommes de plus de quarante ans se réuniront en banquets, où ils retrouveront la souplesse de leur jeunesse et, sous le commandement de chefs calmes et sobres, sauront côtoyer et vaincre l'impudence de l'ivresse. Ces chefs du jeu

discursos que expusemos e ainda o faremos, mas insistindo sobre aquilo que deles é o essencial: afirmaremos que, no julgamento dos deuses, a vida mais agradável é igualmente a melhor e, assim, num conjunto, diremos a pura verdade e, melhor que por qualquer outra maneira de exprimi-la, nós disso persuadiremos aqueles que queremos persuadir.”

¹⁰⁷ “– Mas onde essa elite da cidade, cuja idade e também a sabedoria fazem dela os mais persuasivos dos cidadãos, mudará o que existe de mais belo, de maneira a fazer o melhor? De outro modo, teremos nós a insana negligência de deixar irem-se aqueles que detêm os cantos mais belos e mais úteis? / – Não podemos renunciar a eles, se somos coerentes com o que acabamos de dizer.”

¹⁰⁸ “como o ferro submerso no fogo”

dangereux et nécessaire seront des “plus de soixante”. Ils auront dépassé la musique des chœurs, mais, depuis la cinquantaine, ils en garderont la direction suprême; de leur expérience chorale tirant et synthétisant les plus hautes leçons, ils juzeront quels tons et quels rythmes conviennent aux différents âges et surtout quels tons et quels rythmes traduisent le mieux les principes et les mœurs qui doivent régir l’éducation de notre jeunesse.¹⁰⁹

É o que realça exatamente a seguinte passagem, concernente às “condições do bom uso dos coros”:

[L’ATHÉNIEN] – Disons-nous donc sans crainte que l’usage de musique et de fêtes avec danses chorales est correct aux conditions que voici? Nous nous réjouissons quand nous nous croyons dans la prospérité, et quand nous nous réjouissons, à l’inverse, nous nous croyons dans la prospérité. N’est-ce pas vrai?

[CLINIAS] – Absolument.

[L’ATHÉNIEN] – Or, dans un tel sentiment, celui de la joie, nous ne pouvons rester en repos.

[CLINIAS] – C’est un fait.

[L’ATHÉNIEN] – Et n’est-il pas vrai que si nos jeunes, eux, sont prêts à danser, nous, les vieux, nous trouvons, à notre estime, un passe-temps convenable dans le spectacle de leurs ébats, heureux de leurs jeux et de leurs fêtes, puisque notre légèreté nous abandonne maintenant? C’est elle que nous saluons de nos regrets quand nous instituons ainsi des concours pour ceux qui peuvent le mieux secouer notre torpeur en réveillant le souvenir de notre jeunesse.

[CLINIAS] – Très vrai.

(Lois II, 657c-d)¹¹⁰

Com efeito, é de se notar a responsabilidade atribuída aos anciãos do Estado na regulamentação dos atos individuais e coletivos e na condução de sua execução, de

¹⁰⁹ “e tornamos, assim, ao papel indispensável do vinho e dos banquetes na educação geral da cidade, ao menos de toda cidade onde a liberdade dos lazeres comuns é suscetível de ordem e educação. Proibido aos jovens até 18 anos, permitido moderadamente aos que contam menos de 30, o vinho temperará oportunamente a austeridade e a soma crescente da idade. Dessa maneira, os homens acima de 40 anos se reunirão em banquetes, onde redescobrirão a leveza de sua juventude e, sob o comando de chefes calmos e sóbrios, saberão aproximar-se [contudo] vencendo a impudência da embriaguez. Esses líderes do jogo perigoso e [não obstante] necessário serão os “acima de 60” [o que equivale a dizer, os idosos]. Eles terão ultrapassado [a idade para] a música dos coros, porém, após completados 50 anos, dela terão a direção suprema; de sua [própria] experiência coral extraindo e sintetizando as mais altas lições, julgarão quais tons e quais ritmos convêm às diversas idades e, sobretudo, quais tons e quais ritmos traduzem melhor os princípios e os costumes que devem reger a educação de nossa juventude.” (Introdução de Auguste Diès e Louis Gernet em PLATON, *Les Lois, Œuvres complètes*, tome XI, p.x.)

¹¹⁰ “– Dizemos então, sem receio, que o uso de música e de festas com danças corais é correto nessas condições [que apresentamos]? Nós nos comprazemos quando acreditamos viver na prosperidade, e quando nos comprazemos, em sentido inverso, acreditamo-nos na prosperidade. Não é verdade? / – Completamente. / – Ora, quando experimentamos tal sentimento, o da alegria, não podemos ficar em repouso. / – [Isso] é um fato. / – E não é [igualmente] verdade que se nossos jovens, eles, estão prontos para dançar, nós, os velhos, encontramos, para nossa estima [e ao nosso gosto], um passatempo conveniente no espetáculo de sua folia, [estando nós] contentes de seus jogos e de suas festas, uma vez que nossa leveza nos abandona agora? É ela que saudamos com nossas nostalgias quando instituímos, desse modo, concursos destinados àqueles que podem, melhor que ninguém, sacudir nosso torpor ao fazer despertar a lembrança de nossa juventude. / – [Isso] é bem verdade.”

forma a exercerem sua autoridade e poder moral como força de coerção, a fim de zelarem pelo cumprimento e perpetuação das normas estabelecidas. Tal atribuição se deve, naturalmente, à sabedoria reconhecida nesses sujeitos mais vividos entre todos e, logo, mais experimentados na virtude e aptos a infundi-la no caráter dos mais jovens. Diversas são as indicações de tal reconhecimento no decorrer da obra, como a contida nesta afirmação do Ateniense em sua confabulação com Clíneas sobre quem mereceria o título de vencedor dos referidos “concursos” (fossem eles de natureza ginástica, musical ou hípica):

[L'ATHÉNIEN] – Évidemment, vous et moi, nous ne pourrions que déclarer justement vainqueur celui qu'auront proclamé ceux de notre âge. Car notre expérience paraît être, parmi les divers titres qui se présentent actuellement dans toutes les cités et partout, de beaucoup le plus excellent.

(Lois II, 658e)¹¹¹

Assim se passa, e principalmente, com a educação, considerada o motor de toda sociedade.¹¹² Vejamos, a esse respeito, o que se conclui do relevante papel dos anciãos. Já ao final do segundo livro, retoma Platão a questão da embriaguez como componente essencial dos banquetes (em que o coro de Dioniso se exercita) para justificar, definitivamente, a precisão da assistência de pessoas mais sábias e equilibradas as quais, na condição de instrutores, poderão conduzir essas ocasiões de festa evitando que sua assembleia se torne “forcement plus tumultueuse à mesure que la beuverie se prolonge”¹¹³ (671a). É então que ele lança, através do discurso de seu protagonista, a imprescindibilidade da figura dos anciãos em meio a tais reuniões que representam, por excelência, o ambiente de troca de experiências e aprendizado. Deste modo fala o Ateniense:

[L'ATHÉNIEN] – Ne disions-nous pas qu'en l'occurrence l'âme des buveurs, comme un morceau de fer, prend dans l'incandescence une souplesse et une jeunesse nouvelles, au point de devenir ductile aux mains de ce qui peut et sait la former et la façonner, comme au temps qu'elle était jeune; le modelleur, ajoutions-nous, est le même qu'à cette époque-là, c'est-à-dire le

¹¹¹ “– Evidentemente, você e eu, nós não podemos deixar de declarar vencedor com justiça aquele que [assim] terão proclamado os [anciãos] de nossa idade. Afinal, nossa experiência parece ser, entre os diversos títulos que se apresentam atualmente em todas as cidades e em todo lugar, em muito a mais valiosa.”

¹¹² Não é outro o motivo, aliás, por que o primeiro magistrado da cidade, uma espécie de ministro da educação nacional – o qual preside, aliás, a formação musical dos cidadãos –, deva contar no mínimo 50 anos de idade e ser, entre os guardiões casados, pai de família; ele será escolhido pelos demais magistrados (dada a importância de sua função) para um mandato de cinco anos.

¹¹³ “forçosamente mais tumultuada à medida que a bebedeira se prolonga”

bon législateur; à lui de donner au festin les lois sur les beuveries, capables d'amener cet exalté, cet effronté, qui devient plus impudent que de raison et ne veut pas accepter l'ordre ni son tour de se taire, de parler, de boire et de chanter, à faire délibérément tout le contraire, et lorsqu'entre en scène la mauvaise hardiesse, à pouvoir lancer contre elle et lui opposer, d'accord avec la justice, la plus belle des craintes, cette crainte divine que nous avons appelée honneur et respect de soi-même?

[CLINIAS] – C'est cela.

[L'ATHÉNIEN] – Et comme gardiens et collaborateurs de ces lois, il y a de sobres et calmes stratèges des gens ivres, sans lesquels il est plus risqué de combattre l'ivresse que de guerroyer avec des chefs qui manqueraient de sang-froid, et celui qui ne peut se résoudre à obéir à ces stratèges et aux chefs de Dionysos, *les hommes de plus de soixante ans*, remportera un déshonneur aussi grand et plus grand que celui qui désobéit aux chefs d'Arès.

[CLINIAS] – Exactement.

(*Lois II*, 671b-e)¹¹⁴

Nesse tom sóbrio ou, antes, imperativo vai finalizando esse segundo livro das *Leis* que, em vista do conjunto da obra, mostra-se assaz contundente e esclarecedor em seus pressupostos para o desenvolvimento dos princípios ou regimentos que se desenrolarão aos olhos do leitor. Cabe aqui reproduzir o comentário dos críticos acerca do encerramento dessa espécie de “prefácio” (que formam os livros I e II) ao monumental código platônico – sendo este simultaneamente moral, social, jurídico e, por que não, até mesmo estético:

Nous n'entendrons plus parler ni des banquets ni du vin: le thème est épuisé dans ces deux premiers livres. C'est qu'il est essentiellement un thème d'introduction, étroitement lié qu'il est à la critique du bellicisme dorien et du rigorisme qui en est la suite; par cette critique, l'intention générale de la législation platonicienne s'oppose et se définit. A l'endurcissement contre la douleur, elle veut joindre, en effet, l'endurcissement contre le plaisir, ou plutôt la maîtrise du plaisir par l'expérience même du plaisir. N'est-ce pas à cette double épreuve que la *République* (413d-414a) soumettait ses gardiens pour choisir, parmi les plus résistants, les futurs chefs de la cité? Mais la *République*, si consciente qu'elle fût de la hardiesse d'une telle éducation, ne faisait qu'en indiquer d'un trait sobre les avantages: habituer les jeunes hommes à garder la décence au milieu des plaisirs comme au milieu des dangers, à s'y montrer maîtres d'eux-mêmes et partout fidèles à ces lois du rythme et de l'harmonie auxquelles fut dressée leur enfance. Elle ne spécifiait

¹¹⁴ “– Não dizíamos nós que, na oportunidade, a alma dos beberrões, tal qual um pedaço de ferro, toma na incandescência uma leveza e uma juventude novas, a ponto de se tornar dúctil [maleável] nas mãos daquele que pode e sabe formá-la e emoldurá-la, como no tempo em que ela era jovem; o modelador, ajuntemos, é o mesmo que [era] naquela época, isto é, o bom legislador; a ele [cabe a função de] prover ao festim as leis sobre as bebedeiras, capazes de conduzir esse exaltado, esse audacioso, que se torna mais impudente que arrazoado e não aceita a ordem nem a sua vez de calar-se, de falar, de beber e de cantar, a fazer deliberadamente todo o oposto, e tão logo entra em cena a má conduta [a audácia], a poder lançar contra ela e opor-lhe, de acordo com a justiça, o mais belo dos temores, esse temor divino que chamamos honra e respeito por si próprio? / – É isso mesmo. / – E como guardiões e colaboradores dessas leis, há calmas e sóbrias estratégias para as pessoas embriagadas, sem as quais é mais arriscado combater a embriaguez do que guerrear com chefes a quem falta o sangue frio, e aquele que não pode se decidir a obedecer a tais estratégias nem aos chefes de Dioniso, *os homens de mais de 60 anos*, carregará uma desonra tão grande, e ainda maior, do que aquele que desobedece aos chefes de Ares. / – Exatamente.” (Grifo meu.)

pas les plaisirs choisis pour cette épreuve, elle ne parlait pas des banquets et n'avait donc pas à mentionner la surveillance et les règles qui assureraient leur bonne tenue et leur valeur éducative. Ici, au contraire, les banquets sont, dans l'opposition générale entre dorisme et ionisme, le point de friction le plus vif, et la préface, où la législation platonicienne se sépare et se libère, se devait d'épuiser le sujet.¹¹⁵

Pois bem, se a questão do valor educativo da instituição do banquete chega a ser estabelecida como definitivamente incontestável e, por conseguinte, é tida pelos críticos como esgotada ao final dessa espécie de “prefácio”, acompanha-a na mesma linha conclusiva uma segunda questão – a qual, aliás, nos interessa mais de perto. Reduz-se, esta, à insistente afirmação do filósofo que associa a prática coral à base da educação: “l'ensemble de la chorée, n'est-ce pas? était pour nous l'ensemble de l'éducation” (672e);¹¹⁶ e nesse conjunto estão compreendidas as duas facetas do coro. Nestes termos ele as sintetiza, sob a voz do Ateniense:

[L'ATHÉNIEN] – (...) il y avait d'une part les rythmes et les mélodies, l'élément vocal.

[CLINIAS] – Oui.

[L'ATHÉNIEN] – D'autre part, le mouvement du corps avait le rythme en commun avec le mouvement de la voix, mais il avait en propre les figures, tandis que, de l'autre côté, c'est la mélodie qui caractérise le mouvement de la voix.

[CLINIAS] – Tout à fait vrai.

[L'ATHÉNIEN] – Or, quand la voix atteint jusqu'à l'âme, voilà, me semble-t-il, la formation à la vertu que nous avons appelée musique.

[CLINIAS] – Oui, exactement.

[L'ATHÉNIEN] – Quant aux mouvements du corps que nous avons nommés danse d'agrément, si on les règle de façon à procurer l'excellence du corps, l'éducation rationnelle de celui-ci en vue d'un pareil résultat, appelons-la gymnastique.

[CLINIAS] – Très exact.

(Lois II, 672e-673a)¹¹⁷

¹¹⁵ “Não escutaremos mais falar nem dos banquetes nem do vinho: o tema se esgota nesses dois primeiros livros. É que ele é essencialmente um tema de introdução, estreitamente ligado à crítica do belicismo dórico e do rigor que dele é a consequência [natural]; através dessa crítica, a intenção geral da legislação platônica se opõe e se define. Ao endurecimento contra a dor, ela quer acrescentar, com efeito, o endurecimento contra o prazer, ou antes, o domínio do prazer pela própria experiência do prazer. Não é a essa dupla prova que a *República* (413d-414a) submete seus guardiões para escolher, entre os mais resistentes, os futuros chefes da cidade? Todavia, a *República*, tão consciente que fora da ousadia de tal [forma de] educação, não fazia [mais] que indicar por uma sóbria advertência as vantagens dela: habituar os homens jovens a conservar a decência em meio aos prazeres tanto quanto em meio aos perigos e, entre eles, a mostrarem-se mestres de si mesmos e por toda parte fiéis a essas leis do ritmo e da harmonia para as quais foi direcionada sua infância. Ela [a *República*] não especificava os prazeres escolhidos para tal prova, não falava de banquetes e não tinha, pois, o que mencionar do cuidado e das regras que garantiriam sua boa influência e seu valor educativo. Aqui [nas *Leis*], ao contrário, os banquetes são, na oposição geral entre dorismo e ionismo, o ponto mais vivo de fricção, e ao prefácio, no qual a legislação platônica se separa e se liberta, cabia encerrar o assunto.” (Introdução de Auguste Diès e Louis Gernet em PLATON, *Les Lois, Œuvres complètes*, tome XI, p.xii-xiii.)

¹¹⁶ “o conjunto do coral, não é? era para nós o conjunto da educação”

¹¹⁷ “– (...) de uma parte havia os ritmos e as melodias, o elemento vocal. / – Sim. / – De outra parte, o movimento do corpo tinha o ritmo em comum com o movimento da voz, mas, de próprio, ele possuía as

Apenas ao alcance de tal distinção entre os elementos vocal e corporal os quais compõem o conjunto coral, conforme o próprio personagem os nomeia, é que se anuncia diante de nossa ávida curiosidade de leitores do que já se tratou e do que ainda se há de tratar. Isto elucida o protagonista, na sequência:

[L'ATHÉNIEN] – Dans la musique, cette sorte de moitié de la chorée dont nous venons de dire que nous l'avions parcourue et menée à terme, qu'il en soit dit maintenant encore la même chose; mais l'autre moitié (...) Eh bien! ce jeu, lui aussi, n'a-t-il pas pour principe l'habitude naturelle que tout être a de sauter? L'homme, disions-nous, acquiert un sens du rythme qui lui fait engendrer et produire la danse, et lorsque le chant suggère et réveille le rythme, l'union de ces deux éléments produit la chorée et ses fêtes.

E conclui (por sinal, repetidamente): “Et une partie de la chorée, disons-nous, a déjà été exposée; l'autre, nous tâcherons de l'exposer à son tour” (*Lois* II, 673b-d).¹¹⁸ E assim, nossa expectativa é congelada até o momento em que os interlocutores resolvem retomar o assunto, o que ocorre nada mais nada menos que à altura do Livro VII. É então que conheceremos mais a fundo a visão do filósofo acerca dessa segunda parte do coro, seu elemento corporal.

Ao tratarem desse elemento tal qual transparece das *Leis*, comentam os estudiosos da obra platônica:

Il n'y a pas, nous a dit la *République* elle-même (376e), de meilleur moyen d'éducation que le moyen traditionnel en Grèce: pour le corps, la gymnastique; pour l'âme, la musique. La gymnastique a deux parties: la lutte et la danse. (...) La *République* jugeait superflu tout détail sur la danse, indiquant d'un seul mot qu'elle devrait naturellement se régler sur les directives et les intentions générales du plan d'éducation. Les *Lois* insistent et réglementent.¹¹⁹

figuras, ao passo que, do outro lado, é a melodia que caracteriza o movimento da voz. / – Totalmente verdadeiro. / – Ora, quando a voz alcança a alma, eis aí, é o que me parece, a formação à virtude que temos chamado música. / – Sim, exatamente. / – Quanto aos movimentos do corpo que temos denominado dança agradável, se são regulados de maneira a se buscar a excelência corporal, a educação racional do corpo visando a tal resultado, chamemo-la ginástica. / – Perfeitamente correto.”

¹¹⁸ “Quanto à música, essa espécie de metade do coral da qual acabamos de dizer que já a percorremos e a levamos a termo, que seja dito ainda a mesma coisa, agora; entretanto, a outra metade (...) Bem, esse jogo, também ele, não tem por princípio o hábito natural que todo ser possui de saltar? O homem, dizíamos nós, adquire um senso do ritmo que o faz engendrar e produzir a dança, e tão logo o canto sugere e revela o ritmo, a união desses dois elementos faz surgir o coral e suas festas. (...) E uma parte do coral, é o que afirmamos, já foi por nós exposta; a outra, trataremos de expô-la a seu turno.”

¹¹⁹ “Não há, [conforme] nos disse a própria *República* (376e), melhor método de educação do que o tradicional na Grécia: para o corpo, a ginástica; para a alma, a música. A ginástica contém duas partes: a luta e a dança. (...) A *República* julgava supérfluo qualquer detalhe sobre a dança, indicando com apenas uma palavra que ela deveria naturalmente ser regulada sob as diretrizes e intenções gerais do plano de educação. As *Leis* insistem e regulamentam.” (Introdução de Auguste Diès e Louis Gernet em PLATON, *Les Lois, Œuvres complètes*, tome XI, p.Lvi.)

É justamente essa a função do Livro VII, além de abordar e discutir com mais detalhes o modelo educacional a ser adotado pelo Estado e suas diretrizes visando a perfeita formação dos indivíduos.

Logo de início, ressalta o Ateniense que o debate a se seguir acerca da educação dos cidadãos não deve passar pela via da codificação sob o estatuto de lei, mas tão somente, e tanto quanto for recomendável, tocar a pauta das instruções e dos conselhos – os quais, diga-se de passagem, serão proferidos por aqueles que mais autoridade acumulam para transmiti-los, ou seja, pelos sábios anciãos que encarnam os três personagens do diálogo. De acordo com suas palavras:

[L'ATHÉNIEN] – Les enfants une fois nés, garçons et filles, le sujet qui s'impose alors à nous le plus naturellement serait celui de leur nourriture et de leur éducation: n'en point parler est absolument impossible, mais, si nous en parlons, ce sera plutôt, à notre avis, sous forme d'instruction et de conseils que sous forme de lois.

(*Lois* VII, 688a)¹²⁰

A partir dessa primeira ressalva, o tema da educação se desdobra em diversos aspectos, desde preocupações e hábitos domésticos a práticas sociais, abarcando igualmente a esfera individual e a coletiva. Desse modo, dividem a atenção dos interlocutores assuntos do tipo: cuidados e modelos de criação para a primeira infância, ensino formal às crianças (incluindo a escola e seu programa), deveres e responsabilidades de homens e mulheres (sobretudo, para as últimas, no que concerne à manutenção do lar e da ordem doméstica), iniciação às artes e à maneira de perpetuá-las. E é justamente em meio às discussões relativas à arte como forma de conhecimento e de estímulo à consolidação do caráter dos sujeitos na virtude que se apresenta diante de nós a dança, como uma das expressões artísticas mais prementes enfocadas pelo autor das *Leis*.

Após sermos advertidos desde o princípio do Livro II de que ser bem educado, ou bem criado, significa saber cantar e dançar de modo admirável e exemplar – ou melhor, ser capaz “de chanter et de danser *en beauté*” (654b)¹²¹ –, não ficamos surpresos ao encontrar o mesmo conceito embutido na primeira preocupação expressa pelo protagonista no sétimo livro. Segundo ele, “une éducation droite ne peut faillir à se

¹²⁰ “Uma vez nascidas as crianças, meninos e meninas, o assunto que se impõe a nós mais naturalmente, então, seria aquele concernente à sua nutrição e educação: não falar nada disso é absolutamente impossível, mas, se tocamos no assunto, será antes, a nosso ver, a título de instrução e conselhos do que de leis.”

¹²¹ “de cantar e dançar *com beleza*” (Grifó meu.) A propósito, reveja-se a página 63, neste capítulo.

montrer capable de donner, aux corps et aux âmes, toute la mesure possible de beauté et de bonté” (*Lois VII*, 788c).¹²² Em seguida, esclarece que, especificamente para a beleza do corpo – enquanto a da alma é atribuída aos dons musicais, como sabemos –, a condição mais elementar é que ele seja exercitado, tão regularmente quanto possível, ainda no curso da primeira infância. Temos aí, pois, a importância da prática da ginástica e do seu bom cultivo novamente sublinhada, tal qual já era apregoada na *República*. Contudo, aqui, ela se direciona e se especializa, chegando a ser defendida não apenas para as criancinhas, mas inclusive para os recém-nascidos ou, antes até, para os embriões (é o que se chega a mencionar!), o que equivale a dizer, para os seres ainda alojados no ventre materno.¹²³

Como podemos imaginar, não é pequeno o assombro dos outros dois debatedores ao ouvirem da boca do estrangeiro de Atenas tamanho disparate – conforme se lhes afigura essa ideia da educação corporal estendida ao próprio estágio embrionário. O Ateniense, por sua vez, justifica seu ponto de vista ao demonstrar como a ginástica faz-se tanto mais necessária quanto mais o corpo se apresente potencialmente apto a se desenvolver e, logo, quanto mais acentuada (ou acelerada) se manifestar sua fase de crescimento. É então que, em sua explanação, ele introduz a noção do movimento como motor que impulsiona todo organismo animal (como o do galo, o qual toma como exemplo) à ação sem fadigas e proporciona-lhe força e preparo físico para executar com eficiência e constância suas atividades rotineiras e as tarefas que são dele exigidas (ou esperadas). Tal movimento funcionaria à maneira de uma moção comunicada a esse organismo, seja por uma força interior, seja exterior¹²⁴ – exatamente como o balanço da mulher grávida ao caminhar ou como o embalo dado

¹²² “uma educação reta não pode falhar em se mostrar capaz de dar aos corpos e às almas toda a medida possível de beleza e de bondade”

¹²³ Cf.: *Lois VII*, 788d-789b.

¹²⁴ A esse respeito, traz à lembrança A. Diès uma passagem de um outro diálogo platônico, *Timeu* (intermediário entre a *República* e as *Leis*), em que o filósofo comenta sobre a mesma noção do movimento corporal – nas palavras do tradutor: “si on ne permet jamais au corps de demeurer en repos, si constamment on lui imprime quelque agitation, il saura toujours se défendre naturellement contre les mouvements intérieurs et extérieurs. On ne permettra pas aux parties de s’opposer en ennemies, ni d’enfanter pour le corps les guerres et les maladies, mais on les rapprochera comme des amies et on donnera ainsi au corps la santé. Or, parmi les mouvements du corps, le meilleur est celui qui naît en lui par son action propre (par les exercices gymniques); le second consiste dans le balancement rythmé que nous imprime quelque transport” (“se jamais é permitido ao corpo permanecer em repouso, se constantemente imprime-se-lhe alguma agitação, ele sempre saberá se defender naturalmente contra os movimentos interiores e exteriores. Não se permitirá às [suas] partes se oporem como inimigas, nem criarem para o corpo as guerras e as doenças, mas elas se aproximarão como amigas e, assim, será dada ao corpo a saúde. Ora, dentre os movimentos do corpo, o melhor é aquele que nele nasce por sua própria ação (pelos exercícios ginásticos); o segundo [melhor] consiste no balanço rítmico que nos imprime algum [meio de] transporte” – PLATON, *Les Lois, Œuvres complètes*, tome XII, p.13, n.1).

pela mãe ou ama ao bebê de colo. E assim alcança o Ateniense coerência em sua defesa da “prática ginástica” (na verdade, de toda prática estimulada pelo princípio do movimento) inclusive na fase embrionária. Resume ele, um pouco adiante:

[L'ATHÉNIEN] – Prenons donc ceci comme principe du traitement qu'exigent le corps et l'âme des tout jeunes enfants: alimentation et mouvement autant que possible ininterrompus de nuit comme de jour, voilà ce qui profite à tous, mais spécialement aux tout petits qui devraient, s'il se pouvait, vivre sans cesse bercés comme dans un navire; voilà, pour les tout nouveaux nourrissons, l'idéal qu'il faut essayer de réaliser au plus près. Certains indices nous obligent d'ailleurs à conjecturer que l'expérience a révélé cette méthode et fait reconnaître ses avantages aux nourrices des petits aussi bien qu'aux guérisseuses du mal des Corybantes. Quand les mères, en effet, veulent endormir des enfants qui ont le sommeil difficile, au lieu de repos, c'est, au contraire, du mouvement qu'elles leur donnent en les balançant sans cesse dans leurs bras, et, au lieu du silence, quelque chantonement: disons que, au plein sens du mot, elles enchantent leurs bébés comme on enchanterait les bacchants frénétiques, par ce mouvement combiné de la danse et de la musique.

(Lois VII, 790c-e)¹²⁵

A relevância da música e da dança, alegada pelo protagonista, para a alma e o corpo dos mais pequeninos da sociedade é reclamada, ademais, também sob o aspecto da coragem. Afinal, essa virtude que contribui para modelar o caráter dos jovens cidadãos e libertá-lo dos temores que possam vir a abalá-lo só tende a ser aperfeiçoada à medida que lhes for conveniente e adequadamente oferecido o exemplo das artes corais, cuja influência tem o poder de harmonizar as forças interiores em conflito, quaisquer que sejam elas, e restabelecer o equilíbrio do corpo e da alma. E é visando a esse equilíbrio, o qual deve ser incutido no espírito desde a mais tenra idade, que a discussão sobre a dicotomia prazer x dor volta a requerer a atenção dos interlocutores. Dessa vez, é Clínius quem assevera, em resposta a seu instigador, o Ateniense:

[CLINIUS] – Il est inutile, étranger, que tu interrogés Mégillos pour savoir lequel de nous deux a dit les choses les plus justes; car je t'accorde de moi-même que tout le monde doit fuir une vie de plaisir ou de douleur sans

¹²⁵ “Tomemos isto, pois, como princípio de tratamento que exigem o corpo e a alma das crianças muito jovens: alimentação e movimento, tanto quanto possível, ininterruptos de noite e de dia, eis o que a todos beneficiará, mas especialmente aos pequeninos que deveriam, se pudessem, viver embalados sem cessar como em um navio; aí está, para os recém-nascidos, o ideal que se deve tentar atingir o mais próximo possível. Certos indícios nos obrigam, aliás, a conjecturar que foi a experiência que revelou tal método e que faz reconhecer suas vantagens às babás dos pequenos e, igualmente, às curandeiras do mal dos Coribantos. Com efeito, quando as mães desejam fazer dormir as crianças de sono difícil, em lugar de repouso é, ao contrário, o movimento que elas lhes oferecem ao balançá-las sem cessar entre seus braços, e, em lugar de silêncio, alguma canção [de ninar]: digamos que, no pleno sentido da palavra, elas encantam seus bebês como se encantariam as bacantes frenéticas, por meio desse movimento combinado da dança e da música.”

mélange, et toujours suivre une vie moyenne. Tu as donc bien parlé et tu en as mon aveu.

(*Lois VII, 793a*)¹²⁶

Em seguida a um breve interlúdio que aborda alguns aspectos particulares da formação das crianças – inclusive a noção dos primeiros jogos e da socialização infantil –, voltamos à mesma ideia já expressa na *República* e incessantemente lembrada pelo filósofo nas *Leis*. “L’instruction à donner est double, pour ainsi dire: elle doit former le corps par la gymnastique, l’âme par la musique” (*Lois VII, 795d*).¹²⁷ Ora, se ao final do Livro II o protagonista nos alertara enfaticamente de que parte dessa instrução ainda estava por ser descrita e regulamentada, tendo sido a outra parte (a da música) devidamente contemplada pelos debatedores, é apenas a certa altura do Livro VII que Platão nos esclarece acerca da essência da prática ginástica, isto é, a educação corporal. Em que consiste ela, enfim?

Isto nos diz, sucintamente, o Ateniense: “Or la gymnastique elle-même a deux parties: la danse et la lutte” (795d)¹²⁸. E põe-se a descrever cada uma delas:

[L’ATHÉNIEN] – La danse, à son tour, ou bien mime les paroles de la Muse et veille à exprimer fidèlement ce qu’elles ont de noble et de libre; ou bien vise à entretenir la vigueur, l’agilité, la beauté dans les membres et autres parties du corps en leur donnant le degré de flexion ou d’extension voulu, en les mouvant chacun selon le rythme qui lui est propre, et qui se distribue sur toute la danse en l’accompagnant exactement. Quant à la lutte, les nouveautés qu’ont imaginées dans leurs méthodes Antée et Cercyon par une vaine recherche de gloriole, tout aussi bien celles d’Épeios ou d’Amycos pour le pugilat, dépourvues qu’elles sont de toute utilité pour les rencontres guerrières, ne valent pas l’honneur d’un exposé. Mais les secrets de la lutte droite, l’adresse à garer son cou, ses mains, ses flancs, tout ce qu’on acquiert en peinant non seulement pour la victoire, mais pour la fermeté et la décence de l’allure, pour la force et pour la santé, cela utile à toutes fins, ne saurait être négligé.

(*Lois VII, 795e-796a*)¹²⁹

¹²⁶ “É inútil, estranho, que interrogues Megilo para saber qual de nós dois disse as coisas mais acertadas; afinal, garanto por mim mesmo que todo mundo deve fugir de uma vida de prazer ou de dor sem mistura, e seguir, sim, uma vida mediana [equilibrada]. Falaste, pois, muito bem e tens meu reconhecimento.”

¹²⁷ “A instrução a dar é dupla, por assim dizer: ela deve formar o corpo pela ginástica, a alma pela música.”

¹²⁸ “Ora, a ginástica contém em si duas partes: a dança e a luta.”

¹²⁹ “A dança, por seu turno, ou bem imita as palavras da Musa e cuida para exprimir fielmente aquilo que têm de nobre e de livre; ou bem visa a entreter o vigor, a agilidade, a beleza dos membros e outras partes do corpo conferindo-lhes o grau de flexão ou de extensão desejado, movendo-os cada qual segundo o ritmo que lhe é próprio, e que se distribui sobre toda a dança acompanhando-a com exatidão. Quanto à luta, as novidades que imaginaram em seus métodos Antão e Cercião por uma vã busca de glória, bem como as de Epeio ou de Amico para o pugilato, desprovidas que são de qualquer utilidade para as disputas guerreiras, não valem a honra de uma exposição. Todavia, os segredos da luta direita, a destreza em imobilizar seu pescoço, suas mãos, seus flancos, tudo isso que se adquire padecendo-se não apenas

Na sequência, põe-se a recomendar o devido zelo no cultivo de ambas as práticas ginásticas: sobre a luta, tanto os mestres devem ensiná-la com destreza e afinco quanto os aprendizes devem saber acolhê-la com gratidão; na dança coral, por sua vez, importa atentar para todos os exemplos de “imitação decente” por ela oferecidos, reconhecendo neles o valor moral e instrutivo que encerram, evitando negligenciá-los ou menosprezá-los. Tais exemplos traduzem-se, sumariamente, pelas danças guerreiras ou celebrativas, em que ou se executam passos espelhados em posições combativas como em preparação para a guerra, ou se empreende uma marcha rítmica e harmônica com o fim de render homenagem e prestar culto à descendência divina, como em um cortejo em festa. Após essa breve exortação para se preservar o correto modelo da prática ginástica (em ambas as modalidades), o protagonista argumenta, enfim, um tanto quanto decisivamente:

[L'ATHÉNIEN] – Telle est la fin, et l'unique fin, qu'on doive poursuivre en se livrant aux combats gymniques et aux engagements qui les préparent; ils sont utiles, en effet, aussi bien pour la paix que pour la guerre, pour la vie publique autant que pour la vie domestique, alors que tous autres travaux corporels, qu'on les fasse par jeu ou qu'on s'y passionne, sont indignes d'hommes libres, ô Mégillos et Clinias.

(Lois VII, 796d)¹³⁰

Considerando, pois, qualquer outro tipo de prática corporal – que não seja consagrada à guerra ou aos rituais em honra aos deuses – como “indigno de homens livres”, isto é, dos cidadãos assim educados para participarem ativamente da vida da pólis, Platão apresenta-nos adiante as categorias ginásticas admissíveis para a cidade-estado e contrapõe-nas àquelas que lhe são vergonhosas. Com esse intuito ele antecipa a regra, nos dizeres do Ateniense:

[L'ATHÉNIEN] – Quant aux chants et aux danses, voici comment il faut les ordonner. Les anciens nous ont laissé beaucoup de vieilles et belles compositions musicales et, pour exercer nos corps, non moins de belles danses, parmi lesquelles nous pourrions, sans irrévérence, trier ce qui convient et sied à la constitution que nous établissons.

(Lois VII, 802a)¹³¹

pela vitória, mas pela firmeza e decência da postura, pela força e pela saúde, isso sim, útil a qualquer fim, não saberia ser negligenciado.”

¹³⁰ “Tal é o fim, e o único fim, que se deve perseguir ao se entregar aos combates ginásticos e aos engajamentos que os preparam; com efeito, são eles úteis tanto para a paz quanto para a guerra, para a vida pública assim como para a vida doméstica, ao passo que quaisquer outros trabalhos corporais, sejam eles exercidos por jogo, sejam por paixão, são indignos de homens livres, ó Megilo e Clínia.”

¹³¹ “(...) Quanto aos cantos e às danças, eis como devem ser ordenados. Os antigos nos deixaram muitas velhas e belas composições musicais e, para exercer nosso corpo, não menos danças bonitas, dentre as

E nesse ponto destaca-se novamente o papel dos homens mais experimentados (acima de 50 anos de idade) que, na função de juízes, procederão à regulamentação daquilo que, entre as composições corais, deverá ser adotado ou descartado, obedecendo aos critérios estipulados pelo legislador para diferenciar o que seja próprio ou impróprio à formação dos indivíduos. Para tanto, eles possuem autoridade suficiente para avocar o auxílio de poetas e músicos, cujos talentos podem lhes ser úteis; contudo, fica claro que não deverão fiar-se em seus gostos ou preferências, e sim seguir à risca as orientações do legislador: “ce sont les volontés du législateur qu’ils interpréteront, pour instituer autant que possible, dans son esprit, la danse, le chant et tout ce qui concerne les chœurs” (802c).¹³² Parte de tal regulamentação prevê ainda o que convém aos homens e às mulheres, designando-lhes os elementos corais que sejam conformes às características naturais de cada sexo – reservando ao homem, por exemplo, o que se exprimir predominantemente pela bravura e à mulher, por seu turno, o que pender para a modéstia e a discrição. Preconiza exercícios e habilidades ginásticas para todos (inclusive para as crianças), segundo o que for compatível à natureza e ao desempenho esperado de cada um, bem como o rigor e a disciplina na execução de suas atividades rotineiras. É então que o filósofo concentra-se na diversidade de tais habilidades.

Como treinamento para a luta ele menciona uma variada gama de exercícios e táticas, até mesmo uma iniciação às estratégias de batalha para as jovens e, uma vez adultas, o acompanhamento em sua evolução – afinal, como deixa claro o tradutor, Platão insiste em que a mulher saiba, tanto quanto o homem, tomar parte nos combates, a fim de se garantirem a plena defesa e a preservação da ordem do Estado.¹³³ E após

quais podemos, sem irreverência, selecionar o que convém e assenta à constituição que [agora] estabelecemos.”

¹³² “são as vontades do legislador que eles interpretarão, a fim de instituir tanto quanto possível, em seu espírito, a dança, o canto e tudo o que concerne aos coros” – A esse propósito, comenta o tradutor do tratado: “Cette idée que danses, chants et chœurs doivent respecter parfaitement les volontés du législateur est souvent exprimée par Platon. Le texte des *Lois* et celui de la *République* se complètent et s’éclairent mutuellement. Le Livre III de la *République* exige des gardiens qu’ils ne pratiquent en fait de danses et de chants que ce qui peut les habituer, dès l’enfance, au courage, à la piété, à la tempérance. Tout le reste doit être rigoureusement prohibé. Ainsi l’art atteindra son but qui est de développer les vertus de l’âme.” (“Essa ideia de que danças, cantos e coros devem respeitar perfeitamente as vontades do legislador é comumente expressa por Platão. O texto das *Leis* e aquele da *República* se completam e se esclarecem mutuamente. O Livro III da *República* exige que os guardiões pratiquem, de fato, senão danças e cantos que podem habituá-los, desde a infância, à coragem, à piedade, à temperança. Todo o resto deve ser rigorosamente proibido. Assim, a arte atingirá sua meta que é de desenvolver as virtudes da alma.” – PLATON, *Les Lois*, *Œuvres complètes*, tome XII, p.32, nota 1.)

¹³³ Assim ele se explica, pelas palavras do protagonista: “ne fût-ce que pour être capables, si jamais s’impose une sortie en masse, quittant la cité pour combattre au dehors, de constituer au moins une garde pour les enfants et pour le reste de la cité. Si, au contraire, rien ne devant être juré impossible, des ennemis venant du dehors, Barbares ou Grecs, faisaient irruption en grande force et violence, et rendaient nécessaire la bataille pour la cité même, ce serait grande misère pour la cité que des femmes si

asseverar a imprescindibilidade da constância nesse treinamento – dado que é a prática da luta que permite formar-se na guerra, e não o oposto –, o autor do diálogo passa a tratar de forma mais focada do outro componente da ginástica que, até então, fora abordado não mais que tangencialmente, a dança. Isto nos anuncia o Ateniense: “Ce que nous avons dit jusqu’ici de la valeur formative de la lutte nous suffira pour le présent. Quant aux autres mouvements d’ensemble du corps, dont la plus grosse part recevrait, à bon droit, le nom de danse, il y faut distinguer deux espèces” (814d-e).¹³⁴ A partir desse momento, enfim, tomamos maior conhecimento das categorizações platônicas concernentes à arte coreográfica.

Primeiramente a dança é classificada em dois grandes grupos, ou em “duas espécies”: uma que imita os movimentos dos mais belos corpos (no que têm de nobre e altivo) e outra que o faz em relação aos mais feios (no que apresentam de frívolo e desprezível). Em seguida, ambos esses grupos são divididos, por sua vez, em dois subgrupos (ou duas subespécies). O que se espelha na beleza – chamado de “sério” – abarca em seu seio os movimentos que caracterizam a dança guerreira e cuja potência violenta surge de uma alma viril, de uma parte e, de outra, aqueles que tipificam a dança pacífica e que animam uma alma temperada na prosperidade e no gozo moderado dos prazeres. Em contraposição a essa última – denominada “emelia” –, a dança guerreira é nomeada “pírrica”, e expressa tanto as atitudes e gestos de defesa, cujo domínio é essencial a qualquer combatente, quanto os movimentos contrários de ataque que qualificam as atitudes ameaçadoras e ofensivas. Já o grupo que se mira na feiura – identificado como “frívolo” – é enquadrado no gênero cômico e taxado de ridículo, sendo sua descrição relegada a segundo plano no rol das preocupações dos três debatedores do diálogo.

honteusement mal élevés qu’elles ne fussent pas prêtes à affronter, comme les oiseaux, les bêtes les plus redoutables et défendent leurs petits en risquant la mort et tous les dangers, mais, tout de suite, se portent vers les lieux sacrés, emplissent tous les autels et les temples, et jettent, sur le genre humain, le décri d’être, par nature, ce qu’il y a de plus lâche parmi toutes les bêtes” (“senão para serem capazes, acaso se imponha uma fuga em massa, deixando-se a cidade para combater fora, de constituir ao menos uma proteção para as crianças e para o resto da cidade. Se, ao contrário, nada devendo ser conjurado impossível, ao sobrevirem inimigos de fora, Bárbaros ou Gregos, irrompendo com grande força e violência, tornado necessária a batalha pela própria cidade, seria grande miséria para esta [ter] mulheres tão vergonhosamente mal educadas que não estivessem prontas para afrontar, como os pássaros, as bestas mais temíveis e defender seus pequenos arriscando-se à morte e a todos os perigos, mas que, logo em seguida, se rendessem aos lugares sagrados, preenchendo todos os altares e os templos, e lançando [assim], sobre o gênero humano, o descrédito de ser, por natureza, o que há de mais covarde entre todas as bestas” – *Lois VII*, 814a-b).

¹³⁴ “Isso que temos dito até aqui sobre o valor formativo da luta será o suficiente para o presente. Quanto aos outros movimentos do conjunto do corpo, cuja maior parte receberia de direito o nome de dança, é preciso nisso distinguir duas espécies”.

Da espécie séria, nem todos são os movimentos aceitáveis. Para as danças guerreiras, o que se apresenta de acordo com o modelo reconhecido como correto traduz-se apenas pelos movimentos que se realizam quando o conjunto dos membros do corpo exhibe a retidão de linhas que transparece de uma postura digna e bem ereta ou alongada. Para as danças pacíficas, por seu turno, o que deve ser avaliado é se o executor conforma-se ou não aos padrões de uma bela dança e se consegue manter, até o final, a envergadura e o comportamento de quem é escolado em boas leis, isto é, de quem possui civilidade ou boa educação. Por isso, argumenta o filósofo pela voz de seu sábio estrangeiro, necessário faz-se separar, antes de tudo, a performance sujeita a críticas e reprovações daquela que, por sua nobreza e seriedade, está livre de toda crítica ou condenação. Esse é, grosso modo, o critério que o leva a excluir do grupo das danças sérias aquelas que figuram nos rituais báquicos ou são a eles relacionadas, nas quais, sob o nome de entidades rústicas como pãs, ninfas, sátiros e silenos,¹³⁵ imita-se ou incorpora-se a embriaguez desmedida, em estado de êxtase, a fim de celebrarem-se certos ritos de purificação e iniciação. São tais danças, segundo o protagonista, inclassificáveis, devendo ser colocadas à parte das danças guerreiras ou pacíficas, uma vez que não convêm a cidadãos.

Ao se deter em uma descrição mais apurada dos tipos e modos da dança pacífica, o Ateniese menciona um fato que já fora objeto de discussão em outros momentos e que, de acordo com a concepção platônica, consiste em uma verdade ou premissa fundamental sobre a dança, qual seja, a de que tal arte não poderia se originar de outra fonte senão da própria arte do canto. São estas suas palavras: “D’une façon générale, d’ailleurs, soit qu’il chante ou qu’il parle, nul n’est capable, en donnant de la voix, de garder son corps en repos. Aussi est-ce de l’imitation des paroles par les gestes qu’est né tout l’art de la danse” (816a).¹³⁶ Dessa maneira, compreende-se a raiz mimética que Platão confere à arte do movimento: o gesto imita a palavra, o corpo quer

¹³⁵ Tais entidades, que podem ser classificadas como baixas ou secundárias para a mitologia greco-latina – por representarem espíritos menores do universo mítico cujos traços confundem-se e mesclam-se entre os planos divino, humano e animalesco, sendo, assim, híbridas por natureza –, aparecem, recorrentemente, como habitantes do mesmo espaço bucólico e dotadas de um erotismo selvagem (dado que não doutrinado pelos padrões civilizacionais) que as aproxima de uma tipificação estética do que é feio, vil, indigno ou grotesco. Para uma caracterização mais detalhada de tais espécies de seres “menores” da mitologia e para uma leitura de seus traços sob a perspectiva do grotesco-monstruoso a partir de Bakhtin (no livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, sob a tradução de Yara Frateschi Vieira, publicado pela editora Hucitec, 6.ed., São Paulo, 2008), cf.: PAIVA, *Sintonias entre as artes*, p.21-38.

¹³⁶ “Aliás, de modo geral, seja cantando ou falando, ninguém é capaz, ao entoar sua voz, de manter seu corpo em repouso. Assim também é que, da imitação das palavras por gestos, é nascida toda a arte da dança”.

representar aquilo que a voz entoava, estando esta submetida à harmonia dos sons ao passo que aquele se submete às inflexões do ritmo.

E relembro tal verdade, assim conclui seu discurso acerca do que para ele constitui a louvável espécie das danças sérias:

[L'ATHÉNIEN] – (...) il constituait ainsi deux espèces de belles danses, la guerrière ou pyrrhique et la pacifique ou emmélée, et mettait sur chacune le nom qui lui sied et qui lui est assorti. Il appartient au législateur de les décrire à grands traits, au gardien des lois de chercher à les réaliser, et, quand il l'aura fait, de combiner la danse avec les autres parties de la musique, de répartir de telles danses entre toutes les fêtes, assignant à chaque sacrifice la danse qui lui convient, et, quand il aura consacré le tout dans l'ordre voulu, de ne plus toucher par la suite à rien de ce qui appartient soit à la danse, soit au chant; ainsi, passant leur vie de la même façon dans les mêmes plaisirs, cité et citoyens demeureront les mêmes et, se ressemblant autant que possible, vivront parfaits et heureux.

(Lois VII, 816b-d)¹³⁷

¹³⁷ “(...) ele [o grupo sério] constituía assim duas espécies de belas danças, a guerreira ou pírrica e a pacífica ou emelia, e intitulava cada uma do nome que lhe assentava e que dela emanava. Cabe ao legislador descrevê-las em linhas gerais, ao guardião das leis procurar realizá-las e, isso feito, combinar a dança com as outras partes da música, distribuir tais danças entre todas as festas, assinalando para cada sacrifício a dança que lhe convém e, quando tiver consagrado o todo na devida ordem, em seguida não mais tocar em nada concernente nem à dança, nem ao canto; então, passando sua vida da mesma maneira e nos mesmos prazeres, cidade e cidadãos permanecerão os mesmos e, reunindo-se sempre que possível, viverão [sendo] perfeitos e felizes.” – Nesse ponto reitera-se novamente um outro pressuposto platônico inúmeras vezes relançado pelo filósofo – não apenas nas *Leis* – e cujo exemplo máximo concretiza-se, a seu ver, no modelo de tradição oferecido pela nação egípcia. Consiste ele na absoluta rejeição de qualquer mudança que possa implicar a alteração da ordem uma vez estabelecida pelo bom legislador visando ao bem comum, respeitando-se costumes e hábitos antigos desde sempre alicerçados no seio da sociedade. Ora, quem mais poderia refletir um considerável respeito à tradição e, por conseguinte, tamanha sabedoria senão os egípcios? Nas *Leis*, eles são recorrentemente lembrados sobretudo no que se refere à preservação das artes (com destaque para a música). Assim os enaltece o Ateniese, desde o princípio do Livro II: “Depuis bien longtemps, je pense, ils [les Égyptiens] ont appris cette vérité que nous formulons maintenant: ce sont les belles figures et les belles mélodies que doit pratiquer dans ses exercices la jeunesse des cités; ils en ont donc fixé la détermination et la nature, puis en ont exposé les modèles dans les temples; ces modèles, il n’était permis ni aux peintres, ni à quiconque représente des attitudes d’aucune sorte, de les négliger pour modifier les règles nationales ou en imaginer de nouvelles, et maintenant encore cela leur est défendu, soit en cette matière, soit en tout art musical. À l’examen, tu trouveras que, dans ce pays, les peintures ou les sculptures remontent à des millénaires, – et quand je dis millénaires, ce n’est pas façon de parler, c’est la réalité; elles ne sont ni plus belles ni plus laides que celles d’aujourd’hui, et ont mis en œuvre une technique identique” (“Desde muito tempo, penso eu, eles [os egípcios] aprenderam essa verdade que formulamos agora: são as belas figuras e as belas melodias que deve praticar, em seus exercícios, a juventude das cidades; dessas [figuras e melodias] eles fixaram, então, a determinação e a natureza, depois expuseram seus modelos nos templos; sobre tais modelos, não era permitido aos pintores nem a quem quer que represente as atitudes de toda espécie negligenciá-los para modificar as regras nacionais ou [a partir delas] imaginar outras, novas, e ainda hoje isso lhes é proibido, seja nessa matéria, seja em toda arte musical. Se examinares [bem], descobrirás que, nesse país, as pinturas ou as esculturas remontam de milênios, e quando digo milênios, isso não é apenas um modo de falar, é a [pura] realidade; estas não são nem mais belas nem mais feias do que aquelas de hoje, e aplicaram técnica idêntica” – 656d-657a). Ademais, ao longo do Livro VII, o teor de seu apelo a que se atente ao sucesso da prática egípcia permanece enfático, como deixa transparecer esta passagem: “– Quelqu’un de nous aurait-il (...) une meilleure industrie que celle dont usent les Égyptiens? / – Quelle industrie veux-tu dire? / – Consacrer toute danse et toute musique; régler d’abord les fêtes, ordonner d’avance, pour l’année, quelles fêtes on devra célébrer, à quelles époques, en l’honneur de quels dieux ou enfants des dieux; ensuite, quel hymne on devra chanter en sacrifiant aux dieux et de quelles danses

Reafirmando, pois, uma vez mais a necessidade da manutenção integral da ordem tradicionalmente instaurada pelo legislador, inclusive no que se refere ao domínio das danças, o personagem-filósofo levanta – ainda que brevemente – um último ponto no tocante a tal manutenção no meio das artes. Este se resume no contraste que também deve ser mantido perenemente entre as manifestações dignas do gênero sério e aquelas típicas do gênero oposto, as quais se identificam à qualificação geral de ridículas. E só então o cômico entra em cena no debate; não, porém, para ser minuciosamente descrito como o fora a espécie séria das danças, mas, quando muito, para ser dela claramente distinguido, de modo que jamais se confundam ambos os gêneros.¹³⁸ Afinal, a clara oposição entre os dois é o único meio de se garantir a desejada incorruptibilidade do sistema normativo ao qual se sujeitam os cidadãos. É por isso que a expressão do ridículo ou as imitações do cômico são lícitas apenas àqueles que não fazem jus ao estatuto de cidadãos, ou seja, os escravos ou estrangeiros assalariados, sendo absolutamente banidas dos hábitos da gente livre (incluindo-se aí homens e mulheres). Elas devem sempre deixar transparecer, em suma, um aspecto “não familiar” – nos termos do Ateniense (816e). O cômico é por ele tratado, sucintamente, nestas palavras (em sequência ao gênero sério):

honorer tel et tel sacrifice; réglementation qui sera confiée à quelques-uns, mais, une fois faite, tous les citoyens, ayant sacrifié en commun aux Moires et à toutes les autres divinités, consacreront, par des libations, chaque hymne successivement à l'un des dieux ou démons. Celui qui présenterait, en l'honneur de quelque dieu, d'autres hymnes ou d'autres danses que celles-là, les prêtres et prêtresses se joindront aux gardiens des lois pour l'expulser, agissant en cela conformément à la religion et à la loi, et, s'il n'obéit pas de bon gré à l'expulsion prononcée, il restera toute sa vie exposé, pour crime d'impiété, aux poursuites de qui voudra” (“– [Acaso] algum de nós teria (...) melhor indústria do que a usada pelos egípcios? / – Qual indústria queres dizer? / – Consagrar todo [tipo] de dança e de música; regulamentar primeiramente as festas, organizar, com antecedência, para o ano [todo], quais festas se devem celebrar, em quais épocas, em honra de quais deuses ou filhos de deuses; em seguida, qual hino se deve cantar em sacrifício [oferecido] aos deuses e com quais danças prestar honras a tal e tal sacrifício; regulamentação confiada a alguns mas, uma vez feita, todos os cidadãos, tendo sacrificado em comum às Moiras e a todas as outras divindades, consagrarão, por libações, cada hino sucessivamente a um dos deuses ou demônios. Aquele que [por ventura] apresentasse, em honra a algum deus, outros hinos ou outras danças diversas daquelas, os sacerdotes e sacerdotisas se uniriam aos guardiões das leis para expulsá-lo, agindo diante disso em conformidade à religião e à lei, e, se tal indivíduo não obedecesse de bom grado à expulsão proferida, permaneceria pelo resto de sua vida exposto, por crime de impiedade [falta de temor aos deuses], às perseguições de quem quer que fosse [e que assim o desejasse]” – 799a-b). A esse propósito interroga-se, finalmente, o tradutor: “Quel est le sens de cette interdiction de tout changement?” (“Qual o sentido dessa interdição de qualquer mudança?”) Ao que retruca, com base no estudo de M. Vanhoutte: “elle n’a d’autre portée que celle de chercher, dans l’opinion publique, un appui suffisant pour confirmer le caractère sacré de la législation” (“ela não tem outro alcance senão o de buscar, na opinião pública, um suporte suficientemente forte para confirmar o caráter sagrado da legislação” – PLATON, *Les Lois, Œuvres complètes*, tome XII, p.27-28, nota 1.)

¹³⁸ Platão parece não encontrar espaço em sua obra (ao menos, nas *Leis*) para a descrição do gênero cômico (por ele desqualificado), descartando qualquer esforço de categorizá-lo em pormenores. Não lhe interessa, assim, apontar mais do que sua discrepância em relação ao gênero nobre e sério das danças.

[L'ATHÉNIEN] – Voilà donc achevé ce qui concerne le rôle des beaux corps et des belles âmes dans les danses dont nous avons donné les règles; quant aux corps laids et aux pensées laides, quant aux esprits portés vers le rire et les moqueries dans la parole, le chant, la danse et dans les imitations qui tournent tout cela en comédie, il nous faut, à toute force, les étudier et les juger. Connaître, en effet, le sérieux sans connaître le ridicule, et connaître, l'un sans l'autre, quelques contraires que ce soient, est impossible à qui veut devenir un homme de jugement. Mais pratiquer l'un et l'autre n'est pas non plus possible, si l'on veut participer quelque peu à la vertu. C'est précisément pour cela qu'il faut cependant connaître le comique lui-même, pour ne jamais faire ni dire, par ignorance et contre toute convenance, des choses ridicules.
(Lois VII, 816d-e)¹³⁹

Nesse ponto, após a contraposição do cômico ao sério, isto é, do que é considerado digno da educação dos cidadãos ao que lhe é ofensivo e, logo, impróprio, esgota-se a ênfase na discussão acerca da dança para se ampliar ainda o foco sobre a educação e seus outros componentes – no que se inclui, certa e incansavelmente, o modelo egípcio – até se esgotar também, em breve, esse sétimo livro das *Leis*. Nele, conforme constatamos, a arte do movimento recebe destaque, mas não é isolada do conjunto da obra ou muito menos diferenciada de todo o sistema ideológico platônico. Do que pudemos contemplar nos dois textos mais extensos do autor, a arte, já vista com desconfiança por sua natureza mimética (o que deixa transparecer a *República*), não encontra justificção em tal sistema senão por sua potencial finalidade, qual seja, a de contribuir para a consolidação da virtude plena na alma de cada indivíduo. Se quisermos expressar essa ideia em outras palavras, digamos que a arte, em Platão, não constitui um fim em si mesma, e sim um meio, encerrando, em última instância, um caráter essencialmente utilitarista. A dança, por seu turno, como uma de suas representantes e, sobretudo, como um dos eminentes elementos do coro, apenas reproduz essa verdade. Ora, a que fim maior pode ela (bem como a música, a poesia, ou qualquer outra de suas companheiras) servir senão à educação? Não corresponde esta ao alcance da “virtude total”? Pois bem, é a tal finalidade que se destina a arte, no entender do nosso filósofo, conceito que abrange, naturalmente, o que ele mesmo denominava *choreía* e, dentro desse conjunto, o que hoje denominamos arte *coreográfica*.

¹³⁹ “Eis, pois, que completamos [nossa abordagem] do que toca ao papel dos belos corpos e das belas almas nas danças cujas regras elucidamos; quanto aos feios corpos e pensamentos, quanto aos espíritos tendenciosos ao riso e às troças na fala, no canto, na dança e nas imitações que transformam tudo isso em comédia, é preciso, a todo custo, estudá-los e julgá-los. Conhecer, com efeito, o sério sem conhecer o ridículo, e conhecer, um sem o outro, quaisquer contrários que sejam, é impossível a quem queira tornar-se homem de juízo. Todavia, praticar um e outro é tampouco possível, se queremos participar minimamente da virtude. É precisamente por isso que se faz necessário conhecer o cômico por si mesmo, a fim de jamais praticar ou proferir, por ignorância e contra toda conveniência, coisas ridículas.”

1.2) A *orchésis* em Aristóteles: breve consideração

Como vimos anteriormente e de acordo com a “história de uma definição” esboçada por Roger Farguell na importante obra *Figuras da dança*, se “o Platão tardio das *Leis* crê ter encontrado principalmente na dança uma unidade mimética de movimento e expressão”, reiterando no Livro II – conforme menciona o estudioso moderno – o “papel educativo e também terapêutico da dança na vida grega”,¹⁴⁰ o que Aristóteles teria a dizer dessa arte? É o que nos perguntamos.

Sabe-se que, ao separar a retórica da poética, esse discípulo de Platão de origem macedônica¹⁴¹ tratou a primeira como a arte da persuasão enquanto, para a segunda, ele reservou o papel da imitação ou da representação. E que, tendo o mestre excluído os poetas (bem como toda a classe de artífice de imagens, sobretudo, pintores e escultores) de sua república ideal – “quando a poesia é atacada e denegrida, é como retórica enganosa ou frívola que desencaminha os cidadãos e provoca desejos extravagantes” –, veio Aristóteles afirmar “o valor da poesia enfocando a imitação (*mimesis*) ao invés da retórica”.¹⁴² Lembremos, todavia, que mesmo para Platão a mimese, embora fosse técnica desqualificada por refletir uma *recriação* da realidade (isto é, uma imitação do plano superior das Ideias puras), era aceita quando empregada pela arte para reproduzir o que se enquadrasse na esfera do bom e do belo, ou seja, o que induzisse a alma do cidadão ao aperfeiçoamento na virtude. Assim, conforme expõe o sétimo livro da derradeira obra desse autor – estudada ao final da seção anterior –, o gênero denominado “sério” das danças é enaltecido ao passo que seu oposto, classificado como ridículo, é censurado. Estando, pois, segundo a argumentação de Farguell, Platão a enxergar no “movimento da dança *exemplarmente* realizado aquilo a que ele chamou αἰσθησις κινήσεως: o movimento como *mimesis* da expressão anímica e da representação pela linguagem do corpo”,¹⁴³ como poderíamos interpretar, por sua vez, a teoria mimética aristotélica nesse mesmo contexto da arte do movimento?

¹⁴⁰ FARGUELL, *Figuras da dança*, p.27-28.

¹⁴¹ Estima-se que Aristóteles vivera entre os anos de 384 e 322 a.C.

¹⁴² CULLER, *Retórica, poética e poesia*, p.72-73.

¹⁴³ FARGUELL, *Figuras da dança*, p.28 (grifos meus). Ainda a propósito de Platão, comenta o autor: “Também não se pode esquecer, ao lado da função narrativa e terapêutica da dança na doutrina platônica do movimento, a sua função social de distinção, por meio da diferenciação das danças para escravos e homens livres, que o legislador, tal como Platão o sublinha na *República*, tem que determinar do mesmo modo que o emprego conveniente das diversas formas de dança no culto e no teatro. Um tema que será retomado sobretudo no texto de apologia da pureza das formas de dança, *Peri Orcheseos*, de Luciano.” (*Ibidem*, p.28-29.)

Ora, ao pensarmos justamente no movimento como princípio motor (seja em sua potência de propulsão, seja na de realização),¹⁴⁴ tal qual fora largamente teorizado por Aristóteles, constatamos ser esse um tema por demais abrangente para nosso atual objetivo.¹⁴⁵ Em vista disso, limitaremos nossa breve consideração ao filósofo no que, especificamente, ele nos deixa como legado de um possível pensamento sobre a arte da dança a partir de suas ideias estéticas expostas na *Poética*. Afinal, como desviar nossa atenção, por mínima que seja, desse texto que, da Antiguidade diretamente à contemporaneidade (embora com perdas),¹⁴⁶ permanece incontornável para todos aqueles que pensam a arte, e não apenas a literatura, sob qualquer de suas formas de expressão? É o que também denota Gregory Scott – com o qual buscaremos dialogar – na seguinte afirmação:

Aristotle [not only Plato] also devotes considerable papyri to the theory of the arts in general and to drama and music in particular. However, he offers only scattered remarks on dance *per se*. Nevertheless, they occur for the most part in the *Poetics*, itself considered in aesthetics to be one of the most important tracts on art and theatre ever written, if not the most important.¹⁴⁷

Barbara Gernez, exegeta da obra, esclarece que, em princípio, esse texto de Aristóteles não se destinava à publicação, e sim à sua utilização nos cursos proferidos

¹⁴⁴ Farguell especifica tal divisão aristotélica do conceito de movimento mencionando o que o pensador grego considerava como a capacidade nele oculta (δυναμις) distintamente à sua forma de atualização (ενέργεια). “*Dynamis* chama ele a um movimento em latência, portanto um poder de movimento, mas cuja disposição em repouso para o movimento carece sempre ainda do estímulo vindo de um terceiro, para poder então como *energeia* ser atualizado [digamos nós, efetivamente realizado]. O processo metabólico, no sentido da doutrina aristotélica das causas, evolui assim através dos diferentes estádios da *dynamis* e da *energeia*, para finalmente alcançar a forma exterior da κίνησις. Por outras palavras, por efeito de um motor uma matéria, a partir da possibilidade formal imanente, é levada até à efectividade da sua manifestação em movimento (...)” (*Ibidem*, p.29-30.)

¹⁴⁵ Farguell é um dos que introduzem o tema em sua extensão, elencando obras do filósofo que conceituam a gênese da problemática do movimento e seus desdobramentos – cujo estudo, porém, extrapola o núcleo de nossa análise. Entre elas são citadas a *Física* e a *Metafísica*, que ficam aqui como sugestões de fonte para o leitor interessado. (Cf.: *ibidem*, p.29-31.) Outra que menciona a discussão do princípio do movimento em Aristóteles – localizando-a no décimo livro de *Ética a Nicômaco* – é Barbara Sparti, e o faz sob o enfoque da história da dança, abordando a herança clássica no quadro renascentista dessa arte na Itália. (Cf.: SPARTI, *Antiquity as inspiration in the Renaissance of dance: the classical connection and fifteenth-century Italian dance*, p.375-376.)

¹⁴⁶ Estas, como é amplamente conhecido, referem-se à parte da obra que toca à comédia e à *katharsis*, cujo tratamento, embora anunciado pelo autor, faz-se ausente dos manuscritos que sobreviveram à modernidade.

¹⁴⁷ “Aristóteles [não somente Platão] também dedica consideráveis papiros à teoria das artes em geral e ao drama e à música em particular. Contudo, ele oferece apenas observações esparsas sobre a dança em si mesma. Apesar disso, elas ocorrem, em sua maior parte, na *Poética*, tida pela estética como um dos mais importantes tratados sobre arte e teatro já escritos, senão o mais importante.” (SCOTT, *Twists and turns: modern misconceptions of peripatetic dance theory*, p.153.)

no Liceu.¹⁴⁸ Por isso sua estruturação parece um tanto desorganizada, para uma obra que se pretende sistemática: às vezes elíptica e esquemática, o que denota sua origem de notas de aula que foram agrupadas, além de trazer digressões que geram um efeito de quebra ou interrupção na organização do todo. Quanto à data da composição, esse parece ser outro quesito que foge a qualquer definição: ela já foi cogitada como proveniente do primeiro período de residência do filósofo em Atenas (entre 367 e 347 a.C.), do período intermediário correspondente à sua estadia na Macedônia (de 347 a 336) e, ainda, do segundo período de residência em Atenas (de 335 a 323), período este que coincide com a criação do Liceu. O que mais ressalta da obra, contudo, é seu teor enaltecedor ou dignificante da arte poética que, ao contrário do papel que lhe reservava Platão, na percepção de seu discípulo pode muito bem se comparar à atividade filosófica.¹⁴⁹ Assim, comenta a exegeta:

Ce changement de perspective que l'élève inflige à son maître doit servir de fil conducteur à la lecture de la *Poétique*. Il favorise, sans doute, le choix d'une méthode; il rend compte surtout des principaux aspects de la compréhension aristotélicienne de la poésie et plus particulièrement de la tragédie. En effet, bien que le disciple omette de citer Platon – qu'il s'agisse, dans les premiers chapitres, de préciser la notion d'imitation ou, dans le dernier, de discerner les mérites respectifs de la tragédie et de l'épopée –, la *Poétique* est tout entière construite comme une réponse à la condamnation platonicienne [de l'art des poètes]. C'est bien le résultat d'une rupture qu'il nous est donné de lire.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Conforme precisa a estudiosa, Aristóteles segue os cursos de Platão na Academia (fundada pelo mestre em Atenas) entre 365 e 347 a.C. E, no ano de 335, o discípulo funda sua própria escola na mesma cidade, o Liceu.

¹⁴⁹ Esta é assimilada igualmente à atividade do historiador, como se depreende deste trecho: “Il est clair, après ce que nous avons dit, que le rôle du poète ne consiste pas à dire ce qui s'est passé mais ce qui pourrait arriver, ce qui est possible selon le vraisemblable ou le nécessaire. En effet, l'historien et le poète ne se distinguent pas parce que l'un s'exprime en vers alors que l'autre le fait en prose (on aurait pu mettre l'œuvre d'Hérodote en vers et ce serait aussi bien de l'histoire en vers qu'en prose), mais ils diffèrent l'un de l'autre parce que l'un dit ce qui s'est passé alors que l'autre dit ce qui pourrait se passer.” (ARISTOTE, *Poétique* IX, 1451b) – “Pelos precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder.” (Utilizo aqui, embora com claros contrastes com a tradução francesa editada por Les Belles Lettres, a versão portuguesa de Eudoro de Souza publicada no Brasil em edição bilingue, grego-português, pela Ars Poetica em 1992: *Poética* IX, 1451b, §50, p.53.)

¹⁵⁰ “Essa mudança de perspectiva que o aluno inflige a seu mestre deve servir de fio condutor à leitura da *Poética*. Ela favoriza, sem dúvida, a escolha de um método; ela elucidada, sobretudo, os principais aspectos da compreensão aristotélica da poesia e, mais particularmente, da tragédia. Com efeito, ainda que o discípulo evite mencionar Platão – quer se trate, nos primeiros capítulos, de especificar a noção de imitação, quer, no último, de discernir os respectivos méritos da tragédia e da epopeia –, a *Poética* é toda construída como uma resposta à condenação platônica [da arte dos poetas]. É propriamente o resultado de uma ruptura que nos é dado a ler.” (Introdução de Barbara Gernez em ARISTOTE, *Poétique*, p.x.)

Estando tal ruptura aludida por Gernez focada prioritariamente sobre a arte que qualifica o ofício dos poetas e, inclusive, dá nome ao tratado em pauta, voltamos-nos, não obstante, para o que dela podemos apreender sobre a arte por nós contemplada presentemente, a dos dançarinos. A divergência aristotélica em relação à concepção platônica vem nos apontar, ao menos, duas implicações significativas para o entendimento da arte do movimento a partir da *Poética*. A primeira delas é que, ao contrário de Platão, Aristóteles a percebe como não exclusiva e forçosamente mimética, além de tal natureza não ser, *a priori*, condenável; a segunda é que não mais se apresenta como indissociável da música em sua imanência (como expressa o próprio termo *choreía* usado por Platão para nomeá-la), muito embora elas se encontrem frequentemente aglutinadas em cena, isto é, no drama. Vamos, pois, ao tratado.

É certo que as menções à dança na *Poética* são, de fato, raras; ainda assim, elas existem. Entretanto, uma diferença já se faz notável em relação às *Leis*: se nessa obra Platão a referencia, juntamente à música, como *χορεία*, Aristóteles, na sua, passa a designá-la sob um outro termo que vem sinalizar a sua autonomia e, digamos assim, sua identidade própria e inalienável: *ὄρχησις*. Desse modo, nas poucas vezes em que essa arte é explicitamente evocada no tratado aristotélico, ela o é nomeadamente e sob uma conotação única, não mais conjunta e inseparável da arte musical.

Tal mudança de nomenclatura da arte do movimento de Platão para Aristóteles deveria bastar para demonstrar uma evolução em seu tratamento. Todavia, isso não é tudo. A primeira menção à dança no texto (ou melhor, aos seus artistas, os dançarinos) – já sob a nova denominação – traz uma informação importante sobre a teoria mimética de seu autor. A fim de compreendê-la, lembremos sucintamente o tema do primeiro capítulo da obra: após o anúncio de seu projeto de discutir e analisar a arte poética e “suas espécies” (*Poét.* I, 1447a, 0-10) – ou seja, os gêneros (dramáticos ou quase) trágico, cômico e épico –, o filósofo inicia sua exposição sobre as divisões da imitação que lhe permitirão definir criteriosamente cada um daqueles gêneros. Trata-se, em suma, dos três modos miméticos pelos quais se concretizará a representação: meios, objetos e maneiras. Uma vez que nosso propósito aqui é, longe de abarcar toda a teoria mimética delineada no texto, apenas contemplar a arte coreográfica (ou, para usar o radical já empregado por Aristóteles, *orchéstica*) à luz dessa teoria, vamos nos restringir

a um rápido comentário acerca do primeiro deles, os meios – no que acompanhamos Gregory Scott na ênfase que dá a esse modo da mimese aristotélica.¹⁵¹

São três os meios que o filósofo nos apresenta nestes termos: “(...) tous [les arts] élaborent l’imitation à l’aide du rythme [*rythmós*], du langage [*lógos*] et de la mélodie [*harmonia*], que ces *moyens* soient utilisés chacun séparément ou combinés” (*Poét.* I, 1447a, 20-25).¹⁵² A grande revelação, para nós, segue-se a essa distinção do autor, que passa a exemplificar como tais meios são empregados pelas artes; é quando alude à dança pela primeira vez:

Par exemple, c’est la combinaison de la mélodie et du rythme seuls qu’utilisent l’art de la flûte, l’art de la cithare ainsi que tous les arts, s’il s’en trouve, qui partagent le même pouvoir, comme l’art de la syrinx; et c’est à l’aide du *rythme*, mais *sans la mélodie* [*χωρίς ἁρμονίας*], que les *danseurs* [*τῶν ὀρχηστῶν*] imitent (en effet, ils imitent les caractères, les émotions et les actions par le biais de figures rythmiques).

(*Poét.* I, 1447a, 23-28)¹⁵³

Temos, pois, logo de início – tal trecho encontra-se no princípio da obra – a prova da mudança de concepção da essência da arte do movimento em Aristóteles: associada inextricavelmente à música (assimilável à melodia, no fragmento anterior) na *choreía* platônica, ela passa a ser vista como independente desta, já que prescinde da melodia e conta apenas com o ritmo como meio de representação.

Ora, este oculta em si mesmo uma potência ainda mais reveladora sobre a constituição da dança, potência essa que é, todavia, encoberta pela tradução que quase unanimemente se confere ao vocábulo grego *rythmós* – tradução essa, aliás, utilizada na abertura deste capítulo.¹⁵⁴ Gregory Scott nos elucida brilhantemente a esse respeito. Segundo o crítico, tal vocábulo, tanto em Platão (nas *Leis*) quanto em Aristóteles (na *Poética*), tem muito mais a ver com a natureza da dança do que com a da música – o que a tradução usual para “ritmo” acaba por ofuscar, dado que é prioritariamente associada a um sentido musical na nossa interpretação moderna ocidental. E ele defende

¹⁵¹ SCOTT, Twists and turns: modern misconceptions of peripatetic dance theory.

¹⁵² “(...) todas elas [as artes] imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia, usando estes *elementos* separada ou conjuntamente.” (*Poética* I, 1447a, §3, p.17, grifo meu.)

¹⁵³ “Por exemplo, só de harmonia e ritmo usam a aulética e a citarística e quaisquer outras artes congêneres, como a siríngica; com o *ritmo* e *sem harmonia*, imita a *arte dos dançarinos*, porque também estes, por ritmos gesticulados, imitam caracteres, afetos e ações.” (*Poética* I, 1447a, §3, p.17 e 19, grifos meus.)

¹⁵⁴ A tradução corrente para “ritmo” (do grego, ρυθμός) foi, então, aqui adotada sem maiores complicações ou questionamentos – reveja-se a página 40 do presente capítulo. No entanto, considerando o contexto aristotélico da *Poética* do qual ora tratamos relativamente à arte do movimento, o sentido desse termo se especializa.

seu ponto de vista trazendo à tona o exemplo de Aristoxenus, discípulo, por sua vez, de Aristóteles e frequentador de seu Liceu a quem, sendo “an expert in music”, é atribuída a composição de um tratado intitulado *On rhythm (Do ritmo)* que hoje se encontra quase inteiramente perdido. Deste, Scott chama atenção para os “materiais” citados por esse aluno do Liceu os quais podem ser rimados ou ordenados e que, coincidentemente ou não, correspondem aos mesmos meios miméticos elencados por seu mestre na *Poética*, a saber: tons (*melos*, na música), palavras (*lexis*, no verso) e movimentos corporais (*kinêsis sômatikê*, na dança). Também Aristóteles, afirma Scott, alterna em seu tratado (precisamente, ao final do primeiro capítulo e no sexto) o uso dos termos que designam os meios da mimese: para a música, ora *melos* em lugar de *harmonia*; para a linguagem, ora *lexis* e, ainda, *meter* em lugar de *lógos*; porém, só não varia o uso de *rythmós*, talvez em congruência com Platão – é a hipótese do crítico. Este, então, advoga para o último termo uma tradução mais coerente com o sentido de *kinêsis sômatikê* (empregado por Aristoxenus), algo do tipo “ordered body movement” (movimento corporal ordenado) ou “rhythm but primarily in the sense of ordered body movement” (ritmo, mas primordialmente no sentido de movimento corporal ordenado). E complementa: “This is the meaning that we not only find in the *Laws* but that is implied by Aristoxenus’s triad of ‘rhythm-izomena’ – the materials of rhythm.”¹⁵⁵

Scott, ademais, observa que a maioria dos comentadores da *Poética* não adotam essa opção diferenciada – a mais apropriada, a seu ver – para a tradução de *rythmós*, insistindo na consolidada opção do “ritmo” sob a alegação de que o termo é usado por Aristóteles igualmente em relação à música, no primeiro capítulo. “Therefore” – explica ele – “they think that it must have one of the senses (...) pertaining to what music and dance (and verse) have in common, ‘ordered temporality’ or something similar.”¹⁵⁶ No entanto, o crítico argumenta que o que tais comentadores teimam em não querer enxergar (ou simplesmente ignoram) – “what they have missed with respect to the first chapter of the *Poetics*” – é justamente o fato de o *fazer* musical (dos antigos) ser entendido, ao menos por Aristóteles, “because of ordered movements” (*por causa* dos movimentos ordenados), sendo produzido seja pelo movimento das cordas vocais, seja por articulações na boca – e cita um exemplo em que são aludidas no

¹⁵⁵ “Esse é o sentido que não somente encontramos nas *Leis*, mas que é implicado pela tríade de Aristoxenus de “ritmo-izomena” – os materiais do ritmo.” (SCOTT, Twists and turns: modern misconceptions of peripatetic dance theory, p.157.)

¹⁵⁶ “Portanto, pensam eles que [o termo] deve guardar um dos sentidos (...) abrangendo o que música e dança (e verso) têm em comum, ‘temporalidade ordenada’ ou algo semelhante.” (*Ibidem*, p.157.)

vigésimo capítulo¹⁵⁷ –, ou pelo dedilhado ou, ainda, pelo movimento (trabalho) de alguma outra parte do corpo.¹⁵⁸ E conclui, dessa maneira, que “the use of *rhuthmos* in statements dealing also with music does not militate against the term having fundamentally the sense of ordered body movement for Aristotle. This becomes clearer from his first crucial assertion in Ch. 1 that is unquestionably about dance”. O crítico menciona a mesma passagem do tratado antes citada, “the dancers represent with ‘rhythm’ alone, apart from harmony” (1447a, 26-27) para arrematar, em seguida: “Obviously, if the dancers are using rhythm alone, it is identifiable in some sense with body movement.”¹⁵⁹

Tendo, pois, compreendido a potencial carga semântica do termo *rythmós* na *Poética* – cuja leitura por Scott parece-nos perspicaz e coerente com o teor do tratado e o contexto no qual foi elaborado – e tendo comprovado a autosuficiência da arte dos dançarinos em relação à dos músicos logo a partir de sua primeira menção no texto aristotélico, resta-nos verificar a outra implicação anteriormente aludida da divergência do autor no que diz respeito a algumas das concepções de seu mestre, Platão. Tem ela que ver, desta feita, com o caráter não necessariamente mimético da dança, como se depreende de suas alusões na obra. Cabe ressaltar, porém, que tanto essa quanto a implicação que acabamos de abordar (no tocante à independência da dança) surtem um efeito novo (ao menos no que diz respeito à ideologia platônica) e promissor para a consideração do *status* dessa arte: de Aristóteles em diante, ela passa a ser vista com alguma autonomia relativamente às outras artes, sobretudo à música e, ainda que ponto sujeito a controvérsias, igualmente ao drama. É o que reitera Scott nesta sentença:

¹⁵⁷ Lemos no referido trecho o seguinte: “Ces lettres diffèrent par les formes de la bouche, les lieux d’où elles sont issues, les aspirations et les expirations, par la longueur ou la brièveté et aussi par l’intonation aiguë, grave ou intermédiaire. Chacun de ces points doit être examiné en détail par les métriciens.” (*Poét.* XX, 1456b, 30-34) – “Depois, diferem as letras de cada um destes grupos pela conformação da boca na pronúncia, pelo lugar da boca em que se produz o som, e ainda conforme são ásperas ou brandas, longas ou breves, agudas, graves ou intermediárias; mas estas particularidades são da competência da métrica.” (*Poética* XX, 1456b, §118, p.101 e 103.)

¹⁵⁸ Curiosamente, não é exatamente essa ideia – de nascerem as artes (aí incluída a música) de algum tipo de movimento corporal – aquela apregoada por Roland Barthes (em “La peinture et l’écriture de signes”, p.24) e por nós aqui já evocada no início deste capítulo? (Remeto o leitor, mais uma vez, à página 40.)

¹⁵⁹ “o uso de *rythmós* em afirmações relativas também à música não milita contra [o fato de] o termo ter fundamentalmente o sentido de movimento corporal ordenado para Aristóteles. Isso se torna claro a partir da primeira asserção crucial [feita] no Capítulo 1, que é inquestionavelmente sobre a dança (...) Obviamente, se os dançarinos usam exclusivamente o ritmo [novamente, sem melodia], este é identificável, de alguma forma, com movimento corporal.” (SCOTT, *Twists and turns: modern misconceptions of peripatetic dance theory*, p.157.)

“Aristotle hereby acknowledges at least the potential autonomy of dance, because dance could be pure movement, without any music (or words) whatsoever.”¹⁶⁰

Quanto à possibilidade (nítida, na visão de Scott) de a dança escapar da “obrigação” de ser mimética – se assim podemos nos expressar –, não há como abordar tal questão sem ao menos tangenciarmos a polêmica desenvolvida pelo crítico acerca da alegada submissão dessa arte à dramatização – ou seja, ao modelo de arte representativa por excelência. No intuito de sermos breves, atentemos somente para um detalhe naquela mesma passagem já citada do texto de Aristóteles (*Poét.* I, 1447a, 23-28): quando o filósofo assevera que “les danseurs *imitent* [μιμοῦνται] (en effet, ils imitent les caractères, les émotions et les actions par le biais de figures rythmiques)”,¹⁶¹ parece-nos haver nada o que discutir sobre o entendimento aristotélico de que a arte da dança é, com efeito, imitativa. O que costuma passar despercebido aos olhos do leitor, contudo, é que essa assertiva do filósofo tem a função de ser exemplificativa, visto que, *a priori* e em meio às elucidações por ele feitas de como as artes empregam os meios miméticos, ela serve para demonstrar como a dança usa um desses meios (o ritmo) quando se supõe imitativa – porém, ele simplesmente omite, aqui, a possibilidade contrária, que não o ajudaria nessa exemplificação. Assim discorre Scott sobre tal sutileza:

It is not at all obvious on the surface whether in Ch. 1 Aristotle is saying “(all) dancers represent even character...” or the weaker claim “(some) dancers represent even character...”. However, Aristotle at this point in Ch. 1 is only illustrating how an art uses a single means of mimesis, and the context only requires that he say “*some* dancers represent even character”. There is no reason to saddle him with the more extreme claim if the weaker and safer one works equally well.¹⁶²

¹⁶⁰ “Aristóteles doravante reconhece ao menos a potencial autonomia da dança, porque poderia ela ser puro movimento, sem nenhuma música (ou palavras) absolutamente.” (SCOTT, *Twists and turns: modern misconceptions of peripatetic dance theory*, p.157-158.)

¹⁶¹ Grifo meu.

¹⁶² “Não é absolutamente óbvio, [no nível] da superfície, se no Capítulo 1 Aristóteles diz ‘(todos) os dançarinos representam [imitam] seja o caráter...’ ou, [pela] suposição mais fraca, ‘(alguns) dançarinos representam [imitam] seja o caráter...’ Entretanto, ele está ilustrando, nesse ponto do Capítulo 1, apenas como uma arte usa um único meio da mimese, e o contexto pede somente que ele diga ‘*alguns* dançarinos representam [imitam] seja o caráter’. Não há razão para responsabilizá-lo pela suposição mais extrema se a mais fraca e mais segura funciona igualmente bem.” (SCOTT, *Twists and turns: modern misconceptions of peripatetic dance theory*, p.158.) Ainda não totalmente convincente – e o crítico se apercebe disso –, tal ressalva para o caráter mimético da dança no tratamento que lhe dá Aristóteles é ainda justificada pelo estudioso com base em um segundo argumento, agora de fundo filológico – convocando, inclusive, a opinião de um celebrado especialista da *Poética* aristotélica, D. W. Lucas, para auxiliá-lo em sua explanação. No entanto, mediante a impossibilidade de acompanhar aqui seu raciocínio – devido à extensão que toma e à erudição que exige do leitor, o qual deve conhecer bem não só o tratado aristotélico como também a língua grega, inclusive, para saber comparar as traduções disponíveis, que divergem entre si em suas escolhas linguísticas – podemos admitir, apenas, que sua interpretação de tal trecho da obra afigura-se, afinal, razoável. Em suma, a fim de não mais nos estender nesse ponto que sugere a potencial independência da dança também em relação ao drama (ao libertá-la da

Para concluirmos, por nosso turno, nossa sucinta abordagem da dança em Aristóteles e também este capítulo, observemos, finalmente, sua importância para o filósofo, quer este reconheça nela uma espécie exclusivamente mimética, quer não. Em uma das últimas referências, senão a última, que faz a essa arte em seu texto,¹⁶³ e ocupado em defender o gênero trágico – considerado por alguns detratores como inferior ao épico por exibir em cena, muitas vezes, movimentos vulgares –, ele a envolve na disputa como um trunfo, quase como um argumento de autoridade. Isso não esconde em todo caso que, se deve escolher entre uma das duas posições (a favor ou contra o gênero que deva representar movimentos, vulgares ou não, em cena), fica do lado da dança. Eis o trecho:

Premièrement, l'accusation ne concerne pas l'art poétique, mais l'art de l'acteur, puisque la concession excessive aux signes extérieures peut aussi exister dans le cas du rhapsode, comme, par exemple, chez Sosistrate ou dans le cas du chanteur, comme, par exemple, ce que faisait Mnasithéos d'Oponthe. Ensuite, ce ne sont pas tous les mouvements qu'il faut condamner – s'il est vrai qu'*il ne faut pas condamner la danse* – mais ceux des acteurs médiocres; c'est cela que l'on reprochait à Callipédès et que l'on reproche aujourd'hui à d'autres en considérant qu'ils imitent des femmes qui ne sont pas libres.
(*Poét.* XXVI, 1462a, 5-10)¹⁶⁴

Desse modo, deixa subentendido que a dança, afinal, não é uma arte que se condene. Logo, se for pela alegação de movimentos excessivos, a tragédia também não o seria, devendo-se condenar, sim, certas classes de atores que não os executam em conformidade com os modelos prezados pela sociedade. Ademais, a tragédia teria sobre a epopeia, segundo o filósofo, um trunfo a mais que não deixa de envolver a dança: o de propiciar vívidos prazeres que são negados à outra, por não contar com a participação de espetáculos e do que é compreendido sob o termo *mousikê* – “Ensuite elle a aussi tout ce que possède l'épopée (dont elle peut utiliser le mètre), avec, en plus, ce qui n'est pas une partie négligeable, la *musique* [τὴν μουσικὴν] et ce qui concerne le spectacle, qui sont des moyens de produire les plaisirs les plus vifs.” (*Poét.* XXVI, 1462a, 14-

“obrigatoriedade” de se ver enraizada na mimese), deixemos a Scott a tarefa de concluí-lo. A leitura de seu ensaio fica, pois, recomendada enfaticamente.

¹⁶³ Na verdade, são tão poucas que deve se tratar da terceira ou quarta menção explícita à dança, quando muito.

¹⁶⁴ “Em primeiro lugar, digamos que tal censura não atinge a arte do poeta, mas sim a do ator, visto que também é possível exagerar a gesticulação recitando rapsódias, como Sosístrato, ou cantando [poemas líricos], como Mnasíteo de Oponthe. E depois, que nem toda espécie de gesticulação é de reprovar, *se não reprovamos a dança*, mas tão somente a dos maus atores – que tal se repreendia em Calípides, e agora nos que parecem imitar os meneios de mulheres ordinárias.” (*Poética* XXVI, 1462a, §182, p.145 e 147, grifo meu.)

16)¹⁶⁵ *Mousikê*, assim como vimos pela polêmica suscitada por Scott em torno da tradução de *rythmós*, é outro termo que exige nossa atenção, segundo o estudioso, visto que sua tradução corrente como “música” simplesmente exclui de sua conotação original para os gregos todas as artes derivadas das Musas, sejam elas propriamente musicais (pelo canto ou pela melodia de um instrumento), históricas, coreográficas, picturais, etc. É o que afirma Scott: “Aristotle is actually using *mousikê* in this wider sense”¹⁶⁶, donde concluímos que a arte do movimento figura nesse meio como recurso retórico usado pelo filósofo para enaltecer a tragédia perante a épica mas, sobretudo, como autêntica herança legada aos homens por uma das filhas de Mnemósine. E se delas (ou de sua lembrança) partiu nosso estudo neste capítulo – que consagramos à tarefa de resgatar um pouco do percurso crítico da dança em textos da Antiguidade –, a elas inevitavelmente retornamos.

¹⁶⁵ “Mas a Tragédia é superior porque contém todos os elementos da Epopeia (chega até a servir-se do metro épico), e demais, o que não é pouco, a *Melopeia* e o espetáculo cênico, que acrescem a intensidade dos prazeres que lhe são próprios.” (*Poética* XXVI, 1462a, §183, p.147, grifo meu.)

¹⁶⁶ “Aristóteles está, em realidade, usando *mousikê* nesse sentido mais abrangente” (SCOTT, *Twists and turns: modern misconceptions of peripatetic dance theory*, p.161.)

CAPÍTULO 2

A expressividade da pantomima

Luciano e Noverre

Sem a pretensão de traçarmos, em linearidade cronológica, um panorama da história da dança, saltamos, em relação ao capítulo precedente, da Antiguidade Clássica para a Antiguidade Tardia; e, uma vez no interior deste segundo capítulo, tomamos uma distância ainda maior (para não dizer logo, gigantesca), partindo de civilizações antigas diretamente para a Idade Moderna. Se o propósito deste estudo fosse, de fato, algo abrangente como um panorama ou mesmo uma sorte de compêndio, seria no mínimo uma imprudência negligenciarmos tantos séculos de história – entre os quais se situa a totalidade da Idade Média – sem sequer mencionarmos alguma ou outra figura ou texto marcante para o mundo da dança no universo das artes. Deixemos essa incumbência para os manuais de história da dança.¹⁶⁷ Ressalte-se, entretanto, que o critério da cronologia não deixa de nos prestar seu auxílio na medida em que se torna capaz de melhor evidenciar a transformação do pensamento que foi se delineando ao longo da história da arte do movimento.

Eis, pois, que cá estamos, nos primórdios da era cristã com seu apogeu para a forma teatral da dança conhecida como a pantomima; e lá chegaremos, após a tão falada “obscuridade” da Idade Média, em pleno Século das Luzes, cenário esse no qual a dança começa a ser resgatada da imersão monótona ou já inexpressiva em que se achava pela voz de pensadores cujas reflexões estéticas a envolviam diretamente. Para o primeiro desses dois períodos a serem por nós enfocados, convocaremos Luciano de Samósata a testemunhar em um discurso de tipo platônico a configuração da arte coreográfica em sua época. Para o segundo período, por seu turno, elegemos Jean-Georges Noverre, o qual, saído do seio dos palácios e dos balés de corte, será aqui lembrado não apenas na condição de testemunha ocular do que se passava, então, na cena da dança como também, e principalmente, na condição de propulsor de uma revolução nessa cena e, em certa medida, de uma recuperação de seu modo de

¹⁶⁷ Estes, por sinal, começam a proliferar a partir do século XVIII – entre os quais podem ser citados os de John Weaver, *An essay towards a history of dancing* (1712); Nicolaus Calliachus, *De ludis scenicis mimorum et pantomimorum* (1713); e Louis de Cahusac, *La danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse* (1754).

apresentação na Antiguidade – justamente à época de Luciano – em suas feições pantomímicas.

Antes de iniciarmos tal percurso, um parêntese faz-se relevante quanto ao salto de dimensões assaz significativas a ser aqui empreendido entre duas extremidades da história – do século II, no qual se situa Luciano, ao século XVIII, em que se localiza Noverre. A proposta de tal salto está longe de querer insinuar qualquer ausência de manifestações da arte do movimento ou de escritos que sobre ela teriam se produzido no decorrer de todo esse intervalo de tempo. Pelo contrário, o gradual desenvolvimento da dança e de suas técnicas, que culminou na consolidação do que se convencionou chamar de “balé clássico”, mostra-se extremamente fértil a partir da fixação e da opulência das cortes europeias nos limiares da Idade Moderna – notadamente, na França e na Itália. Tal desenvolvimento foi, contudo, se enrijecendo sob os moldes do virtuosismo e da pura técnica a ser aprendida e transmitida e se distanciando cada vez mais da expressividade própria à cena performática – o que, justamente, consistirá no alvo da crítica de Noverre. Até então, a dança não se via ainda consolidada como uma arte totalmente autônoma, mas como mero entretenimento social ou, em uma herança platônica, como complemento à música – malgrado a tese aristotélica da independência de ambas. Juntas, elas eram tidas como componentes de uma única arte (por sinal, uma arte de espetáculo), o balé.

Vê-se bem, pois, que a arte do dançarino não caíra em obívio nem por mestres nem por executores ou, tampouco, por eruditos e intelectuais que voltaram, eventualmente, sua atenção para a carreira construída por esse ofício. O que se faz notar a partir de dado momento da história é, sim, o início de uma mudança de olhares e, conseqüentemente, de uma nova mentalidade que pretende, em última instância, valorizar a dança por si própria, em seus próprios méritos e em seu potencial diferencial que a desvincula das demais artes e a legitima enquanto tão capaz e imaginativa quanto todas as outras. Por isso, algo da rigidez à qual se encontrava submetida teve que ser quebrado, paradigmas questionados e alguns tantos mestres conservadoristas contrariados. É sobre esse momento histórico que refletiremos adiante neste capítulo, precisamente por ocasião do salto que nos conduzirá sem desvios diretamente ao Século das Luzes, ocasião essa em que procuraremos compreender as nuances e os desdobramentos de tal momento para a dança.

2.1) O retrato da dança em Luciano: “eloquência silenciosa”

De arte coral, com Platão, vimos no capítulo anterior que a dança já aparece transfigurada a partir de Aristóteles, sobretudo se considerarmos sua raiz mimética, em arte dramática propriamente dita ou, para lhe acharmos um parentesco muito próximo, de intrinsecamente correlata à arte musical ela passa a correlacionar-se também à arte trágica ou ainda, se quisermos, à teatral. Acaso estamos ainda a tratar da mesma *choreía* enaltecida sob a ótica platônica justamente por seu potencial instrutivo? É certo que não; ao menos, digamos, não exatamente. Afinal, seu aspecto de “agente educacional” enquanto moldura para o corpo – par a par com a música, a moldura da alma – especializou-se, em Aristóteles, em “agente dramático”, porém, autônomo, constituindo arte tão independente quanto a música em si e prescindindo, inclusive, do elemento melódico desta para abrigar apenas o ritmo (entendido, em sentido estrito, como “movimento corporal ordenado”),¹⁶⁸ único meio pelo qual se realiza. Assim, de *choreía* ela evolui para *orchésis*. Agora, por sua vez, ela se deixará apreender não só por sua relevância ainda instrutiva mas, sobretudo, estética na condição de partidária autêntica das artes dramáticas e, em especial, sob a forma particular da pantomima. Dessa maneira, migramos, em um só fôlego, de Platão e Aristóteles a Luciano ou, para falar da mesma arte do movimento tematizada tanto por um quanto por outro desses dois ícones da Antiguidade Clássica, continuamos a ler, em lugar de *choreía*, *orchésis*: a dança.

2.1.1) Um “clássico controvertido”

E o que tem Luciano, por seu turno, a nos dizer sobre essa Musa (cujo nome ele chega a mencionar, Polymnia), tão legítima quanto suas irmãs, todas filhas de Mnemósine?¹⁶⁹ Em um de seus diálogos, o qual se tornou célebre entre os pesquisadores da dança – malgrado sua escassa difusão no meio da historiografia literária –, o autor nos apresenta essa arte, em toda a sua nobreza e expressividade, pelo discurso elogioso do protagonista que reage às vis acusações de seu interlocutor a respeito do que este alega nela encontrar: apenas vulgaridades e, logo, motivos de sobra

¹⁶⁸ De acordo com SCOTT, *Twists and turns: modern misconceptions of peripatetic dance theory*, p.157.

¹⁶⁹ A Musa é evocada pelo autor, em verdade, como patrona da arte da pantomima, tema de seu tratado a ser por nós abordado; por extensão, entendemos sua menção como abrangente à Dança, a qual aparece em certas ocorrências no texto figurativamente nomeada (assim, em maiúscula – opção da tradução, embora não o tenha sido no original grego) como arte soberana e glorificada pela divindade que a rege e a inspira, Polymnia.

para sua condenação.¹⁷⁰ Envolvidos em um embate estético-conceitual ou puramente ideológico, ambos os oponentes trocam críticas e invectivas em tom ofensivo para alcançarem, ao final, o consenso que promove a dança como vitoriosa. É o que veremos a seguir; antes, contudo, cabe uma palavra de esclarecimento acerca do escritor e o contexto de produção de sua obra.

Em um espaço de aproximadamente cinco a seis séculos distante de Platão e Aristóteles e, inclusive, natural de um ponto geográfico estranho à civilização de nossos filósofos, Luciano nascera em uma época – situada dentro do século II de nossa era¹⁷¹ – que não conheceu mais que reflexos do apogeu da Grécia Clássica. Vale dizer, todo o racionalismo e os ideais artísticos desenvolvidos nesse período já estavam consolidados e não se concebia, no mundo de então, a possibilidade do estabelecimento de um outro sistema de pensamento diverso daquele que imperava no universo unificado da cultura greco-romana (grande devedora, como sabemos, da herança helênica). Nesse quadro da *pós*-Antiguidade ou Antiguidade Tardia, surge um sagaz espírito que se tornaria eminente não só para as artes como também para a sátira, para a oratória e, quiçá, mesmo para a filosofia ou, resumidamente, para a história da cultura ocidental como um todo.¹⁷² Segundo depoimento de Émile Chambry, teria ele tido tudo para disputar com os maiores gênios da idade de ouro grega a artimanha da palavra, houvesse vindo à luz apenas alguns séculos antes. Para citar seus próprios termos: “Doué comme il l’était des plus brillantes qualités de l’esprit, si Lucien eût vécu au temps où le génie grec était

¹⁷⁰ Curiosamente, a história parece se repetir: acaso não era a mesma espécie de condenação que sofria a tragédia à época de Aristóteles, o qual, em sua *Poética*, posicionou-se em sua defesa e a exaltou até mesmo em detrimento da épica? Ora, isso comprova não mais que o menosprezo que pesava sobre as artes dramáticas (sejam em forma de teatro, tal qual o gênero trágico para os gregos, sejam em forma de dança), quando comparadas à arte poética. Era tal menosprezo combatido, mais ou menos enfaticamente, por esses pensadores e autênticos estetas que eram Aristóteles e Luciano, ao elevarem o *status* das artes da cena. (Para refrescar a memória do leitor por ventura desatento, basta voltar algumas páginas antes de se encerrar o capítulo anterior a fim de lembrar a defesa aristotélica do gênero trágico.)

¹⁷¹ O limite exato de sua vida, como atesta o estudioso Émile Chambry, resta impreciso na história. Os críticos tentam identificá-lo confrontando dados biográficos à data de elaboração de suas obras. Com base em tal confrontação, o intervalo de seu nascimento é estimado entre os anos de 115 a 125 d.C. (sob o reinado de Trajano ou de Adriano, segundo variação dos testemunhos) e seu falecimento – igualmente sujeito a controvérsias –, após o ano de 180 (por volta disso, para alguns, ou por volta de 192, para outros – data um tanto quanto tardia, na opinião de Jacques Bompaire). (Cf.: “Notice sur Lucien”, por É. Chambry, em LUCIEN, *Œuvres complètes*, tome I; “Introduction générale”, por J. Bompaire, em LUCIEN, *Œuvres*, tome I.)

¹⁷² A propósito, cabem bem aqui as palavras introdutórias de Marcus Vinicius de Freitas no texto de orelha para o livro do colega professor, Jacyntho Lins Brandão: “Para leitores e críticos desavisados, ao longo da história, Luciano eventualmente apareceu como sendo um representante da decadência da cultura clássica. Uma visão fossilizada e laudatória da cultura esteve sempre por trás desse ponto de vista. Mas nos textos de Luciano, ao contrário, a tradição se mantém viva exatamente porque está em contínuo processo de reinvenção.” (Marcus Vinicius de Freitas, texto de orelha, em BRANDÃO, *A poética do hipocentauro*.)

dans toute sa sève, il aurait sans doute rivalisé d'originalité avec les grands écrivains du V^e ou du IV^e siècle.” E continua, em sua explicação sobre o cenário de origem do autor:

Mais, quand il naquit, tous les grands systèmes philosophiques et tous les grands genres littéraires avaient terminé leur évolution. Désormais l'humanité attendra des siècles pour concevoir d'autres explications du monde et pour créer des formes nouvelles dans l'art et dans la littérature. Pour le moment, le passé écrase le présent et la perfection une fois atteinte s'impose à l'imitation. On recommence, en essayant de le renouveler autant que possible, ce que les anciens ont fait. C'est ainsi que naît au deuxième siècle cette sorte d'éloquence qu'on a appelée la sophistique.¹⁷³

Proveniente de família humilde e vindo de Samósata – cidade à época localizada nas proximidades da vertente superior do rio Eufrates, na Ásia Menor, onde se falava sírio –, Luciano¹⁷⁴ fora logo cedo atraído pelas letras, escolhendo-as no lugar de dar prosseguimento à tradição familiar do trabalho manual e escultural (do qual herdaria, provavelmente, a mestria sobre as estátuas). Optando, pois, pelos estudos, ainda na juventude decide-se emancipar dos laços com a terra natal para perseguir o amor do conhecimento que o exemplo de outras paragens incutia-lhe na alma. Foi o caso da Iônia, região rica no cultivo das artes do espírito – entre elas, além da literatura, a filosofia, a história e, em especial, a eloquência – a ponto de ser comparada a um “verdadeiro museu” (expressão de Filóstrato lembrada por Chambry).¹⁷⁵ Para lá se dirigiu o então principiante Luciano, seduzido pela fama dos mestres que ali andavam a angariar a atenção dos aprendizes mais ávidos e curiosos. Em uma de suas escolas o futuro escritor (o qual se tornaria, também ele, mestre) foi introduzido à cultura grega e pôs-se a se aperfeiçoar na prática da língua e da retórica desse povo – prática essa cujo esmero se comprova por seu vasto domínio sobre os autores clássicos, citados sem cessar em suas obras.

¹⁷³ “Dotado que era das mais brilhantes qualidades do espírito, se Luciano tivesse vivido no tempo em que o gênio grego estava em todo o seu auge, teria ele sem dúvida rivalizado em originalidade com os grandes escritores dos séculos V ou IV [a.C.]. Mas, quando ele nasceu, todos os grandes sistemas filosóficos e todos os grandes gêneros literários tinham terminado sua evolução. Doravante a humanidade aguardaria séculos para conceber outras explicações do mundo e para criar formas novas na arte e na literatura. Pelo momento, o passado esmaga o presente e a perfeição, uma vez alcançada, impõe-se à imitação. Recomeça-se, na tentativa de renovar o máximo possível, aquilo que os antigos haviam feito. É assim que nasce, no século II [d.C.], essa espécie de eloquência a que se chamou sofística.” (“Notice sur Lucien”, por Émile Chambry, em LUCIEN, *Œuvres complètes*, tome I, p.7.)

¹⁷⁴ “à l'origine un barbare de langue” (“em sua origem um bárbaro de língua”), na expressão de Jacques Bompaigne ao citar o próprio autor em uma de suas obras de cunho autobiográfico (qual seja, *La double accusation ou les tribunaux*): βαρβαρόν ἐστὶ τὴν φωνήν (cf. Introdução de J. Bompaigne em LUCIEN, *Œuvres*, tome I, p.xii).

¹⁷⁵ Cf.: “Notice sur Lucien”, por Émile Chambry, em LUCIEN, *Œuvres complètes*, tome I, p.1.

Tendo desse modo recebido a engrenagem de que precisava, tornou-se homem experimentado e cosmopolita em seu tempo, para quem a palavra era ferramenta e o discurso, além de se assimilar ao prazer e à ascese, era o próprio ganha-pão. Passando pelos encargos de advogado a sofista¹⁷⁶ e estimando profundamente o estatuto de filósofo, embora jamais o tivesse assumido, transitou por várias localidades e cidades importantes como Roma, Corinto, Antioquia, Alexandria e Atenas (onde se fixará durante a maior parte de sua vida¹⁷⁷). Nelas, por meio das séries de conferências e pronunciamentos públicos dos quais se incumbia, fez fortuna e conquistou reconhecimento. Ao alcançar, porém, a maturidade da meia-idade, ele troca a sofística pela filosofia.¹⁷⁸ Esta o fascina tanto a ponto de se tornar alvo de seu agudo senso crítico e irônico. Por meio dela passa a explorar principalmente a moral prática, que o induz à ridicularização dos vícios através da sátira – pela qual condenava os fanfarrões, os charlatães, os mentirosos, os orgulhosos e toda sorte de personalidades desviadas –, rendendo-lhe uma leva de inimigos. Todavia, não deixa de assumir funções públicas (inclusive para o Estado egípcio) e almejar altos cargos, responsabilidades e notoriedade até o final de sua existência.

Dessa figura polêmica – e, por que não dizer?, genuinamente política –, Jacyntho L. Brandão, ao apresentar ao leitor o resultado do estudo intitulado *A poética do hipocentauro* (2001), traça-nos inicialmente o seguinte perfil:

Este livro trata de um (des)conhecido escritor *pós-antigo*. Ilustre, sem dúvida, mas cuja obra tem atravessado os séculos marginalmente. Isso é válido tanto para a Modernidade, quanto para a própria Antiguidade. Por isso, o que sabemos com certeza sobre Luciano de Samósata é muito pouco, apenas o que essas três palavras transmitem: que tinha um nome latino e era natural da Síria. (...) No mais, somente conjecturas da crítica, que se esforça em deprender de seus textos dados sobre a sua vida (...)¹⁷⁹

¹⁷⁶ Chambry define essa função, em particular, como própria dos oradores que percorriam cidade a cidade proferindo discursos eloquentes e de efeito diante de auditórios mundanos. A fim de chamarem a atenção pública para si e seu palavrório, eles atiçavam a curiosidade da audiência utilizando-se de recursos linguísticos ou, mais especificamente, estilísticos, transformando muitas vezes sua performance e desenvoltura em espetáculo e sua arte em exibição de vão virtuosismo. Nos termos mais exatos do crítico, “le fond n’importait pas: il ne s’agissait que de dérouler de belles périodes cadencées” (“o fundo pouco importava: tratava-se nada mais que de declamar belos períodos cadenciados”). Tal arte garantia-lhes remuneração e renome invejáveis. (Cf.: “Notice sur Lucien”, por Émile Chambry, em LUCIEN, *Œuvres complètes*, tome I, p.8.)

¹⁷⁷ Segundo nos informa Chambry, ao longo de, no mínimo, vinte anos. (Cf.: “Notice sur Lucien”, por Émile Chambry, em LUCIEN, *Œuvres complètes*, tome I.)

¹⁷⁸ Atitude que não se faz definitiva já que, em sua fase derradeira enquanto homem público, retoma a atividade itinerante de sofista, embora menos amiúde – é o que se atesta por discursos seus desse período. (Cf. Introdução de Jacques Bompaire em LUCIEN, *Œuvres*, tome I, p.xv.)

¹⁷⁹ BRANDÃO, *A poética do hipocentauro*, p.11.

Sintetiza então o estudioso, a partir do que denomina como “processo de colagem” de elementos biográficos sobre o autor coletados e reunidos pelos exegetas – entre os quais constam, como vimos, a conversão do destino de um jovem de potencial artesão/escultor para brilhante intelectual, a escolha da Grécia em lugar da terra natal, o amor da retórica superado pela paixão à filosofia e, finalmente, os princípios morais vencidos pela necessidade de subsistência que o leva, já em idade avançada, a aceitar um posto administrativo no Império do Egito tendo sido por tantos anos acusador ferrenho da máquina imperial, de sua burocracia e do *modus vivendi* dos romanos:

Todo esse enredo de abandonos e escolhas nada mais representa que a trajetória de um escritor inquieto, caústico, deslocado, colonizado, que deixa sua própria pátria, sua língua e sua cultura por amor à Grécia, sem todavia nunca se sentir totalmente grego, alguém que cultiva o “estar no estrangeiro” como condição vivencial.¹⁸⁰

Eis, pois, o retrato que dele podemos ter em mente: o de um escritor não clássico, mas “*pós-clássico*”, para aproveitar os dizeres de Brandão, ou ao menos “de um *clássico* controvertido”. Isso porque, conforme explica, ainda que detentor de admirável conhecimento do conjunto do patrimônio cultural grego e indiretamente herdeiro de sua tradição, Luciano empreende sobre ele “leituras deslocadas” que passam a transmitir tal herança sob uma ótica nova e surpreendente, algo desfocada ou desviante dessa mesma tradição. E talvez seja justamente esse o motivo de sua imagem ter sempre rejeitado a forma do consenso, base para a atribuição da qualidade de “clássico” tanto a obras quanto a autores que se enquadram em um “juízo de valor positivo e no reconhecimento de um caráter exemplar”.¹⁸¹ Ao contrário, encontramos no *corpus lucianeam* mais dissenso do que verdadeiro consenso. Este se concentra desde a Antiguidade Tardia (incluindo a Idade Média bizantina), como atesta o especialista, em torno dos padrões incontestáveis de língua e estilo (ou, se quisermos, de retórica) de sua escrita; aquele, todavia, igualmente desde essa época, espraia-se por sobre questões de conteúdo e interpretação de suas obras bem como, sobretudo, pelo que se refere “ao sentido da própria poética de Luciano” – é o que ressalta Brandão.¹⁸² Logo, assentimos de imediato que razões não faltam ao nosso pesquisador, inveterado estudioso desse intelectual de natureza síria mas de alma grega, para nomear o capítulo introdutório de

¹⁸⁰ *Ibidem*, p.11.

¹⁸¹ *Ibidem*, p.12.

¹⁸² *Ibidem*, p.12.

seu livro, a ele consagrado, “A história de uma polêmica”.¹⁸³ Dele, esta declaração (antecipadamente) conclusiva:

A questão luciânica, em suma, parece decorrer do próprio Luciano, um autor de que, nas palavras de Fócio, só se poderia dizer que tem como crença “em nada crer”: “Ele parece ser desses que não prestam honras a absolutamente nada, pois, fazendo comédia e zombando das crenças dos outros, não aponta algo por que tenha consideração, a não ser que se diga que sua crença é em nada crer”. Alguém, portanto, que induz não ao consenso, mas à polêmica.¹⁸⁴

Diante de tal retrato que ao redor da incógnita figura do escritor se construiu no decorrer dos séculos, não nos surpreende que o próprio conjunto de sua produção seja igualmente polêmico, a começar pelo problema – que permanece insolúvel ou indecifrável para os escoliastas – da autenticidade dos textos arrolados no que hoje se estabeleceu como o *corpus lucianum*.¹⁸⁵ Entre aqueles que ainda não são consensualmente admitidos no rol dos documentos manuscritos cuja legitimidade é incontestável, ou seja, aqueles sobre cuja autoria ainda paira uma sombra de dúvida, inclui-se justamente o texto que aqui nos interessa mais especificamente: o discurso sobre a dança. Contudo, ele não deixa de ser considerado como uma obra “tipicamente luciânica”.¹⁸⁶

E sob qual cenário, em meio às intermitentes andanças do autor, teria surgido esse texto? Cogitado como um escrito de ocasião em homenagem a Lucius Verus, a quem os espetáculos de dança deliciavam tanto quanto o mais suntuoso banquete, ele fora produzido em um interstício entre os anos de 162 e 165 d.C., em Antioquia (provavelmente onde seu criador encontrava-se instalado à época), como se supõe. A essas alturas, conforme nos relata Ismene Lada-Richards em seu estudo sobre a pantomima, Verus, co-imperador de Roma (que governava o Império com Marco

¹⁸³ Cf.: BRANDÃO, Introdução, *A poética do hipocentauro*, p.11-27.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p.14.

¹⁸⁵ Deste, somos informados por Bompaire de que a coleção tradicional de obras engloba 85 títulos, compreendendo tal totalidade alguns apócrifos garantidos e outros prováveis (cf. Introdução de Jacques Bompaire em LUCIEN, *Œuvres*, tome I, p.xvi).

¹⁸⁶ Pela confrontação da crítica mais recente, é novamente Bompaire que nos alenta sobre o fato de que a tendência – no que compete a esse texto em particular – é pela autenticidade (cf. Introdução de J. Bompaire em LUCIEN, *Œuvres*, tome I, p.xvii, nota 19). Já em sua obra integralmente dedicada ao escritor – intitulada *Lucien écrivain* (1958) –, o crítico expressa sua clara opinião: “À propos des apocryphes, la question reste ouverte dans une dizaine de cas. Pour ma part, j’accepterais l’authenticité de l’*Ane*, de la *Déesse syrienne*, du *Parasite*, et sans doute du *Sur la danse*. Je ne donne pas ce jugement pour plus qu’il n’est: un sentiment fondé sur une familiarité avec l’auteur.” (“A respeito dos apócrifos, a questão permanece aberta em uma dezena de casos. Por minha parte, aceitaria a autenticidade do *Asno*, da *Deusa síria*, do *Parasita* e, sem dúvida, do *Sobre a dança*. Não lanço esse julgamento por mais do que ele é: um sentimento fundado sobre uma familiaridade com o autor.”) [Cf.: BOMPAIRE, *Lucien écrivain*, p.xi (Prefácio do autor).]

Aurélio), recém-chegado à cidade síria, teria certamente oportunidade de se deleitar com as múltiplas manifestações teatrais que abundavam, então, do lado do Leste helenizado. Destas, sua preferência seria contemplar o artista que mais seduzia seus olhos, não exatamente (ou puramente) um ator, e sim um dançarino, a quem mais tarde denominaria Apolausto (*Apolaustus*, o que queria dizer agradável, deleitável ou, em resumo, encantador).¹⁸⁷ Tal seria o panorama que, como se acredita, teria motivado a breve composição de Luciano a qual, originalmente concebida ou não como mostra de apreço a um governante sensível ao poder da arte (e, fato nada ordinário, amante da pantomima), foi e continua a ser a honrosa homenagem de um dos maiores mestres da palavra advindos da Antiguidade à arte do movimento.¹⁸⁸ Acerca dessa composição, assim discorre a pesquisadora:

An undervalued gem in the Greek literature of the empire, Lucian's treatise is a boldly imaginative document, the first attempt in Western theatrical history to map the somatic and mental qualities required of a successful stage-performer. Moreover, as it was composed against a background of suspicion of the theatre or even full-blown anti-theatricality, the treatise should also be seen as the first extensive rehabilitation of the professional stage-artist in Western culture.¹⁸⁹

¹⁸⁷ Nas palavras de Edith Hall, "The Enjoyable One". Para mais informações sobre a icônica figura desse dançarino para o mundo antigo da pantomima, cf. HALL, Introduction: pantomime, a lost chord of ancient culture, p.2.

¹⁸⁸ Sobre tal motivação e a despeito da hipótese aventada por Lada-Richards (entre outros estudiosos do tema), faz-se interessante notar que a referida composição luciânica não aparece sozinha e isolada em seu contexto de origem, mas, como pouco se comenta – ainda que dentro da crítica especializada –, ela faz parte de uma corrente de manifestações que se estendem ao menos até a Alta Idade Média e que possuem o intuito de promover ou, opostamente, de denegrir a dança enquanto gênero pantomímico. Assim, sendo o texto de Luciano contemporâneo ao de um outro sofista, Aristides, que, também em meados do século II d.C., partira em ataque à arte do dançarino, afigura-se-nos bem provável a ideia de que o discurso luciânico, prestando ou não homenagem ao imperador romano amante de pantomimas, tenha consistido, primeiramente, em uma réplica às difamações lançadas contra a dança pelo colega de profissão. Luciano, aliás, não é o único a tomar o partido dos dançarinos. Já no século IV d.C., com Libânio (outro sofista grego nascido em Antioquia), temos um exemplo de que o discurso detratador de Aristides continua a despertar reações e suscitar debates acalorados. É o caso do texto intitulado explicitamente *A reply to Aristides on behalf of dancers* (*Resposta a Aristides da parte dos dançarinos*), em que Libânio, na esteira de Luciano e em estilo bem semelhante, elabora, por seu turno, sua defesa da dança. Especificamente sobre esse autor e uma visão geral da pantomima na Antiguidade – inclusive, para a tradução inglesa de *On behalf of dancers* –, cf. MOLLOY, *Libanius and the dancers*.

¹⁸⁹ "Uma desvalorizada preciosidade na literatura grega do Império, o tratado de Luciano é um documento audaciosamente imaginativo, a primeira tentativa na história teatral do Ocidente de mapear as qualidades somáticas e mentais requeridas de um bem-sucedido *performer*. Além disso, tendo sido composto contra um cenário de questionamento do teatro ou mesmo de uma antiteatralidade ostensiva, o tratado também deveria ser visto como a primeira extensiva reabilitação do artista de palco profissional na cultura ocidental." (LADA-RICHARDS, *Silent eloquence*, p.12-13.)

2.1.2) *Da dança: uma apologia à arte do pantomimon*

Estamos a falar de Περὶ ὀρχήσεως (*Da dança* ou *Sobre a dança*; em latim, *De saltatione*).¹⁹⁰ Trata-se de uma obra encomiástica,¹⁹¹ construída sob a forma de um diálogo, e cuja temática principal – a arte que dá nome ao texto – é abordada sob o foco de um gênero particular designado então como “pantomima” e entendido não apenas como um gênero coreográfico, mas, sobretudo naquela época, como propriamente teatral. Sobre ele nos elucidava Lada-Richards:

Ancient pantomime was an expression-filled dance form, predicated on the mute delineation of character and passion. Impersonating in close succession a series of characters (drawn predominantly from Greek myth and classical tragedy), to the accompaniment of instrumental music and verbal narrative (partly recited and partly sung), a male masked dancer celebrated the spectacle of form “in flux”, the human body’s marvellous capacity to mould and re-mould itself in a fascinating array of sensational configurations. With every nerve and muscle under perfect rhythmical control, the dancing soloist reached out to his audience by means of an affective vocabulary of steps and gestures (...) Yet to insist too much on pantomime’s pure corporeal narrative runs the risk of obfuscating its character as a fully integrated spectacle, a “hybrid” mode of performance. Very much like opera today, pantomime was “a spectacle of excess”, a lavish multi-media extravaganza. Emotionally absorbing as well as technically staggering and hauntingly beautiful in the eyes of its admirers, the spectacle seduced its fans by bombarding them with auditory as well as visual delights.¹⁹²

¹⁹⁰ Sobre a versão (bilíngue) utilizada neste estudo, cumpre esclarecer que a razão de se ter adotado a tradução em língua inglesa (editada pela Universidade de Harvard em 1936 e pertencente à renomada coleção clássica da Biblioteca da Loeb) deve-se unicamente à facilitação de seu acesso – comprovada, particularmente, pelo leitor inserido nesta universidade, uma vez que o referido volume encontra-se disponível nas bibliotecas da UFMG. São de minha notícia, contudo, duas outras versões traduzidas, respectivamente, para o francês e o espanhol (esta também disponível no sistema de bibliotecas da UFMG): a editada pela Arléa (Paris, 2001), em cujo volume o texto se apresenta sob o título *Éloge de la danse*; e a da Gredos (Madri, 1988-2008). O leitor tem, assim, uma possibilidade comparativa entre as edições disponíveis traduzidas para idiomas modernos, à medida que sua curiosidade ou interesse solicitar. Finalmente, na falta de uma tradução conhecida em português, os trechos a serem aqui transcritos foram por mim traduzidos livremente por intermédio da língua inglesa.

¹⁹¹ Não obstante esse seu aspecto, em princípio, ela não teria a intenção de ser levada tão a sério – é o que observa seu crítico e tradutor a respeito do teor que dela emana (cf. nota introdutória a *The dance*, por Harmon, em LUCIAN, *The dance*, *Lucian*, v.5, p.209).

¹⁹² “A antiga pantomima era uma espécie de dança cheia de expressividade, baseada em um esboço mudo de caráter e paixão. Incorporando em sequência uma série de personagens (tomados predominantemente da mitologia grega e da tragédia clássica), com o acompanhamento de música instrumental e narrativa verbal (parcialmente recitada e parcialmente cantada), um dançarino mascarado celebrava o espetáculo da forma ‘em fluxo’, a maravilhosa capacidade do corpo humano de moldar e remoldar a si mesmo em uma fascinante disposição de configurações sensoriais. Tendo cada nervo e músculo sob perfeito controle rítmico, o dançante solista tocava sua audiência através de um influente vocabulário de passos e gestos (...) Entretanto, insistir demasiadamente na narrativa puramente corporal da pantomima faz-nos correr o risco de ofuscar o seu caráter de um espetáculo totalmente integrado, um modo ‘híbrido’ de performance. Muito semelhante à ópera de hoje, a pantomima era ‘um espetáculo de excesso’, uma opulenta extravagância multimídia. Emocionalmente absorvente bem como tecnicamente próprio para o palco e de uma beleza inquietante aos olhos de seus admiradores, o espetáculo seduzia seus fãs ao bombardeá-los com deleites tanto audíveis quanto visíveis.” (LADA-RICHARDS, *Silent eloquence*, p.13.)

Segundo deixa claro a descrição da pesquisadora, o gênero da pantomima – se assim podemos nos referir a esse tipo especial de expressão artística – reserva o lugar de destaque da cena teatral para a performance de um artista que, não deixando de possuir as habilidades de autêntico ator, extrapola-as com o fim de extrapolar também os limites da linguagem verbal, da qual prescinde, e se apropriar das manobras e dos efeitos de uma linguagem tanto mais sutil porque silenciosa, tanto mais eloquente porque infinitamente expressiva em seus contornos, a linguagem do movimento. E é sob a luz ou, melhor dizendo, sob a inspiração desse palco vibrante de linhas, cores, figuras e tons harmônicos que Luciano nos introduz seus personagens, a iniciarem intensa e inflamada discussão que coloca em pauta precisamente a cena do espetáculo e seu *performer*, a vívida imagem por ele transmitida e seu brilho flagrante nos olhos do espectador.

É Crato, o cínico, quem provoca Lúcio¹⁹³ nos bastidores do diálogo; porém, quando este se inicia, começamos por ouvir a voz do protagonista já em resposta ao difamador e a repreendê-lo pelas injustas e equivocadas críticas que insiste em fazer contra o gênero artístico de sua maior admiração, a dança. A bem dizer, as críticas de seu oponente são tanto mais ousadas e ofensivas por se dirigirem não apenas ao gênero ou ao artista que o incorpora, mas, inclusive, a todo indivíduo que se torna dele espectador por livre e espontânea vontade. Afinal, na opinião de Crato, tão indigno e inútil (além de ridiculamente vulgar) é o gênero quanto passa a ser aquele que lhe acha graças e que consente em contemplá-lo. Em tom sentido, pois, expressa-se Lúcio, logo na abertura:

[LYCINUS] – Well, Crato, this is a truly forceful indictment that you have brought, after long preparation, I take it, against dances and the dancer's art itself, and besides against us who like to see that sort of show, accusing us of displaying great interest in something unworthy and effeminate; but now let me tell you how far you have missed the mark and how blind you have been to the fact that you were indicting the greatest of all the good things in life.
(*Dance* §1)¹⁹⁴

¹⁹³ A propósito do nome escolhido para o protagonista do tratado, Lúcio (*Lycinus*, na tradução inglesa), faz-se curioso notar sua estreita semelhança ao nome do autor na língua grega: *Lukinos*, apenas reduzido de duas vogais de Luciano (*Loukianós*). É o que comenta Lada-Richards ao chamar a atenção para as diversas “máscaras” usadas também pelo satirista na criação de seus variados perfis ficcionais, entre debatedores, interlocutores e narradores. E é exatamente a variação de vozes que se fazem dissonantes em seus textos, ora revelando reflexos do ego aural ora sua evanescência, que impede o leitor de identificar com precisão a face que se esconderia por trás de cada uma das máscaras assumidas pelo autor. Essa dificuldade se faz presente até mesmo em casos de pseudônimos “perfeitamente transparentes”, como é o do protagonista de *Peri orchéseos*. (Cf.: LADA-RICHARDS, *Silent eloquence*, p.152-153.)

¹⁹⁴ “Bem, ó Crato, é esta verdadeiramente uma ostensiva acusação que apresentaste, creio eu, tendo-a há muito preparado, contra as danças e a arte do dançarino em si, tanto quanto contra quem quer que, dentre

Crato, por seu turno, mostrando-se irredutível e obstinado em salvar a alma de quem, a seus olhos, outrora digno companheiro torna-se perdido, apela para argumentos de autoridade. De um lado, cita filósofos – entre os quais Platão e Aristóteles – cujos nomes imperativos clamam por respeito e consideração, principalmente de homens de boa estirpe, livres cidadãos e ainda por cima tradicionais amigos das letras familiarizados com a filosofia, como é o caso de seu interlocutor. De outro, lembra exemplos vexaminosos de personalidades femininas (vindas de antigos mitos) que envergonham, pela sua excentricidade e excesso de erotismo, a memória cultural de seu povo; tais são o tipo de personalidade do qual o dito “artista” do condenável gênero tira sua vã inspiração – conforme alega. Menciona, ademais, tantas outras distrações que, não só dignas, são até louváveis para o lazer e o gozo de um espírito inteligente e esclarecido, como as boas peças corais, dentre as trágicas ou até mesmo as cômicas. E isso, segundo ele, demonstraria claramente o despropósito da atitude do companheiro que, em vez de escolher alguma dessas distrações condizentes com a postura de autênticos cidadãos, dá preferência justamente àquela que lhe é mais nociva, manchando, desse modo, sua própria imagem diante da sociedade de bem, ou se autodenegrindo. Eis, pois, as palavras duras que lhe dirige: “You will need, therefore, to do a great deal of pleading in your own defence, my fine fellow, when you confront the enlightened, if you wish to avoid being eliminated absolutely and expelled from the fold of the serious-minded” (*Dance* §3).¹⁹⁵

O tom ríspido e inclemente de Crato leva-o a aconselhar o colega a nem sequer admitir publicamente que tal pecaminoso divertimento já lhe pertencera, e ainda a precaver-se para não acabar se transformando, de homem que fora outrora, em uma daquelas impudicas personalidades femininas, feito uma bacante. A menos que – sugere ele evocando satiricamente Homero – consiga arrancá-lo do tortuoso caminho e desviá-lo de seu fatal destino, como a um Odisseu, antes que o ingênuo companheiro, desavisadamente, caia na armadilha dessas sedutoras “sereias” do teatro. É então que, pela astuciosa pena do escritor, o personagem Crato, o qual encarna o papel de cruel

nós, aprecie esse tipo de espetáculo, acusando-nos de demonstrar grande interesse por algo desprezível e efeminado; agora, porém, deixa-me dizer-te o quanto te desviaste da verdade e o quão cego estavas para o fato de que acusavas nada mais do que a melhor de todas as coisas boas da vida.” (LUCIAN, *The dance*, *Lucian*, v.5.) – Seguindo o mesmo procedimento referencial adotado para as citações dos textos de Platão e Aristóteles, no capítulo precedente, o leitor encontrará doravante a referência abreviada para as citações diretas de Luciano, contendo a indicação do parágrafo do texto do qual foram retiradas.

¹⁹⁵ “Precisarás, então, meu bom camarada, invocar súplicas sem conta em tua própria defesa, quando confrontares os iluminados, se queres te precaver de ser absolutamente eliminado e excomungado do círculo dos instruídos.”

difamador da arte do movimento (representada no diálogo pelo gênero dramático da pantomima), contraditoriamente faz acerca dela a declaração mais honrosa que, vinda justamente dele, jamais poderíamos supor – tamanha a veracidade e o poder sensível por ela expressos: “But those other Sirens [referindo-se às figuras homéricas] assailed only the ears, so that wax alone was needed for sailing past them; you, however, seem to have been subjugated from top to toe, through *the eyes as well as the ears*” (*Dance* §3).¹⁹⁶

Em sua autodefesa, Lúcio, por sua vez, apela para um fato para o qual seu acusador – com seus “sharp teeth” (dentes afiados) – parece não atentar, a saber, que existe uma diferença no paralelo que este constrói entre as personalidades míticas por ele aludidas e as provenientes da cena dramática. Aquelas não conduzem a outro destino senão à morte – para quem inadvertidamente ouvira as Sereias de Homero –, enquanto as ditas “sereias do teatro” só podem proporcionar um desfecho feliz, ao depurarem o prazer de quem as contempla pela máxima fruição da beleza. Assim resume o personagem – colocado em posição de réu – o resultado de tal contemplação:

[LYCINUS] – I am not altered into forgetfulness of things at home or ignorance of my own concerns, but – if I may speak my mind without any hesitancy – I have come back to you from the theatre with far more wisdom and more insight into life. Or rather, I may well put it just as Homer does: he who has seen this spectacle “goes on his way diverted and knowing more than aforesaid.” [*Odyssey*, XII, 188]

(*Dance* §4)¹⁹⁷

E em meio a afrontas e provocações a discussão continua. Crato não acredita no que seus olhos veem ou seus ouvidos escutam pela boca e pelos modos deslumbrados de Lúcio, e exclama impressionado: “Heracles, Lycinus! How deeply you have been affected!”¹⁹⁸ Este, em contrapartida, além de não se deixar intimidar, não aceita as ofensivas do adversário, que não só lhe parecem injustificadas como também um tanto quanto preconceituosas. Desafia-o a demonstrar em que seriam elas fundamentadas tendo por base unicamente o que ele mesmo já testemunhara diante de

¹⁹⁶ “Mas aquelas outras Sereias atacavam apenas os ouvidos, de modo que nada mais era preciso além de cera para margeá-las ao velejar; tu, entretanto, parece ter sido subjugado da cabeça aos pés, não somente pelos ouvidos como igualmente pelos olhos” (grifo meu).

¹⁹⁷ “Não sou convertido para o esquecimento das coisas de casa ou ignorância de minhas próprias preocupações, mas – se devo falar minha mente sem hesitação alguma – a ti regressi do teatro trazendo muito mais sabedoria e entendimento das coisas da vida. Ou antes, colocarei a questão como bem faz Homero: aquele que assistiu a esse espetáculo ‘segue seu caminho tendo se divertido e sabendo mais do que [sabia] em tempos passados’.” [*Odisseia*, XII, 188]

¹⁹⁸ “Por Hércules, ó Lúcio, quão profundamente foste influenciado!”

um espetáculo em cena – o que não lhe seria possível fazer se jamais consentira em assistir sequer a um deles. É então que, ambos, relutantes em verem vencidas suas razões pelos argumentos do oponente, chegam finalmente a um consenso. Lúcio, com perspicácia, toma a frente e lança sua proposta:

[LYCINUS] – Then are you willing to leave off your abuse, my friend, and hear me say something about dancing and about its good points, showing that it brings not only pleasure but benefit to those who see it; how much culture and instruction it gives; how it imports harmony into the souls of its beholders, exercising them in what is fair to see, entertaining them with what is good to hear, and displaying to them joint beauty of soul and body? That it does all this with the aid of music and rhythm would not be reason to blame, but rather to praise it.

Ao que seu interlocutor replica, embora contrariado, em atitude condescendente:

[CRATO] – I have little leisure to hear a madman praise his own ailment, but if you want to flood me with non-sense, I am ready to submit to it as a friendly service and lend you my ears, for even without wax I can avoid hearing rubbish. So now I will hold my peace for you, and you may say all that you wish as if nobody at all were listening.

*(Dance §6)*¹⁹⁹

A partir desse momento é que Lúcio assume o papel de protagonista do diálogo, tecendo, desse ponto em diante, uma rede de comentários enaltecedores da arte do movimento. Até essa altura do tratado, na verdade, o embate de palavras travado entre os debatedores funcionaria à maneira de um prólogo, dando ensejo, em seguida, ao longo discurso a ser proferido por Lúcio em tributo à dança. Trata-se nada mais nada menos que de uma extensa enumeração de fatos – de raiz mítica, literária ou histórica – os quais denotam uma grande consideração e respeito por essa arte desde os primórdios dos tempos, com ênfase para os nomes de deuses, heróis e nações inteiras que souberam praticá-la e patrociná-la, dignificando-a, e até mesmo de poetas ou filósofos que a teriam sancionado, elevando-a à mais alta condição de nobreza e estima. Ou, nos dizeres de Jacques Bompaigne, trata-se de um catálogo técnico “où la tendance descriptive et

¹⁹⁹ “– Queres, pois, meu amigo, eximir-te dessas blasfêmias e me escutar dizer algo sobre a dança e sobre seus pontos positivos, mostrando que ela traz não somente prazer mas ainda [algum tipo de] benefício aos que a contemplam; quanta cultura e instrução ela oferece; como incute harmonia na alma de seus espectadores, exercitando-os no que é justo [correto] de se ver, entretendo-os com o que é bom de se ouvir, e exibindo-lhes a beleza comum à alma e ao corpo? Que tudo isso ela faça com o auxílio da música e do ritmo não seria [afinal] razão para condená-la, mas antes para louvá-la. / – Embora tenha eu pouco tempo ocioso para escutar um louco a enaltecer sua própria alienação, se queres inundar-me em tolices, prontifico-me a ser submetido a isso como um serviço amigável [a ser por mim prestado] e a emprestar-te meus ouvidos, dado que mesmo sem cera posso evitar ser contaminado por besteiras. Eis que me calarei a ti, de modo que poderás dizer tudo o que desejares como se absolutamente ninguém estivesse ouvindo.”

érudite l'emporte de beaucoup sur la réflexion sociale".²⁰⁰ Em suma, o que o autor nos dá a conhecer pela voz de seu protagonista constitui uma espécie de fonte documental (ainda que totalmente fictícia, mas também pretensamente verossímil) de feitos que têm na dança sua maior inspiração.

Isto anuncia ele a seu ouvinte, após obter deste o custoso favor de sua escuta: "Good, Crato; that is what I wanted most. You will very soon find out whether what I am going to say will strike you as nonsense."²⁰¹ E começa do começo, ou seja, relatando a origem primordial da arte que se encarrega de defender:

[LYCINUS] – First of all, you appear to me to be quite unaware that this practice of dancing is not novel, and did not begin yesterday or the day before, in the days of our grandfathers, for instance, or in those of their grandfathers. No, those historians of dancing who are the most veracious can tell you that Dance came into being contemporaneously with the primal origin of the universe, making her appearance together with Love – the love that is age-old. In fact, the concord of the heavenly spheres, the interlacing of the errant planets with the fixed stars, their rhythmic agreement and timed harmony, are proofs that Dance was primordial. Little by little she has grown in stature and has obtained from time to time added embellishments, until now she would seem to have reached the very height of perfection and to have become a highly diversified, wholly harmonious, richly musical boon to mankind.

(*Dance* §7)²⁰²

²⁰⁰ "no qual a tendência descritiva e erudita o coloca muito acima da reflexão social" (BOMPAIRE, *Lucien écrivain*, p.357.) A propósito, o estudioso chega a mencionar a ordenação do discurso laudatório construído por Luciano segundo uma possível classificação de suas partes: a) elogio da dança (§7-34 – sua origem, antiguidade, nações que a promoveram, etc.); b) elogio dos dançarinos (§35-84 – cultura, qualidades, deveres a eles atribuídos), com apanhados mais gerais (§26-32, 68-73); e, c) uma reflexão (ou ressalva) sobre o mau dançarino (§80-84). Observa ainda que uma grande parte do diálogo resta de cunho didático, principalmente o catálogo de mitos (§37-61). (Cf.: *ibidem*, p.281, nota 4.)

²⁰¹ "Muito bem, Crato; é isso o que eu mais queria. Tu logo descobrirás se o que direi o impressionará como algo sem sentido."

²⁰² "Antes de tudo, tu me pareces desconhecer completamente que esse costume da dança não é novo, nem começou ontem ou anteontem, no tempo de nossos avós, por exemplo, ou no tempo dos avós destes. Não, os mais confiáveis historiadores dessa arte podem dizer-te que a Dança surgiu contemporaneamente à geração primogênita [de todas as coisas] do universo, aparecendo junto com o Amor [Eros] – aquele amor primitivo. De fato, a concórdia dos astros celestes, a interligação dos planetas errantes com as estrelas fixas, o seu ritmado entendimento e sua harmonia bem ordenada são provas de que a Dança era primordial. Pouco a pouco ela foi crescendo em estatura e obtendo de tempos em tempos adornos adicionais, parecendo até agora ter alcançado o auge da perfeição e ter se tornado, para a humanidade, um apanágio altamente diversificado, inteiramente harmonioso e esplendidamente musical." A propósito, trecho muito semelhante encontra-se no já mencionado texto de Libânio, *On behalf of dancers*, a partir do qual se tem a impressão de ter o autor pretendido parafrasear Luciano. A esse respeito, comenta a tradutora de Libânio, Margaret Molloy: "Dance in ancient Greece was closely linked to religious rites of celebration, lament, or entreaty from earliest times, when the spiritual needs of primitive civilization were centred on gods and goddesses of nature. Indeed, both Lucian (*Salt.* §7) and Libanius (§12) say that dance came into being with the universe itself (...) The Egyptians and quite possibly the Minoans had dances which imitated the movements of the stars and heavenly bodies, which could be a simple representation of the circles described by the planets, or imitative movements of, for instance, the moon 'disappearing' and 'rising'." ("A dança na Grécia antiga era estreitamente relacionada a ritos religiosos de celebração, lamúria ou clamor de épocas remotas, quando as necessidades espirituais da civilização primitiva estavam centradas nos deuses e deusas da natureza. Com efeito, ambos Luciano (*Salt.* §7) e Libânio (§12) afirmam

Após essa imponente apresentação, vai arrolando Lúcio diversos acontecimentos envolvendo personagens míticos e povos da Antiguidade que, de algum modo, praticaram a dança glorificando-a como arte suprema – os cretenses, por exemplo, merecem destaque. Nisso faz-se interessante também, entre outras histórias, o que ele conta sobre os espartanos, “considered the bravest of the Greeks” (considerados, dentre os gregos, os mais corajosos):

[LYCINUS] – [They] learned from Pollux and Castor to do the Caryatic, which is another variety of dance exhibited at Caryae in Lacedaemon, and they do everything with the aid of the Muses, to the extent of going into battle to the accompaniment of flute and rhythm and well-timed step in marching; indeed, the first signal for battle is given to the Spartans by the flute. That is how they managed to conquer everybody, with music and rhythm to lead them.
(*Dance* §10)²⁰³

Igualmente sugestivo é seu comentário acerca dos feácios: “And that the Phaeacians should delight in dancing was very natural, since they were people of refinement and they lived in utter bliss. In fact, Homer has represented Odysseus as admiring this in them above all else and watching ‘the twinkling of their feet’.”²⁰⁴ E, para não ficar apenas entre os ocidentais, ele estende suas apreciações também para as bandas do Oriente: cita os indianos e seu culto diário ao sol regido pela dança; os etíopios e seu respeito por essa arte; os egípcios e seu legendário Proteu, descrito pela mitologia como uma figura volátil, capaz de se transformar naquilo que imitava mas que, na visão do protagonista luciânico, não passava de um prodigioso dançarino que

ter a dança surgido juntamente com o próprio universo (...) Os egípcios e muito possivelmente os minoenses [cretenses, nomeados a partir da lendária figura do rei Minos] tinham danças que imitavam os movimentos das estrelas e corpos celestes, as quais podiam ser uma simples representação dos círculos descritos pelos planetas, ou movimentos imitativos, por exemplo, da lua ‘desaparecendo’ e ‘elevando-se’ [ressurgindo].” – MOLLOY, *Libanius and the dancers*, p.40.) Para o referido trecho em Libânio, cf., no mesmo livro de Molloy, sua tradução de *On behalf of dancers*, p.145.

²⁰³ “[Eles] aprenderam, por Pólux e Castor, a fazer a Cariática, uma outra variedade de dança exibida em Cária, na Lacedemônia, e fazem tudo com o auxílio das Musas, ao ponto de partirem em batalha sob o acompanhamento de flauta e ritmo e sob passo bem ordenado ao marchar; com efeito, o primeiro sinal para o combate é dado aos espartanos pela flauta. Foi assim que conseguiram conquistar a todos [os povos], tendo a música e o ritmo por seu guia.”

²⁰⁴ “E que os feácios [também] se regozijavam na dança era algo muito natural, uma vez que eram um povo delicado e que desfrutavam de completa felicidade. De fato, Homero representou Odisseu ao admirar neles essa qualidade acima de tudo o mais e ao contemplar ‘seu ágeis movimentos de pés’.” Tal referência de Luciano a Homero é identificada pelo tradutor do diálogo entre os versos 256 a 258 do Canto VIII da *Odisseia*; contudo, na tradução de Carlos Alberto Nunes para o português brasileiro, o aludido trecho aparece entre os versos 260 a 265, e diz assim: “Plano o terreno da dança deixaram o livre do povo. / Já pelo arauto trazido, chegava o instrumento canoro, / para o cantor; a seguir, até o meio Demódoco avança; / cercam-no jovens em flor, sabedores dos passos da dança. Batem com os pés sobre solo divino. Odisseu admirava / no coração bem formado *as pancadas dos pés, bem ritmadas.*” (*Odisseia* VIII, 260-265, grifo meu.)

incorporava fielmente as feições de tudo quanto desejasse somente pela vivacidade de seus movimentos. Enfim, partindo de narrativas tão diversas e personalidades marcantes – como são lembrados, entre os gregos, Orfeu e Museu, “the best dancers of that time” (os melhores dançarinos daquele tempo – *Dance* §15) –, argumenta Lúcio que nem um único culto ou ritual dos antigos pode ser encontrado que não contenha em seu cerne o elemento da dança – sirvam os ritos dionisiacos ou as chamadas “bacanais” de exemplo.

Ao mencionar os rituais celebrados em honra a Dioniso, arrola o protagonista luciânico os três tipos de danças consagradas a essa divindade, dado que a ela era atribuída a criação do drama em sua forma original. Tais tipos se diferenciavam de acordo com o gênero dramático que compunham: a *cordax* servia à comédia, a *sikinis* ao drama satírico – dois dos gêneros condenados por Platão como pertencentes ao domínio do cômico e, logo, do ridículo –, e a *emmeleia* ou emelia (enaltecida nas *Leis* como digna de aplausos) à tragédia – este sim admitido por Platão enquanto gênero sério e nobre.²⁰⁵ E, complementa o protagonista ao reportar a opinião geral sobre o fato (uma espécie de crença popular transmitida de geração a geração), foi, aliás, o exercício da arte da dança que permitiu ao deus subjugar vários povos de tradição guerreira – entre os quais tirrenos, indianos e lídios – submetendo-os ao seu comando apenas através das exuberantes performances que conduzia à frente de suas frenéticas bandas de seguidores. Levando, pois, em conta a relevância do exemplo divino – entre outros relatos de divindades evocados –, alerta Lúcio seu interlocutor (em atitude superior e em tom algo sarcástico): “Therefore, you amazing fellow, take care that it isn’t impious to denounce a practice at once divine and mystic, cultivated by so many gods, performed

²⁰⁵ Um pouco mais à frente, demonstrará Lúcio a flagrante contradição em que se envolve seu desafiador, Crato, ao pretender promover as formas dramáticas da tragédia e da comédia como legítimos divertimentos destinados a cidadãos de bem, em detrimento da arte da dança propriamente dita (ou, conforme o contexto no qual se enquadra a discussão entre os personagens, da pantomima), uma vez que esta é considerada pelo último como perniciosa e, por conseguinte, nociva à moral pública. A sua argumentação em favor dos outros gêneros, desclassificando completamente a pantomima, prova-se, afinal, insustentável, visto que todos eles contêm uma forma particular de dança, e nenhum pode sobreviver, em sua manifestação original, sem esse elemento que se faz imprescindível para o efeito de sua apresentação. Ademais, Lúcio ajuntará a isso o contra-argumento de que, se Crato acusara a dança, entre outros motivos, pelo fato de que homens imitam mulheres – os dançarinos devem por vezes assumir papéis femininos –, a tragédia e a comédia teriam, então, muito mais razões para serem condenadas, dado que nelas os papéis femininos são ainda mais numerosos; nem por isso, contudo, os atores devem deixar de deles se incumbir. (Tudo isso se estende na exposição do protagonista, aproximadamente, entre a passagem que vai dos parágrafos 26 a 32.)

in their honour, and affording at once amusement and profitable instruction in such degree!” (*Dance* §23)²⁰⁶

E não só são lembrados por Lúcio modelos memoráveis de autênticos dançarinos que prestigiaram suas nações, de heróis e deuses que reconhecidamente prestaram culto à arte do movimento, como também – e não poderia deixar de ser – os maiores nomes representativos da arte que é, esta sim, supervalorizada por Crato, qual seja, a dos poetas. Destes, o protagonista recorda logo os mais clássicos, Homero e Hesíodo, em uma argumentação que se coloca à altura de responder dignamente e com sagacidade às provocações a ele direcionadas pelo opositor. Assim tem ela início: “Another thing surprises me in you, since I know that you are a great lover of Homer and Hesiod – I am going back, you see, to the poets once more – how you dare contradict them when they praise dancing above all things else.” (*Dance* §23)²⁰⁷ E então, vai arrolando passagens em que ambos demonstram um profundo respeito e admiração pela dança.

De Homero, destaca Lúcio a sua enumeração do que há de melhor e mais doce na vida, o que inclui, entre o sono, o amor e a música (na figura do canto), a dança – a qual ele concebe como livre de qualquer culpa (entendamos, de qualquer condenação).²⁰⁸ E, a partir de uma metáfora (pretensamente) homérica, enuncia acerca da arte do dançarino – a qual compreende por si só, conforme alega, o que o poeta classifica tanto como o doce canto quanto como a graciosa dança: “Singing combined with dancing does in truth stir the heart-strings, and it is the choicest gift of the gods” (*Dance* §23).²⁰⁹ Já de Hesíodo, evoca o início de seu poema, a *Teogonia*, em que o

²⁰⁶ “Pois então, ó admirável companheiro, vê bem se não é ímpio [da tua parte] denunciar uma prática a um só tempo divina e mística, cultivada por tantos deuses, executada em sua homenagem, e propiciadora de entretenimento bem como de proveitosa instrução em tamanho grau!”

²⁰⁷ “Outra coisa me surpreende em ti, sabendo eu que és admirador inveterado de Homero e Hesíodo – e retorno, como vês, mais uma vez aos poetas –, o fato de ousares contradizê-los quando prezam a dança acima de tudo o mais.”

²⁰⁸ A mencionada enumeração homérica que engloba a dança é localizada pelo tradutor de Luciano ao redor do seguinte trecho da *Iliada* – aqui transcrito sob a tradução brasileira (bilingue) de Haroldo de Campos: “Do sono de Hipnos e do amor, saciam-se / todos; do canto doce-mel, da grácil dança; / disso mais que da guerra, buscamos fartar-nos” (*Iliada* XIII, 636-639).

²⁰⁹ “O cantar combinado ao dançar faz, com efeito, distenderem-se as cordas do coração, e é esse o maior dom dos deuses”. Tal metáfora – forjada pelo próprio Luciano que faz as vezes de Homero ao modificar sutilmente um verso da *Iliada* (XIII, 730-732) – remete-nos a Platão, na *República* (Livro III, 412a-b), quando o filósofo, sob a voz de seu personagem Sócrates, compara a música e a ginástica a cordas de um instrumento que devem ser bem ajustadas e tocadas em harmonia a fim de garantir o tom ideal para a alma, isto é, o equilíbrio que a conduzirá à virtude completa. Nesse sentido, o coração valeria, na metáfora empregada por Luciano, ao conceito platônico de alma, ao passo que o canto e a dança poderiam ser equiparados ao que o filósofo pondera a respeito da música e da ginástica, respectivamente. À guisa de recordação sobre o que aqui se discutiu da *República*, consulte-se, em especial, a página 53 no capítulo

poeta dá testemunho de algo que ele mesmo vira com seus próprios olhos ao alvorecer (e não do que porventura escutara dizer por terceiros): a ciranda das Musas, “by saying about them as the highest possible praise that they ‘dance with delicate footfall about the violet waters’, circling round the altar of their sire” (*Dance* §24).²¹⁰

Não se contentando em avocar para si o partido dos poetas, Lúcio chama em sua defesa a autoridade dos filósofos, começando por Sócrates – “the wisest of men, if we may believe Apollo, who said so.”²¹¹ Sócrates, afirma ele, não só bendizia e recomendava a dança enquanto prática saudável e construtiva como também desejava iniciar-se nessa arte, a qual, a seu ver, constituía um dos objetos de estudo mais importantes para o indivíduo. Afinal, atribuía o filósofo valor incomparável à observância do ritmo e da harmonia na música e nos movimentos, além de prezar pela graciosidade de atitude (no sentido corporal de postura, aprumo). E, ainda que em idade avançada, não se envergonharia de mostrar-se grande entusiasta (e mesmo praticante) da arte coreográfica – como de fato não se envergonhava de testemunhar-lhe sincera admiração. Levando tudo isso em conta, discorre o protagonista sobre o eminente Sócrates e sua atração pela dança:

[LYCINUS] – Yet the art was just beginning when he saw it then, and had not yet been elaborated to such a high degree of beauty. If he could see those who now have advanced it to the utmost, that man, I am sure, dropping everything else, would have given his attention to this spectacle alone; and he would not have had his young friends learn anything else in preference to it.
(*Dance* §25)²¹²

Além de Sócrates (o sábio mestre), cita Lúcio seu valoroso discípulo, Platão, comprovando assim que não se faz ignorante dos relevantes ensinamentos desse outro pensador, tampouco do que acerca da dança ele argumenta no registro das *Leis* (cuja menção não é omitida por Luciano). Nessa obra, conforme lembra o protagonista a Crato, seu ouvinte, o filósofo condena terminantemente determinados tipos de dança, é

anterior. (Sobre o fragmento de Homero do qual Luciano teria retirado a suposta metáfora, cf. explicação do tradutor em LUCIAN, *The dance*, *Lucian*, v.5, p.236-237, nota 1.)

²¹⁰ “dizendo sobre elas como o mais alto elogio possível que ‘dançam com pés delicados em volta das águas violáceas’, circulando ao redor do altar de seu senhor”. Tal alusão ao poema de Hesíodo pode ser constatada desde o primeiro verso – aqui sob a tradução bilingue de Jaa Torrano: “Pel as Musas heliconíades comecemos a cantar. / Elas têm grande e divino o monte Hélicon, / em volta da fonte violácea com pés suaves / dançam e do altar do bem forte filho de Crono” (*Teogonia*, v.1-4).

²¹¹ “(...) o mais sábio dos homens, se devemos nos fiar em Apolo, que isso afirmou.”

²¹² “Apesar disso, a arte estava apenas começando quando, então, ele a viu, e ainda não tinha sido elaborada a tamanho grau de beleza. Se pudesse contemplar aqueles que agora a fizeram avança r ao ápice, esse homem, tenho certeza, abandonando todo o resto, teria devotado sua atenção exclusivamente a esse espetáculo; e não teria deixado seus jovens amigos aprenderem nada mais em preferência a isso.”

certo, mas, em compensação, exalta outros. O critério que baliza tal julgamento consiste simplesmente no que se apresenta como agradável e edificante para o homem – rememoremos o conceito platônico da virtude – e, no sentido oposto, no que foge a esse modelo. Deste modo resume o personagem o procedimento de Platão ao tratar das danças em geral: “[he praises certain ones and condemns certain others], dividing them with reference to what is pleasurable and profitable and rejecting the more unseemly sorts” – enfatizando, afinal – “but valuing and admiring *the rest*” (*Dance* §34).²¹³

E como se não bastasse recorrer aos maiores poetas e filósofos e invocá-los em sua defesa, Lúcio, buscando salvaguardar sua autoimagem – “that I may not create an impression that I lack sense or learning” (*Dance* §33)²¹⁴ –, alude (ainda que de forma imprecisa) aos muitos que antes dele discursaram sobre a arte da dança. Segundo testemunha, tais oradores (os quais nos afiguram, antes, historiadores ou filósofos) deixaram escritos cuja preocupação central correspondia às questões suscitadas por essa arte, como a listagem de tipos e nomes diversos, acompanhada do relato de suas caracterizações e de quem foram seus inventores (ou “descobridores”). E é nesse momento – ao fazer referência a esses discursos que, conforme nos dá a entender, já abundavam em épocas bem anteriores à sua – que o personagem luciânico torna-se surpreendentemente contraditório diante de nossos olhos. Afinal, ao contestar essa maneira inutilmente descritiva e até mesmo “pedante” (em seus próprios termos) de falar sobre a dança – como o fizeram tais escritores, de acordo com o que nos diz –, acaba agindo de modo semelhante, excedendo-se em narrativas e descrições. Apesar disso, afirma categoricamente – iludindo seu ouvinte e com ele a nós, seus leitores:

[LYCINUS] – Besides, I want you to understand and remember that the topic which I have proposed for myself at present is not to give the history of every form of the dance, and I have not taken it upon myself as the aim of my discussion to enumerate names of dances, except for the few that I mentioned at the outset, in touching upon the more characteristic of them. No, at present anyhow, the chief object of my discussion is to praise the dance as it now exists and to show how much that is pleasurable and profitable it comprises in its embrace, although it did not begin to attain such a height of beauty in days of old, but in the time of Augustus, approximately.

(*Dance* §34)²¹⁵

²¹³ “[ele preza algumas e condena outras], dividindo-as de acordo com o que é aprazível e proveitoso e rejeitando os tipos mais desviantes, porém, valorizando e admirando *o resto*” (Grifo meu.)

²¹⁴ “que eu não crie uma impressão de faltar em mim [bom] senso ou instrução”

²¹⁵ “Além disso, quero que entendas e recordes que a incumbência que propus a mim mesmo, no momento, não é discorrer sobre a história de cada forma da dança, e não delineei como objetivo de minha própria exposição enumerar nomes de danças, com exceção dos poucos que já mencionei no começo, ao tocar nos que são mais característicos. Não, de todo modo, presentemente, o objeto principal de minha discussão é louvar a dança tal qual se apresenta hoje e mostrar o quão prazeroso e proveitoso é deixar-se

Munidos, pois, de uma expectativa que abarca a dança enquanto gênero artístico em todas as suas virtudes, somos, sob esse aspecto, algo frustrados ao depararmos com um minucioso e extenso catálogo de nomes que remetem ao arcabouço mítico alojado na alma da cultura grega. A ele, contudo, Luciano faz preceder um comentário de seu protagonista que contrasta a arte por ele enaltecida às demais, com as quais ela se identifica e mantém relações – entre estas, são ressaltadas a pintura, a escultura, as artes do discurso e, das mais valorizadas pelo cínico Crato, a própria filosofia.²¹⁶ É então que, passando das qualidades da arte às de seu *performer*, ou seja, focalizando agora em lugar da dança em si o próprio dançarino, Lúcio nos descortinará o rol de conhecimentos que este, por princípio, deve deter. Afinal, conforme atesta ao pintá-lo como um aedo – o executor da arte do canto –, o executor da arte da dança, por seu turno, sendo igualmente agraciado com os dons de Mnemósine (e de sua filha Polymnia, entre todas as Musas), “must know ‘what is, and what shall be, and was of old’” – parafraseando Homero – “like Calchas in Homer, (...) so thoroughly that nothing will escape him, but his memory of it all will be prompt” (*Dance* §36).²¹⁷

Afirmando, assim, a herança direta que recebera a arte da dança de toda a estirpe divina da memória, a começar pela própria mãe Mnemósine, Lúcio atribui ao dançarino a faculdade da pronta lembrança e da graciosa apresentação do que quer que seja rememorado em cena. Nisso ele ressalta o que compreende (e o que deve ser subentendido) por “expressividade”: justamente a inteligibilidade de seus movimentos,

envolver em seu alcance, embora não tenha já atingido tamanho grau de beleza nos velhos tempos, e sim na época de Augusto, aproximadamente.”

²¹⁶ Vale a pena reproduzi-lo aqui exatamente pela ênfase que o autor imprime sobre a voz de seu personagem a propósito das inter-relações tecidas pela dança com as artes de uma forma geral; eis, pois, o que nos diz – ou melhor, o que assevera a seu opositor, nestes termos: “(...) to show you that Dance is not one of the facile arts that can be plied without pains, but reaches to the very summit of all culture, not only in music but in rhythm and metre, and especially in your own favourite, philosophy, both physics and ethics. To be sure, Dance accounts philosophy’s inordinate interest in dialectics inappropriate to herself. From rhetoric, however, she has not held aloof, but has her part in that too, inasmuch as she is given to depicting character and emotion, of which the orators also are fond. And she has not kept away from painting and sculpture, but manifestly copies above all else the rhythm that is in them, so that neither Phidias nor Apelles seems at all superior to her” (“a fim de mostrar-te que a Dança não é uma das artes fáceis que permitem [a ela] se aplicar sem dores [sem penúria], mas alcança o próprio cume de toda cultura, não somente na música como ainda no ritmo e no metro, e especialmente na tua favorita, a filosofia, [abarcando] ambas a física e a ética. Para se certificar, a Dança considera o interesse incomum da filosofia pela dialética inapropriado para si mesma. Da retórica, todavia, ela não se manteve distante, tendo sua parte nisso igualmente, tanto quanto se dedica a pintar o caráter e a emoção, tarefa da qual os oradores são também fãs. Tampouco se manteve alienada em relação à pintura e à escultura, manifestamente copiando, ao contrário e acima de qualquer outra coisa, o ritmo nelas presente, de modo que nem Fídiás ou Apeles parecem-lhe absolutamente superiores” – *Dance* §35).

²¹⁷ “deve conhecer ‘o que é, o que será, e o que foi antigamente’, como Calcas em Homero, (...) tão completamente que nada lhe poderá escapar, mas sua memória com relação a tudo isso estará sempre a postos”

a clareza de suas posturas ao pisar o palco. E admite ser a dança uma ciência da imitação e do modelo (do retrato ou, se preferirmos, da representação)²¹⁸ – em seus termos, “[a science] of revealing what is in the mind and making intelligible what is obscure” (*Dance* §36).²¹⁹ É tendo em vista esse seu papel de revelar, tornar claro ou, enfim, dar a conhecer (ou a desvelar) o que permanece oculto na memória coletiva por intermédio do favor das Musas – o que, aliás, corresponde à função de todo aedo – que o dançarino deve possuir a habilidade natural de transmitir todo o conhecimento que lhe seja partilhado, desde a origem primordial do mundo (“beginning with Chaos”) ao que sucedeu após a linhagem de Cleópatra, a rainha egípcia.²²⁰

Passando então em revista os principais acontecimentos que envolvem nomes legendários em épocas e localidades tão variadas, bem como fazendo menção às histórias de seus amores (as quais, segundo ele, devem ocupar em primeiro plano as preocupações de qualquer dançarino), Lúcio sintetiza a essência do que este deve saber: “To sum it up, he will not be ignorant of anything that is told by Homer and Hesiod and the best poets, and above all by tragedy” (*Dance* §61).²²¹ E deste modo encerra essa parte descritivo-enumerativa de seu discurso:

[LYCINUS] – These are a very few themes that I have selected out of many, or rather out of an infinite number, and set down as the more important, leaving the rest for the poets to sing of, for the dancers themselves to present, and for you to add, finding them by their likeness to those already mentioned, all of which must lie ready, provided and stored by the dancer in advance to meet every occasion.

(*Dance* §61)²²²

²¹⁸ Ou, na tradução para a língua inglesa, “a science of imitation and portrayal”, em que δεικτικὴ denota a noção de referência, de algo que serve de padrão, de conteúdo referencial.

²¹⁹ “[uma ciência] de revelação do que se tem na mente e de tornar inteligível o que é obscuro”

²²⁰ Alusão curiosa é essa menção à figura de Cleópatra – totalmente estranha ao patrimônio cultural grego – logo na introdução do catálogo de nomes que se seguirá. No entanto, como somos esclarecidos pelo tradutor e crítico do diálogo luciânico, o “compêndio mitológico” (conforme o nomeia) que se desenvolve dessa passagem do texto em diante demonstra uma riqueza e variedade incomparáveis de histórias que, ao contrário de se reduzirem ao contexto grego, abrangem os mais diversos pontos geográficos. E, o que talvez se faça mais notável: o autor obtém esse efeito de extrema amplitude e diversidade – fruto de tamanha erudição – em uma brevidade ou concisão de linhas quicá inimaginável até mesmo na pena dos poetas. (Cf.: LUCIAN, *The dance*, *Lucian*, v.5, p.248-249, nota 2.)

²²¹ “Resumindo, ele não será ignorante a respeito de qualquer coisa que seja dita por Homero e Hesíodo e pelos melhores poetas e, acima de tudo, pela tragédia”.

²²² “São esses alguns poucos temas que selecionei de muitos ou, antes, de um número infinito, e que estabeleci como os mais importantes, deixando o resto para os poetas cantarem, para os próprios dançarinos apresentarem, e para que acrescentes, encontrando-os por sua semelhança aos já mencionados, tudo quanto deva ser prontificado, fornecido e guardado [na lembrança] pelo dançarino previamente a qualquer eventualidade.”

Voltando a realçar a natureza imitativa da arte do dançarino, o qual deve apresentar, traduzido em movimento, tudo o que figura em cena pelo canto, o protagonista do diálogo insiste sobre o requisito da clareza em sua performance e interpretação – da mesma forma que ela é fundamental ao desempenho dos oradores –, de maneira a garantir-lhe inteligibilidade completa, dispensando a necessidade de um intermediário entre o artista e o público (ou seja, de um intérprete). “No” – reitera ele – “in the words of the Delphic oracle, whosoever beholds dancing must be able ‘to understand the mute and hear the silent’ dancer” (*Dance* §62).²²³ E para ilustrar uma vez mais, enfaticamente, essa ideia, relata a seu interlocutor o caso ocorrido ao também cínico Demétrio.

Conta que este, assim como Crato, não se cansava de denunciar a arte da dança, relegando-a ao papel secundário (quase irrelevante) de mero adjunto da música, esta sim imprescindível para o efeito da encenação – por meio do canto e de seus instrumentos. Ademais, acusava-a de iludir sua audiência pela beleza de seus acessórios – as vestimentas de seda, as máscaras, a flauta, entre outros –, os quais, reunidos, enriqueciam a apresentação do dançarino, que em si mesmo e por seus próprios recursos não poderia trazer contribuição alguma para a cena, dado que seus movimentos eram absolutamente desprovidos de significância ou de qualquer sentido que fosse. Foi então que, sagaz e talentoso como só ele, o maior dançarino daqueles tempos – sob o reinado de Nero que dele, diz a lenda, era tão ciumento a ponto de tê-lo condenado à morte –, já desfrutando de considerável reputação por exceder como ninguém na habilidade de recordar mitos e no requinte dos movimentos, propôs a Demétrio de primeiro assistir a um espetáculo seu para depois acusá-lo livremente. O cínico, que não era nenhum rude obstinado ou insensato, mas um homem de espírito razoável e douto – conforme o julga Lúcio –, acedeu à proposta do desafiante, havendo este tido o cuidado de prometer-lhe executar sua arte diante dele pura e simplesmente, sem o emprego de qualquer paramento, isto é, nem flauta nem cantos. Isso o fez: em majestoso silêncio e sem o suporte costumeiro dos acessórios, dançou os amores de Ares e Afrodite, a descoberta de ambos por Hefesto e todos os fatos decorridos desse imbróglio divino exatamente como os narra Homero.²²⁴ E sua execução foi de uma tal delicadeza e sabedoria que rendeu a alma de Demétrio e esfácelou todos os seus preconceitos. Não se contendo,

²²³ “Não, nas palavras do oráculo de Delfos, quem quer que contemple a dança deve ser capaz de ‘entender o mudo e ouvir o silencioso’ dançarino” (Grifos meus.)

²²⁴ Tal narrativa é localizada pelo tradutor de Luciano na *Odisseia*, Canto VIII, versos 266 a 320.

enfim, em face de tão surpreendentes encantos, declarou o cínico em alta voz, em meio ao público – nas palavras de Lúcio, “he raised his voice and shouted at the top of his lungs: ‘I hear the story that you are acting, man, I do not just see it; you seem to me to be talking with your very hands!’” (*Dance* §63)²²⁵ E assim prestara o homem das letras e da filosofia quiçá o maior tributo da história a um dançarino, de acordo com o que nos relata o protagonista luciânico.

Esse não é o único episódio a honrar a memória da dança evocado por Lúcio. Lembrando-se ainda do testemunho – que confirma ser autêntico – de dois bárbaros, incita, através de seu relato, a conversão de Crato. Acerca do primeiro (homem de sangue real), diz-nos que, na ocasião de uma viagem a negócios e tendo tido a oportunidade de assistir ao mesmo dançarino que soubera arrancar elogios de Demétrio, fora instado por Nero, após relações mútuas e no fim de sua jornada, sobre o que gostaria de levar a seu país de origem como presente (e o que pedisse lhe seria concedido); o nobre bárbaro requisitou-lhe então o tal dançarino. Quando o imperador, sem entender, perguntou a razão de tal escolha – a qual lhe parecia um tanto quanto despropositada –, o estrangeiro explicou-lhe que, enfrentando em sua região muitos problemas de comunicação com os povos vizinhos (visto que cada um falava uma língua diferente), nada lhe poderia ser mais útil do que um intérprete tão habilidoso e de tamanha desenvoltura que se mostrava capaz de converter qualquer língua em uma só linguagem e torná-la perfeitamente compreensível, a linguagem dos sinais. “So deeply had he been impressed by that disclosure of the distinctness and lucidity of the mimicry of the dance” – complementa Lúcio (*Dance* §64).²²⁶

No que concerne ao segundo bárbaro, conta-nos o protagonista que, sendo o drama usualmente constituído de cinco atos, ao notar o estrangeiro que um dançarino tinha à sua disposição cinco máscaras prontas mas estava só em cena, interrogou sobre os demais atores ou dançarinos que deveriam assumir os papéis restantes. Disseram-lhe, porém, que aquele seria o único artista a incorporá-las todas. Ao ouvir isso, exclamou, deslumbrado, dirigindo-se ao dançarino: “I did not realise, my friend, that though you have only this one body, you have many souls.” A partir de tal depoimento enuncia o

²²⁵ “(...) ele levantou a voz e gritou do fundo dos pulmões: ‘Eu ouço a história que você está representando, companheiro, não só a vejo; você me parece estar falando nada menos do que com suas mãos!’”

²²⁶ “Tão profundamente foi impressionado por aquela revelação da distinção e lucidez da mímica da dança”.

protagonista: “Well, that is the way the barbarian viewed it” (*Dance* §66-67).²²⁷ E junta um fato significativo para a história da pantomima: que seu executor recebera esse nome²²⁸ (o mesmo que designa a arte) dos gregos que habitavam a Itália precisamente pelo que executa, isto é, por mimetizar tudo o que representa, ajustando seu caráter e suas emoções a cada detalhe e a cada personagem da trama encenada – de acordo com a expressão de Lúcio, “introducing now a lover and now an angry person, one man afflicted with madness, another with grief, and all this within fixed bounds” (*Dance* §67).²²⁹ Tudo isso reflete a versatilidade própria ao dançarino, a qual o protagonista visa sublinhar.

Outra evidência dessa versatilidade, segundo alega, é o fato de outros tipos de performances que apelam para o olho e o ouvido conterem cada um apenas a execução de uma única habilidade – “there is either flute or lyre or vocal music or tragedy’s mummery or comedy’s buffoonery” (*Dance* §68).²³⁰ Já o dançarino, por seu turno, possui tudo isso a um só tempo e a seu dispor, visto que o acompanhamento para sua arte é diversificado e abrangente. Além disso, todas as demais atividades são classificadas por Lúcio como pertencentes ao domínio de somente um dos dois elementos constitutivos do indivíduo, o corpo e a alma. A dança, ao contrário, pertence a ambos: “For there is display of mind in the performance as well as expression of bodily development, and the most important part of it is the wisdom that controls the action, and the fact that nothing is irrational” (*Dance* §69).²³¹ À medida que usa da razão – uma das partes da alma, de acordo com Platão, por ele citado – para definir a escolha dos movimentos e ações mais apropriados ao seu desempenho, o dançarino não

²²⁷ “Eu não percebi, meu amigo, que, apesar de teres este único corpo, tens muitas almas.’ Bem, esse é o modo como o bárbaro enxergou o fato.”

²²⁸ Interessante para nós faz-se a informação trazida por Lada-Richards a respeito do uso do termo *pantomimos*. Apesar de sua origem grega – aquele que *mimetai*, imita, *panta*, tudo, como sinaliza a pesquisadora –, o vocábulo praticamente não consta de nenhuma fonte literária ou inscrição nessa língua. Luciano, em seu texto (*Dance*, §67), atribui sua utilização aos falantes do grego na Itália, os quais se refeririam ao dançarino como *pantomimon*; já os gregos do Leste o designavam pelo termo mais geral de *orchêstês*, isto é, simplesmente “dançarino”, ou apenas por títulos que indicavam sua filiação ao gênero trágico. No latim, o termo que se consagrou foi *pantomimos* (nas inscrições), mas também *saltator* e *histrion* (nos textos), sempre remetendo ao artista que executa o gênero da pantomima. Finalmente, em inglês moderno – cuja tradução do original de Luciano serve-nos de base neste estudo –, *pantomime* refere-se tanto ao dançarino quanto ao gênero em sua especificidade dramática. (Cf.: LADA-RICHARDS, *Silent eloquence*, p.175, nota 1.)

²²⁹ “introduzindo agora um amante e daí um pouco uma pessoa irritada, um homem afligido pela loucura, outro pela dor, e tudo isso dentro de limites bem estabelecidos”

²³⁰ “há [o emprego] ora da flauta ou da lira ou da música vocal; ora da mímica da tragédia, ora da bufonaria da comédia”

²³¹ “Afim, há uso do intelecto na performance bem como expressão de desenvolvimento corporal, e a parte mais importante dela é a sabedoria que controla a ação, e o fato de nada ser irracional”.

pode recorrer a outro instrumento mais fundamental à sua arte do que seu próprio corpo, o qual, justamente por servir-lhe de ferramenta primordial, é exercitado ao mais alto grau recomendável para a boa saúde de todo indivíduo. Por isso a dança é, na visão do protagonista luciânico, a única das atividades do corpo ou da alma capaz de garantir, por si mesma, prazer e proveito não só a seu praticante, mas também ao espectador. Dela ele afirma: “I should call it the most excellent and best balanced of gymnastic exercises” (*Dance* §71).²³²

Diante de argumentos tão fortes e de testemunhos sábios e verídicos, entre as anedotas contadas e outros tantos aludidos, restaria a Crato algum motivo justo de dúvida ou condenação? É o que expressa Lúcio neste questionamento que se pretende sincero e açambarcador:

[LYCINUS] – Then why is not dancing a thing of utter harmony, putting a fine edge upon the soul, disciplining the body, delighting the beholders and teaching them much that happened of old, to the accompaniment of flute and cymbals and cadenced song and magic that works its spell through eye and ear alike?

(*Dance* §72)²³³

Torna-se difícil para nós – espectadores, por nossa vez, da polêmica discussão que se prolonga entre os personagens do diálogo luciânico – imaginar, a esse ponto, uma contraofensiva da parte do inicialmente incisivo acusador da arte da dança. Com efeito, veremos que isso não só lhe será impossível como também, afinal, passa a ser implausível e não inteligente continuar sustentando de modo inflexível a mesma postura a que se agarrara no princípio do debate, no auge das trocas de ofensas e denúncias. E é com vistas a tal resultado que Lúcio domina firme o encaminhamento de sua exposição, tratando, subsequentemente, em primeiro plano, das qualidades do bom dançarino para, por fim, abordar os vícios e deturpações a serem por este evitados.

Entre as qualidades, volta à tona a da versatilidade, enfocada, ainda uma vez, neste seu comentário: “But let me tell you in conclusion what is particularly to be commended in our dancers: that they cultivate equally both strength and suppleness of limb seems to me as amazing as if the might of Heracles and the daintiness of Aphrodite

²³² “Eu deveria chamá-la o mais excelente e mais balanceado dos exercícios ginásticos”.

²³³ “Então, por que não é a dança algo de extrema harmonia, conferindo à alma uma refinada potência, disciplinando o corpo, deliciando os espectadores e ensinando-os muito do que sucedeu nos primórdios, sob o acompanhamento da flauta e de címbalos, e ainda de música cadenciada e de mágica que encanta tanto pelos olhos quanto pelos ouvidos?”

were to be manifested in the same person” (*Dance* §73).²³⁴ E para listar as outras enumeradas pelo protagonista – exemplificadas, inclusive, por anedotas bem-humoradas –, começando pelas qualidades mentais, lembremos que, de acordo com ele, o dançarino deve possuir os dons da memória ágil e retentora, do talento, da inteligência, da aguçada inventividade e, acima de tudo, de ser bem-sucedido em optar pelas ações acertadas no momento certo. E isso não é tudo. Ele deve também saber julgar poesia, selecionar os melhores cantos e melodia, além de saber rejeitar as composições desprezíveis. Sobre as qualidades físicas, são estas bem precisas, nos dizeres de Lúcio: o dançarino não deve ser muito alto ou, tampouco, muito baixo, mas possuir a estatura adequada (ou seja, a mediana); nem gordo (pois a flacidez e adiposidade seriam fatais a qualquer efeito ilusório) nem excessivamente magro (pois a *secura* sugeriria antes um esqueleto do que um corpo verdadeiramente atlético). Ademais, deve ele de toda maneira ser ágil e bem-articulado a fim de apresentar-se apto a balançar-se como um galho ou a firmar-se rigidamente sempre que a ocasião lhe exigir; deve igualmente ser habilidoso no jogo das mãos, as líderes da mímica.

Já no que tange aos defeitos contra os quais o dançarino deve estar constantemente alerta, eles se resumem a certos solecismos cometidos vez ou outra por alguns executores dessa arte: “many of them, through ignorance – for it is impossible that they should all be clever” –, conforme admite Lúcio (*Dance* §80).²³⁵ Alguns não conseguem harmonizar seus movimentos com o acompanhamento melódico ou vocal, expressando os pés uma coisa enquanto a música diz outra. Outros até obtêm sucesso ao sintonizar o movimento conforme a música, porém, pecam pela falta de sintonia dos temas representados, adiantando ou atrasando seus quadros. No entanto, o que defende o protagonista, ao apontar tais defeitos que contaminam certas performances e ajudam a denegrir a arte como um todo – na visão de detratores como Crato –, é o seguinte:

[LYCINUS] – But we should not condemn the dance itself, I take it, or find fault with the activity itself on account of such dancers; we should consider them ignorant, as indeed they are, and should praise those who do everything satisfactorily, in accordance with the regulations and the rhythm of the art.
(*Dance* §80)²³⁶

²³⁴ “Mas deixa-me dizer-te, concluindo, o que é particularmente louvável em nossos dançarinos: que eles cultivem na mesma medida ambas força e leveza de membros parece-me tão incrível quanto se a força de Hércules e a delicadeza de Afrodite devessem ser manifestadas na mesma pessoa.”

²³⁵ “muitos deles, por ignorância – uma vez que é impossível que todos eles sejam sagazes”

²³⁶ “Nós, no entanto, não devemos condenar a dança em si mesma, sustento eu, ou encontrar [algum motivo de] culpa na atividade em si por causa desses dançarinos; deveríamos, sim, considerá-los ignorantes, como de fato o são, e prezar aqueles que tudo fazem satisfatoriamente, de acordo com as

Contrastados, assim, os defeitos com as qualidades, sintetiza Lúcio, nestes termos, o modelo de um dançarino (digamos, ideal): “In general, the dancer should be perfect in every point, so as to be wholly rhythmical, graceful, symmetrical, consistent, unexceptionable, impeccable, not wanting in any way, blent of the highest qualities, keen in his ideas, profound in his culture, and above all, human in his sentiments” (*Dance* §81).²³⁷ E, como acrescenta o protagonista, sua arte será de fato aclamada pelo público quando cada um dos espectadores que o contemplam conseguir reconhecer nele seus próprios traços, ou enxergar nele, como se por um espelho, a si mesmos, identificando em seus gestos e em sua expressão seus próprios sentimentos e ações costumeiros. Desse modo a plateia não poderá conter-se de prazer e emoção, e explodirá em aplausos entusiasmados, cada qual admirando no artista reflexos de sua própria alma. E assim, completa Lúcio, será concretizado em todo aquele que vive essa experiência de fruição da arte que se derrama em cena o mandamento délfico “Conhece-te a ti mesmo”, de forma que, ao deixar o teatro, o espectador saia transformado, tendo aprendido o que escolher e o que evitar, além de ter sido instruído sobre tudo o que antes não conhecia. Essa é, na visão de seu defensor, a maior riqueza que a arte do dançarino pode ofertar a quem se digna a contemplá-la.

Prosseguindo, então, não muito além disso, vai Lúcio encerrando seu altivo discurso, para ouvir o parecer de Crato, com estas palavras:

[LYCINUS] – These, my friend, are but a few out of manifold achievements and activities of the dance, and I have given you a glimpse of them in order that you may not be highly displeased with me for viewing them with ardent eyes. If you should care to join me in looking on, I know very well that you will be wholly enthralled and will even catch the dancer-craze. (...) For you will be enchanted (...) Really, dancing does just that: it charms the eyes and makes them wide awake, and it rouses the mind to respond to every detail of its performances.

(*Dance* §85)²³⁸

regulamentações e o ritmo da arte [em questão].” Argumentação essa, cabe a nós mais uma vez destacar, que não foge muito à mesma linha de raciocínio aristotélica desenvolvida na *Poética* quanto à tragédia, a qual é defendida pelo filósofo em seu sério propósito enquanto gênero nobre, apesar das más atuações de certos atores que não fazem mais do que contribuir para denigri-la.

²³⁷ “Em geral, o dançarino deve ser perfeito em todo aspecto; assim, deve ser totalmente rítmico, gracioso, simétrico, consistente, irrepreensível, impecável, em nada deixando a desejar e conjugando em si as maiores qualidades, perspicaz em suas ideias, profundo em sua cultura, e, acima de tudo, humano em seus sentimentos.”

²³⁸ “São essas, meu amigo, apenas umas poucas conquistas e atividades da dança, e o que acabo de fazer é oferecer-te uma mirada sobre ela a fim de que não estejas desapontado comigo por enxergá-las com olhos ardentes. Se fizeres caso em te juntares a mim para conferir, sei muito bem que ficarás inteiramente enfeitiçado e mesmo que por ela te tornarás um louco apaixonado. (...) Dado que serás encantado (...) Realmente, a dança faz exatamente isto: ela seduz os olhos e torna-os bem abertos, e estimula o intelecto a responder a cada detalhe de suas performances.”

Ao que o interlocutor, mostrando-se antecipadamente convencido – mal podendo esperar pela ocasião de assistir a um espetáculo – declara prontamente: “Upon my word, Lycinus, I have come to the point of believing you and am all agog, ear and eye alike. Do remember, my friend, when you go to the theatre, to reserve me a seat at your side, in order that you may not be the only one to come back to us wiser!” (*Dance* §85)²³⁹

2.1.3) O legado sobre a dança no mundo antigo: uma síntese

A (re)descoberta de textos tão imponentes que nos chegam diretamente do mundo antigo – seja do período clássico, seja do tardio, à época da expansão e do prolongado domínio do Império Romano – e que nos descortinam perspectivas diversas (porém, não radicalmente divergentes entre si) de conceber a arte da dança, ou maneiras de enxergá-la sob o olhar analítico de nossos antigos pensadores, faz surgirem algumas questões cruciais que tocam diretamente o foco desta tese. Este, lembremos, consiste, sumariamente, na investigação dos discursos que em torno dela se produziram. Como a primeira de tais questões, podemos nos perguntar, afinal, por que precisamente esses textos e não outros. Isso, por sua vez, remete-nos a uma indagação correlata – já aludida no princípio do primeiro capítulo, quando abordamos a decisão de iniciar nosso retorno à Antiguidade justamente por Platão: acaso haveria outras fontes tipicamente literárias (ainda que de cunho histórico ou filosófico) que poderiam com eles concorrer ou mesmo substituí-los, no que tange ao tratamento da arte do movimento? É o que devemos esclarecer com vistas ao justo prosseguimento de nossas reflexões; para tanto, torna-se de inegável importância não apenas a opinião dos especialistas como também o consenso por eles alcançado em determinados contornos do assunto.

Começamos por uma evidência já sinalizada por Francis Sparshott acerca de nossa falta de conhecimento do tanto que já se polemizou sobre a dança na Antiguidade.²⁴⁰ Platão ou mesmo Aristóteles não foram os únicos a tecerem-lhe considerações no período clássico – ainda que não o tenham feito na mesma proporção –, tampouco o fora Luciano no período imperial. O que os indícios reunidos pela crítica apontam, muito diferentemente disso, é uma gama de testemunhos – entre

²³⁹ “Céus, ó Lúcio, chego ao ponto de acreditar em ti e acho-me todo ávido, igualmente pelo ouvido ou pelos olhos. Lembra-te, amigo meu, quando fores ao teatro, de reservar para mim um lugar ao teu lado, para que não sejas o único a retornar para nós mais sábio!”

²⁴⁰ Remeto o leitor para o comentário pertinente constante das páginas 42 e 43 (nota 55, inclusive), no Capítulo 1.

literários e filosóficos – que ora pretendem exaltá-la, ora se empenham em denegri-la, mas que não deixam, nem um nem outro dos dois partidos, de colocá-la no centro de uma polêmica que se faz ressoante ao longo de gerações e gerações de pensadores e intelectuais do mundo antigo.

Nessa corrente de olhares voltados para a arte coreográfica identificamos, para falar de exemplos próximos a Platão (os quais formam, com ele, uma linha cronológica), Sócrates e Aristóteles, citados pelos estudiosos como tendo incluído em meio às suas preocupações estético-filosóficas, em certa medida, conceitos que dizem respeito à prática de tal arte.²⁴¹ Uma vez situados na transição da era cristã, em meio à efervescência cultural que tentava promover a helenização do Alto Império Romano, deparamo-nos com uma verdadeira multiplicidade de “achados” que, direta ou indiretamente, tocam a dança, problematizando ao mesmo tempo seu estatuto enquanto arte e o de seu executor enquanto digno artista. Todavia, ao direcionarmos nossa atenção para esse último contexto – o da formação e expansão do Império às mais variadas extensões geográficas que iam de ocidente a oriente –, devemos ter em mente que a abordagem da dança do modo como era concebida na época significa, na realidade, tratar irremediavelmente de um gênero teatral que dela não pode ser desvinculado nesse período: a pantomima, um gênero assaz específico histórica e artisticamente, conforme discutimos brevemente a propósito de Luciano.

Além disso, não se pode perder de vista a associação de tal gênero a uma tradição retórica que se faz notável no mesmo período e de cujo seio, aliás, advém grande parte dos nomes que se destacam como componentes (e formadores) da crítica da dança no mundo antigo – sendo um deles, justamente, o desse último autor até aqui enfocado.²⁴² Contudo, considerando os limites desta pesquisa, afigura-se tarefa

²⁴¹ Não temos notícia de obras de Sócrates legadas à posteridade; quanto a Aristóteles, além da *Poética*, por nós rapidamente comentada ao final do capítulo anterior em suas esparsas referências à dança, sabemos que diversas de suas obras trataram – sob uma abordagem mais ou menos científica, tangente à física ou ao estudo do mundo natural, bem como do metafísico –, especialmente, do conceito de movimento (conforme exemplificado na nota 145, pág. 83, do capítulo precedente). Entre aquelas já mencionadas podemos incluir, talvez, outros três textos desse filósofo relativos às ciências naturais, dois dos quais são concernentes ao estudo da locomoção (*Marcha dos animais* e *Movimento dos animais*, ambos enquadrados no conjunto de suas obras biológicas), e um terceiro consagrado ao estudo do intelecto enquanto parte do corpo vivente, inclusive, em seu aspecto motor (*Da alma*).

²⁴² Além do próprio Luciano, abordado neste capítulo, podemos lembrar os nomes de Plutarco em sua *Moralia* (aludido na Introdução), Libânio em seu *Oratória* (*Oration* 64) e igualmente em seu discurso apologético sobre a dança aqui já evocado (*Da parte dos dançarinos*, em que o sofista parte, como Luciano, em defesa da arte da pantomima), e Xenofonte em seu *Simpósio* (um dos detratores da dança em sua época, além de Aristides, a quem Libânio, justamente com o último texto referido, teria feito a réplica). A propósito desses e de outros nomes, bem como dos rastros que deixaram para a história da dança no mundo antigo, cf., especialmente: LADA-RICHARDS, *Silent eloquence* – em que a autora

praticamente impossível para nós abarcar o vastíssimo universo da pantomima – incluindo seus praticantes mais célebres, sua montagem e contextualização, sua estrutura, seus libretos e a crítica elaborada a seu redor desde a Antiguidade. Tudo isso nos serve, enfim, tão somente para demonstrar – concordando mais uma vez com Sparshott²⁴³ – o quão falaciosa é a ideia de que são raros os testemunhos sobre o ofício do dançarino e sua arte no mundo antigo; pelo contrário, a cada passo da crítica especializada (ainda que caminhe lenta e timidamente) mais abundantes eles se revelam aos olhos do estudioso contemporâneo.

Verificando, assim, que de fato *existem* outras fontes – e não são poucas, dentre as que sobreviveram até nossos dias –, retomamos a questão anterior sobre o porquê de privilegiarmos na presente investigação Platão e Luciano (passando rapidamente, no meio deles, por Aristóteles). Ora, por mais diversificadas e enfáticas que sejam essas fontes, nenhuma delas supera em sistematicidade e, quiçá, nem mesmo em eloquência o legado teórico-crítico deixado por ambos esses autores no que concerne à prática da dança. Platão alcança-nos, a mais de dois milênios de distância, com um sistema estético o qual, apesar de problematizar o caráter mimético da arte ao seu último grau, confere à dança lugar de destaque por compor, ao lado da música, a formação dos cidadãos da pólis desde a mais jovial idade. E tal formação não se restringe apenas ao aspecto físico, visto que a dança, na visão do filósofo, corresponde a uma parte da educação ginástica – sendo a sua contraparte a luta, como esclarece nas *Leis* – destinada a exercitar, modelar e, conseqüentemente, a aprimorar tanto o corpo quanto a alma, oferecendo àquele um ideal de boa saúde e preparo físico e a esta um espelho da virtude refletida, principalmente, pela beleza que emana da arte quando ela se mostra em sua nobreza e dignidade. De acordo com esse sistema de pensamento, pois, a dança manifesta seu papel integrante e mesmo indispensável a uma formação que se quer mais ampla e abrangente ou, para empregarmos um só termo, à *paideia*, base da educação grega.

No que diz respeito ao erudito de Samósata, por sua vez, e a seu pequeno diálogo considerado hoje por muitos como a fonte antiga mais significativa para o

comenta, ao longo de todo o livro, traços da visão desses filósofos acerca da pantomima e, por extensão, da arte coreográfica.

²⁴³ SPARSHOTT, On the question: “Why do philosophers neglect the aesthetics of the dance?”.

estudo sobre a pantomima²⁴⁴ – enquanto gênero dramático-coreográfico que se assimilava à arte do movimento, em um sentido genérico, ao longo dos primeiros séculos de nossa era –, o que mais ressalta de seu testemunho não é tanto o caráter moral, instrutivo ou formador da dança (como em Platão), mas seu valor propriamente estético e sua função expressiva ou comunicativa. Afinal, para o sofista de profissão e rétor de instinto, seu mecanismo funcionaria à maneira daquele utilizado pela arte que lhe era mais natural (a retórica), isto é, pelo viés da linguagem; porém, diferentemente da arte da palavra, que recorre à linguagem verbal, a arte do movimento não possui outro recurso senão certo tipo de linguagem (a cinética), que não dispensa o elemento rítmico. Esta se consubstancia, sobretudo para o gênero da pantomima, em uma extensiva e aprimorada codificação gestual que, segundo a descrição de Marie-Hélène Garelli-François, evolui para uma complexidade destinada a encontrar a “equivalência gestual do *lógos*”, de forma que o texto verbal de uma cena narrativa qualquer passasse a ser vislumbrado como texto pura e simplesmente visual.²⁴⁵

Portanto, a dança, em Luciano, ainda que guarde uma função didática – por reavivar no espectador a lembrança de acontecimentos passados, reais ou míticos, e por instruí-lo igualmente na virtude e no conhecimento de si próprio –, não chega a alcançar o papel cívico e social que lhe é eminentemente atribuído por Platão. Em contrapartida, ela recebe do retórico um realce expressivo e representativo (acima de qualquer enfoque utilitarista) que a aproxima de sua raiz dramática (conforme sublinha Aristóteles) e a eleva ao mesmo *status* de dignidade e performatividade tradicionalmente reservado às artes do discurso – sejam a poesia ou a retórica –, quiçá em um nível ainda superior a estas, já que a eloquência da dança é silenciosa,²⁴⁶ podendo ela, conforme sua conveniência, prescindir totalmente do recurso verbal sem perder, todavia, a inteligibilidade.

Se a primeira questão está respondida, uma segunda se coloca sem suscitar, por enquanto, uma solução que nos seja satisfatória, mas antes com o simples intuito de nos impulsionar nos próximos passos desta investigação. Trata-se de procurarmos apreender, mais a fundo, o reflexo da herança deixada por esse legado sobre a dança no mundo antigo – em especial, passando por Platão, Aristóteles e Luciano – para a

²⁴⁴ Cf., por exemplo, depoimento de Edith Hall e Karin Schlapbach, respectivamente, em HALL, Introduction: pantomime, a lost chord of ancient culture, p.35; SCHLAPBACH, Lucian's *On dancing* and the models for a discourse on pantomime, p.315.

²⁴⁵ GARELLI-FRANÇOIS, Le geste et la parole: mime et pantomime dans l'Empire Romain, p.286-287.

²⁴⁶ A que alude o título dado por Lada-Richards a seu estudo dedicado à pantomima em Luciano: *Silent eloquence: Lucian and pantomime dancing* (2007).

posteridade crítica que persiste no percalço dessa arte. Em outras palavras: haveria o pensamento platônico, aristotélico ou luciânico irradiado alguma luz sobre as teorizações subsequentes acerca da dança? Ou ainda: sob qual ângulo os antigos aproximam-se dos modernos? Além de comporem, afinal, a história da trajetória crítica sobre a arte coreográfica, os textos aqui abordados desses três autores provenientes da Antiguidade, no que a ela se relacionam, certamente não ficaram no oblívio absoluto aos olhos de pensadores modernos, sejam eles filósofos, críticos ou teóricos que se interessaram por desbravar tal trajetória e compreender os rumos por ela tomados. É também com vistas a esse fim que agora saltaremos, em um lapso cronológico significativo, à outra extremidade da história, para abordarmos os desdobramentos dessa trajetória e suas ligações com o passado profícuo de testemunhos relativos ao dançarino e sua arte.

2.2) O papel de Noverre no resgate da pantomima

Após percorrermos, pelos textos já contemplados, um pouco dessa trajetória crítica sobre a dança na Antiguidade, e lembrando-nos do próprio caminho da tradição comparativista – conforme exposto, ainda que panoramicamente, na introdução a este trabalho –, damo-nos conta de que algo parece ter ficado perdido (ou adormecido) no decorrer desse caminho até os tempos modernos: é justamente o que se refere à unidade das artes que, ainda na época de Platão ou de Aristóteles, permitia a uma encenação dramática ser concebida como algo da ordem de uma obra de arte “total”, pois nela se reuniam e interagiam elementos de literatura, música, dança, teatro, etc.²⁴⁷ Pois bem, se as artes passaram a ser encaradas (e estudadas) separadamente na Modernidade – o que gerou até mesmo uma noção de hierarquia entre elas –, onde teria ficado a dança na consideração dos comparativistas, a par das teorizações formuladas pelos antigos a seu respeito? Acaso teriam eles a ignorado deliberadamente? Acaso teriam simplesmente se

²⁴⁷ É o que faz notar Solange de Oliveira nesta explanação: “Não se contentando com aproximações intuitivas, os comparatistas atuais buscam fundamentação teórica para a prática ininterrupta das leituras intersemióticas. Segundo alguns, a unidade fundamental das artes é demonstrada pelo registro histórico, remontando a um passado remoto, quando dança, canto e poesia constituíam uma obra de arte global, posteriormente segmentada em sistemas distintos.” E, em outra parte de seu texto, comenta ela – a propósito do esquema de Jon Green, por ela criticado: “Onde encaixar a possibilidade, admitida pelo autor, da obra de arte total que, em nossos dias, continua a existir, não apenas na ópera e no balé tradicionais, mas também no cinema?” (OLIVEIRA, *Literatura e música*, p.10 e 25, respectivamente.)

esquecido da sugestão de Plutarco, a partir de Simônides, de que “a dança é uma poesia muda”, tendo nada menos que recusado qualquer relevância dessa ideia destoante para suas “legítimas” preocupações? De um modo ou de outro, já pudemos comprovar que, efetivamente, a herança comparativista que alcançou Horácio não abarcava a dança, assim como não o fizeram as conseqüências mais aparentes do seu *Ut pictura poesis*, ao menos não até o século XVIII. Eis, pois, o motivo do nosso salto colossal entre a Antiguidade e a Modernidade.

2.2.1) Luzes sobre o dançarino!

Ao alvorecer do que ficou conhecido como o Século das Luzes por sua marca de racionalismo e progresso, o debate estético predominante ainda girava em torno do par poesia/pintura, tendo, porém, as artes plásticas já conquistado seu espaço de dignidade e legítimo reconhecimento. Entretanto, tal debate começava a ganhar novo vigor com a concepção de autonomia das artes, que foi verdadeiramente afirmada a partir da segunda metade do século, mas que vinha sendo, desde antes, germinada na mente de intelectuais e artistas diversos. Isso não passou despercebido no domínio da dança. Afinal, conforme nos descreve Ismene Lada-Richards no pós-escrito ao seu livro dedicado a Luciano, bem cedo no século XVIII essa arte já era objeto de discussões e defesas acaloradas por parte daqueles que desejavam vê-la livre da mera incumbência de ornamento teatral e do exibicionismo ao qual se prendia para reassumir seu caráter expressivo e sua autoridade para narrar uma história com maior eloquência que a própria poesia e pintar uma cena com maior vivacidade que a pintura. Isto é, buscava-se nada menos que o resgate daquilo que constituía a pantomima na época de Luciano – a qual perdurara, segundo a autora, até o século VII d.C. –, enfim, daquilo que fora a dança, à maneira dos antigos.²⁴⁸

²⁴⁸ De acordo com a pesquisadora, além de ser demasiadamente explorada naquilo que podia impressionar e seduzir – como o virtuosismo dos dançarinos em cena – em detrimento de algum “conteúdo” que ultrapassasse o puro *showcase*, a dança era, até então, mais comumente apresentada como uma forma de distração – preenchendo o interlúdio entre os atos de uma ópera ou de uma peça teatral – ou de entretenimento – na condição de encerramento “lúdico” de um espetáculo dramático. Logo, não lhe era admitida participação alguma em torno dessa dramaticidade (própria aos gêneros teatrais, por natureza), bem como lhe era recusada qualquer pertinência de uma arte autônoma e dignamente representativa. Cf., a esse respeito, LADA-RICHARDS, *Silent eloquence*, p.163 (nota 2 à página 214, inclusive).

Nessa tentativa de se promover uma reforma das práticas correntes da dança teatral²⁴⁹ que justamente, conforme se alegava, deixavam de apresentar coerência narrativa ou o traço da mimeticidade – parecendo terem perdido a habilidade intrínseca a essa arte de ser “a ‘faithful imitation of nature’”²⁵⁰ –, alguns nomes se destacam, sobretudo, advindos do cenário cultural da França e da Inglaterra. É o caso de eruditos como Michel de Pure, o jesuíta Claude-François Ménéstrier, Nicolaus Calliachus, Octavius Ferrarius, Jacques Bonnet e o abade Jean-Baptiste Du Bos (chamado *abbé* Du Bos), os quais trataram extensivamente do mundo antigo da pantomima; e também de personalidades do teatro que incorporaram mais a fundo esse espírito reformista, como Louis de Cahusac e John Weaver – todos arrolados por Lada-Richards.²⁵¹ Além desses, na condição de literatos e, em alguma medida, de teóricos da dança, Marianna Monteiro lembra os nomes de Jean-Jacques Rousseau – o qual, segundo a autora, enquanto compositor de óperas passaria inevitavelmente pela questão dos balés – e de Denis Diderot.²⁵² Contudo, de todo esse painel revolucionário para as artes e de transformação que tocava diretamente a dança, nenhum nome possui maior força simbólica que o de Jean-Georges Noverre (sucessor imediato daqueles, sobressaindo-se a partir da segunda metade do século), o qual, não por acaso, foi considerado o “pai” do balé moderno. Não por acaso, igualmente, conforme bem sublinha a estudiosa, nenhum de seus antecessores (com pouquíssimas exceções)²⁵³ encontra-se mais relacionado à prática cotidiana do balé – o que envolvia seu estudo, concepção, ensino, transmissão e

²⁴⁹ Em uma antecipação desse contexto descrito por Marianna Monteiro como “um impulso reformador que caracterizou as reflexões estéticas em meados do século XVIII”, transcrevo o depoimento da pesquisadora no prefácio ao seu livro sobre Noverre: “O discurso reformador, que na época também englobou a dança, estava de fato em toda parte, nas querelas musicais, na reforma do teatro, na criação de gêneros novos e, sobretudo, na crítica ao teatro aristocrático francês.” (MONTEIRO, *Noverre*, p.17-18.)

²⁵⁰ “uma ‘imitação confiável da natureza’” – Giovanni Gallini *apud* LADA-RICHARDS, *Silent eloquence*, p.163.

²⁵¹ Cf.: *ibidem*, p.163. Suas obras de referência são: de Pure, *Idée des spectacles anciens et modernes selon les règles du théâtre* (1682); Calliachus, *De ludis scenicis mimorum et pantomimorum* (1713); Ferrarius, *De pantomimis et mimis dissertatio* (1714); Bonnet, *Histoire générale de la danse sacrée et profane* (1723); Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1748). De Cahusac, libretista (de ópera) e historiador da dança – inclusive, colaborador de Diderot para a sua *Encyclopédie* –, pode ser citado, além do verbete “balé” dessa enciclopédia, seu tratado de 1754 intitulado *La danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse*; já de Weaver, seus principais legados são: *An essay towards a history of dancing* (1712), *Anatomical and mechanical lectures upon dancing* (1721) e *The history of the mimes and pantomimes, with a historical account of several performers in dancing, living in the time of the Roman emperors* (1728).

²⁵² A pesquisadora menciona, como pertinente à dança, de Rousseau, *Julie, ou la nouvelle Héloïse* (1761) e, de Diderot, “na qualidade de filósofo e autor dramático”, sua “vasta teorização sobre o teatro em geral” (MONTEIRO, *Noverre*, p.25).

²⁵³ Entre tais exceções acham-se, talvez, Cahusac – também reconhecido como coreógrafo, mas excluído por Monteiro – e, certamente, Weaver, coreógrafo inglês e mestre de balé (assim como Noverre); a autora inclui nas exceções um contemporâneo de Noverre com quem este teria travado certa polêmica, o italiano Gasparo Angiolini, igualmente mestre de balé. Cf.: MONTEIRO, *Noverre*, p.25 (nota 10, inclusive).

execução, em suma, o *métier* coreográfico e teatral – do que esse ícone do século XVIII para a história da dança; conseqüentemente, nessa época, ninguém poderia falar dessa arte com maior propriedade do que ele.

Conta-nos Marianna Monteiro²⁵⁴ que Noverre (1727-1810) iniciou-se na dança ainda na adolescência, como aluno de Louis Dupré, na Académie Royale de Musique et Danse. Sua estreia como bailarino se dá na Opéra Comique, sob a direção do mesmo mestre; em seguida, por indicação de Marie Sallé (bailarina renomada em seu tempo), apresenta-se na corte, em Fontainebleau. Após curto estágio como dançarino em Berlim – a serviço do rei Frederico da Prússia –, retorna a Paris para assumir o posto de mestre de balé da Opéra Comique. Esse parece ser o passo determinante para uma carreira promissora e para a notoriedade internacional que seu nome atraía, principalmente, depois do sucesso de sua primeira grande produção realizada no seio da Casa para a qual trabalhava – trata-se do *Balé chinês*.²⁵⁵

A repercussão desse espetáculo de montagem luxuosa abre-lhe novas relações e perspectivas profissionais. A convite do ator e empresário David Garrick, extremamente talentoso e habilidoso na maneira de interpretar e de contaminar os espectadores com os sentimentos por ele transmitidos em suas encenações, o jovem mestre de balé leva sua grande produção a Londres, onde estreia no teatro Drury Lane sob a direção do artista inglês.²⁵⁶ A partir de então nasce um frutuoso diálogo com a Inglaterra que, na pessoa de Garrick, inspirará o coreógrafo em seus trabalhos futuros e,

²⁵⁴ MONTEIRO, *Noverre*, p.21-23. Seu livro, aliás – resultado de uma dissertação de mestrado defendida no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, sob orientação da Professora Olgária Chain Féres Matos, e acrescido da primeira edição brasileira das *Cartas sobre a dança* de Noverre, traduzidas pela própria autora –, constitui uma iniciativa louvável no contexto acadêmico atual do Brasil por apresentar ao público em geral um estudo consistente sobre a obra desse reformador francês que representa um marco inegável para a história da dança e que até então se fazia tão desconhecido do cenário acadêmico do nosso país.

²⁵⁵ *Fêtes chinoises*, composição datada de 1749 e produzida para a Opéra-Comique (o mestre contava, então, 22 anos de idade). (Cf.: BOURCIER, *Histoire de la danse en Occident*.)

²⁵⁶ Sobre a fama e admiração (internacional) que este havia angariado do público à época, assim discorre Lada-Richards: “As for the many fans of David Garrick himself, the most ‘pantomimic’ actor of the eighteenth-century London stage, they were tireless in stressing the eloquence of his corporeal acting, so evocative that even non-English speakers could achieve a perfect understanding of his performances.” (“Quanto aos muitos fãs do próprio David Garrick, o ator mais ‘pantomímico’ do palco londrino do século XVIII, eles não se cansavam de enfatizar a eloquência de sua atuação corporal, tão alusiva que até mesmo não falantes de inglês poderiam atingir uma compreensão perfeita de suas performances.”) E cita o seguinte testemunho do próprio Noverre em referência ao ator – testemunho este retirado de duas cartas dirigidas a Voltaire pelo mestre francês, cujo tema central é justamente a atuação do intérprete inglês: “He was so natural, his expression was so lifelike, his gestures, features and glances were so eloquent and so convincing, that he made the action clear even to those who did not understand a word of English.” (“Ele era tão natural, sua expressão era tão animada, seus gestos, traços e olhares faziam-se tão eloquentes e convincentes, que ele tornava clara a ação mesmo para aqueles que não entendiam uma palavra de inglês.” – Jean-Georges Noverre *apud* LADA-RICHARDS, *Silent eloquence*, p.165.)

principalmente, na harmonização em cena entre dança e pantomima que ele já vislumbrava.

Ao término de seu contrato com a Opéra Comique, Noverre, que nutria a esperança de ver-se nomeado para a Opéra de Paris, é indicado, sim, a contragosto, como mestre de balé da Opéra de Lyon. No entanto, talvez ao contrário do que supunha, como relata Monteiro, foi essa nomeação que lhe permitiu desenvolver sua criatividade e o amadurecimento artístico que lhe seriam necessários para a concepção da obra teórica que, mais tarde, legaria à posteridade. Seguindo-se à permanência em Lyon, vem sua nova transferência, dessa vez para Stuttgart (Alemanha) como mestre de balé do duque de Württemberg e à frente de um numeroso corpo de baile que lhe fora confiado, além de poder contar com a colaboração de artistas de peso. Esta se torna para ele, sob as graças de seu patrono, a grande oportunidade de colocar em prática suas ideias inovadoras e de experimentar em cena com seus bailarinos os princípios norteadores de sua atividade artística, os quais revolucionariam as práticas teatrais e coreográficas então existentes e suscitariam uma nova configuração aos espetáculos de dança que pululavam pelos palcos europeus.

Tendo em vista o espírito renovador do século de Noverre e, especialmente no que concerne à arte do dançarino, a crescente revalorização de um gênero dramático que ficara adormecido no seio da Antiguidade (a pantomima), podemos compreender que não fora ele o primeiro a conceber uma mudança de paradigmas nas artes de espetáculo de seu tempo – haja vista as importantes obras teóricas, de cunho histórico ou ensaístico, que demonstraram uma preocupação com a dança e que o antecederam. Na verdade, conforme nos deixa entrever Lada-Richards ao dissertar sobre os reflexos da antiga pantomima ou acerca de sua eventual “sobrevivência” na Modernidade, o campo ia se tornando fértil e propício para uma reviravolta no entendimento da cena dramática como um todo e, especificamente, na produção dos balés.²⁵⁷ A pesquisadora

²⁵⁷ A respeito dessa “eventual sobrevivência”, isto anuncia a autora no início do pós-escrito ao livro que dedicou a Luciano – aproveitando-se das palavras empregadas pelo *abbé* Du Bos no tratado de 1748, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*: “Ancient pantomime breathed its last some time in the seventh century AD, yet the fascination that had always surrounded pantomime dancers lived on. Smouldering under the ashes, the secret that some time in the past there existed a wonderful stage art, ‘which shews how to speak without opening the mouth, to express every thing by gestures, and even to render intelligible by certain movements as well as by different attitudes of the body, what we should find very difficult to communicate by a continued discourse, or a whole page in writing’, was never extinguished.” (“A antiga pantomima deu seu último suspiro no século VII d.C.; contudo, o fascínio que sempre envolveu os dançarinos de pantomima perdurou. Insurgindo das cinzas, o segredo segundo o qual em algum momento do passado já existiu tão maravilhosa arte de palco, ‘que demonstrava como falar sem abrir a boca, expressar absolutamente tudo através de gestos, e até como tornar inteligível por certos

ressalta, com efeito, que ao longo de todo o século XVIII, e mesmo desde as últimas décadas do século XVII, a pantomima tal qual a conheceram os antigos era vista como o auge de todos os modelos coreográficos desenvolvidos até então. Na opinião de um dos teóricos da época, ela ocuparia uma posição infinitamente superior àquela em que se via a dança praticada em sua contemporaneidade; esta, se comparada à clareza da eloquência gestual exibida em cena pelos mais célebres dançarinos do mundo antigo, estaria ainda, diríamos, engatinhando (“in its infancy”).²⁵⁸ E, citando as palavras de Weaver, retrata a pesquisadora esse pensamento algo consensual para o período: “It must indeed be granted that our modern Manner of *Dancing*... falls infinitely short of that agreeable and surprising Variety which was to be seen in the *Representative Dances of the Mimes and Pantomimes*.”²⁵⁹

A força atrativa que tal modelo exercia sobre o olhar dos intelectuais europeus setecentistas que se interessavam pelas questões de dramaticidade e, em especial, pela dança provinha não simplesmente de um saudosismo da arte dramática greco-latina mas, antes, do que podiam colher – tanto na literatura quanto em fontes históricas – como testemunho dos áureos tempos dessa arte e que lhes inspirava novos rumos e novas feições para os palcos modernos. Especificamente no que tange à pantomima, Lada-Richards comenta que o volume de fontes antigas conhecidas e difundidas entre os teóricos do período era surpreendente – incluindo até mesmo autores não canônicos como Aristeneto, Cassiodoro, Sidônio Apolinário, Marco Manílio, Nono de Panópolis, etc. Entre os favoritos e recorrentemente aludidos estava Macróbio, por exemplo. O que mais se destacava, porém, dentre os nomes antigos evocados pelos eruditos modernos era, sem dúvida, Luciano. As paráfrases forjadas a partir de seu texto sobre a dança – abordado neste capítulo – e que circulavam nos diversos tratados da época mostram-se inúmeras, segundo a estudiosa. Um dos trechos preferidos localiza-se no intervalo dos parágrafos 63-64 da obra *luciânica* – que se refere justamente à passagem da “conversão” de Demétrio, o qual se derrama de elogios sobre o dançarino capaz de “falar” com as próprias mãos –, seguido das duas anedotas “gêmeas” que relatam o encanto exercido por um espetáculo de dança sobre a alma de dois

movimentos e atitudes diferentes do corpo aquilo que julgaríamos bastante difícil de comunicar por meio de um discurso contínuo ou por uma página inteira de escrita, nunca se extinguiu.” – LADA-RICHARDS, *Silent eloquence*, p.163.)

²⁵⁸ Louis de Cahusac *apud* LADA-RICHARDS, *Silent eloquence*, p.164.

²⁵⁹ “De fato, deve ser admitido que nossa maneira moderna de *dançar*... está muito aquém daquela prazerosa e surpreendente variedade que se podia ver nas *danças representativas (dos executores) de mímicas e pantomimas*.” (John Weaver *apud* LADA-RICHARDS, *Silent eloquence*, p.164.)

bárbaros.²⁶⁰ Ademais, como também atesta Garelli-François,²⁶¹ a ideia de uma performance que detenha o poder de transformar o que se vê em algo audível, de dotar o público da capacidade imaginativa de “escutar” a ação silenciosa que ele pode apenas visualizar diante de si, permeia inteiramente o discurso teatral da época – é o antigo *tópos* das “mãos falantes” que retorna em pleno vigor à Modernidade. A pantomima serve aos teóricos da dança – e da encenação dramática – do século XVIII, portanto, como uma fonte de inspiração para a reforma em larga escala que eles entendiam como necessária e que desejavam operar sobre a prática coreográfica corrente.

A importância atribuída à expressividade corporal e à linguagem gestual por esses pensadores da dança e da arte dramática como um todo não se contrapunha à tendência estética desse período. Conforme vimos na introdução a esta tese, se no esplendor da Renascença a tradição da doutrina horaciana do *Ut pictura poesis* reinava praticamente absoluta e mantinha o foco das atenções sobre a rivalidade entre as “artes irmãs” da poesia e da pintura, essa exclusividade ia aos poucos se diluindo e abrindo espaço para o diálogo entre as outras artes, como foi o caso da polêmica do *paragone* estabelecida entre as próprias artes plásticas e da posterior Querela dos Bufões que focalizava as artes dramáticas em conjunto com a música.²⁶² Já nesse período iluminista (o mesmo da famosa querela), o debate estético, em uma fase bem mais abrangente, segue duas novas direções que se orientam ora pelas semelhanças ora pelas divergências entre as artes. Uma é liderada na França por Denis Diderot (1713-1784) – filósofo enciclopedista, dramaturgo e crítico de arte, pioneiro da crítica moderna – e a outra, na Alemanha, por Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) – também filósofo e dramaturgo. Com o primeiro desses dois grandes representantes da Ilustração europeia, o drama, ao lado da pintura e da poesia, ganha a centralidade do debate. De acordo com Francis Sparshott, “Diderot placed the actor and his technique at the center of the philosophical interest in nature and culture.”²⁶³ E, ainda de acordo com Lada-Richards:

²⁶⁰ Reveja-se, a esse respeito, a página 115 (neste capítulo).

²⁶¹ GARELLI-FRANÇOIS, *Le geste et la parole: mime et pantomime dans l’Empire Romain*, p.294, nota 34.

²⁶² Episódio situado no intervalo de 1752 a 1753 (Paris), a chamada Querela dos Bufões consistiu em uma disputa teórica que opôs aristocratas defensores do estilo operístico francês e partidários do estilo bufo da ópera italiana (liderados, estes, pelo partido dos enciclopedistas, com os quais Jean-Jacques Rousseau achava-se alinhado; deste, a *Carta sobre a música francesa* aparece como o documento mais importante a refletir sobre o debate então em voga acerca da polêmica estética envolvendo as artes dramáticas e a musical). Para mais detalhes sobre o episódio, cf.: ROUSSEAU, *Carta sobre a música francesa*.

²⁶³ “Diderot colocou o ator e sua técnica no centro do interesse filosófico pela natureza e pela cultura.” (SPARSHOTT, *On the question: “Why do philosophers neglect the aesthetics of the dance?”*, p.7.)

Above everything else, however, it was the distant echo of a lost corporeal language, more thrillingly suggestive than articulated speech, that fascinated the progressive spirits of the eighteenth century and resonated admirably with the intellectual preoccupations of Diderot and the Encyclopaedists. Diderot, in particular, not only saw in gesture the universally comprehensible primordial language of mankind, but also called for the greater use of corporeal dramaturgy on the French stage, hoping for plays that would exploit the expressive depths of bodily eloquence and rediscover the secrets of that pantomimic art “whose resources were well known to the ancients.”²⁶⁴

Contextualizada, assim, a revalorização moderna da pantomima simultaneamente (ou justamente *devido*) a uma focalização das atenções estéticas sobre as artes dramáticas, a primeira metade do Século das Luzes já demonstra claramente a reorientação de toda uma corrente de pensamento e práticas artísticas que se voltam para esse sentido. Os principais centros teatrais das capitais francesa e inglesa, nessa época, borbulhavam de manifestações cênicas baseadas em técnicas corporais. Para falar de ícones individuais que incorporam exemplarmente os modelos da pantomima greco-latina, antes mesmo da renomada carreira de David Garrick (contemporâneo a Noverre) pode ser citado o pioneirismo de John Weaver para a popularização do antigo gênero ainda no despertar do século. E no que concerne às grandes montagens, três experimentações coreográficas que visam, sobretudo, ao reavivamento desse gênero se sobressaem em ousadia, irreverência e inovação. São elas: o balé pantomímico denominado *Os Horácios*, cuja estreia ocorreu em 1714 – apenas dois anos após a célebre publicação de Weaver, *An essay towards a history of dancing* –, como parte das festividades promovidas pela duquesa de Maine em Sceaux; *Os amores de Marte e Vênus*, uma peça dramática encenada sob forma de dança criada por John Weaver para estreia em 1717 no Drury Lane de Londres; e *Os caracteres da dança*, balé concebido pela estrela da Opéra de Paris de então, Françoise Prévost, cuja estreia se deu em 1720 em Paris. Na síntese de Marianna Monteiro, “as três experiências tiveram em comum o fato de começarem a conceber a dança a partir de recursos expressivos até então ausentes na tradição do balé.”²⁶⁵

²⁶⁴ “Acima de tudo, entretanto, foi o eco longínquo de uma linguagem corporal já perdida, incrivelmente mais sugestiva do que o discurso articulado, que fascinou os espíritos progressistas do século XVIII e ressoou admiravelmente em consonância com as preocupações intelectuais de Diderot e dos Enciclopedistas. Diderot, em particular, não apenas viu no gesto a linguagem primordial e universalmente compreensível da humanidade, como também incitou o maior uso da dramaturgia corporal no palco francês, esperando por peças que explorariam as profundezas expressivas da eloquência corporal e redescobririam os segredos daquela arte pantomímica ‘cujos recursos eram bem conhecidos pelos antigos.’” (LADA-RICHARDS, *Silent eloquence*, p.166.)

²⁶⁵ MONTEIRO, *Noverre*, p.55. Para maiores detalhes acerca dessa três produções, o livro de Monteiro é uma boa fonte de consulta.

2.2.2) A contribuição noverriana: o balé de ação

Considerando todo esse cenário de estímulo à representação dramática que já se fazia sentir desde muito cedo no meio dos intelectuais e profissionais da dança do século de Noverre, constatamos, com efeito, que o terreno já vinha sendo preparado para a reforma desse campo artístico que lhe caberia, algum tempo depois, encabeçar. No entender de Francis Sparshott, “the special significance of Noverre lies less in his reform of choreography (...) than in his position in the intellectual world of his time as a personage who could claim membership in the cultural circles of Geneva, Rome, and London.”²⁶⁶ Conforme argumenta o crítico, se nos séculos precedentes os mestres de dança das cortes (da Itália ou da França) puderam se destacar socialmente assumindo posições dignas por sua exclusividade, embora não assumindo o mesmo *status* entre as elites intelectuais, Noverre, por seu turno, já oriundo de um contexto cultural um pouco diferente que denotava um verdadeiro culto ao teatro, achava-se em condições de reclamar para si a legitimidade de tal *status*, caminhando ao encontro das tendências estéticas de seu tempo. É assim que suas ideias reformistas conciliam-se com a doutrina da preemência do drama defendida por Diderot e, mais tarde, com o princípio de autonomia das artes difundido por Lessing, ou seja, ele se alinha aos maiores pensadores da estética moderna, seus contemporâneos. E, da mesma forma como Noverre se enquadra nessa elite intelectual europeia como um todo, o equivalente culto ao sentimento – englobado pela defesa da expressividade no palco –, o qual prenuncia a era romântica a ser deflagrada no século vindouro, garante igualmente ao seu amigo e propulsor, David Garrick, notória posição social no meio literário londrino.

Independentemente do lugar de prestígio que conquistara o mestre de balé ao longo de sua carreira – a qual, aliás, como é interessante notar, se consolidara fora dos centros culturais dominantes de então e, principalmente, quando já se encontrava fora de Paris –, sua obra (teórica e artística), ao contrário do que insinua Sparshott, tivera influência determinante tanto no reconhecimento de sua participação na corrente intelectual da época quanto na perpetuação de seu nome na história da dança para a posteridade. Dá prova disso o próprio gênero textual por ele escolhido – e não por acaso, certamente – para veicular suas concepções acerca do elemento de teatralidade

²⁶⁶ “a relevância de Noverre repousa menos em sua reforma coreográfica (...) do que em sua posição no mundo intelectual de seu tempo na condição de personagem que podia reclamar pertencimento nos círculos culturais de Genebra, Roma e Londres.” (SPARSHOTT, On the question: “Why do philosophers neglect the aesthetics of the dance?”, p.7.)

que, a seu ver, compunha irrevogavelmente a arte do dançarino. Tratava-se, a saber, do gênero epistolar, não coincidentemente, aquele mesmo que correspondia ao gosto cultivado do século e à preferência literária dos escritores em voga – nos termos de Monteiro, aquele que “irá situá-lo ao lado de Voltaire (*Cartas inglesas*), de Rousseau (*A nova Heloísa*), de Diderot (*Carta sobre os cegos*, *Carta sobre os surdos-mudos*), sem falar na *Correspondência* literária de Grimm, nas *Ligações perigosas*, de Laclos, etc.”²⁶⁷ Resta-nos, pois, a questão: em que consiste, afinal, a produção noverriana?

Para abordarmos tão somente o que pode ser considerado como sua produção teórica e, em certa medida, literária – a que subsiste até os dias atuais –, a obra de Noverre consiste substancialmente, como já podemos adivinhar, em um conjunto de cartas. São, ao todo, quinze cartas, conforme a edição original – publicada de maneira quase simultânea nas cidades de Lyon e Stuttgart, em 1760. Posteriormente, já em novas edições, segundo relata Monteiro, ele teria agregado ao grupo inicial algumas cartas inéditas – duas destinadas a Voltaire, algumas sobre música e sobre o ator inglês David Garrick, que passou a fazer parte de seu círculo de relações –, textos sobre dança na Antiguidade e sobre arquitetura em espaços operísticos, além de apresentações e prefácios a vários libretos nos quais discute, bem como nas cartas, temas pertinentes ao balé de ação.²⁶⁸ Contudo, apenas o núcleo inicial das quinze cartas já se mostra suficientemente definidor de “uma nova forma de compreender os recursos expressivos da dança”, sendo ele retomado, “sem alterações significativas, em todas as edições posteriores.”²⁶⁹

No intuito de explorarmos o assunto desse autêntico edifício epistolar, cumpre-nos um breve esclarecimento prévio sobre o que constituiria, afinal, na concepção de seu pretenso fundador, um “balé de ação”.²⁷⁰ Seu substrato passa,

²⁶⁷ MONTEIRO, *Noverre*, p.27.

²⁶⁸ Cf.: MONTEIRO, *Noverre*, p.16. A propósito, elenca a pesquisadora a sequência das reedições – sob títulos semelhantes, porém não idênticos: a de Londres/Paris (1783), a de São Petesburgo (1804) e a de Paris (1807); já no século XX, as parisienses de La Tourelle (1927), Lieutier (1952) e Ramsay (1978), esta apresentada por Maurice Béjart incluindo biografia crítica redigida por Thierry Mathis. Foi a essa última – baseada no texto original de 1760 – que tive acesso e, por conseguinte, a que foi aqui utilizada como fonte bibliográfica.

²⁶⁹ *Ibidem*, p.16.

²⁷⁰ Tal noção de criação desse estilo de dança – geralmente atribuída pelos manuais de história da dança à figura culturalmente engajada e paternalista de Noverre – não deixa de ser questionável visto que a teorização (bem como a prática) em torno de sua construção, como vimos, já vinha sendo promovida bem antes de Noverre. É o que denota, nas entrelinhas, esta ressalva de Sparshott quando tece um comentário a respeito da real relevância da figura do mestre de balé para o contexto reformista de sua época: “(...) the extent of his personal contribution to the *ballet d’action* he claimed to have invented was and is challenged” (“(...) a extensão de sua contribuição pessoal para o *ballet d’action* cuja invenção foi por ele

inequivocamente, pela problemática da mimese ou da representação. Conforme salienta Monteiro, “no balé de ação a dança utiliza-se da expressão gestual, incorpora a pantomima e com isso torna-se capaz de criar a ilusão.”²⁷¹ Eis o ponto-chave da questão, a ilusão. Em Noverre, como na tradição de pensamento aristotélica,²⁷² esse efeito de “simulacro” não é um nó que denigre a essência de toda arte que se quer representativa – à maneira de Platão –, mas, sim, um laço crucial que une o homem (compreendido em seu intelecto) ao mundo que o rodeia, ao que lhe é real e imediato, isto é, um elo entre a natureza humana e a natureza das coisas. E é por isso que, ao contrário de denegrir, esse efeito ilusório dignifica o fazer artístico, dotando-lhe do poder de produzir na alma humana as mesmas sensações nela produzidas pela natureza (enquanto realidade).

Ora, o que Noverre exige para o balé é que ele seja, de fato, uma arte de *ação* – o que supõe a imitação da natureza –, e não meramente de *decoração* ou de *aparências*;²⁷³ ele exige para si a autonomia e o reconhecimento de um artista de espírito e não simplesmente de técnica, de um trabalho essencialmente intelectual e não de um ofício mecânico. Notamos, é bem verdade, o quanto essa exigência se assemelha (bastante até, para sermos sinceros) à reivindicação da pintura no auge do Renascimento quando, ao comparar-se à poesia – na equação invertida do *Ut pictura poesis* –, reclamava para si a mesma legitimidade de arte liberal bem como, para seus artífices, o mesmo *status* de letramento e erudição e a mesma consideração social de autênticos artistas (e não de simples artesãos). Com efeito, devemos admitir que, por curvas mais ou menos acentuadas no decorrer de sua trajetória feita de contrastes e semelhanças, a história estética se repete. Desta vez, porém, já imersa nas “Luzes”, ela amplia o tradicional par das irmãs pintura/poesia – rivais e, no entanto, tão próximas que quase

reivindicada foi e continua sendo desafiada” – SPARSHOTT, On the question: “Why do philosophers neglect the aesthetics of the dance?”, p.7).

²⁷¹ MONTEIRO, *Noverre*, p.33-34.

²⁷² Tal identificação filosófica entre os teóricos da dança da Modernidade e o discípulo de Platão faz-se tão estreita que não pode ser negligenciada pelos estudiosos da história dessa arte. É o que percebe Monteiro, por exemplo, e o que a leva a justificar seu procedimento nesta declaração: “Levando em consideração, na análise conceitual, a forma assumida pelos espetáculos de balé, remonto ao balé de corte, pois, na reflexão sobre esse gênero, já aparece com clareza a intenção de aplicar os princípios aristotélicos à dança. Depois de longos percursos, acompanhando o desenvolvimento das formas concretas dos espetáculos, esses conceitos reaparecem no texto de Noverre, desafiando-nos a compreendê-los sob novos prismas.” (*Ibidem*, p.34.)

²⁷³ Conforme sugere a palavra francesa *décor*, no contexto teatral, por nós entendida como aquilo que é usado para compor o lugar em que se desenrolará a ação propriamente dita, o que é para ser visto apenas, servindo de ornamentação, ou seja, o cenário.

gêmeas –, para acrescê-lo de um irrequieto e não menos digno componente, a dança. Ainda nos termos de Monteiro:

A dança, assim compreendida [segundo Noverre], opõe-se ao mero mecanismo dos passos. É uma dança que veicula significados, emociona, ao contrário da chamada *dança mecânica*, que se contenta em ‘agradar os olhos’, incapaz de estabelecer uma comunicação com o público pela via da imitação verossímil da natureza.²⁷⁴

Cientes desse teor mimético pressuposto pela conceitualização noverriana do balé de ação, importa-nos, a fim de contemplarmos em linhas gerais a obra teórica do mestre de balé, compreender no que essa espécie de dança idealizada por Noverre se distingue da que era comumente praticada em sua época. Para tanto, como sugere Marianna Monteiro, torna-se necessário abrir um pequeno “parênteses” para adentrarmos, ainda que sucintamente, na história do balé em sua origem no quadro das cortes europeias renascentistas. Conforme assevera essa autora, “o que importa reter é que o balé nasce no momento em que a dança se encontra estreitamente vinculada à vida de corte, e é impensável fora do contexto da festa.”²⁷⁵

Justamente por isso, o balé de corte – gênero definido que assim se fixou na historiografia da dança e que precede o gênero consolidado a partir de Noverre, o balé de ação – não podia subsistir, ou tampouco era concebido, independentemente das formas de divertimento promovidas pela corte, quanto mais pelas cortes absolutistas que se fortaleciam na Europa. Ele era, em si mesmo, considerado um modo requintado de entretenimento social sendo, na França, inicialmente reservado apenas ao desfrute das elites cortesãs. Reunia, ao lado de profissionais, amadores que participavam do espetáculo cujas fronteiras para o baile eram por demais tênues, senão praticamente inexistentes. Logo, estava ainda longe de assumir o *status* autônomo de uma arte liberal.²⁷⁶

Monteiro chama atenção para a notoriedade social conferida pela dança, nessa época, aos nobres que a praticavam.

²⁷⁴ MONTEIRO, *Noverre*, p.34.

²⁷⁵ *Ibidem*, p.35.

²⁷⁶ O surgimento preciso desse gênero é definido pelos historiadores a partir da criação do *Ballet comique de la reine*, em 1581. Para um estudo minucioso acerca do seu desenvolvimento, desde seus prenúncios à sua superação pelo estilo clássico da dança, propriamente dito (período que ocupou não menos que o espaço de dois séculos), cf., entre outras fontes: BOURCIER, *Histoire de la danse en Occident*, p.65-103.

A festa, na corte francesa do Rei-Sol, onde o balé atinge seu apogeu, tanto quanto a etiqueta, serve para classificar e ordenar as relações entre os nobres. Na festa, deparamos com a ostentação dessas “diferenças”. A dança, que desde Luciano de Samósata era pensada como imitação do movimento dos astros, garante, agora, harmonia e sentido à movimentação do cortesão e deve necessariamente espelhar sua posição no sistema de poder, ao mesmo tempo que se oferece, na forma da alegoria, como metáfora politicamente orientada. O próprio Luís XIV, dançando o Rei-Sol no *Ballet de la nuit*, oferece em espetáculo a imagem de seu poder absoluto.²⁷⁷

Nesse sentido, além de servir como forma de entretenimento e ostentação da magnificência das cortes nacionais, ela se presta como meio estratégico de espelhamento do poder, veiculado à imagem transmitida publicamente das posições sociais e das redes de relacionamentos tecidas ao redor do trono, símbolo do poder supremo. O balé de corte torna-se nada mais que “uma forma teatral de organizar, em símbolos, as relações sociais.”²⁷⁸ Assim, à maneira do convencionalismo da etiqueta, a dança coloca-se a serviço da vida pública e passa a sobreviver, como esta, das aparências – o que não deixa de denotar, também, certa função política.²⁷⁹

Constatamos, afinal, na história de formação do balé e na sua constituição como um gênero de dança – o balé de corte –, que ele apresenta duas funções proeminentes que o afastam daquela que deveria ser a principal, a estética. São elas: a função social, enquanto divertimento – como será classificado mais tarde por Noverre, pejorativamente –, e a função política, enquanto jogo de relações e aparências. Como afirma, novamente, Marianna Monteiro:

Por intermédio da etiqueta, a sociedade de corte cria um código que serve à sua auto-representação, distinguindo-se cada um dos outros e todos juntos daqueles que são estranhos àquela sociedade. Fica assim definida, para cada um e para o grupo como um todo, a prova absoluta do valor de suas existências. A forma específica do balé de corte, considerado como um gênero, vem para cumprir esse papel diferenciador.²⁸⁰

Não obstante esse “apagamento” da arte em si em favor de funções que lhe são externas, tal modo de consolidação do balé não deixou de demonstrar também relativa preocupação com uma unidade de organização que deriva, por um lado, da estruturação das festas de corte em torno de temas específicos – aos quais, como parte

²⁷⁷ MONTEIRO, *Noverre*, p.36.

²⁷⁸ *Ibidem*, p.37.

²⁷⁹ Para maior detalhamento sobre a expressão dessa função bem como sobre a caracterização e o funcionamento desse gênero de balé na sociedade cortesã, cf., especialmente, MONTEIRO, *Noverre*, p.34-42.

²⁸⁰ *Ibidem*, p.37.

das festividades, ele deveria se conformar – e, por outro, de certa filiação ao modelo aristotélico de ação dramática inspirado diretamente na poesia.²⁸¹ Portanto, ao gênero coreográfico moderno, da maneira como se constituiu, não pode ser inteiramente recusado o caráter dramático (nem sua estreita associação com a arte poética), embora essa semente que estava a germinar em seu seio só viesse a florescer, efetivamente, algum tempo depois.

Foi, assim, com a eclosão da cultura do drama e o estabelecimento do novo gênero coreográfico já no século XVIII que o gérmen contido em seu predecessor (o balé de corte) e originário de seu longínquo ancestral (a pantomima) manifestou todo o seu potencial e revelou a afinidade irrevogável da dança às demais artes de espetáculo. O balé de ação projetado por Noverre (e idealizado por seus antecessores) vem apenas reforçar o embasamento teórico dessa unidade dramática vislumbrada, pois, desde o século XVI, quando já se tomava por referencial o drama antigo em que música, dança e poesia compunham, juntas, a cena teatral. Entretanto, era preciso resgatar o balé de sua subserviência aos modos de vida da corte e conferir-lhe de uma vez por todas o estatuto de arte, e não de um instrumento com finalidades práticas imediatas ao meio social; era preciso afirmar e sustentar sua capacidade de imitar a natureza segundo seus próprios recursos, enquanto forma autêntica de poesia dramática (no sentido aristotélico) e, conseqüentemente, perfeitamente apta à encenação de um enredo. Era preciso, enfim, libertá-lo do preconceito de ser aprisionado pela técnica e devolver-lhe o dom do espírito, pelo qual não mais se rebaixaria à poesia, à música ou à pintura, suas irmãs, mas a elas se aliaria em condição exatamente equiparável, senão superior, já que englobaria seus talentos em uma única obra – pela narratividade de sua história, pela harmonia instrumental e pela visualidade do cenário e dos personagens em ação. Descortina-se, então, no Século das Luzes a perspectiva de real autonomia para a dança, bem como de reconhecimento intelectual (e não apenas social) para seus mestres e

²⁸¹ Monteiro vem nos lembrar rapidamente dos princípios aristotélicos que explicam a natureza mimética da poesia, aos quais já aludimos no final do capítulo precedente, quando abordamos alguns traços da dança na *Poética*. Contudo, naquela ocasião, focalizamos, dentre tais princípios (que aqui tratamos como “modos miméticos”) apenas o dos meios, verificando que, destes, o filósofo atribui à dança somente o ritmo. Quanto aos outros modos – conforme mencionamos –, Aristóteles diz que a poesia imita objetos (ações elevadas ou ridículas) de acordo com determinada maneira (sendo narrativa ou dramática). O balé, por sua vez – enfatiza Monteiro –, uma vez que imita *agentes*, adota a maneira dramática da arte poética (como na tragédia); por objeto, adota personagens elevados (na tradição do *ballet de cour* francês) ou prosaicos (na tradição italiana da *comédie-ballet* ou *Commedia dell'Arte*); e, quanto aos meios, a estudiosa amplia a distinção inicial aristotélica (que considera apenas o ritmo para a dança), ao sublinhar que o balé diferencia-se da poesia, também, pelo tipo de linguagem (que não é verbal, como a poética, e sim gestual). Foi seguindo esses parâmetros que o primeiro balé de corte, o *Ballet-comique de la reine*, pôde ser concebido por Beaujoyeulx, segundo atesta. Cf., a esse respeito, MONTEIRO, *Noverre*, p.38-39.

coreógrafos os quais, como artistas de espírito (muito além do que de técnica), reivindicam seu lugar e seu *status* juntamente aos maiores músicos, pintores ou poetas que poderiam existir.

2.2.3) Uma leitura das *Cartas*: os cinco princípios do balé de ação

Desse modo delineado o perfil do balé de ação – do qual Noverre se tornou eminente panfletário – e de seu predecessor imediato na conjuntura que os envolvia de acordo com a historiografia, podemos nos debruçar mais confortavelmente sobre a obra teórica que o mestre francês legou ao futuro da dança – e que lhe foi, em muitos sentidos, determinante. O olhar que a ela dirigiremos será, no entanto, não mais detido porque abrangente e, na medida do possível, procurará contemplar a sintética linha de raciocínio proposta por Francis Sparshott a fim de percorrer os principais pontos nela contidos identificados pelo crítico. Este, ao discorrer sobre a importância de Noverre para a história e a filosofia da dança, aborda a doutrina de suas *Cartas* sob cinco diretrizes centrais ou cinco teses que, a seu ver, não eram consensuais e geravam grande polêmica entre os teóricos da dança daquele tempo. São elas: o contraste entre uma dança que realçava as pernas e outra, mais expressiva, que realçava os membros superiores (o torso e os braços); a discussão em torno da natureza e organização de um balé e, como parte disso, seu apregoamento como arte essencialmente dramática; a ênfase noverriana sobre a naturalidade (ou espontaneidade) do movimento, devendo este ser impulsionado por suas próprias motivações; a reivindicação de autonomia para a dança; e, finalmente, a defesa da mímica, com a qual se identifica a dança, na perspectiva noverriana. Nosso foco aqui, pois, resume-se a identificar tais diretrizes na obra do coreógrafo, eximindo-se da pretensão de cobrir qualquer polêmica.²⁸²

Começemos pelo aspecto que se mostra uma tônica constante na obra desse filósofo setecentista da dança, enfatizado do início ao fim do conjunto das *Lettres sur la danse*. Tal aspecto é, aliás, o que justifica, de alguma forma, considerá-las, mais que um texto de cunho teórico, um verdadeiro manifesto em prol do balé de ação. Trata-se da promoção e defesa da mimese como elemento-chave da arte do bailarino – ao que talvez

²⁸² Para o que toca a Noverre na análise do crítico, cf.: SPARSHOTT, On the question: “Why do philosophers neglect the aesthetics of the dance?”, p.7-9.

corresponda mais de perto não a primeira, mas a última tese elencada por Sparshott: “The fifth contested thesis is that dance and mime are essentially the same.”²⁸³

Noverre inicia seu texto, logo na primeira carta, com uma afirmação categórica: “La poésie, la peinture et la danse ne sont, Monsieur, ou ne doivent être qu’une copie fidèle de la belle nature; c’est par la vérité de cette imitation que les ouvrages des Racine, des Raphaël ont passé à la postérité (...)” (Lettre I)²⁸⁴ A par da comparação com a poesia e a pintura – o que confere à arte do movimento respaldo para a defesa de sua nobreza e de sua legítima inclusão entre suas irmãs –, deparamo-nos com essa declaração firme, nem um pouco hesitante, que coloca a dança no mesmo rol das artes representativas. Além disso, afirma o autor a inclinação desta a representar não quaisquer tipos de objetos, e sim *la belle nature*, ou seja, apenas aqueles que são dignos de imitação, os objetos elevados (de acordo com os princípios aristotélicos). Adiante, reitera, sob tom irônico, sua declaração inicial no seguinte questionamento: “Si les ballets en général sont faibles, monotones et languissants; s’ils sont dénués de ce caractère d’expression qui en est l’âme, c’est moins, je le repète, la faute de l’art que celle de l’artiste: ignorerait-il que la danse est un *art d’imitation*?” (Lettre I)²⁸⁵ Acusando, assim, os próprios artistas pelos frequentes insucessos e pela negligência sofrida por sua arte que fica esquecida ou ofuscada à sombra de suas semelhantes, ele se entristece: “Que ne pouvons-nous joindre aux noms de ces grands hommes ceux des maîtres de ballets, les plus célèbres dans leur temps! mais à peine les connaît-on; ce n’est pas néanmoins la faute de l’art.” (Lettre I)²⁸⁶

Já à altura da quarta carta, o mestre de balé atribui justamente à pantomima (“nobre”, sejamos claros, aquela vinda diretamente da Antiguidade greco-latina) a alma da dança – em uma imprecisão aos jovens bailarinos: “appliquez-vous à la pantomime

²⁸³ “A quinta tese contestada é que dança e mímica são essencialmente a mesma coisa.” (*Ibidem*, p.8.)

²⁸⁴ NOVERRE, *Lettres sur la danse*, p.93. “A poesia, a pintura e a dança são, e devem ser, Senhor, uma cópia fiel da bela natureza. É pela verdade dessa imitação que as obras de [dos] Racine e Rafael passaram à posteridade (...)” (A tradução aqui adotada para o texto original das *Cartas* é a de Marianna Monteiro – cf.: MONTEIRO, *Noverre*, p.185.)

²⁸⁵ *Ibidem*, p.95. “Se os balés em geral são fracos, monótonos e arrastados, se estão privados desse caráter de expressão que é sua alma, isso se deve, repito, menos à falha da arte que à falha do artista: ignoraria ele que a dança é uma *arte de imitação*?” (MONTEIRO, *Noverre*, p.186, grifo meu.) Atentemos a respeito desse ponto destacado pelo teórico, mais uma vez, para a mesma coincidência já discutida anteriormente entre a argumentação de Aristóteles em defesa da tragédia (sobre a epopeia) e a de Luciano em defesa da pantomima, no que toca às eventuais “falhas” dos artistas, mas não da arte em si.

²⁸⁶ *Ibidem*, p.93. “Não é um defeito da arte que nos impede de unir aos nomes desses grandes homens os dos mais célebres mestres de balé de cada época. Mal os conhecemos!” (MONTEIRO, *Noverre*, p.185.)

noble; n'oubliez jamais qu'elle est l'âme de votre art!" (Lettre IV)²⁸⁷ Haveria tributo maior à representação do que este, da parte de um coreógrafo e (ex-)dançarino? Na verdade, a arte do movimento, para ele, faz-se inseparável da pantomima, pois esta constitui para aquela sua fonte de expressão e o meio pelo qual se torna apta a criar, no espectador, a ilusão que se espera da mais perfeita imitação. A dança, então, na qualidade de arte mimética ou representativa tanto quanto poesia e pintura – por essa razão, tão aplaudidas à época – não lhes fica atrás em nada, sendo igualmente capaz de prover por seus próprios recursos a máxima fruição estética de sua audiência. E nesse sentido o autor tece suas considerações percorrendo todo o edifício das *Cartas*, chegando à décima-quinta sob o mesmo tom enfático de promoção da pantomima a fim de se atingir o ideal da imitação no balé. No seguinte trecho, ainda da segunda carta, podemos vislumbrar todo esse potencial que adquire a arte do bailarino quando associada à pantomima:

Le ballet bien composé est une peinture [soit, imitation] vivante des passions, des mœurs, des usages, des cérémonies et du *costume* de tous les peuples de la terre; conséquemment, il doit être pantomime dans tous les genres et parler à l'âme par les yeux. Est-il dénué d'expression, de tableaux frappants, de situations fortes, il n'offre plus alors qu'un spectacle froid et monotone. Ce genre de composition ne peut souffrir de médiocrité; à l'exemple de la peinture, il exige une perfection d'autant plus difficile à atteindre qu'il est subordonné à l'imitation fidèle de la nature et qu'il est malaisé, pour ne pas dire impossible, de saisir cette sorte de vérité séduisante qui dérobe l'illusion au spectateur, qui le transporte en un instant dans le lieu où la scène a dû se passer; qui met son âme dans la même situation où elle serait, s'il voyait l'action réelle dont l'art ne lui présente que l'imitation.

(Lettre II)²⁸⁸

Dessa maneira, do que depreendemos da leitura de Noverre, reconhecemos com Sparshott que “the values of dance are not independent of those of mime”,²⁸⁹ e que ambas, ao se imiscuírem, originam um todo harmônico que é a dança em sua plenitude, mas que também é a pantomima. Na fórmula sintética de Maurice Béjart – em sua

²⁸⁷ *Ibidem*, p.122. “Dedicaí-vos à pantomima nobre; não esqueçais jamais que ela é a alma de vossa arte.” (MONTEIRO, *Noverre*, p.212.)

²⁸⁸ *Ibidem*, p.102-103. “O balé bem-composto é a pintura [seja, imitação] viva das paixões, dos hábitos, dos usos, das cerimônias e dos *trajes* de todos os povos da terra; consequentemente, deve ser pantomima em qualquer gênero e falar à alma por meio dos olhos. Se desprovido de expressão, de quadros tocantes, de situações fortes, não passa de um espetáculo frio e monótono. Esse gênero de composição não pode padecer de mediocridade. A exemplo da pintura, exige uma perfeição difícil de ser atingida, já que deve estar subordinado à imitação da natureza. É bastantepenoso, senão impossível, assenhorear-se dessa espécie de sedutora verdade, que esconde do espectador a ilusão e o transporta instantaneamente ao lugar onde a cena deveria ter-se passado; pondo sua alma na mesma situação em que estaria se presenciasse a cena real, da qual a arte é uma mera imitação.” (MONTEIRO, *Noverre*, p.194.)

²⁸⁹ “os valores da dança não são independentes daqueles da mímica” (SPARSHOTT, *On the question: “Why do philosophers neglect the aesthetics of the dance?”*, p.8.)

apresentação às *Lettres sur la danse* em sua última edição francesa (1978) –, é a “Dança-pantomima” de Noverre, de tendência imitativa.²⁹⁰

Atentando, então, para essa qualidade imitativa ou mimética da arte concebida pelo mestre setecentista e que constituirá o seu balé de ação, extraímos dela um outro aspecto fundamental à teoria noverriana o qual transparece claramente dos trechos de suas *Cartas* anteriormente citados, e que também se faz recorrente na obra. Esse aspecto consiste na ênfase à expressividade, e pode ser correlacionado, simultaneamente, à primeira e à terceira teses arroladas por Sparshott: “First is a perennial polemic between a nimble dance emphasizing the legs and an expressive dance emphasizing the upper body and arms”; e, um pouco adiante, “The third thesis is the one closest to Noverre’s heart: that the movement of a dance should be articulated by the motivation it expresses, rather than consisting of a sequence of prefabricated steps, as had been standard practice.”²⁹¹

Quanto à primeira tese, ela parece consequência natural de uma dança que se quer expressiva (mais do que acrobática) e, inclusive, de uma dança que se constrói sob a base da antiga pantomima, para a qual a expressividade encontra-se nas mãos (que se tornam “falantes”), e não nos pés – que nada dizem além de seu esforço e passividade, uma vez que devem obedecer aos membros que lhes são superiores. Para isso ela deve se pautar antes na linguagem gestual do que na linguagem puramente coreográfica – de passos e poses pré-determinados e desprovidos de espontaneidade –, como sugere esta recomendação situada na oitava carta: “(...) les danseurs seraient forcés d’abandonner leur allure, et de prendre une âme pour les rendre avec vérité et avec précision; ils seraient contraints d’oublier en quelque sorte leurs pieds et leurs jambes, pour penser à leur physionomie et à leurs gestes” (Lettre VIII).²⁹²

No que concerne à terceira tese – que Sparshott considera o núcleo da doutrina noverriana –, estando estreitamente ligada à primeira, ela denota exatamente o princípio expressivo que, segundo o mestre de balé, deve reger a dança. Sendo esta uma

²⁹⁰ Cf.: “Entretien avec Marice Béjart à propos des *Lettres sur la danse* de J.-G. Noverre” em NOVERRE, *Lettres sur la danse*, p.15.

²⁹¹ “Primeiramente, está uma polêmica perene entre uma dança ágil que prioriza as pernas e uma dança expressiva que prioriza o tronco e os braços” e “A terceira tese é a que mais se aproxima do coração de Noverre: a de que o movimento de uma dança deve ser articulado pela motivação que ela expressa, preferencialmente a consistir em uma sequência de passos pré-fabricados, como vinha sendo a prática comum.” (SPARSHOTT, On the question: “Why do philosophers neglect the aesthetics of the dance?”, p.8.)

²⁹² NOVERRE, *Lettres sur la danse*, p.165. “(...) os bailarinos seriam obrigados a mudar de comportamento para transmiti-las com alma, verdade e precisão. De certa forma, seriam forçados a esquecer seus pés e pernas para pensar na fisionomia e nos gestos.” (MONTEIRO, *Noverre*, p.248-249.)

espécie de poesia dramática que, no entanto, difere da tragédia por não ser recitada ou cantada em palavras, e sim em gestos, a natureza que deve imitar não é exterior ao espírito mas, *a priori*, uma que lhe seja imanente e que saiba refletir sensivelmente ao olhar do espectador seus fenômenos interiores, veiculando e reproduzindo no público, como por um espelho, sentimentos e emoções. Assim continua Noverre o fragmento precedente: “Chaque ballet serait un poème qui terminerait l’acte heureusement: ces poèmes puisés du fond même du drame seraient écrits par le poète; le musicien serait chargé de les traduire avec fidélité, et les danseurs de les réciter par le geste, et de les expliquer avec énergie.” (Lettre VIII)²⁹³

Ainda no início da segunda carta constata o mestre em tom lastimoso: “Qu’il est rare de trouver des maîtres de ballets qui sentent; il y en a si peu qui soient excellents comédiens et qui possèdent l’art de peindre les mouvements de l’âme par les gestes!” (Lettre II)²⁹⁴ Na quarta carta, por sua vez, lança a assertiva: “Oui, Monsieur, il est honteux que la danse renonce à l’empire qu’elle peut avoir sur l’âme et qu’elle ne s’attache qu’à plaire aux yeux.” (Lettre IV)²⁹⁵ E prossegue, após um instante, com insistência:

(...) nous ne voyons sur nos théâtres que des copies fort imparfaites des copies qui les ont précédées; n’exerçons point simplement des pas; étudions les passions. En habituant notre âme à les sentir, la difficulté de les exprimer s’évanouira; alors la physionomie recevra toutes ses impressions de l’agitation du coeur; elle se caractérisera de mille manières différentes; elle donnera de l’énergie aux mouvements extérieurs et peindra avec des traits de feu le désordre des sens et le tumulte qui règnera au-dedans de nous-mêmes.
(Lettre IV)²⁹⁶

Sob esse novo direcionamento, a dança passaria a interessar não somente aos olhos, mas, em um nível mais profundo e primordial, ao espírito (*l’esprit*, à

²⁹³ *Ibidem*, p.165. “Cada balé seria um poema a finalizar cada ato a contento. Esses poemas, fundamentados no próprio drama, também seriam escritos pelo poeta. O músico encarregar-se-ia de traduzi-los fielmente, e os bailarinos de recitá-los por meio do gesto, explicando-os com energia.” (MONTEIRO, *Noverre*, p.249.)

²⁹⁴ *Ibidem*, p.101. “[Como é] raro encontrar mestres de balé sensíveis. São tão poucos os que são excelentes comediantes [atores], os que possuem a arte de retratar os movimentos da alma por meio de gestos!” (MONTEIRO, *Noverre*, p.194.)

²⁹⁵ *Ibidem*, p.121. “Sim, Senhor, é vergonhoso que a dança renuncie ao domínio que é capaz de ter sobre a alma e se limite a agradar aos olhos.” (MONTEIRO, *Noverre*, p.211.)

²⁹⁶ *Ibidem*, p.122. “Vemos nos teatros somente cópias bastante imperfeitas de outras que as precederam. Não exercitemos simplesmente os passos, estudemos as paixões. Habitando nossa alma a senti-las, a dificuldade em exprimi-las desaparecerá, então a fisionomia receberá todas as suas impressões das agitações do coração, caracterizando-se de mil maneiras diferentes, trará energia aos movimentos exteriores e desenhará com traços ardentes a desordem dos sentidos e o tumulto que reina dentro de nós.” (MONTEIRO, *Noverre*, p.211-212.)

inteligência) e ao coração. Em vista disso, passos muito complicados (manifestação de um virtuosismo frequentemente esvaziado de sentido e de propósito para a trama), máscaras e acessórios exagerados ou extravagantemente rebuscados tornam-se obsoletos, ou até mesmo nocivos, para a fluidez dramática e para a representatividade da encenação. De tal raciocínio deriva esta exortação aos jovens dançarinos:

Enfants de Terpsichore, renoncez aux cabrioles, aux entrechats et aux pas trop compliqués; abandonnez la minauderie pour vous livrer aux sentiments, aux grâces naïves et à l'expression; (...) mettez de l'esprit et du raisonnement dans vos pas de deux; que la volupté en caractérise la marche et que le génie en distribue toutes les situations; quittez ces masques froids, copies imparfaites de la nature; ils dérobent vos traits, ils éclipsent, pour ainsi dire, votre âme et vous privent de la partie la plus nécessaire à l'expression; défaites-vous de ces perruques énormes et de ces coiffures gigantesques, qui font perdre à la tête les justes proportions qu'elle doit avoir avec le corps; secouez l'usage de ces paniers raides et guindés qui privent l'exécution de ses charmes, qui défigurent l'élégance des attitudes et qui effacent la beauté des contours que le buste doit avoir dans ses différentes positions.

(Lettre IV)²⁹⁷

É a nona carta, porém, que concentra a maior parte da crítica noverriana contra o uso de máscaras e de qualquer adereço que prejudique a livre expressão da fisionomia – “or pourquoi l'éclipser au théâtre par un masque et préférer l'art grossier à la belle nature?” E assim continua o reformador, em sua argumentação convincente:

Comment le danseur peindra-t-il, si on le prive des couleurs les plus essentielles? Comment fera-t-il passer dans l'âme du spectateur les mouvements qui agitent la sienne, s'il s'en ôte lui-même le moyen, et s'il se couvre d'un morceau de carton et d'un visage postiche, triste et uniforme, froid et immobile. Le visage est l'organe de la scène muette, il est l'interprète fidèle de tous les mouvements de la pantomime: en voilà assez pour bannir les masques de la danse, cet art de pure imitation, dont l'action doit tendre uniquement à tracer, à séduire et à toucher par la naïveté et la vérité de ses peintures.

(Lettre IX)²⁹⁸

²⁹⁷ *Ibidem*, p.122-123. “Filhos de Terpsicore, renunciad às cabriolas, aos *entrechats* e aos passos muito complicados, abandonad os trejeitos para entregar-vos aos sentimentos, à graça ingênua e à expressão. (...) Colocad espírito e raciocínio em vossos *pas de deux*, para que a volúpia lhes caracterize o andamento e o engenho e proceda à distribuição de todas as situações. Abandonad essas máscaras frias, cópias imperfeitas da natureza; elas ocultam vossos traços, eclipsam, por assim dizer, vossa alma e vos privam da parte mais necessária à expressão. Desfazei-vos das perucas enormes e dos penteados gigantescos, que fazem com que a cabeça perca a justa proporção que deve ter em relação ao corpo. Libertai-vos das anquinhas rígidas e armadas, que privam a atuação de seus encantos, que desfiguram a elegância das posturas e apagam a beleza de contornos que o busto deve ter em suas diversas posições.” (MONTEIRO, *Noverre*, p.212.)

²⁹⁸ *Ibidem*, p.199. “Como o bailarino poderá pintar, se o privam das cores mais essenciais? Como poderá transmitir à alma do espectador os movimentos que agitam a sua, se ele próprio priva-se dos meios, cobrindo-se com um pedaço de papelão, com um rosto postiço, triste, uniforme, frio e imóvel. O rosto é o órgão por excelência da cena muda, é o intérprete fiel de todos os movimentos da pantomima; motivo mais que suficiente para que as máscaras sejam banidas da dança, arte de pura imitação, cuja ação deve

Deslocando dessa maneira o interesse principal de sua arte do que é atrativo para os olhos ao que é sensível e tocante para o espírito ou para a alma, Noverre promove, com sagacidade, uma concepção da dança não mais como simples entretenimento ou ornamento para os espetáculos e as grandes festas de corte, e sim como arte autêntica e sólida, cuja existência e sustentabilidade independem de qualquer outra manifestação artística e de qualquer contexto social que suponha legitimá-la – conforme identifica Sparshott na quarta tese mencionada, “that dance as dance constitutes an independent art form (...)”²⁹⁹ Guardando esse intuito, o mestre de balé lança sua denúncia logo na primeira carta: “Les ballets n’ont été jusqu’à présent que de faibles esquisses de ce qu’ils peuvent être un jour.”³⁰⁰ E complementa:

Je pense, Monsieur, que cet art est resté dans l’enfance, que parce qu’on en a borné les effets à celui de ces feux d’artifice, faits simplement pour amuser les yeux. Quoiqu’il partage avec les meilleurs drames l’avantage d’intéresser, d’émouvoir et de captiver le spectateur par le charme de l’illusion la plus parfaite, on ne l’a pas soupçonné de pouvoir parler à l’âme.

(Lettre I)³⁰¹

Assim, à dança que ainda não teria alcançado esse estágio de perfeição mimética, ele denomina pejorativamente de “divertimento”, ao passo que reserva o título justo de “balé” àquela capaz de se mostrar suficientemente expressiva e representativa. É o que indica neste trecho:

(...) le ballet, comme je le sens et tel qu’il doit être, se nomme à juste titre ballet; ceux au contraire qui sont monotones et sans expression, qui ne présentent que des copies tièdes et imparfaites de la nature, ne doivent s’appeler que des divertissements fastidieux, morts et inanimés.

(Lettre III)³⁰²

tender unicamente [a] narrar, seduzir e tocar pela ingenuidade e pela verdade de suas pinturas.” (MONTEIRO, *Noverre*, p.272.)

²⁹⁹ “que a dança enquanto dança constitui uma forma artística independente (...)” (SPARSHOTT, *On the question: “Why do philosophers neglect the aesthetics of the dance?”*, p.8.)

³⁰⁰ NOVERRE, *Lettres sur la danse*, p.94. “Os balés, até agora, nada mais foram que tênues esboços daquilo que um dia poderão ser.” (MONTEIRO, *Noverre*, p.186.)

³⁰¹ *Ibidem*, p.95. “Penso, Senhor, que se essa arte permaneceu na infância foi porque limitou seus efeitos ao de fogos de artifício, feitos simplesmente para divertir os olhos. Embora goze com os melhores dramas do privilégio de poder interessar, emocionar e cativar o espectador com o encanto da mais perfeita ilusão, não se suspeitou que pudesse falar à alma.” (MONTEIRO, *Noverre*, p.186.)

³⁰² *Ibidem*, p.116. “O balé, como sinto e tal qual deve ser, pode com justa razão ser chamado de balé; aqueles que ao contrário são monótonos e sem expressão, que só apresentam cópias mornas e imperfeitas da natureza, apenas podem ser chamados de divertimentos tediosos, mortos e inanimados.” (MONTEIRO, *Noverre*, p.206.)

Ao combater a natureza inexpressiva dessa dança enquanto mero divertimento – à feição do balé de corte praticado até então – e promover a sua transformação para a verdadeira dança de ação, Noverre pressupõe um encadeamento entre suas partes justamente ao redor de uma ação, cujo enredo apresente um clímax e um desfecho.³⁰³ É o que Sparshott identifica na segunda tese: “Noverre thinks of ballet as like a wordless drama, unified by its action.”³⁰⁴ E é o que expõe o reformador nestes termos:

Tant que les Ballets de l’Opéra ne seront pas unis étroitement au drame [soit, au récit dramatique ou à l’action], et qu’ils ne concourront pas à son exposition, à son nœud et à son dénouement, ils seront froids et désagréables. Chaque ballet devrait, à mon sens offrir une scène qui enchaînât et qui liât intimement le premier acte avec le second, le second avec le troisième, etc... Ces scènes absolument nécessaires à la marche du drame seraient vives et animées (...)

(Lettre VIII)³⁰⁵

Desse modo, o balé de ação – gênero apregoado por Noverre – vem preencher esses requisitos e corresponder exatamente ao que o mestre entende por “ação”: “L’*action* en matière de danse est l’art de faire passer par l’expression vraie de nos mouvements, de nos gestes et de la physionomie, nos sentiments et nos passions dans l’âme des spectateurs. L’*action* n’est donc autre chose que la *pantomime*.” (Lettre X)³⁰⁶ Nessa definição sucinta pela qual se norteia o novo gênero estão contidos os principais aspectos a ele atribuídos pelo teórico da dança – conforme buscamos apreender, em certa medida, guiados pelas teses apontadas por Sparshott. São eles, inegavelmente: a imitação ou a mimese pela qual a ação dramática se identifica à pantomima e gera o esperado efeito ilusório no público; a expressividade que possibilita que a imitação seja bela e eficaz; e seu desdobramento em uma linguagem proeminentemente gestual e prenhe de significado que atinja o espectador em seu âmago, diferentemente de uma linguagem puramente técnica ou coreográfica que só

³⁰³ Para a tradição do balé de corte, ao contrário, essa centralização ocorria não em torno de uma ação, mas de um tema, ao qual todas as partes deveriam estar relacionadas.

³⁰⁴ “Noverre concebe o balé enquanto drama mudo, unificado por sua ação.” (SPARSHOTT, *On the question: “Why do philosophers neglect the aesthetics of the dance?”*, p.8.)

³⁰⁵ NOVERRE, *Lettres sur la danse*, p.165. “Os balés da Ópera serão frios e desagradáveis enquanto não se unirem ao drama [entenda-se, ao enredo dramático ou à ação], concorrendo para a exposição, a intriga e o desenlace. Cada balé deveria oferecer uma cena que encadeasse e que ligasse intimamente o primeiro ato ao segundo, o segundo ao terceiro, etc. Essas cenas absolutamente necessárias ao andamento do drama seriam vivas e animadas (...)” (MONTEIRO, *Noverre*, p.248.)

³⁰⁶ *Ibidem*, p.234. “Ação em matéria de dança é a arte de transmitir à alma dos espectadores nossos sentimentos e nossas paixões por meio da expressão viva dos movimentos, dos gestos e da fisionomia. A ação, portanto, nada mais é que a *pantomima*.” (MONTEIRO, *Noverre*, p.297-298.)

consiga entretê-lo pelas aparências, mas sem falar-lhe ao espírito, por faltar-lhe a naturalidade da expressão. Nesta outra passagem, que inaugura a décima carta, resumem-se tais características do balé de ação – que é a dança autêntica e dotada de legítima autonomia, no entender de Noverre:

(...) il faudrait donc, si nous voulons rapprocher notre art de la vérité, donner moins d'attention aux jambes et plus de soin aux bras; abandonner les cabrioles pour l'intérêt des gestes; faire moins de pas difficiles et jouer davantage de la physionomie; ne pas mettre tant de force dans l'exécution, mais y mêler plus d'esprit; s'écarter avec grâce des règles étroites de l'école, pour suivre les impressions de la nature et donner à la danse l'âme et l'action qu'elle doit avoir pour intéresser.

(Lettre X)³⁰⁷

A tudo isso que contemplamos sucintamente no texto epistolar noverriano, podemos acrescentar diversos outros pontos que sua doutrina permite entrever. Entre esses, contudo, um ressalta-nos aos olhos pela identificação que apresenta com o contexto estético do Século das Luzes. Consiste ele, precisamente, na recorrência de comparações estabelecidas entre a arte coreográfica e as demais, notadamente, a poesia e a pintura. Logo na abertura da primeira carta, como vimos, a correlação entre essas artes irmãs que já não se fazem duas, mas três, é anunciada sob a égide da mimese, que lhes garante o respaldo de artes imitativas. Imediatamente em seguida, tomando a pintura como referencial capaz de assegurar a legitimidade de uma irmã que ainda não tinha conquistado o devido reconhecimento, afirma o mestre dos palcos:

Un ballet est un tableau, la scène est la toile, les mouvements mécaniques des figurants sont les couleurs, leur physionomie est, si j'ose m'exprimer ainsi, le pinceau, l'ensemble et la vivacité des scènes, le choix de la musique, la décoration et le costume en font le coloris; enfin, le compositeur est le peintre. Si la nature lui a donné ce feu et cet enthousiasme, l'âme de la peinture et de la poésie, l'immortalité lui est également assurée. L'artiste a ici, j'ose le dire, plus d'obstacles à surmonter que dans les autres arts; le pinceau et les couleurs ne sont pas dans ses mains; ses tableaux doivent être variés et ne durer qu'un instant; en un mot, il doit faire revivre l'art du geste et de la pantomime, si connu dans le siècle d'Auguste.

(Lettre I)³⁰⁸

³⁰⁷ *Ibidem*, p.233. “Se quisermos aproximar nossa arte da verdade, seria necessário preocuparmo-nos menos com as pernas e dar mais atenção aos braços, abandonando as cabriolas em nome do interesse pelo gesto; fazendo bem menos passos difíceis; representando com a fisionomia, sem tanta força, ao contrário, com mais espírito; afastando-se com graça das regras estreitas da escola; seguindo as impressões da natureza; dando mais alma e ação à dança para que possa tornar-se mais interessante.” (MONTEIRO, *Noverre*, p.297.)

³⁰⁸ *Ibidem*, p.93-94. “Um balé é um quadro, a cena é a tela, os movimentos mecânicos dos figurantes são as cores; se me permitis, direi que suas fisionomias são o pincel, o conjunto e a vivacidade das cenas, a escolha da música, o cenário e o figurino são o seu colorido; enfim o compositor é o pintor. Se a natureza lhe deu esse ardor e esse entusiasmo, alma da pintura e da poesia, a imortalidade também lhe está

Assim, ele não só reivindica para a sua arte o mesmo *status* de glória e imortalidade de que gozam suas semelhantes como ainda, em tom audacioso, chega a sugerir a superioridade da dança pela dificuldade dos meios de que dispõe para proceder à imitação da “bela natureza”. Afinal, se o poeta dispõe das palavras e da escrita (ou da voz) para transmiti-las e o pintor dispõe de seu pincel e das variadas cores para retratar sua erudição e criatividade, o mestre de balé não dispõe de outra coisa além de sua perspicácia e inventividade para, com o auxílio da apurada técnica e utilizando-se de instrumentos que ele mesmo não pode manipular, representar algo tanto mais vivo quanto mais inapreensível por qualquer suporte e, logo, insuscetível de registro.

No transcorrer da obra noverriana, as comparações são inúmeras, sendo a arte da pintura a preferida para o paralelo com a dança. Talvez essa preferência ocorra não apenas por se tratar de uma arte que, pela tradição de rivalidade, já teria consolidado, à época, seu lugar de prestígio junto à poesia, mas também por se tratar de uma arte visual cuja plasticidade sofre mais limitações do que a arte do movimento a qual, não deixando de ser visual, encerra uma plasticidade móvel (e não estática) e reconfigurada a cada cena, a cada gesto, a cada novo “quadro”. E é por isso, conforme argumenta o autor no fragmento anterior, que a missão do dançarino mostra-se mais exigente e mais difícil que a dos demais artistas (inclusive a do pintor), uma vez que as diversas cenas que ele deve reproduzir não duram mais que um instante.

Ademais, por pertencerem ambas ao campo do visual, pintura e dança possuem uma afinidade maior entre si, dado que não dependem de uma codificação verbal para serem apreciadas, podendo ser compreendidas ou interpretadas, *a priori*, por falantes de qualquer língua do globo – exatamente como alude Luciano nas “anedotas gêmeas” relatadas em seu tratado sobre a dança.³⁰⁹ Com base nessa sua linguagem tida como “universal” (assim também como a da música, poderíamos acrescentar), reitera Noverre: “La peinture et la danse ont cet avantage sur les autres arts qu’ils sont de tous les pays, de toutes les nations; que leur langage est universellement entendu et qu’ils

assegurada. O artista, ousado dizer, tem aqui mais obstáculos a superar que nas outras artes: o pincel e as cores não estão em suas mãos, seus quadros devem ser variados e durar apenas um instante; em suma, ele precisa fazer reviver a arte do gesto e da pantomima, tão conhecida no século de Augusto.” (MONTEIRO, *Noverre*, p.185.)

³⁰⁹ Cf.: *Dance* 64-66, em LUCIAN, *The dance, Lucian*, v.5.

font partout une égale sensation.” (Lettre IV)³¹⁰ E, não deixando por menos a oportunidade de, novamente, enaltecer sua arte perante a do pintor, complementa:

Si notre art, tout imparfait qu’il est, séduit et enchaîne le spectateur; si la danse dénuée des charmes de l’expression cause quelquefois du trouble, de l’émotion et jette notre âme dans un désordre agréable; quelle force et quel empire n’aurait-elle pas sur nos sens, si ses mouvements étaient dirigés par l’esprit et ses tableaux esquissés par le sentiment! Il n’est pas douteux que les ballets auront la *préférence* sur la peinture, lorsque ceux qui les exécutent seront moins automates et que ceux qui les composent seront mieux organisés.

(Lettre IV)³¹¹

É então que, em uma frase sintética mas extremamente forte, o mestre condensa, de um só golpe, seu pensamento sobre a superioridade irrefutável da dança: “Un beau tableau n’est qu’une copie de la nature; un beau ballet est la nature même, embellie de tous les charmes de l’art.” (Lettre IV)³¹² Diante de tal poder de persuasão, se a dança tivesse sido incluída nas polêmicas humanistas que debatiam a hierarquia das artes na alta Renascença – como as insurgentes do *Ut pictura poesis* ou do *paragone* –, teria sido no mínimo perturbador aos defensores das outras artes contestar a argúcia desse argumento. Assim o arremata esse autêntico propulsor da arte coreográfica – elevada, pois, ao mais alto nível de intelectualidade e expressividade:

Si de simples images m’entraînent à l’illusion; si la magie de la peinture me transporte; si je suis attendri à la vue d’un tableau; si mon âme, séduite, est vivement affectée par le prestige; si les couleurs et les pinceaux dans les mains du peintre habile, se jouent de mes sens au point de me montrer la nature, de la faire parler, de l’entendre et de lui répondre; quelle sera ma sensibilité! que deviendrai-je et quelle sensation n’éprouverai-je pas à la vue d’une représentation encore plus vraie, d’une action rendue par mes semblables! quel empire n’auront pas sur mon imagination des tableaux vivants et variés!

(Lettre IV)³¹³

³¹⁰ NOVERRE, *Lettres sur la danse*, p.120. “A pintura e a dança têm essa vantagem sobre as outras artes: a de ser de todos os países, de todas as nações. Linguagens universalmente compreendidas, em toda parte causam igual sensação.” (MONTEIRO, *Noverre*, p.211.)

³¹¹ *Ibidem*, p.120-121. “Se nossa arte ainda que imperfeita seduz e cativa o espectador; se por vezes, mesmo desprovida dos encantos da expressão, perturba, emociona e lança nossa alma em agradável desordem, qual não seria sua força, seu império sobre nossos sentidos, se os seus movimentos fossem dirigidos pelo espírito e seus quadros, esboçados pelo sentimento! Não há dúvida de que os balés serão *preferidos* à pintura, quando aqueles que os executam forem menos autômatos e aqueles que os compõem mais bem preparados.” (MONTEIRO, *Noverre*, p.211, grifo meu.)

³¹² *Ibidem*, p.121. “Um belo quadro é apenas uma cópia da natureza; já o balé, quando belo, é a própria natureza embelezada pelos encantos da arte.” (MONTEIRO, *Noverre*, p.211.)

³¹³ *Ibidem*, p.121. “Se simples imagens me levam à ilusão, se a magia da pintura me arrebatada, se me enteneço à vista de um quadro; se minha alma, seduzida, é vivamente afetada por seu prestígio, se as cores e os pincéis nas mãos de um hábil pintor iludem meus sentidos a ponto de mostrarem-me a natureza, fazerem-na falar, escutar e responder, o que não seria então de mim, da minha sensibilidade, o

A escultura, por seu turno, não escapa à comparação do teórico setecentista da dança, ainda que de forma sutil e indireta. Fazendo uma analogia com o mito de Pigmalião,³¹⁴ ao final da sétima carta, ele atribui à dança tal como é praticada em seu tempo – inserida na tradição do balé de corte, como sabemos – a qualidade de uma bela estátua, como a que amara Pigmalião; porém, falta-lhe o essencial para que ela se torne viva e possa reluzir ao redor essa vivacidade proveniente dos sentimentos que a animam. Ora, o que lhe falta é justamente uma alma, assim como a dança desprovida de alma (ou seja, de expressão, para Noverre) é incapaz de cativar o espírito do espectador, seduzindo, quando muito, seus olhos – no que, portanto, analogamente, a escultura enquanto arte também deixaria a desejar. Deste modo ele expõe seu ponto de vista:

Concluons, Monsieur, qu'il est véritablement peu de ballets raisonnés; que la danse est une belle statue agréablement dessinée; qu'elle brille également par les contours, les positions gracieuses, la noblesse de ses attitudes; mais qu'il lui manque une âme. Les connaisseurs la regardent avec les mêmes yeux que *Pygmalion* lorsqu'il contemplait son ouvrage; ils font les mêmes vœux que lui, et ils désirent ardemment que le sentiment l'anime, que le génie l'éclaire, et que l'esprit lui enseigne à s'exprimer.

(Lettre VII)³¹⁵

Ao promover, afinal, sob muitos aspectos e de maneira incessante ao longo de toda a sua obra teórica a comparação entre as artes, Noverre promove, não fortuitamente, a proeminência da dança no quadro estético da história cultural de sua época, tentando, simultaneamente, resgatá-la do menosprezo a que se via submetida em meio ao debate intelectual corrente tanto quanto reformá-la na prática artística e na cena teatral. Certamente, não é com outro intuito que esse pensador da arte do movimento no Século das Luzes recorre ao testemunho de expressividade e unidade dramática da antiga pantomima, além de trazer à memória personalidades de peso que consideraram a dança em suas reflexões – personalidades essas não advindas do universo coreográfico

que não sentiria à vista de uma representação ainda mais verdadeira, de uma ação reproduzida por meus semelhantes! Qual não seria o domínio sobre minha imaginação de quadros vivos e variados!" (MONTEIRO, *Noverre*, p.211.)

³¹⁴ Este nos narra – se não nos trai a memória – como esse rei da ilha de Chipre, certa vez, apaixonara-se pela própria estátua que havia esculpido e com quem, agraciado pelos favores de Afrodite (que se apiedou dele e transformou sua obra em mulher de carne e osso), tivera a ventura de se casar e de ter uma filha. O episódio é mencionado por Ovídio nas *Metamorfoses* X, 243-297.

³¹⁵ NOVERRE, *Lettres sur la danse*, p.161-162. “Concluamos, Senhor, que de fato pouquíssimos balés têm lógica. A dança é uma bela estátua, agradavelmente desenhada; que brilha tanto por seus contornos quanto pelas posições graciosas e pela nobreza de seus ares; no entanto faz-lhe falta uma alma. Os entendidos olham-na com os mesmos olhos que Pigmalião quando este contemplava sua obra; fazem os mesmos votos desejando ardentemente que o sentimento a anime, que o engenho a esclareça e o espírito lhe ensine a exprimir-se.” (MONTEIRO, *Noverre*, p.243-244.)

apenas (como os nomes de Bathyllus e Pylades)³¹⁶ mas, principalmente, do universo intelectual das letras. É o caso de Luciano de Samósata – como não poderia deixar de ser – mencionado no curso da quinta carta como referência para os grandes mestres de balé.³¹⁷ E, estritamente no que diz respeito ao paralelo entre as artes, como não reter a menção noverriana a Plutarco, que aproxima a dança às artes irmãs pela fórmula simonídea? De seu exemplo assim discorre o teórico: “Le ballet est, suivant Plutarque, une conversation muette, une peinture parlante et animée qui s’exprime par les mouvements, les figures et les gestes. Ces figures sont sans nombre, dit cet auteur, parce qu’il y a une infinité de choses que le ballet peut exprimer.” (Lettre VII)³¹⁸

Todo esse elenco de comparações tecido por Noverre e sobre o qual se constrói seu próprio texto – até mesmo pelo uso generalizado de metáforas retiradas, sobretudo, do domínio da pintura e aplicadas ao universo do balé – serve, em última instância, como recurso que confere à dança notoriedade e legitimidade enquanto forma de arte autônoma e sublime. E isso ele já adianta ao seu leitor desde o início da primeira carta:

Cet art entièrement soumis au goût et au génie, peut s’embellir et se varier à l’infini. L’histoire, la fable, la poésie, la peinture, tout lui tend les bras pour le tirer de l’obscurité où il est enseveli; et l’on s’étonne, avec raison, que les compositeurs dédaignent des secours si précieux.

(Lettre I)³¹⁹

As outras artes são retratadas, desse modo, como solidárias à sua irmã, a dança, na medida em que compõem a cena para o espetáculo de balé no qual o dançarino tem – ou ao menos *deve* ter – a primazia. É com vistas nisso, enfim, que o mestre e intelectual setecentista redige esse autêntico “manifesto” que compõe seu conjunto de cartas. Que a dança abandone sua condição submissa de arte decorativa ou

³¹⁶ Trata-se de dois dançarinos ou *performers* do gênero pantomímico na Roma Antiga, à época do imperador Augusto. Quanto ao primeiro, diz-se ter sido uma estrela das peças cômicas desse gênero, enquanto o segundo é lembrado como um ícone das peças trágicas. O nome de um deles consta nesta exemplificação dada por Edith Hall: “Ploutogenes, Pylades, Apolaustos, and Parthenopaeus are just four of the men who made livings from the fascinating art form [the pantomime]” (“Plutógeno, Pílade, Apolausto e Partênopo são apenas quatro dos homens que viveram da fascinante forma de arte [a pantomima]” - HALL, Introduction: pantomime, a lost chord of ancient culture, p.3).

³¹⁷ Cf.: NOVERRE, *Lettres sur la danse*, p.127.

³¹⁸ *Ibidem*, p.157-158. “O balé, segundo Plutarco (*sic*), é uma conversa muda, uma pintura falante e animada que se exprime através de movimentos, figuras e gestos. Essas figuras, diz esse autor, são inúmeras, pois há uma infinidade de coisas que o balé pode exprimir.” (MONTEIRO, *Noverre*, p.241.)

³¹⁹ *Ibidem*, p.94. “Essa arte, submetendo-se inteiramente ao gosto e ao engenho, pode embelezar-se e variar infinitamente. A história, a fábula, a poesia, a pintura estendem-lhe as mãos para tirá-la da obscuridade em que se encontra mergulhada; é espantoso que os compositores tenham, até agora, desprezado recursos tão preciosos.” (MONTEIRO, *Noverre*, p.186.)

de simples entretenimento social e assuma, com a dignidade que lhe é merecida, seu verdadeiro estatuto de arte representativa tanto quanto as demais artes liberais. Não é diferente a posição de Francis Sparshott ao comentar o legado teórico deixado pelo pensador: “Perhaps Noverre’s theoretical positions reflect too directly his wish to vindicate the respectability of ballet as a fine art.”³²⁰ Por conseguinte, as *Lettres sur la danse* podem ser consideradas não apenas um marco para a historiografia que se constituiu em torno dessa arte, mas, inclusive, para a história estética como um todo, por incluir a dança entre as preocupações mais sérias que envolvem o estudo das artes e suas inter-relações.

³²⁰ “Talvez as posições teóricas de Noverre reflitam muito diretamente seu anseio por reivindicar a respeitabilidade do balé enquanto uma dentre as belas artes.” (SPARSHOTT, On the question: “Why do philosophers neglect the aesthetics of the dance?”, p.8.)

PARTE 2

TESTEMUNHOS DAS ARTES

A DANÇA EM CENA EM OBRAS MODERNAS

Uma concepção metafórica da arte do movimento

Mallarmé e Valéry

Das Luzes ao prenúncio das vanguardas modernistas europeias na transição dos séculos XIX ao XX, de Noverre passamos a Mallarmé e Valéry, situados igualmente no contexto estético francês. No entanto, além de se distanciarem pela particularidade da conjuntura histórica e artística que os envolvia, cada qual em seu tempo, existe entre os últimos e o primeiro uma diferença substancial: se do século XVIII Noverre nos fala diretamente dos palcos, com seu aguçado olhar de mestre de balé e com toda a propriedade de alguém que vivencia na prática o cotidiano da dança e da cena dramática, Mallarmé e Valéry, por seu turno, já situados no despertar do Modernismo para as artes e dotados não da visão dos palcos e sim do público que os admira, falam-nos da arte do movimento com seu olhar literário e com a propriedade de mestres do discurso (o poético, sobretudo). Logo, podemos esperar de seu depoimento não tanto uma afinidade artística com a dança quanto com a poesia, a qual não deixa de contaminar o entendimento e a fruição estética que depreendem da arte do dançarino.

Reconhecidos entre os eminentes literatos franceses de transição dos séculos – no caso de Valéry, mais engajado ao contexto do século XX –, são comumente lembrados no meio da dança como dois dos maiores pensadores dessa arte em sua identificação com a poesia. Deste modo a eles remete, por exemplo, Sarah Cordova: “Gautier, Stéphane Mallarmé et Paul Valéry parmi d’autres (...) expriment la danse en tant que métaphore de l’Idéal: elle est graphie corporalisée de l’indicible.”³²¹ Aliás, a tríade Gautier-Mallarmé-Valéry – conforme menciona a estudiosa – figura a mais representativa do período para a tematização dos imbricamentos entre a arte coreográfica e a arte poética, demonstrando paralelamente uma clara oposição à linha mimética de pensamento tal qual defendia Noverre no cenário teatral do século precedente. É assim que esses escritores são também lembrados por Noël Carroll, o qual acrescenta à tríade o nome de André Levinson, crítico e defensor da dança não como arte representativa e sim como expressão pura do movimento:

³²¹ “Gautier, Stéphane Mallarmé et Paul Valéry, entre autres (...), expriment la danse enquanto metáfora do Ideal: ela é grafia corporalizada do indizível.” (CORDOVA, Récits de la danse et graphies dansées au XIX^e siècle, p.27.)

The rejection of the conception of dance as a variant of theatrical imitation, a rejection that was voiced by the Gautier-Mallarmé-Valéry-Levinson line, is echoed, although from somewhat different philosophical starting points, by theorists concerned to defend what is called modern dance (...)³²²

Três são os textos teóricos, críticos ou filosóficos – como quer que os classifiquemos – em que esses dois pensadores devotam sua atenção especificamente para a arte coreográfica; por isso foram, entre a vasta produção de seus escritores, os selecionados para serem discutidos neste capítulo. O primeiro, de autoria de Mallarmé, foi redigido inicialmente em 1886 para constar em uma revista de arte da época; intitula-se “Ballets” e é incorporado pelo autor no conjunto de suas crônicas dramáticas por ele denominado “Crayonné au théâtre” para figurar no volume *Divagations*, cuja edição original data de 1897.³²³ Os demais, de autoria de Valéry e produzidos durante a primeira metade do século XX, datam ambos de 1936, intitulando-se “Degas Danse Dessin” – englobado ao volume de ensaios denominado *Pièces sur l’art*, editado em 1938 – e “Philosophie de la danse” – incluído em *Variété*.³²⁴ Além desses três textos, será ainda abordada neste mesmo capítulo uma outra composição de Valéry, denominada *L’âme et la danse* (1921), esta sim reconhecidamente um espécime literário e, logo, não identificado ao gênero ensaístico dos outros textos.³²⁵

³²² “A rejeição da concepção da dança como uma variante da imitação teatral, uma rejeição proclamada pela linha Gautier-Mallarmé-Valéry-Levinson, é ecoada, muito embora partindo-se de pontos filosóficos de alguma maneira diferentes, por teóricos preocupados em defender o que se chama de dança moderna (...)” (CARROLL, Theatre, dance, and theory: a philosophical narrative, p.320-321.)

³²³ Conforme nos informa Bertrand Marchal, um dos maiores especialistas da obra mallarmaica – e organizador de seu lançamento mais recente pela coleção La Pléiade –, o texto “‘Ballets’ reprend, à l’exception des cinq premiers paragraphes (voir p.286), la deuxième chronique ‘Notes sur le théâtre’ de *La Revue Indépendante*, parue en décembre 1886 et consacrée à deux ballets, *Viviane* (...), dont la première eut lieu à l’Éden-Théâtre le 28 octobre 1886, et *Les deux pigeons*, d’Henry Régnier (...) et Louis Mérante (...), dont la première avait eu lieu à l’Opéra le 18 octobre 1886. Là encore, Mallarmé efface la plupart des noms, à l’exception de ceux des deux danseuses vedettes, la Cornalba pour *Viviane* et Mlle Mauri pour *Les deux pigeons*.” (“‘Ballets’ retoma, com exceção dos cinco primeiros parágrafos (ver p.286), a segunda crônica ‘Notas sobre o teatro’ da *Revista Independente*, publicada em dezembro de 1886 e consagrada a dois balés, *Viviane* (...), cuja estreia teve lugar no Teatro do Éden em 28 de outubro de 1886, e *Os dois pombos*, de Henry Régnier (...) e Louis Mérante (...), cuja estreia ocorreu no Opéra em 18 de outubro de 1886. Nela, Mallarmé omite a maioria dos nomes, excetuando aqueles das duas dançarinas vedetes, a Cornalba para *Viviane* e Srta. Mauri para *Os dois pombos*.” – “Notes et variantes” a “Ballets”, por B. Marchal, em MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, tome II, p.1629.)

³²⁴ Desta vez de acordo com informações de Jean Hytier – organizador das obras completas do autor pela Pléiade entre 1957 e 1960 –, esse último texto fora concebido no formato de conferência proferida por Valéry na Universidade de Annales em 5 de março de 1936 e publicado no mesmo ano. Quanto a *Degas Danse Dessin*, seus fragmentos haviam sido difundidos em publicações anteriores, mas é apenas em 1936 que o texto é reunido sob edição única e independente. Cf., a propósito, “Notes” a ambos os textos, por J. Hytier, em VALÉRY, *Œuvres*, tome I, p.1829 e tome II, p.1564-1565, respectivamente.

³²⁵ Com o único fim de facilitar a consulta à referência dos textos a serem estudados neste capítulo e de evitar excessivas repetições de fontes, será adotado o mesmo procedimento já usado nos capítulos anteriores, ou seja, o da menção da referência entre parênteses (após as citações diretas) pelo nome

3.1) Em busca das marcas de uma “escrita(-ura) corporal”³²⁶

3.1.1) A crítica teatral de Mallarmé dirigida à dança

Conhecido, já em seu tempo, por seu intrincado pensamento estético e pelo hermetismo de seus escritos – que lhe rendem da crítica a imagem cristalizada *d’un fou littéraire*³²⁷ –, Stéphane Mallarmé (1842-1898) fora testemunha ocular da transformação por que passava a dança em sua fase de transição do balé romântico (posterior ao balé de ação impulsionado por Noverre) para uma tendência que a direcionava a uma forma de expressão menos representativa e mais simbólica ou abstrata. Era o prenúncio da dança moderna, a qual se afirmava aos poucos em consonância com a corrente modernista, influenciada pelo Simbolismo, que contagiava as artes em geral – inclusive a literatura. Partidários dessa nova tendência artística, alguns ícones da cena coreográfica de então se destacavam sobre os palcos e atraíam as mais variadas atenções – até mesmo a de um Mallarmé que, embora resistente à concretude do teatro, não consegue deixar de admirar e de se surpreender, por exemplo, diante de uma alma liberta e libertadora a dançar, ou melhor, a “esvoaçar” pelo espaço cênico.³²⁸ É o caso

abreviado do respectivo texto (em sua versão original) seguido da devida indicação de página. (As traduções continuam a constar em rodapé.)

³²⁶ Cabe aqui uma observação quanto ao uso mesclado do termo “escrita(-ura)” no quadro de reflexões apresentado por este capítulo. Sabe-se que a tradução para a nossa língua do termo original francês (*écriture*) causa certa margem de dúvida, sobretudo em alguns casos, uma vez que no português dispomos de duas possibilidades com ligeiras diferenciações semânticas. Contudo, na situação específica do uso que dele fazemos, ambas as possibilidades oferecidas no português são aceitáveis: como “escrita”, ressalta-se o seu caráter de grafismo; já como “escritura”, ressalta-se um modo pessoal de traçar ou desenhar, isto é, de “inscrever” caracteres, o que compete à esfera do estilo de quem escreve (ou inscreve). Tendo em vista essa dificuldade em se definir a melhor tradução do termo francês (usado pelos dois autores a serem aqui abordados), a opção que se definiu, afinal, foi essa dupla sugestão de “escrita(-ura)”, conforme apeteça ao leitor a sua interpretação.

³²⁷ “um louco literário” – Esta é a nota de esclarecimento elaborada por B. Marchal a respeito do lançamento de *Divagations* – miscelânea eclética, segundo o estudioso, na qual se inclui o texto “Ballets”: “En réunissant, en 1897, l’essentiel de son œuvre en prose sous le titre *Divagations*, Mallarmé assumait ironiquement l’image que ne cessait de renvoyer de lui, depuis vingt ans et plus, la plus grande partie de la critique, celle d’un fou littéraire, comme en témoigne le prière d’insérer qu’il rédigea pour le volume: ‘Sous ce titre peut-être ironique, *Divagations*, M. Stéphane Mallarmé réunit, en un volume de la Bibliothèque Charpentier (E. Fasquelle éditeur) des morceaux rendus célèbres par les hauts cris qu’ils causèrent: – on les accusait d’incohérence, d’intelligibilité (...)’” (“Ao reunir, em 1897, o essencial de sua obra em prosa sob o título *Divagações*, Mallarmé assumia ironicamente a imagem que não cessava de difundir sobre ele, há mais de vinte anos, a maior parte da crítica, aquela de um louco literário, conforme o testemunha a *prière d’insérer* por ele redigida para o volume: ‘Sob este título talvez irônico, *Divagações*, o Sr. Stéphane Mallarmé reúne, em um volume da Biblioteca Charpentier (editor E. Fasquelle), fragmentos tornados célebres pelos grandes alardes que suscitaram: – eles eram acusados de incoerência, ininteligibilidade (...)’” – “Notes et variantes” a *Divagations*, por B. Marchal, em MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, tome II, p.1610.)

³²⁸ Assim dele nos conta, algo poeticamente, Tomaz Tadeu no texto de orelha à sua tradução comentada da antologia mallarmaica de crônicas teatrais, “Crayonné au théâtre” ou “Rabiscado no teatro” (em edição bilingue, francês-português): “Estêvão Mallarmado vai ao teatro. Ele não gosta muito. Prefere ficar em

de Loïe Fuller, bailarina norte-americana que, para além de sua técnica, empregava em suas apresentações efeitos especiais advindos de uma combinação inusitada de luzes e cores projetada por um jogo de iluminação que incidia sobre seu corpo em movimento, o qual usualmente mostrava-se envolto por faixas gigantescas de panos e véus coloridos que rodopiavam pelo ar.

Nesse cenário de renovação da arte impulsionada por Noverre desde o século precedente, o texto do poeta Mallarmé, inicialmente destinado a preencher a função (um tanto quanto utilitarista ou panfletária) de crônica teatral, vem corresponder aos anseios de autodeterminação de uma forma artística que já não se quer mais tão atrelada à pantomima, como a desejava ver o mestre de balé setecentista. E, na condição de literato de origem, a visão crítica exposta pelo poeta sobre aquilo que contempla, de seu lugar da plateia, aparece, naturalmente, impregnada de literariedade – assim como, paralelamente, Noverre era guiado pelo foco da teatralidade do lado oposto da plateia, no qual se encontrava. E qual é essa visão? – perguntamo-nos. Na tentativa de buscarmos uma resposta – ou uma pista para essa resposta, que seja – minimamente coerente à atividade e à concepção estética do escritor, começemos pela sua motivação para a produção desse pequeno ensaio a que, posteriormente, ele chamou “Ballets” – e ao qual fez seguir um segundo ainda mais breve, “Les fonds dans le ballet”, seguido, por sua vez, de uma curta indicação denominada “Mimique”.³²⁹ A que vem, pois, essa sequência de textos explicitamente referentes à arte cênica e coreográfica?

Conforme nos revela Tomaz Tadeu e corrobora Bertrand Marchal, “Ballets” – bem como a maioria dos textos reunidos sob o título “Crayonné au théâtre” – surgiu das crônicas teatrais rascunhadas por Mallarmé para serem publicadas na *Revue Indépendante* em atenção ao insistente convite de seu amigo Édouard Dujardin, editor da revista. Colaborando com seus escritos para o periódico entre os anos de 1886 e 1887, o poeta, já em sua fase de maturidade artística e consagrado como

casa. Mais ainda na sua casa de campo, em Valvins, à margem do Sena. (...) A contragosto. Mas vai. Ainda mais agora. Travestido de crítico teatral. Para satisfazer o amigo Eduardo Dojardim. Advertiu, porém. Só vai quando lhe der na telha. E pode nem escrever sobre a peça em questão. Reserva-se o direito de falar sobre não importa o quê. Ou sobre nada. Vai e rabisca. Ou não vai. E rabisca. Nem tudo lhe desagrada. *Hamlet*, sobretudo. (...) *Delira com os jogos de luzes e as ondulações dos imensos panos da gringa que dança*. E o balé? A escrita suprema. A forma pura. Livre do demônio da significância. Também livra a cara da pantomima. O silêncio do mímico e sua cara de giz: uma página em branco. Como as do poeta, como as suas. Do resto pouco se salva. Mas o teatro era mesmo só um pretexto. Pra falar do que lhe é mais caro. De poesia e literatura.” (Tomaz Tadeu em MALLARMÉ, *Rabiscado no teatro*, grifo meu.)

³²⁹ Esses dois outros (curtíssimos) textos, embora não sejam tratados aqui, merecem, sem dúvida, a consideração do leitor no que concerne à concepção expressa do poeta sobre a natureza da dança, de um lado, e da mímica (ou, se quisermos, da pantomima), de outro – esta, sim, própria à representação teatral.

excentricamente hermético, só acedera à solicitação do amigo diante de condições tão estritas quanto severas. Estão elas expressas neste trecho de uma carta que lhe endereçou em 30 de agosto de 1886:

Quant à la *Revue*, c'est entendu, mon premier travail après la rentrée sera pour vous. Mais je vais vous poser des conditions: (...) il faut, que je sois, à tout le moins, admirablement outillé (...) pouvant aller au théâtre quand je veux, voir ce que je veux; ou le lire les fois que la brochure me suffira. À même enfin de remplacer, le cas échéant, une portion notable de la chronique par des notes générales, laissant entrevoir ma visée sans la mêler à rien du jour avec quoi elle n'a que faire.³³⁰

E, de acordo com o testemunho de Tadeu enquanto seu leitor:

Mallarmé seguiu à risca suas condições: muitos de seus comentários estão baseados apenas na leitura de um livro ou de um libreto; era com certa resistência e a contragosto que ele ia ver certas peças; e, muito frequentemente, os comentários a uma peça, a uma pantomima ou a um balé não eram mais que pretextos para apresentar suas visões estéticas mais gerais, incluindo a preferência pelo seu “teatro íntimo” – o da mente.³³¹

Algo assim é o que se configurou nas poucas páginas desse texto de crítica teatral intitulado “Ballets”. Nele, o autor traça rapidamente sua visão de espectador-poeta acerca do espetáculo a que assiste – mais precisamente, acerca do argumento e do desenvolvimento em cena de duas peças contemporâneas à época – para, sutilmente, falar de sua visão sobre o que ele consideraria, então, o espetáculo por excelência. Obviamente, como aponta o título do ensaio, trata-se de duas peças de balé: o primeiro recebe o nome da personagem principal, *Viviane*, ao passo que o segundo, inspirado de uma fábula, denomina-se conforme os animais que lhe servem de tema, *Les deux pigeons*. O que não é tão óbvio, porém, é justamente a crítica do poeta, por um motivo que já poderíamos supor: a linguagem de difícil compreensão. Não é pelo fato de o texto ter sido originalmente concebido à maneira de uma crônica que ele deixa de apresentar características próprias à poética do autor. A prosa de Mallarmé é igualmente complexa, torneada de recursos e estratégias que, em última instância, visam a dotá-la de

³³⁰ MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, tome I, p.792. “Quanto à *Revista*, está acertado, meu primeiro trabalho após a reabertura da temporada será para você. Mas vou colocar-lhe condições: (...) é preciso que eu esteja, no mínimo, admiravelmente aparelhado (...) podendo ir ao teatro quando eu quiser, ver o que eu quiser; ou ler quando a brochura me for suficiente. Da mesma maneira, enfim, substituir, quando for o caso, uma porção notável da crônica por notas gerais, deixando entrever minha visão sem misturá-la a qualquer coisa do dia com a qual ela não tem nada a ver.” (Tradução de Tomaz Tadeu em MALLARMÉ, *Rabiscado no teatro*, p.7-8.)

³³¹ Apresentação de Tomaz Tadeu em MALLARMÉ, *Rabiscado no teatro*, p.8.

poeticidade e a destituí-la dos reflexos de obviedade e logicidade semântica normalmente presentes em escritos convencionados como não literários – quem sabe, talvez, poderíamos nós, por nosso turno, defini-la como uma “prosa dançante”? Para esse aspecto bem nos alerta Tadeu nas explicações preliminares sobre as dificuldades com que ele mesmo se deparara na tradução do volume de crônicas mallarmaicas, como a se justificar perante o leitor pela inclusão de seu aparato minucioso (e extremamente útil) de “notas de leitura” – as quais, não surpreendentemente, ocupam maior espaço no livro do que as próprias crônicas transcritas em versão bilíngue! Isto nos diz ele:

A prosa de Mallarmé não se lê facilmente. Ele aplicou à prosa muitos dos mesmos princípios estéticos que utilizou na sua obra poética e que tornam sua leitura tão difícil. Assim, os seus textos em prosa não são simplesmente textos *sobre* sua estética literária ou artística. Eles são esses princípios em ação. (...) Os textos em prosa de Mallarmé são, nesse sentido, plenamente literários e, como tais, não é sem um alto custo que se submetem à simples paráfrase ou explicação.³³²

Enfrentando semelhante entrave na leitura de “Ballets” – o que também é válido para os textos tangentes à dança que o sucedem na coletânea “Crayonné au théâtre” –, nossa tarefa é menos árdua, certamente, do que a assumida por seu tradutor no Brasil. Afinal, não é nossa intenção “destrinchar” seu conteúdo e “desmontar” sua sintaxe a fim de explorá-lo em plenitude, mas tão somente desse ensaio mallarmaico apreender o que se mostra mais relevante a nossos propósitos neste capítulo. A começar por uma questão-chave, a saber, a da representatividade ou, nos termos mais técnicos da semiologia, da referencialidade.

Se bem estamos lembrados, Noverre, no século XVIII, amparado por teóricos que o precederam e pelo cenário estético favorável – sobretudo, pela

³³² Apresentação de Tomaz Tadeu em MALLARMÉ, *Rabiscado no teatro*, p.8. Sobre os mecanismos linguísticos empregados pelo escritor em sua prosa, o seguinte resumo de Tadeu parece bastante elucidativo, inclusive para o ensaio que aqui abordamos – razão pela qual transcrevo, na íntegra, o parágrafo do tradutor: “Finalmente, um breve comentário sobre a ‘gramática’ ou a sintaxe particular de Mallarmé. Ela parece ter como princípios gerais: uma extrema economia e condensação da expressão; a utilização frequente de toda espécie de elipses (de ideia e de palavra); subversão da ordem sintática ‘normal’; inversão frequente de valores sintáticos esperados (o artigo definido pelo indefinido e vice-versa, por exemplo); subversão das regras ‘normais’ de pontuação (vírgula entre sujeito e predicado; uso em locais inesperados dos dois pontos e do travessão; utilização do ponto de exclamação para outros fins que não os da exclamação propriamente dita), incluindo a sua versão pessoal das reticências (dois pontos em vez de três, indicando, talvez, uma reticência dentro da reticência ou, melhor, uma reticência da reticência). Todos esses torneios linguísticos parecem ter como objetivo forçar uma pausa, uma parada, uma suspensão da leitura, impor ao leitor um constante movimento de ida e volta, impedir, enfim, a leitura óbvia e fácil. Em suma, a estratégia de Mallarmé parece ser justamente a de provocar o surgimento do inesperado, evitando chavões, a ordem sintática esperada e o reconhecimento fácil.” (Apresentação do tradutor, *ibidem*, p.10-11.)

valorização do drama –, lançara as bases para o que tomaria as proporções de uma revolução da arte coreográfica, que deixaria sua função ornamental ou decorativa para ocupar o centro das atenções da cena dramática. Para tanto, era preciso que ela se afirmasse como arte autônoma e legítima, capaz de assumir sua natureza imitativa, ou seja, de incorporar seu caráter mimético com tanta propriedade quanto suas irmãs – em especial, pintura e poesia –, altivas no dom da representação. Em uma palavra, era preciso que ela se afirmasse como arte referencial. Ora, o que lhe seria mais conveniente do que retomar a antiga aliança com a pantomima e, sob uma só moldura, oferecer à contemplação da audiência o que nem a pintura ousava oferecer de modo tão vivo, ágil e animado? Sumariamente, como podemos recordar, era esse o alvo principal a que visava Noverre para elevar, definitivamente, sua arte (e com ela o *status* de seus artistas) acima de qualquer preconceito e assim vencer o menosprezo a ela votado em relação às demais artes liberais, isto é, as artes do intelecto – as quais se colocavam acima das consideradas mecânicas, puramente técnicas ou artesanais.

E por que tornar a evocar Noverre já à altura do século XIX – aliás, aproximando-nos da transição para a radicalidade modernista do século XX? Precisamente porque, se ele segue em uma direção, Mallarmé, nosso jovem simbolista transfigurado em poeta extremado, vislumbra a direção oposta. Em sua arraigada concepção estética, este idealizador do absoluto em matéria de arte – da Ideia pura (reflexo platônico?), da materialidade autossuficiente, da beleza suprema – renega, para a dança, o princípio da referencialidade. Ele o reserva à mímica (a mesma pantomima reivindicada em cena por Noverre); àquela, atribui o estatuto de ser nada menos que “incorporation visuelle de l’idée” (incorporação visual da ideia – *Ballets*, p.173).³³³ É assim que, na pequena crônica tornada ensaio, após comentar em sequência cada uma das peças observadas da plateia do teatro,³³⁴ Mallarmé indica a natureza profunda de ambas as artes que, lastimosamente, ele vê reunidas de modo empobrecedor (ou diria ele, até, inconciliável) na realidade atrativa do palco: “Un art tient la scène, historique avec le Drame; avec le Ballet, autre, emblématique. Allier, mais ne confondre (...)” (*Ballets*, p.173)³³⁵ A mímica, pois, para o homem das letras filia-se diretamente ao

³³³ MALLARMÉ, *Ballets, Œuvres complètes*, tome II, p.173.

³³⁴ Essa sequência de abordagem das peças é bem demarcada no texto por um amplo espaçamento de linhas inserido pelo autor em suas páginas, parecendo querer sinalizar claramente ao leitor em qual ponto inicia e depois finaliza sua análise de cada peça para, em seguida, traçar um comentário geral, ao qual juntará sua própria visão de um balé ideal – quisera fosse libretista..!

³³⁵ “Uma arte ocupa a cena, histórica com o Drama; com o Balé, outra, emblemática. Aliar, mas não confundir (...)” (Tradução de Tomaz Tadeu em MALLARMÉ, *Rabiscado no teatro*, p.45.)

drama, tanto por sua origem – por isso ela se faz “histórica”, advinda da tradição da antiga pantomima – quanto por sua habilidade narrativa de “contar histórias” (baseada inegavelmente em sua raiz mimética). A dança, por outro lado, identificada não ao drama enquanto matriz fundadora, e sim ao balé, herda-lhe a intrínseca qualidade de ser símbolo, da qual advém seu caráter “emblemático”. Quanta diferença de Noverre, o homem dos palcos que justamente reclamava para a dança a mesma filiação ao drama que possuía a pantomima!

Com efeito, de acordo com o entendimento do nosso poeta, mímica e dança, em seu modo próprio de expressão artística, tornam-se componentes distintas, nem sempre harmoniosas, de um espetáculo. E adverte: “(...) ce n’est point d’emblée et par traitement commun qu’il faut joindre deux attitudes jalouses de leur silence respectif, la mimique et la danse, tout à coup hostiles si l’on en force le rapprochement.” (Ballets, p.173)³³⁶ Uma se exprime por gestos, a outra, por passos. Não há como associá-las a qualquer custo sem algum prejuízo à encenação; há, sim, que se atentar para um meio de harmonizá-las no palco, de achar-lhes uma forma estreita e hábil de comunicação – o que justamente, para Mallarmé, lograra fazer o libretista de uma das peças comentadas, senão de maneira totalmente satisfatória, ao menos mais que o criador da trama de *Les deux pigeons*.

É o caso do balé *Viviane*, no qual o poeta enxerga, pela duplicidade das personagens (femininas) que disputam o amor do protagonista (Mäel), uma analogia com a duplicidade das próprias artes representadas como a rivalizarem-se entre si. A personagem que encarna o papel da rainha e seduz seu amado já como homem (em sua fase adulta) estaria a simbolizar a arte da mímica, como uma “mulher que *caminha*” e que, com seu gesto indicando o rapaz e com sua postura nobre, age tal qual um significante que aponta para sua referência (aquele que deseja esposar, e em cuja direção caminha em marcha firme). De outro lado, a personagem que encarna o papel da fada Viviane (protagonista feminina) e encanta seu amado, ainda quando criança, “du fait de sa voltige seule” (em virtude unicamente de seu torneio), simbolizaria a arte primeira do balé como uma mulher que dança, “la primitive et fée” (a primitiva e fada), de modo a evocar-lhe a liberdade da fantasia – tão prezada por Mallarmé para a criação artística (Ballets, p.173). De acordo com a interpretação de Tadeu, “de um lado, a

³³⁶ “(...) não é imediatamente e por tratamento comum que se devem juntar duas atitudes zelosas de seu silêncio respectivo, a mímica e a dança, repentinamente hostis se forçamos sua aproximação.” (*Ibidem*, p.45.)

realidade da vida adulta, incluindo o casamento; de outro, o sonho e o devaneio da infância.”³³⁷

Diante desse painel simbolicamente antagônico, na visão do poeta, este emite seu parecer: “Ce trait distinct de chaque genre théâtral mis en contact ou opposé se trouve commander l’œuvre qui emploie la disparate à son architecture même: resterait à trouver une communication.” (Ballets, p.173)³³⁸ Todavia, conforme insinua essa última oração, por mais perspicaz que tenha sido a solução do libretista para fazer atuarem ambas as artes lado a lado, ela ainda não pode ser perfeita, visto que lhes falta um intercâmbio em cena. Efetivamente, dança e mímica não se misturam no palco e, como descreve o argumento da peça, ao herói – “[cet] héros participant du double monde, homme déjà et enfant encore” (Ballets, p.173)³³⁹ – não resta mais que uma opção: para o contentamento desse nosso espectador exigente, ele (o herói) escolhe a dança! Atesta então Mallarmé ironicamente: “Le librettiste ignore d’ordinaire que la danseuse, qui s’exprime par des pas, ne comprend d’éloquence autre, même le geste.” (Ballets, p.173)³⁴⁰

Seguindo nitidamente na contracorrente dos postulados deixados, no século anterior, por Noverre – para quem a arte dos gestos e a arte do movimento completam-se uma à outra –, Mallarmé, ao contestar a sua união sob o viés ditatorial da referencialidade, reivindica para a dança outro ideal: o da simbologia, distante da mimese e de toda representatividade. Afinal, o que é a bailarina em sua essência de “ser dançante”? O poeta responde: “jamais qu’emblème point quelqu’un..” (Ballets, p.171)³⁴¹ Isto é, ele lhe nega qualquer traço autorreferencial, nega a própria existência desse ser feito de movimento enquanto pessoa, enquanto sujeito, atribuindo-lhe uma existência icônica ou emblemática de “Signo” – como afirmará ao final do texto. A partir desse conceito emite seu julgamento (ou o axioma) acerca da verdade do balé – entenda-se, da Dança, na condição de gênero artístico independente e diferenciado do Drama (as maiúsculas, aliás, são dele). Ei-lo nestas palavras, que estão entre as mais citadas da prosa mallarmaica:

³³⁷ “Notas de leitura” de Tomaz Tadeu em MALLARMÉ, *Rabiscado no teatro*, p.178.

³³⁸ “Esse traço distinto de cada gênero teatral posto em contato ou em oposição se vê comandando a obra que emprega a disparidade na sua arquitetura mesma: restaria encontrar uma comunicação.” (MALLARMÉ, *Rabiscado no teatro*, p.45.)

³³⁹ “[esse] herói participante do duplo mundo, homem já e criança ainda” (*Ibidem*, p.45.)

³⁴⁰ “O libretista ordinariamente ignora que a dançarina, que se exprime por passos, não compreende outra eloquência, mesmo o gesto.” (*Ibidem*, p.45.)

³⁴¹ “nunca senão emblema não alguém...” (*Ibidem*, p.41.)

À savoir que la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et *qu'elle ne danse pas*, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élans, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction: poème dégagé de tout appareil du scribe.

(Ballets, p.171)³⁴²

De que maneira compreender essa concisa e aparentemente enigmática passagem em que o poeta parece querer sintetizar na expressão mais refinada toda a sua concepção dessa arte que, idealmente ou não, aproxima-se tanto da arte poética em si? Não é precisamente a bailarina – vislumbrada por esse nosso espectador na protagonista de *Les deux pigeons* – que, simulando um salto pelo sutil levantar da saia, aos olhos do público alça voo como a querer atingir a altivez da pura Ideia? Nos termos do escritor, “ainsi qu'avant un pas elle invite, avec deux doigts, un pli frémissant de sa jupe et simule une impatience de plumes vers l'idée.” (Ballets, p.172-173)³⁴³ E não é ela (a bailarina) novamente quem pode mostrar (dar a conhecer) à visão a nudez dessa(s) ideia(s), traduzindo-a(s) silenciosamente por seus passos? (Haveria, aliás, método mais eloquente de tradução?) Diz o autor: “(...) sans tarder elle te livre à travers le voile dernier qui toujours reste, la nudité de tes concepts et silencieusement écrira ta vision à la façon d'un Signe, qu'elle est.” (Ballets, p.174)³⁴⁴ Ora, não há dúvida, a sugestão de Mallarmé é incisiva: a dança em seu ideal artístico, assim como a poesia, é capaz de transfigurar em transparência a essência da Ideia, da qual se torna “la mystérieuse interprétation sacrée” (Ballets, p.172).³⁴⁵

O único “inconveniente”, digamos, é que, do mesmo modo como o ideário mallarmaico mostra-se insaciável em sua própria criação poética,³⁴⁶ os ideais que

³⁴² “A saber, que a dançarina *não é uma mulher que dança*, pelos motivos justapostos de que *ela não é uma mulher*, mas uma metáfora que resume um dos aspectos elementares de nossa forma, gládio, taça, flor, etc., e de *que ela não dança*, sugerindo, pelo prodígio de *raccourcis* ou de elãs, com uma escrita corporal o que exigiria parágrafos em prosa dialogada bem como descritiva, para exprimir, na redação: poema liberado de todo aparato do escriba.” (*Ibidem*, p.41.)

³⁴³ “assim como antes de um passo ela convoca, com dois dedos, uma prega tremulante de sua saia e simula uma impaciência de plumas em direção à ideia” (*Ibidem*, p.45.) – Observe-se que a alusão aos “dois dedos” e a “plumas” permite associar à imagem da dançarina à do poeta no ato da escrita, conforme nos alerta Tadeu. Este nos lembra ainda “que o voo, o bater de asas alude, em M[allarmé], ao ato de criação artística.” (“Notas de leitura” de Tomaz Tadeu em MALLARMÉ, *Rabiscado no teatro*, p.177.)

³⁴⁴ “(...) sem tardar ela te entrega através do véu último que ainda resta, a nudez de teus conceitos e silenciosamente escreverá tua visão à maneira de um Signo, que ela é.” (MALLARMÉ, *Rabiscado no teatro*, p.47.)

³⁴⁵ “a misteriosa interpretação sagrada” (*Ibidem*, p.43.)

³⁴⁶ Lembremos, por exemplo, seu sonho de uma “obra total” que ficou conhecida como o *Livro* e que prometia concretizar todos os ideais estéticos do mestre, em matéria de literatura, mas que permaneceu para sempre inacabada; e, ainda, da famosa frase por ele registrada (no improvisado testamento) perante a

vislumbrava para a dança revelam-se inatingíveis na realidade concreta do palco, ou melhor, do teatro ou, mais precisamente ainda, da cadeira de onde se assenta na plateia para contemplar mais uma encenação “empobrecida” de poeticidade: “Seulement, songer ainsi, c’est à se faire rappeler par un trait de flûte le ridicule de son état visionnaire quant au contemporain banal qu’il faut, après tout, représenter, par condescendance pour le fauteuil d’Opéra.” (Ballets, p.172)³⁴⁷ Parece incontornável seu fado de espectador frustrado. Após um vislumbre do que, a seu ver, se assemelha a um raio de luz, a um espectro visual da Ideia sobre a cena flagrado instantaneamente em certo “fulgurant regard absolu” (olhar absoluto e fulgurante – Ballets, p.173) e personificado por “l’être prestigieux reculé au-delà de toute vie possible” (Ballets, p.174),³⁴⁸ a constatação do real imediato, ou do irremediável: “(...) cela, puis un coup d’œil jeté sur un ensemble de chorégraphie! personne à qui ce moyen s’impose d’établir un ballet.” (Ballets, p.173)³⁴⁹

Menosprezando, assim, a coreografia encenada (não uma definida e, sim, qualquer coreografia), desiludido de assistir a um balé verdadeiramente digno do nome (em seu entender) e submisso à condição de um espectador “estrangeiro” ao próprio espetáculo – “(serais-tu perdu en une salle, spectateur très étranger, Ami)” (Ballets, p.174)³⁵⁰ –, resta-lhe não mais que a imaginação poética para socorrê-lo. É a esse exercício que nosso autêntico Mallarmé, fático (já?! após breves páginas...) da experiência de crítico teatral (ou crítico de dança) e ansioso por contemplar apenas seu “balé íntimo, o da mente” – parafraseando Tomaz Tadeu³⁵¹ – entrega-se, perdido ou atordoado, de seu lugar em meio à audiência do teatro, conforme testemunha:

L’unique entraînement imaginaire consiste, aux heures ordinaires de fréquentation dans les lieux de Danse sans visée quelconque préalable, patiemment et passivement à se demander devant tout pas, chaque attitude si

esposa e a filha às vésperas de sua morte: “Il n’y a pas là, écrivait-il en parlant de ses petits papiers, d’héritage littéraire, mes pauvres enfants (...). Croyez que ce devait être très beau.” (“Não há aqui, escrevia ele falando de seus pequenos papéis, herança literária, minhas pobres filhas (...). Creiam que isso deveria ser muito belo.” – Stéphane Mallarmé *apud* NICOLAS, *Mallarmé et le Symbolisme*, p.12.)

³⁴⁷ “Mas sonhar assim é fazer-se lembrar por um trilo de flauta do ridículo de seu estado visionário relativamente ao contemporâneo banal que se deve, afinal, representar, por condescendência com a poltrona do Opéra.” (MALLARMÉ, *Rabiscado no teatro*, p.43.)

³⁴⁸ “o ser prestigioso situado para além de toda vida possível” (*Ibidem*, p.47.)

³⁴⁹ “(...) isso, depois um rápido olhar lançado ao conjunto de coreografia! ninguém a quem esse meio se imponha de estabelecer um balé.” (*Ibidem*, p.47.)

³⁵⁰ “(caso te encontres perdido em uma sala, espectador muito estrangeiro, Amigo)” (*Ibidem*, p.47.)

³⁵¹ Apresentação do tradutor em MALLARMÉ, *Rabiscado no teatro*, p.8.

étranges, ces pointes et taquetés, allongés ou ballons. “Que peut signifier ceci” ou mieux, d’inspiration, le lire.

(Ballets, p.174)³⁵²

Passando a observar, dessa forma, mais confortavelmente “la ballerine illettrée se livrant aux jeux de sa profession” (Ballets, p.174),³⁵³ o espectador e crítico, reassumindo a potencial criatividade do poeta que nele habita, incorpora, mais uma vez, o jogo da *sua* “profissão” e esboça, em uma visão apoteótica, o fim último da arte da dançarina: o de desnudar à frente de seu público toda a beleza estética encerrada no auge da criação poética.³⁵⁴ Esse é o “comércio” ou o intercâmbio estabelecido entre as duas artes: uma que, na tenra ingenuidade “d’inconsciente révélatrice” (encarnada pela bailarina), projeta em uma visibilidade fulgurante rosas – por extensão à cor rosa das sapatilhas, tornadas seu símbolo – entre as quais a outra, usando de mil subterfúgios latentes na imaginação do poeta, vem depor servilmente a seus pés a Flor de seu “poético instinto”. Assim parece desvendado o segredo do enlace entre dança e poesia, essas artes que, a deixarmo-nos convencer pela “retórica” mallarmaica, demonstram até maior afinidade que o tradicional par de irmãs tidas por rivais na história da estética, pintura e poesia.

E assim se encerra o breve texto que, destinado a crônica pela função preestabelecida da crítica teatral, acaba por transformar-se em ensaio veiculando – como já nos alertara Tadeu – a própria concepção estética de seu autor. Desta, no que se faz pertinente à dança, algumas reverberações interessam-nos especialmente. Talvez a mais significativa delas seja justamente a natureza emblemática ou simbólica que o poeta

³⁵² “O único exercício imaginativo consiste, nas horas ordinárias de frequência dos lugares de Dança sem qualquer objetivo prévio, paciente e passivamente interrogar-se diante de todo passo, de cada atitude por mais estranhos, dessas pontas e sapateados, alongamentos ou balões. ‘Que pode isso significar’ ou melhor, com inspiração, lê-lo.” (MALLARMÉ, *Rabiscado no teatro*, p.47.)

³⁵³ “a bailarina iletrada que se entrega aos jogos de sua profissão” (*Ibidem*, p.47.) – “Iletrada”, bem entendido, não na acepção comum do termo, e sim naquela segundo a qual a bailarina tem por meio de expressão não as palavras, mas seus passos.

³⁵⁴ Nestas palavras transcreve ele sua “visão” – que mais se assemelha a um devaneio (por isso, “pleine rêverie”): “(...) pour peu que tu déposes avec soumission à ses pieds d’inconsciente révélatrice ainsi que les roses qu’enlève et jette en la visibilité de régions supérieures un jeu de ses chaussons de satin pâle vertigineux, la Fleur d’abord *de ton poétique instinct*, [la ballerine, celle-là] n’attendant de rien autre la mise en évidence et sous le vrai jour des mille imaginations latentes: alors, par un commerce dont paraît son sourire verser le secret, sans tarder elle te livre à travers le voile dernier qui toujours reste, la nudité de tes concepts (...)” – MALLARMÉ, *Ballets, Œuvres complètes*, tome II, p.174. (“desde que depositas com submissão a seus pés de inconsciente reveladora, tal como as rosas que um meneio de suas sapatilhas de cetim pálido vertiginoso levanta e lança na visibilidade de regiões superiores, a Flor sobretudo *de teu poético instinto*, [a bailarina, aquela] não esperando nada mais que o destaque e sob a verdadeira luz de mil imaginações latentes: então, por um comércio cujo segredo seu sorriso parece verter, sem tardar ela te entrega através do véu último que ainda resta, a nudez de teus conceitos” – MALLARMÉ, *Rabiscado no teatro*, p.47.)

atribui à dança, destituindo-lhe, pois, da carga da representatividade que a ela fora incumbida desde o século de Noverre. Em decorrência disso, vemos em Mallarmé, novamente, uma autonomia da dança em relação à mímica – comparável à pantomima reclamada por Noverre –, esta sim arte mimética enraizada profundamente no drama – e não no movimento, como sua irmã. Tal distinção de ambas, no entanto, não implica desprestígio algum à arte coreográfica, conforme supunham os teóricos setecentistas; pelo contrário, aos olhos de Mallarmé, a dança é, assim, ainda mais glorificada, dado que sua potencial falta de significância só faz aproximá-la mais da alma poética de que ele deseja dotar sua própria arte. Sendo esta constituída de palavras que, por serem grafadas, requerem a presença não apenas intelectual, mas inclusive, digamos, “escritural” do artista, a dança, por seu turno – essa arte *chore(o)gráfica*, como vimos com Platão –, exerce em nosso espectador o fascínio da metáfora. Não deixa de ser, também ela, uma espécie de escrita a ser grafada sobre a superfície plana do palco, como a da folha, empregando para isso, em vez das mãos, os pés do artista, ou melhor, *da* artista,³⁵⁵ cujos passos serão “lidos” ou interpretados pelo poeta. Eis, enfim, a que vem o texto “Ballets”: a deflagrar do imaginário mallarmaico a comunhão suprema que existe, no âmago da criação artística, entre dança e poesia.

3.1.2) Valéry e sua filosofia da dança: a metáfora suprema

Dessa visão metafórica da arte do movimento vem também comungar, à sua maneira e a seu tempo, Paul Valéry (1871-1945), discípulo, por sua vez, do mestre Mallarmé, de quem herdara algo do ideal poético. É, pois, do interior dessa nova ideologia estética que já se quer “modernista” e concebe a dança pelo que ela *é* – e não pelo que *representa* ou pelas suas pretensas filiações ao teatro – que devemos contemplar estes dois textos escritos por Valéry, *Degas Danse Dessin*³⁵⁶ e “Philosophie de la danse”.³⁵⁷ Compendo ambos um verdadeiro elogio à arte do dançarino na essência

³⁵⁵ A figura da bailarina torna-se, por sinal, fetichizada no imaginário mallarmaico. A esse respeito, cf.: McCARREN, Stéphane Mallarmé, Loïe Fuller, and the theater of femininity.

³⁵⁶ Doravante designado, em referência, por *D.D.D.* (em itálico, inclusive) em alusão à sua edição enquanto volume independente.

³⁵⁷ Exclui-se momentaneamente qualquer menção a *L'âme et la danse* – texto propriamente literário do autor – apenas pelo fato de constituir essa obra o objeto da próxima seção deste capítulo. Não se pretende implicar, contudo, que o caráter tipicamente “literário” seja negado aos textos ora apreciados – embora sejam arrolados pelo organizador das Obras Completas como parte da produção ensaística de Valéry. A propósito, o crítico Gerhard Neumann atribui a *Degas Danse Dessin* a qualidade de “texte littéraire hautement élaboré” (NEUMANN, “Il faut la voir danser!”: Idée et argument de la danse dans la littérature depuis le *Werther* de Goethe, p. 41).

rítmica e metafórica que dela emana, eles se complementam entre si. O primeiro, girando em torno de acontecimentos anedóticos que pretendem traçar um perfil da personalidade da qual Valéry se inspira, vem antecipar o que o segundo desenvolveria, algum tempo depois, em termos mais exclusivos e, também, mais expansivos.³⁵⁸ Assim é que *Degas Danse Dessin* apresenta aos olhos do leitor características que permitem enquadrá-lo no gênero da crônica literária – detendo-se, por exemplo, em dados biográficos motivados ou não pela recordação do poeta a partir de seu convívio com Degas –, ao passo que “Philosophie de la danse” incorpora o gênero do discurso acadêmico não deixando de denotar, todavia, uma poeticidade irrefutável ao estilo de seu autor.

No primeiro desses textos Valéry nos confronta, portanto, com memórias que delineiam algo da vida, da personalidade e da atividade artística do pintor francês Edgar Degas (1834-1917). Deste modo enuncia seu propósito nesta explicação inaugural, criando uma analogia entre um leitor que brinca ou se distrai rabiscando imagens enquanto lê e um observador que se põe a rabiscar palavras, em pleno exercício intelectual ou filosófico, enquanto aprecia uma dada obra de arte:

Comme il arrive qu'un lecteur à demi distrait crayonne aux marges d'un ouvrage et produise, au gré de l'absence et de la pointe, de petits êtres ou de vagues ramures, en regard des masses lisibles, ainsi ferai-je, selon le caprice de l'esprit, aux environs de ces quelques études d'Edgar Degas.
J'accompagnerai ces images d'un peu de texte que l'on puisse ne pas lire, ou ne pas lire d'un trait, et qui n'ait avec ces dessins que les plus lâches liaisons et les rapports les moins étroits.

(*D.D.D.*, p.1163)³⁵⁹

E assim sucede nesse ensaio. A exemplo (ou a pretexto) da imagem do artista, o poeta relembra fatos prosaicos vividos, testemunhados ou apenas conhecidos, retraça episódios históricos, compõe um painel de impressões reunidas tanto em torno

³⁵⁸ Lembremos, afinal, que, apesar de terem sua publicação datada do mesmo ano (1936), *Degas Danse Dessin* já circulava em fragmentos antes do discurso proferido pelo escritor e que dera ensejo à divulgação de “Philosophie de la danse”. Logo, talvez este tenha representado para o autor a oportunidade de falar mais a respeito de algo que aquele pudera apenas sugerir – a saber, o que o próprio título indica claramente, ou seja, certa “filosofia da dança” que o poeta, assumindo sua inclinação como filósofo, faz questão de promulgar e defender.

³⁵⁹ VALÉRY, Degas Danse Dessin, *Œuvres*, tome II, p.1163. “Como acontece que um leitor um pouco distraído rabisque nas margens de uma obra e produza, ao sabor do alheamento ou do lápis, pequenos seres ou vagas ramagens, ao lado das massas legíveis, assim farei, segundo o capricho da mente, em torno desses poucos estudos de Edgar Degas. Acompanharei essas imagens com um pouco de texto que seja possível não ler, ou não ler de uma única vez, e que tenha com esses desenhos não mais que uma ligação frouxa e as relações menos estreitas.” (Tradução de Christina Murachco e Célia Euvaldo em VALÉRY, *Degas Dança Desenho*, p.15.)

do gênio quanto dos artificios e da produção artística do pintor além, é claro, de expor suas próprias concepções estéticas no que tange, sobretudo, às artes cuja afinidade ele divide com o mestre dos pincéis – sejam elas, como o título sugere, a dança e o desenho. Eis o perfil que dele temos logo de início, no que Valéry define como um texto que se desenvolve à maneira de um “monólogo”:

Ceci ne sera donc qu’une manière de monologue, où reviendront comme ils voudront mes souvenirs et les diverses idées que je me suis faites d’un personnage singulier, grand et sévère artiste, essentiellement volontaire, d’intelligence rare, vive, fine, inquiète; qui cachait sous l’absolu des opinions et la rigueur des jugements, je ne sais quel doute de soi-même et quel désespoir de se satisfaire, sentiments très amers et très nobles que développaient en lui sa connaissance exquise des maîtres, sa convoitise des secrets qu’il leur prêtait, la présence perpétuelle à son esprit de leurs perfections contradictoires.

(D.D.D., p.1163)³⁶⁰

Uma figura aparentemente (ou mesmo inexplicavelmente) tão contraditória como a de Degas, sensível e eloquente artista enrustido na alma de um homem um tanto quanto rude – cujo retrato vislumbramos pela pena desse cronista em que se torna Valéry –, poderia acaso achar graça em uma arte que lhe parece ser completamente alheia, como a dança? Por mais alheia que ela lhe seja, é nela que ele encontra uma de suas maiores atrações, e é nela, inclusive, que identifica o ideal almejado pelos poetas. Dele Valéry nos transmite o seguinte depoimento, cuja altivez é capaz de falar (e persuadir) por si só:

Degas, tendre pour peu de choses, ne s’adoucissait guère à l’égard de la critique et des *théories*. Il disait, volontiers, – et sur le tard le rabâchait, – que les Muses jamais ne discutent entre elles. Elles travaillent tout le jour, bien séparées. Le soir venu et la tâche accomplie, s’étant retrouvées, elles dansent: *elles ne parlent pas*.

(D.D.D., p.1165)³⁶¹

³⁶⁰ “Será, portanto, apenas uma espécie de monólogo, em que voltarão como quiserem minhas recordações e as diversas ideias que formei sobre um personagem singular, grande e severo artista, essencialmente voluntarioso, de uma inteligência rara, viva, fina, inquieta; que ocultava, sob o absoluto das opiniões e o rigor dos julgamentos, não sei que dúvida sobre si mesmo e que desespero de satisfazer-se, sentimentos muito amargos e muito nobres desenvolvidos por seu conhecimento incomum dos mestres, sua cobiça dos segredos que lhes atribuía, a presença perpétua em sua mente de suas perfeições contraditórias.” (*Ibidem*, p.15-16.)

³⁶¹ “Degas, generoso para poucas coisas, não era dócil para com a crítica e as *teorias*. Ele dizia de bom grado – e repetia no final da vida – que as Musas nunca discutem entre si. Trabalham o dia inteiro, bem separadas. Ao cair da noite e depois de cumprida a tarefa, ao se encontrarem, elas dançam: *elas não falam*.” (*Ibidem*, p.17-19.)

Não é à toa que o tema da dança é um de seus preferidos, e que tenha o artista se tornado conhecido sob a alcunha de um dos mais recorrentes motivos de suas telas, qual seja, como o “pintor das dançarinas”. É justamente o modo como a ele se refere o escritor a certa altura de seu ensaio, precisamente na parte em que introduz suas reflexões particulares acerca da arte coreográfica: “Pourquoi ne pas parler un peu de la Danse, à propos du peintre des Danseuses?” (*D.D.D.*, p.1169)³⁶² A partir de então, medita Valéry em poucas páginas sobre os fundamentos dessa arte – os quais serão retomados no discurso intitulado “Philosophie de la danse” – para, em seguida, continuar a rascunhar suas notas inspiradas na figura do pintor.

E Degas o inspira não mais por sua excêntrica personalidade do que pela identificação que nele o escritor encontra materializada pelo anseio de fixar através da arte a dinâmica natural manifestada pelos movimentos que orientam a vida. Não pode ser aleatória, por sinal, a admiração de um poeta como Valéry por um pintor que se obstinava em retratar não somente pela pintura como, antes, pelo desenho as ações e atitudes mais espontâneas das bailarinas que não se cansava de observar dos bastidores do Opéra. De acordo com Gerhard Neumann, “Valéry se préoccupe de savoir comment représenter et ‘fixer’ le mouvement continu de la vie et sa dynamique sans règles dans des textes ou des dessins. Selon Valéry, de tels mouvements ‘imprévisibles’ se concrétisent au mieux dans la danse.”³⁶³ Assim, ele se vê atraído por dois artistas em especial – conforme registra o crítico e conforme o percebemos em *Degas Danse Dessin*: de um lado, por um Degas (“fou de dessin”),³⁶⁴ no qual dança e desenho são paixões que se alinham em torno de um mesmo ideal e, de outro, por um Mallarmé que se surpreende ao descobrir na dança a dimensão palpável (corporal) que ele presente faltar à poesia. O poeta, seu mestre e predecessor, é evocado não apenas quanto à sua concepção estética como, inclusive, em anedotas referentes a dados biográficos de ambos os artistas – visto que Edgar Degas integrava o círculo de relações do homem Stéphane Mallarmé.³⁶⁵ Dele, por exemplo, Valéry atesta: “Mallarmé vivait pour une

³⁶² “Por que não falar um pouco da Dança, quando se trata do pintor das Bailarinas?” (*Ibidem*, p.27.)

³⁶³ “Valéry se preocupa em saber como representar e ‘fixar’ o movimento contínuo da vida e sua dinâmica sem regras em textos ou desenhos. Segundo Valéry, tais movimentos ‘imprevisíveis’ são melhor concretizados na dança.” (NEUMANN, “Il faut la voir danser!”: Idée et argument de la danse dans la littérature depuis le *Werther* de Goethe, p. 41.)

³⁶⁴ VALÉRY, Degas Danse Dessin, *Œuvres*, tome II, p.1209.

³⁶⁵ Tais anedotas chegam a ser divertidas, como o caso envolvendo os dois ancestrais dos respectivos artistas – um, avô, o outro, incerto, mas ambos também portadores dos sobrenomes Degas e Mallarmé –, o qual nos é relatado por Valéry com notório deleite no item “Degas et la révolution”. Este outro é aludido neste trecho que faz sobressair a espirotuosidade mallarmaica: “S’étant mis aux sonnets, il [Degas] consultait Heredia ou Mallarmé, leur soumettait les difficultés, les cas de conscience, les conflits

certa ideia: uma obra imaginária absoluta, fim supremo, justificativa de sua existência, fim único e único pretexto de l'univers, l'habitait.” (D.D.D., p.1181-1182)³⁶⁶ É então que complementa o crítico:

À titres d'exemples de tentatives de représenter une telle dynamique de la vie, Valéry pense à deux artistes en particulier: d'un côté Mallarmé dont les textes – “crayonnés au théâtre” – sont nés de son intérêt pour les mouvements tournoyants d'une Loïe Fuller et de ses danses jouant avec la lumière et les voiles; d'un autre côté les dessins de Degas qui réalisent l'impossible fixation de la dynamique pure des mouvements de la vie. La poétologie de Valéry repose sur l'idée d'assainir un art de la parole qui n'est plus à la hauteur des exigences de perception et de représentation de la dynamique de la vie, en transfusant pour ainsi dire la danse et son énergie de mouvements dans l'écriture.³⁶⁷

É atentando para esse intuito, enfim, “de restaurer l'art par la danse” – fórmula capaz de expressar, ainda que parcialmente, a identificação que Valéry sentia com o mestre pintor³⁶⁸ – que passamos a contemplar, paralelamente, os dois textos de nosso suposto cronista ou filósofo no que de mais relevante eles nos dizem a respeito da

du poème avec le poète. Un jour, m'a-t-il conté, dînant chez Berthe Morisot avec Mallarmé, il se plaignit à lui du mal extrême que lui donnait la composition poétique: ‘Quel métier! criait-il, j'ai perdu toute ma journée sur un sacré sonnet, sans avancer d'un pas... Et cependant, ce ne sont pas les idées qui me manquent... J'en suis plein... J'en ai trop...’ Et Mallarmé, avec sa douce profondeur: ‘Mais, Degas, ce n'est point avec des idées que l'on fait des vers... *C'est avec des mots.*’” (Tendo-se iniciado nos sonetos, consultava Herédia ou Mallarmé, submetia-lhes suas dificuldades, seus casos de consciência, os conflitos do poema com o poeta. Contou-me um dia que, jantando na casa de Berthe Morisot com Mallarmé, queixou-se da extrema dificuldade que sentia na composição poética: ‘Que trabalho!’, exclamou, ‘perdi todo o meu dia em um maldito soneto sem avançar um passo... E contudo, não são as ideias que faltam... Estou repleto delas... Tenho ideias demais...’. E Mallarmé, com sua doce profundidade: ‘Mas, Degas, não é com ideias que se fazem versos... *É com palavras.*’” – VALÉRY, *Degas Dança Desenho*, p.107.) Cf. ambas as anedotas respectivamente em VALÉRY, *Degas Danse Dessin*, *Œuvres*, tome II, p.1180-1181 e p.1208.

³⁶⁶ “Mallarmé vivia para certo pensamento: uma obra imaginária absoluta, meta suprema, justificativa de sua existência, fim único e único pretexto do universo, habitava-o.” (VALÉRY, *Degas Dança Desenho*, p.48.)

³⁶⁷ “A títulos de exemplos de tentativas de representar tal dinâmica da vida, Valéry pensa em dois artistas em particular: de um lado, Mallarmé, cujos textos – ‘rabiscados no teatro’ – nascem de seu interesse pelos movimentos torneadores de uma Loïe Fuller e de suas danças que jogavam com a luz e os véus; de outro lado, os desenhos de Degas que realizam a impossível fixação da dinâmica pura dos movimentos da vida. A poétologia de Valéry repousa sobre a ideia de purificar uma arte da palavra que não se encontra mais à altura das exigências de percepção e de representação da dinâmica da vida, operando a transfusão, por assim dizer, da dança e de sua energia de movimentos na escrita(-ura).” (NEUMANN, “Il faut la voir danser!”: Idée et argument de la danse dans la littérature depuis le *Werther* de Goethe, p. 41.)

³⁶⁸ E aqui nos reportamos, uma vez mais, a esta outra anedota assim saborosamente descrita pelo escritor: “Degas avait beaucoup connu Gustave Moreau, dont il avait fait le portrait. Moreau l'entreprit un jour: ‘Vous avez donc la prétention de restaurer l'art par la danse? – Et vous, risposta Degas, prétendez-vous le rénover par la bijouterie?’ Et il disait aussi de Moreau: ‘Il veut nous faire croire que les Dieux portaient des chaînes de montres...’” (VALÉRY, *Degas Danse Dessin*, *Œuvres*, tome II, p.1185.) – “Degas conheceu bem Gustave Moreau, cujo retrato fizera. Moreau provocou-o um dia: ‘Então, o senhor tem a pretensão de restaurar a arte pela dança?’ / – E o senhor – retrucou Degas –, pretende renová-la pela ourivesaria? E ele também dizia de Moreau: ‘Ele quer nos fazer crer que os Deuses usavam correntes de relógio...’” (VALÉRY, *Degas Dança Desenho*, p.55-56.)

veneração que seu autor nutria pela arte do movimento. De fato, configura-se como uma exposição no mínimo interessante estas “quelques propositions que va, devant vous [nous], risquer sur la Danse un homme qui ne danse pas.” (Ph. D., p.1391)³⁶⁹ Eis, pois, seu parecer, tal qual nos é apresentado inicialmente em “Philosophie de la danse”: “J’entre tout de suite dans mes idées, et je vous dis sans autre préparation que la Danse, à mon sens, ne se borne pas à être un exercice, un divertissement, un art ornemental et un jeu de société quelquefois; elle est chose *sérieuse* et, par certains aspects, chose *très vénérable*.” (Ph. D., p.1391)³⁷⁰

Nesse pequeno trecho algo nos chama atenção, em especial: não é essa advertência do nosso poeta-filósofo em muito semelhante às reivindicações feitas por Noverre em sua época contra a dança de aparências e em favor da dança de ação – como vimos no capítulo precedente? Ora, os termos empregados por Valéry – *exercice, divertissement, art ornemental, jeu de société* – quase que se encaixam perfeitamente, como as peças de um quebra-cabeça, ao contexto do balé de corte cuja tradição era criticada pelo reformista do Século das Luzes. Pois bem, entre Valéry e Noverre há apenas uma diferença – substancial, diga-se de passagem: o teor da crítica pode ser o mesmo, bem como o fim último de enaltecer a arte do movimento no que ela possui tanto de legítimo ou singular quanto de sublime; os meios, porém, já são diversos. Afinal, se o mestre de balé setecentista apela para o subsídio da representação, o escritor que de nós se faz mais próximo e que reclama para si com toda propriedade o digno estatuto de um filósofo – e, por que não, de um filósofo da dança –, por seu turno, apela para o sedutor poder da metáfora. A arte do bailarino, a seu ver, não pode estar enraizada na mimese simplesmente por não ser escrava do drama; ao contrário, na condição de arte autônoma ela se filia a uma posição mais nobre (ao menos no entender de um poeta), a que a eleva, por sua natureza simbólica, ao grau mais refinado de expressão poética.

Nisso, está claro, Valéry não tem o que negar da influência de um outro mestre, desta vez de seu próprio século: a quem estaríamos a nos referir senão a Mallarmé? Não era ele que afirmava ser a dançarina (ou melhor, o “ser dançante”) nada mais que um emblema – nem mesmo uma pessoa, um sujeito qualquer, uma mulher –,

³⁶⁹ “algumas proposições que vai, diante de vocês [nós], arriscar sobre a Dança um homem que não dança” (VALÉRY, Philosophie de la danse, *Œuvres*, tome I, p.1391.)

³⁷⁰ “Entro imediatamente em minhas ideias, e digo a vocês sem outra preparação que a Dança, a meu ver, não se limita a um exercício, um divertimento, uma arte ornamental e por vezes um jogo de sociedade; ela é coisa *séria* e, em certos aspectos, coisa *muito venerável*.” (Grifos meus.)

travestida que é de sua imanência sgnica?³⁷¹ O autor de *Degas Danse Dessin* não esconde tal influência, tampouco deixa de reforçar a veracidade que enxerga na seguinte constatao do mestre:

Mallarmé dit que la danseuse n'est pas une femme qui danse, car ce n'est point une femme, et elle ne danse pas.
Cette remarque profonde n'est pas seulement profonde: elle est vraie; et elle n'est pas seulement vraie, c'est-à-dire se fortifiant toujours plus à la reflexion, mais encore elle est vérifiable, et je l'ai vue vérifiée.
(*D.D.D.*, p.1173)³⁷²

 desse seu testemunho acerca da essência puramente metafórica atribuída por Mallarmé  imagem da dançarina que partimos. O que ele julga verificável no axioma mallarmaico e que alega, inclusive, ter verificado com seus próprios olhos passa muito longe de uma silhueta feminina. Não obstante, ainda que não incorpore as feições de um "ser dançante" (como aludia Mallarmé  bailarina), é a própria imagem da dança, por ele assimilada  perfeição, em seu potencial máximo de abstração. Como a ninguém, talvez, seria fácil conceber ou adivinhar, trata-se da imagem de medusas a se desdobrarem vivamente em seu ambiente mais familiar – obviamente, o aquático. De acordo com a elucidação de Neumann,³⁷³ Valéry usa da temática de um filme que aborda um fenômeno científico – mostrando o movimento de medusas através de *flashes* submarinos – para exemplificar o problema da reprodução (ou da "captação") pela arte dos movimentos imprevisíveis e ininterruptos que regem a dinâmica natural da vida. Assim o escritor nos transmite o flagrante dessa imagem, cujo fascínio representa para ele um espetáculo completo: "La plus libre, la plus souple, la plus voluptueuse des danses possibles m'apparut sur un écran o l'on montrait de grandes Mduses: ce n'étaient point des femmes et elles ne dansaient pas." (*D.D.D.*, p.1173)³⁷⁴ E nestes termos descreve a maravilha de tal espetáculo:

Point des femmes, mais des êtres d'une substance incomparable, translucide et sensible, chairs de verre follement irritables, dmes de soie flottante,

³⁷¹ Cf.: MALLARMÉ, Ballets, *uvres complètes*, tome II, p.170-174.

³⁷² "Mallarmé disse que a bailarina não é uma mulher que dança, pois ela não é uma mulher, e não dança. Essa observação profunda não é somente profunda: É verdadeira; e não é somente verdadeira, isto é, fortalecida cada vez mais com a reflexão, mas  também verificável, e eu a vi verificada." (VALÉRY, *Degas Dança Desenho*, p.32-33.)

³⁷³ NEUMANN, "Il faut la voir danser!": Idée et argument de la danse dans la littérature depuis le *Werther* de Goethe, p. 41.

³⁷⁴ "A mais livre, a mais flexvel, a mais voluptuosa das danças possíveis apareceu-me numa tela onde se mostravam grandes Medusas: no eram mulheres e não danavam." (VALÉRY, *Degas Dança Desenho*, p.33.)

couronnes hyalines, longues lanières vives toutes courues d'ondes rapides, franges et fronces qu'elles plissent, déplissent; cependant qu'elles se retournent, se déforment, s'envolent, aussi fluides que le fluide massif qui les presse, les épouse, les soutient de toutes parts, leur fait place à la moindre inflexion et les remplace dans leur forme. Là, dans la plénitude incompressible de l'eau qui semble ne leur opposer aucune résistance, ces créatures disposent de l'idéal de la mobilité, y détendent, y ramassent leur rayonnante symétrie. Point de sol, point de solides pour ces danseuses absolues; point de planches; mais un milieu où l'on s'appuie par tous les points qui cèdent vers où l'on veut. Point de solides, non plus, dans leur corps de cristal élastique, point d'os, point d'articulations, de liaisons invariables, de segments que l'on puisse compter...

(D.D.D., p.1173)³⁷⁵

Eis como nosso poeta-filósofo vem ratificar o dito de seu mestre, radicalizando-o, porém, ao nível concreto de uma analogia. E isso ele faz, na análise de Neumann, com base em um racionalismo científico próprio à sua época que já desfrutava de meios técnicos (a exemplo da produção cinematográfica) para explicar e exhibir uma dinâmica natural aos movimentos mais elementares da vida que prossegue seu rumo – literalmente, da vida que não para – tais quais os decorrentes de matérias como o vento, a água, a fumaça ou, ainda, as chamas (que serão evocadas em “Philosophie de la danse”). Nas palavras do crítico,

s'il est question ici de l'idéal de la mobilité qui détend et ramasse sa rayonnante symétrie, d'une structuration et dissolution de soi-même où il n'y a ni solides, ni articulations, ni liaisons, c'est qu'il s'agit manifestement – dans le langage de la science de l'époque de Valéry, qu'il connaissait très précisément – d'un système thermodynamique, d'une construction ordonnée qui ne peut s'intégrer à la réglementation symbolique proprement dite. Ce récit de Valéry traitant d'un phénomène naturel représenté par un moyen moderne, le film, se révèle être par ailleurs une expérience poétique quant à savoir si l'imprévisibilité du processus vivant se laisse vraiment “représenter”, et de quelle manière cela doit se produire dans le langage. Car ce que le film, dont Valéry tente de “décrire” les images, montre, c'est une suite de mouvements dont le système a en quelque sorte oublié d'où il vient (...): “la vie qui danse”, comme le formule Valéry (V I, 1402). Dans cette perspective, c'est le texte même de Valéry qui tente de formuler cette transfusion de la dynamique vivante dans le langage.³⁷⁶

³⁷⁵ “Não são mulheres, mas seres de uma substância incomparável, translúcida e sensível, carnes de vidro alucinadamente irritáveis, cúpulas de seda flutuante, coroas hialinas, longas correias vivas percorridas por ondas rápidas, franjas e pregas que dobram, desdobram; ao mesmo tempo que se viram, se deformam, desaparecem, tão fluidas quanto o fluido maciço que as comprime, esposa, sustenta por todos os lados, dá-lhes lugar à menor inflexão e as substitui em sua forma. Lá, na plenitude incompressível da água que não parece opor nenhuma resistência, essas criaturas dispõem do ideal da mobilidade, lá se distendem, lá recolhem sua radiante simetria. Não há solo, não há sólidos para essas bailarinas absolutas; não há palcos; mas um meio onde é possível apoiar-se por todos os pontos que cedem na direção em que se quiser. Não há sólidos, tampouco, em seus corpos de cristal elástico, não há ossos, não há articulações, ligações invariáveis, segmentos que se possam contar...” (*Ibidem*, p.33.)

³⁷⁶ “Se a questão aqui é o ideal da mobilidade que distende e recolhe sua radiante simetria, por uma estruturação e dissolução de si mesma onde não há sólidos, nem articulações, nem ligações, é que se trata manifestadamente – na linguagem da ciência da época de Valéry, a qual ele conhecia muito precisamente – de um sistema termodinâmico, de uma construção ordenada que não pode se integrar à regulamentação

A cena das medusas oferece então, para a surpresa de nosso espectador, o modelo ideal de um bailado totalmente livre e espontâneo cujo impulso incessante traduz a essência mesma da arte da dança, que não se prende, *a priori*, a um início ou a um fim. Contudo, esse já é um desdobramento das reflexões desenvolvidas por Valéry em ambos os seus textos, visto que, curiosamente (ou talvez como culminância de suas ideias), a imagem das medusas é apresentada ao leitor não ao princípio, mas somente ao término do item denominado “Da dança” reservado pelo autor à discussão dessa temática ao longo de *Degas Danse Dessin*. Em “Philosophie de la danse”, por sua vez, tal imagem deixa de ser enfocada, senão por uma rápida passagem em que temos a impressão de ler, isto é, de visualizar nas entrelinhas do poeta (filósofo ou conferencista, no caso) a já aludida coreografia de uma medusa que se retorce e se desdobra sobre seu próprio corpo feito de fluidos que se confundem com os da água. Nisto consiste a referida passagem:

La danse lui apparaît [au philosophe] comme un somnambulisme artificiel, un groupe de sensations qui se fait une demeure à soi, dans laquelle certains thèmes musculaires se succèdent selon une succession qui lui institue son temps propre, sa durée absolument sienne, et il contemple avec une volupté et une dilection de plus en plus *intellectuelles* cet être qui enfante, qui émet du profond de soi-même cette belle suite de transformations de sa forme dans l'espace; qui tantôt se transporte, mais sans aller véritablement nulle part; tantôt se modifie sur place, s'expose sous tous les aspects; et qui, parfois, module savamment des apparences successives, comme par phases ménagées; parfois se change vivement en un tourbillon qui s'accélère, pour se fixer tout à coup, cristallisée en statue, ornée d'un sourire étranger.

(Ph. D., p.1398-1399)³⁷⁷

simbólica propriamente dita. Essa narração de Valéry concernente a um fenômeno natural representada por um meio moderno, o filme, revela-se, aliás, uma experiência poética quanto a saber se a imprevisibilidade do processo vivente deixa-se realmente ‘representar’, e de qual maneira isso deve se produzir na linguagem. Afinal, o que o filme, do qual Valéry tenta ‘descrever’ as imagens, mostra é uma sequência de movimentos cujo sistema, de certa forma, esqueceu-se de onde vem (...): ‘a vida que dança’, como o formula Valéry (V I, 1402). Nessa perspectiva, é o próprio texto de Valéry que tenta formular essa transfusão da dinâmica vivente para a linguagem.” (NEUMANN, “Il faut la voir danser!”: Idée et argument de la danse dans la littérature depuis le *Werther* de Goethe, p. 42.)

³⁷⁷ “A dança lhe parece [ao filósofo] como um sonambulismo artificial, um grupo de sensações que faz de si uma morada, na qual certos temas musculares se sucedem de acordo com uma sucessão que lhe institui seu tempo próprio, sua duração absolutamente sua, e ele contempla com uma volubilidade e uma dileção mais e mais *intellectuais* esse ser que gera, que emite do profundo de si mesmo essa bela sequência de transformações de sua forma no espaço; que logo se transporta, mas sem ir verdadeiramente a parte alguma; logo se modifica em seu lugar, expõe-se sob todos os aspectos; e que, às vezes, modula sabiamente aparências sucessivas, como por fases organizadas; às vezes muda-se vivamente em um turbilhão que se acelera, para se fixar instantaneamente, cristalizada em estátua, ornada de um sorriso estranho.” Quiçá poderíamos vislumbrar, nesse sorriso, aquele mesmo contemplado por Mallarmé em sua enigmática bailarina: “par un commerce dont paraît son sourire verser le secret, sans tarder elle te livre à travers le voile dernier qui toujours reste, la nudité de tes concepts et silencieusement écrira ta vision à la façon d’un Signe, qu’elle est” – MALLARMÉ, Ballets, *Œuvres complètes*, tome II, p.174. (“por um comércio cujo segredo seu sorriso parece verter, sem tardar ela te entrega através do véu último que ainda

Tendo nós, leitores de Valéry, tomado como ponto de partida uma analogia que, inspirado por Mallarmé, o pensador inscreve ao final de sua breve meditação sobre a dança em *Degas Danse Dessin*, é hora, pois, de retomarmos algo mais do conteúdo dessas reflexões, o qual se aprofundará, sob alguns aspectos, em “Philosophie de la danse”. No primeiro desses dois textos – no tópico intitulado “Da dança” – nosso autor lança, de imediato, sua primeira constatação acerca dessa arte: trata-se não só de uma arte do movimento como também, entre todas as espécies de movimentos humanos, precisamente daqueles que são voluntários. Esses, por sua vez, são por ele classificados em dois tipos: os que visam o cumprimento de uma ação exterior e os que não se prendem a esse objetivo.

Para o primeiro tipo o pensador descreve a lei segundo a qual tais movimentos são regidos – é a lei de “economia de forças”. Isso significa que, antes de realizar uma dada ação, nosso espírito sempre concebe um mínimo de desgaste ou, para usar um termo do campo da economia, de “despesa” (física, emocional, intelectual, monetária ou de qualquer ordem que seja). “Dans ce rôle” – como dirá o autor posteriormente em “Philosophie de la danse”, ao retomar a mesma argumentação –, “il procède toujours par la voie la plus économique, sinon toujours la plus courte: il recherche le rendement. La ligne droite, la moindre action, le temps le plus bref, semblent l’inspirer.” (Ph. D., p.1399)³⁷⁸ Resumidamente, em outras palavras, é a lei do menor esforço. E os movimentos que a ela obedecem – os quais compõem, aliás, a maior parte dos movimentos humanos, ao menos daqueles que são voluntários – cessam tão logo sua meta é alcançada, ou seja, logo que a motivação exterior que os gerou é interrompida ou satisfeita, uma vez que sem esta eles não sobrevivem – “sa détermination contenait son extermination” (*D.D.D.*, p.1170).³⁷⁹

Quanto a essa primeira classificação dos movimentos voluntários, nosso pensador, agora já assumindo o papel de autêntico filósofo, ainda comenta seu funcionamento em “Philosophie de la danse”. Introduzindo um critério subjacente, o da utilidade, passa a contrastar a imensurável força motriz atuante no ser humano com aquela que lhe é realmente necessária para a conservação de sua existência.

resta, a nudez de teus conceitos e silenciosamente escreverá tua visão à maneira de um Signo, que ela é” – MALLARMÉ, *Rabiscado no teatro*, p.47.)

³⁷⁸ “Nesse papel, ele procede sempre pela via mais econômica, senão sempre a mais curta: ele procura o rendimento. A linha direita, a menor ação, o tempo mais breve, parecem inspirá-lo.”

³⁷⁹ “sua determinação continha sua exterminação” (VALÉRY, *Degas Dança Desenho*, p.27.)

Ainsi, les moyens de relation de la vie, nos sens, nos membres articulés, les images et les signes qui commandent nos actions et la distribution de nos énergies, qui coordonnent les mouvements de notre marionnette, pourraient ne s'employer qu'au service de nos besoins physiologiques (...) Nous pourrions ne mener qu'une vie strictement occupée du soin de notre machine à vivre, parfaitement indifférents ou insensibles à tout ce qui ne joue aucun rôle dans les cycles de transformation qui composent notre fonctionnement organique; ne ressentant, n'accomplissant rien que de nécessaire, ne faisant rien qui ne fût une réaction limitée, une riposte finie à quelque intervention extérieure. Car nos actes utiles sont finis. Ils vont d'un état à un autre.

(Ph. D., p.1392)³⁸⁰

Essa condição estrita e exclusivamente útil que o filósofo não consegue perceber nas ações e impulsões humanas ele a percebe, em contrapartida, no mundo dos animais. “Voyez que les animaux ont l'air de ne rien percevoir, ni de ne rien faire d'inutile” – é o que nos diz. (Ph. D., p.1392)³⁸¹ E nos dá o exemplo do cão. Deste, os olhos visualizam os astros, mas nem por isso a alma confere algum sentido ou prosseguimento a essa visão; as orelhas captam um ruído que as inquieta, mas tal inquietação não provoca nos reflexos do animal mais que o necessário para a ela responder por uma ação imediata e uniforme. Nada, afinal, que fuja à regra do instinto de sobrevivência, nada de metafísica, simples assim. Nem mesmo o que nos pareceria uma ocasional distração, algo como um divertimento animal – o gato que brinca com o rato, o macaco que ri de suas próprias pantomimas, o cachorro que corre atrás de seus semelhantes e que salta ao nariz do cavalo, ou o marsuíno mais ágil que as ondas a apostar corrida com um navio e a se entreter harmoniosamente com a maré (“Est-ce déjà de la danse?”, pergunta-se Valéry – Ph. D., p.1393)³⁸² –, nem toda essa sorte de jogos e brincadeiras foge à regra da utilidade, pois eles representam um excesso de energia que deve ser consumido, quando muito um vigor fisiológico destinado à ofensiva ou à defensiva vital. Se há espécies melhor estruturadas e dotadas de instintos mais especializados, nelas a lei da economia faz-se então mais rigorosa, como nota o

³⁸⁰ “Assim, os meios de relação da vida, nossos sentidos, nossos membros articulados, as imagens e os sinais que comandam nossas ações e a distribuição de nossas energias, que coordenam os movimentos de nossa marionete, poderiam ser empregados exclusivamente ao serviço de nossas necessidades fisiológicas (...) Nós poderíamos levar uma vida não mais que estritamente ocupada com o cuidado de nossa máquina de viver, [sendo, nós] perfeitamente indiferentes ou insensíveis a tudo o que não tenha nenhum papel nos ciclos de transformação que compõem nosso funcionamento orgânico; não sentindo nem fazendo mais do que o necessário, não fazendo nada que não tenha sido uma reação limitada, uma resposta acabada a alguma intervenção exterior. Afinal, nossos atos úteis são finitos. Eles vão de um estado a um outro.” – Quanto ao termo usado pelo autor nesse trecho, *marionnette*, poderíamos cogitar – por que não? – uma vaga alusão a Kleist? Esse escritor alemão produzira os textos componentes da coletânea aludida entre 1799 e 1811; portanto, parece uma hipótese bastante razoável que Valéry os conhecesse. (Cf.: KLEIST, *Sobre o teatro de marionetes*.)

³⁸¹ “Vejam que os animais têm ar de nada perceberem, nem de nada fazerem de inútil (...)”

³⁸² “Isso já é a dança?”

pensador no caso das abelhas e das formigas: “Les fourmis ne perdent pas une minute.” (Ph. D., p.1393)³⁸³ E, finalmente, interroga-se nosso conferencista a si mesmo: “Mais l’homme?” Ao que responde instantaneamente por esta sentença tão verdadeira quanto poética, intuindo o caráter de inutilidade das atividades mais agradáveis ao ser humano: “L’homme est cet animal singulier qui se regarde vivre, qui se donne une valeur, et qui place toute cette valeur qu’il lui plaît de se donner dans l’importance qu’il attache à des perceptions inutiles et à des actes sans conséquence physique vitale.” (Ph. D., p.1393)³⁸⁴

Após essa sugestão apresentada por Valéry em seu discurso de filósofo acerca de um traço da natureza humana capaz de contrariar a lei de “economia de forças” e a regra da utilidade, podemos regressar a *Degas Danse Dessin* a fim de verificar o outro tipo de movimento por ele classificado dentro do rol dos voluntários. Enquanto o primeiro deles é orientado por uma ação exterior, o segundo não possui a mesma motivação – “pas de chose qui, rejointe, amène la résolution de ces actes” (*D.D.D.*, p.1170).³⁸⁵ Essa segunda classificação dos movimentos voluntários não obedece a nenhum imperativo de ordem econômica, parecendo, diferentemente disso, obedecer, sim, a uma intervenção estranha à sua causa, como se sua própria dissipação lhe servisse de objeto. O que poderia interromper tal tipo de movimento não passa, dessa forma, por algo que ele mesmo produzira ou por uma modificação exterior por ele provocada, mas, antes, por alguma circunstância que lhe é totalmente alheia, como a fadiga ou determinada convenção. Valéry o ilustra pela caminhada desinteressada ou pelo nado praticado por simples prazer – do qual, aliás, o escritor era grande fã –, sem um objetivo preconcebido: “(...) *la marche pour la marche, la nage pour la nage*, sont des activités qui n’ont pour fin que de modifier notre sentiment d’énergie, de créer un certain état de ce sentiment.” (*D.D.D.*, p.1170)³⁸⁶ Tais movimentos, segundo ele, possuem sua finalidade última em si mesmos, visando a criar um novo “estado”. Eles são gerados por uma ocasião qualquer que os estimula e que, todavia, não lhes assinala nenhuma direção definida no espaço. Eles são, enfim, desordenados – ao menos *a priori* –, como as ações instintivas dos animais ou mesmo dos homens, ao reagirem,

³⁸³ “As formigas não perdem um minuto.”

³⁸⁴ “E o homem? O homem é este animal singular que se olha vivendo [i.e., observa como vive], que se atribui um valor, e que coloca todo esse valor que lhe apraz de se atribuir na importância que ele correlaciona a percepções inúteis e a atos sem consequência física vital.”

³⁸⁵ “nenhuma coisa que, alcançada, traga a resolução desses atos” (VALÉRY, *Degas Dança Desenho*, p.28.)

³⁸⁶ “(...) *a caminhada pela caminhada, o nado pelo nado* são atividades que têm como fim apenas modificar nosso sentimento de energia, criar certo estado desse sentimento.” (*Ibidem*, p.28.)

impensada e impulsivamente, perante certas sensações, sentimentos ou ideias que lhes advêm bruscamente.

Em “Philosophie de la danse” o autor explora essa segunda categoria de movimentos humanos, que não se prestam a atingir um alvo específico ou a cumprir um fim que lhes seja exterior, ao comparar a utilidade de todas as ações concernidas pela vida prática com a inutilidade de tantas outras situadas fora desse domínio. De fato, conforme argumenta, nossa espécie é privilegiada por possuir uma superabundância de poderes que vão além do que realmente precisamos. Assim ele nos diz:

(...) nous pouvons exécuter une foule d'actes qui n'ont aucune chance de trouver leur emploi dans les opérations indispensables ou importantes de la vie. Nous pouvons tracer un cercle, faire jouer les muscles de notre visage, marcher en cadence; tout ceci, qui a permis de créer la géométrie, la comédie et l'art militaire, est de l'action qui est inutile en soi, au fonctionnement vital.
(Ph. D., p.1392)³⁸⁷

Nessa linha de raciocínio Valéry enquadra até mesmo o nobre diferencial do pensamento reservado à raça humana: “Pascal plaçait toute notre dignité dans la pensée; mais cette pensée qui nous édifie, – à nos propres yeux, – au-dessus de notre condition sensible est exactement la pensée qui ne sert à rien.” (Ph. D., p.1393)³⁸⁸ Ele demonstra inclusive que nossos pensamentos mais tocantes e profundos são, paradoxalmente, os mais indiferentes à preservação de nossa espécie. Na verdade o filósofo implica por meio dessa consideração que nossa atividade intelectual (na qual está compreendida a arte) inclui-se na categoria das ações inúteis do ser humano, as quais, não obstante, podem propiciar-lhe o mais alto grau de satisfação. É o que se depreende destas suas palavras:

Mais notre curiosité plus avide qu'il n'est nécessaire, mais notre activité plus excitable qu'aucun but vital ne l'exige, se sont développées jusqu'à l'invention des arts, des sciences, des problèmes universels, et jusqu'à la production d'objets, de formes, d'actions dont on pouvait facilement se passer.
(Ph. D., p.1394)³⁸⁹

³⁸⁷ “(...) podemos executar uma gama de atos que não têm chance alguma de encontrar seu emprego nas operações indispensáveis ou importantes da vida. Podemos traçar um círculo, brincar com os músculos de nosso rosto, marchar em cadência; tudo isso, que permitiu criar a geometria, a comédia e a arte militar, pertence ao leque de ações que são inúteis em si mesmas, ao funcionamento vital.”

³⁸⁸ “Pascal atribuía toda a nossa dignidade ao pensamento; mas esse pensamento que nos edifica – a nossos próprios olhos – acima de nossa condição sensível é exatamente o pensamento que não serve para nada.”

³⁸⁹ “Mas nossa curiosidade mais ávida do que o necessário, mas nossa atividade mais excitante que nenhum objetivo vital exige foram desenvolvidas até a invenção das artes, das ciências, dos problemas universais, e até a produção de objetos, de formas, de ações sem os quais se poderia facilmente passar.”

Contudo, tal gênero de atividade por nós tão valorizado, de raiz cognitiva ou sensitiva, tratou logo de achar, no nosso mundo, sua utilidade ou até sua imprescindibilidade. É o que defende nosso filósofo.³⁹⁰ Isto argumenta, a tal propósito:

L'art comme la science, chacun selon ses voies, tendent à faire une sorte d'utile avec de l'inutile, une sorte de nécessaire avec de l'arbitraire. Ainsi, la création artistique n'est pas tant une création d'œuvres qu'une création du *besoin des œuvres*; car les œuvres sont des produits, des offres, qui supposent des demandes, des besoins.

(Ph. D., p.1394)³⁹¹

Portanto, segundo ele, o homem fez da arte uma necessidade especial para sua espécie.

Estamos, a bem dizer, a um passo da dança na argumentação de Valéry nesses seus dois textos. O caminho que até aqui traçamos, entretanto, fez-se incontornável a fim de compreendermos, do ponto de vista do pensador, duas consequências de seu raciocínio as quais incidirão diretamente em sua teoria sobre a arte coreográfica. Primeiramente podemos elencar, em *Degas Danse Dessin*, a sua filiação ao tipo dos movimentos voluntários que se acham livres de qualquer finalidade prática e, logo, que não possuem motivação outra senão em si mesmos. Quanto à segunda consequência, já em “Philosophie de la danse” reconhecemos na dança, enquanto arte, o parentesco com as atividades humanas nascidas de um princípio que extrapola as exigências imediatas de subsistência diante das quais, estritamente falando, elas se mostram inúteis. Tal princípio corresponde ao que o filósofo exprime neste trecho:

L'homme s'est aperçu qu'il possédait plus de vigueur, plus de souplesse, plus de possibilités articulaires et musculaires qu'il n'en avait besoin pour satisfaire aux nécessités de son existence, et il a découvert que certains de ces mouvements lui procuraient par leur fréquence, leur succession ou leur amplitude, un plaisir qui allait jusqu'à une sorte d'ivresse, et si intense

³⁹⁰ Tal lugar ele assume, aliás, com propriedade: “Voilà bien de la philosophie, pensez-vous... Je le confesse... J'en ai mis un peu trop. Mais quand on n'est pas un danseur; quand on serait bien en peine non seulement de danser, mais d'expliquer le moindre pas; quand on ne possède, pour traiter des prodiges que font les jambes, que les ressources d'une tête, on n'a de salut que dans quelque philosophie (...)” (“Eis aí pura filosofia, pensam vocês... Eu o confesso... Exagerei ao usá-la. Mas, quando não se é dançarino; quando se estaria em condições bem deploráveis não somente ao dançar, mas ainda ao explicar o mais simples passo; quando não se possui, para tratar dos prodígios que fazem as pernas, outra coisa senão os recursos de uma cabeça [pensante], encontra-se salvação apenas em alguma filosofia (...)” – VALÉRY, Philosophie de la danse, *Œuvres*, tome I, p.1394.)

³⁹¹ “Tanto a arte como a ciência, cada qual segundo suas [próprias] vias, tendem a fazer do inútil algo de útil, do arbitrário algo de necessário. Assim, a criação artística não é tanto uma criação de obras do que uma criação da *necessidade das obras*; pois as obras são produtos, ofertas que supõem demandas, necessidades.”

parfois, qu'un épuisement total de ses forces, une sorte d'extase d'épuisement pouvait seule interrompre son délire, sa dépense motrice exaspérée.
(Ph. D., p.1391)³⁹²

Ora, não é precisamente nesse fenômeno que “l'état de *danse* est créé”? (*D.D.D.*, p.1171)³⁹³ “C'est que la Danse – conforme explica Valéry –, [cet 'art fondamental'] est un art déduit de la vie même, puisqu'elle n'est que l'action de l'ensemble du corps humain; mais action transposée dans un monde, dans une sorte d'*espace-temps* qui n'est plus tout à fait le même que celui de la vie pratique.” (Ph. D., p.1391)³⁹⁴

Eis uma questão fundamental para o entendimento de nosso teórico acerca da dança: ela possui um espaço-tempo próprio. Em *Degas Danse Dessin* Valéry ressalta que, a partir do momento em que a possibilidade de organização ou ordenação dos movimentos instaura-se diante do dispêndio natural de nossas forças, de nossa dissipação de energia – o que se traduz por aquela “dépense motrice exaspérée” –, o espaço cede seu lugar ao tempo. Ele passa a ser meramente o local onde se desenrolam as ações: “(...) *il ne contient pas* [diríamos, *plus*] *leur objet*. C'est le Temps, à présent, qui joue le grand rôle...” (*D.D.D.*, p.1171)³⁹⁵ E isso o autor deixa claro também em “Philosophie de la danse”, quando assevera categoricamente:

C'est donc bien que la danseuse est dans un autre monde, qui n'est plus celui qui se peint de nos regards, mais celui qu'elle tisse de ses pas et construit de ses gestes. Mais, dans ce monde-là, il n'y a point de but extérieur aux actes; il n'y a pas d'objet à saisir, à rejoindre ou à repousser ou à fuir, un objet qui termine exactement une action et donne aux mouvements, d'abord, une direction et une coordination extérieures, et ensuite une conclusion nette et certaine.

(Ph. D., p.1398)³⁹⁶

³⁹² “O homem percebeu que ele possuía mais vigor, mais leveza, mais possibilidades articulares e musculares do que precisava para satisfazer às necessidades de sua existência, e descobriu que alguns desses movimentos propiciavam-lhe, por sua frequência, sucessão ou amplitude, um prazer que ia até uma espécie de embriaguez, e por vezes tão intensa, que só um esgotamento total de suas forças, uma sorte de êxtase de esgotamento podia interromper seu delírio, seu dispêndio motor exasperado.”

³⁹³ “O estado de *dança* está criado.” (VALÉRY, *Degas Dança Desenho*, p.29.)

³⁹⁴ “É que a Dança [essa 'arte fundamental'] é uma arte deduzida da própria vida, uma vez que não consiste mais que na ação do conjunto do corpo humano; mas ação transposta em um mundo, em um gênero de *espaço-tempo* que não é mais absolutamente o mesmo do que aquele da vida prática.”

³⁹⁵ “*ele não contém seu objeto*. É o Tempo, agora, que desempenha o papel mais importante...” (VALÉRY, *Degas Dança Desenho*, p.29.) Lembremos que os movimentos classificados anteriormente por Valéry (em *Degas Danse Dessin*) como estimulados por um fim exterior têm, na espacialidade, seu ponto de apoio, uma vez que nela se encontram tanto seu impulso inicial quanto seu termo – o qual fatalmente ocorrerá após a conquista do alvo por ela encerrado.

³⁹⁶ “Está então entendido que a dançarina se situa em um outro mundo, que não é mais aquele que se pinta aos nossos olhos, mas o que ela tece com seus passos e constrói com seus gestos. Todavia, neste mundo, não há objetivo exterior aos atos; não há objeto a se tomar, a se alcançar ou a repulsar ou do qual fugir, um objeto que dá fim exatamente a uma ação e confere aos movimentos, de início, uma direção e uma coordenação exteriores, e em seguida uma conclusão nítida e certa.”

A dança passa, assim, da condição de movimento desordenado àquela de movimento ordenado, o que lhe sucede por intermédio do fator Tempo. Trata-se, afinal, de um tempo orgânico, segundo nosso filósofo, tal qual se configura para cada função vital:

Chacune d'elles [de ces fonctions] s'effectue par un cycle d'actes musculaires qui se reproduit, comme si la conclusion ou l'achèvement de chacun d'eux engendrait l'impulsion du suivant. Sur ce modèle, nos membres peuvent exécuter une suite de *figures* qui s'enchaînent les unes aux autres (...)
(D.D.D., p.1171)³⁹⁷

Em seu discurso de conferencista, na tentativa de se aproximar de seu objeto de estudo – “Que faire devant la Danse et la danseuse pour se donner l'illusion d'en savoir un peu plus qu'elle-même sur ce qu'elle sait le mieux et qu'on ne sait pas le moins du monde?” (Ph. D., p.1395) –,³⁹⁸ ele ensaia um passo: “Il s'y met; il s'y consacre à sa façon... La façon d'un philosophe, son entrée en danse est bien connue... Il esquisse le pas de l'*interrogation*.” (Ph. D., p.1395)³⁹⁹ É então que, influenciado (ou melhor, “obcecado” como se diz) pelas reflexões de Santo Agostinho, pergunta-se a si mesmo: “Qu'est-ce que le Temps? Mais qu'est-ce que la Danse?...” E, sem mais, avança uma resposta, assimilando um pelo outro: “Mais la Danse, se dit-il, ce n'est après tout qu'une forme du Temps, ce n'est que la création d'une espèce de temps, ou d'un temps d'une espèce toute distincte et singulière.” (Ph. D., p.1396)⁴⁰⁰ Dando-se, pois, por satisfeito, faz a seguinte constatação de seu próprio gênio filosófico:

Le voici déjà moins soucieux: il a fait le mariage de deux difficultés. Chacune, à l'état séparé, le laissait perplexe et sans ressource; mais les voici conjointes. L'union sera féconde, peut-être. Il en naîtra quelques idées, et c'est là précisément ce qu'il cherche, c'est son vice et son jouet.
(Ph. D., p.1396)⁴⁰¹

³⁹⁷ “Cada uma delas efetua-se por meio de um ciclo de atos musculares que se reproduz, como se a conclusão ou o término de cada um deles engendrassse o impulso do seguinte. A partir desse modelo, nossos membros podem executar uma sequência de *figuras* que se encadeiam umas às outras (...)” (VALÉRY, *Degas Dança Desenho*, p.29.)

³⁹⁸ “Que fazer diante da Dança e da dançarina para se garantir a ilusão de dela conhecer um pouco mais que ela mesma sobre aquilo que ela conhece melhor como ninguém e [a respeito] do que não se sabe um mínimo que seja?”

³⁹⁹ “Ele aí se coloca; ele se dedica à tarefa à sua maneira... A maneira de um filósofo, sua entrada na dança é bem conhecida... Ele esboça o passo da *interrogação*.”

⁴⁰⁰ “O que é o Tempo? E o que é a Dança?... Ora, a Dança, diz-se ele, não é, afinal de contas, mais do que uma forma do Tempo, do que a criação de uma espécie de tempo, ou de um tempo de uma espécie completamente distinta e singular.”

⁴⁰¹ “Ei-lo já menos inquieto: ele fez o casamento de duas dificuldades. Cada uma, separadamente, deixava-o perplexo e sem recurso; mas eis que estão conjugadas. A união será fecunda, talvez. Dela nascerão algumas ideias, e é isso precisamente o que ele busca, é seu vício e seu brinquedo.”

Nessa busca “de l’esprit abstrait” pela compreensão exata da dimensão temporal e de como ela se manifesta na arte da dançarina, Valéry tenta apreender o tipo de duração nela envolvido, o qual, por sinal, deflagra-se justamente da ordem do inapreensível. Antes de adentrarmos seu raciocínio, porém, convém lembrar uma segunda classificação proposta pelo pensador em *Degas Danse Dessin* – tendo sido a primeira, conforme vimos, a que distinguiu entre as duas espécies de movimentos voluntários. Trata-se, desta vez, da distinção entre dois modos precisos nos próprios movimentos da dança: um é chamado *ornement de la durée* (“ornamento da duração”) enquanto o outro é chamado *ornement de l’étendue* (“ornamento da extensão”). O que nosso teórico entende por esses dois “modos”? O primeiro, claro está, relaciona-se ao elemento temporal, compondo-se de movimentos que se respondem em intervalos iguais ou harmônicos;⁴⁰² o segundo, por seu turno, diz respeito ao elemento espacial, compondo-se da repetição de motivos (ou figuras) no espaço, bem como da simetria que se constrói entre elas. Construindo-se, pois, a partir dessa “*égalité de durée*, ou d’intervalles de *temps*” que é sua forma própria de organizar-se no espaço – engendrando sua típica plasticidade: “le plaisir de danser dégage autour de soi le plaisir de voir danser” (*D.D.D.*, p.1171)⁴⁰³ –, a dança não deixa lugar para o repouso, eis a constatação de nosso poeta-filósofo.

Voltando a “Philosophie de la danse”, verificamos que o autor parte para a investigação desse modo por ele anteriormente classificado como *ornement de la durée*. E percebe que a duração contida nos movimentos da bailarina pertence à esfera do inalcançável e daquilo que rejeita qualquer tentativa de fixação, como o próprio tempo que, a cada instante (em si mesmo, único), corre diante de nossos olhos.

Il lui apparaît que cette personne qui danse s’enferme, en quelque sorte, dans une durée qu’elle engendre, une durée toute faite d’énergie actuelle toute faite de rien qui puisse durer. Elle est l’instable, elle prodigue l’instable, passe par l’impossible, abuse de l’improbable; et, à force de nier par son effort l’état ordinaire des choses, elle crée aux esprits l’idée d’un autre état, d’un état exceptionnel, – un état qui ne serait que d’action, une permanence

⁴⁰² A propósito, Valéry sustenta uma identificação estreita e inquestionável entre estes dois grandes universos: “l’Univers de la Danse et l’Univers de la Musique”. A seguinte observação valeria tanto para um quanto para outro: “Comment pouvons-nous estimer que des bruits se succèdent à intervalles *égaux*, frapper des coups également distants?” (VALÉRY, *Degas Danse Dessin*, *Œuvres*, tome II, p.1171.) “Como podemos estimar que ruídos se sucedem em intervalos *iguais*, soar batidas igualmente distantes?” (VALÉRY, *Degas Dança Desenho*, p.30.)

⁴⁰³ “*igualdade de duração*, ou de intervalos de *tempo* (...) o prazer de dançar irradia a seu redor o prazer de ver dançar.” (*Ibidem*, p.30.)

qui se ferait et se consoliderait au moyen d'une production incessante de travail (...)

(Ph. D., p.1396)⁴⁰⁴

É então que o filósofo alude à imagem da chama cuja intensa e visível consumação de energia o faz associá-la à imagem da dançarina, fenômeno igualmente visível de consumo de uma energia de qualidade superior.

Il lui apparaît aussi que, dans l'état dansant, toutes les sensations du corps à la fois moteur et mù sont enchaînées et dans un certain ordre, – qu'elles se demandent et se répondent les unes les autres, comme si elles se répercutaient, se réfléchissaient sur la paroi invisible de la sphère des forces d'un être vivant.

(Ph. D., p.1396)⁴⁰⁵

Não se encontra exatamente nessa descrição a compreensão do tempo orgânico já exposta em *Degas Danse Dessin*? E quanto ao fato (ou à impressão) logo antes mencionado de que o mundo construído ao redor da bailarina (ou o estado no qual ela se dá a conhecer) configura-se como um mundo extraordinário feito de pura ação ou de um trabalho incessante que não deixa espaço para o descanso, Valéry já o antecipara igualmente em *Degas Danse Dessin* ao referir-se à disparidade existente entre o universo da dança e aquele da vida ordinária e corriqueira. Segundo o pensador, que constata que “dans l'Univers de la Danse (...) l'immobilité est chose contrainte et forcée, état de passage et presque de violence” (*D.D.D.*, p.1172),⁴⁰⁶ no universo das coisas comuns acontece tudo ao contrário: são as ações que compõem as transições, consistindo o repouso no estado mais natural (aquele a que constantemente se almeja). Afinal, na vida prática, toda a energia despendida em tais ações não é empregada com outro fim senão o de cumprir alguma tarefa ou obrigação, “sans reprise et sans régénération d'elle-même, par le ressort d'un corps *surexcité*” (*D.D.D.*, p.1172)⁴⁰⁷ – como o corpo tomado por “l'état de *danse*” (*D.D.D.*, p.1171). Ambos os universos

⁴⁰⁴ “Parece-lhe que essa pessoa que dança se fecha, de alguma maneira, em uma duração por ela mesma engendrada, uma duração toda feita de energia atual toda feita de nada que possa durar. Ela é o instável, ela prodigaliza o instável, passa pelo impossível, abusa do improvável; e, por força de negar por seu próprio esforço o estado ordinário das coisas, ela cria nos espíritos [na mente de quem a contempla] a ideia de um outro estado, de um estado excepcional – um estado que seria feito apenas de ação, uma permanência que se faria e se consolidaria por meio de uma produção incessante de trabalho (...)”

⁴⁰⁵ “Parece-lhe também que, no estado dançante, todas as sensações do corpo a um só tempo motor e mudo são encadeadas e em determinada ordem – que elas se interrogam e se respondem umas às outras, como se repercutissem, se refletissem sobre a parede invisível da esfera das forças de um ser vivente.”

⁴⁰⁶ “no Universo da Dança (...) a imobilidade é coisa imposta e forçada, estado de passagem e quase de violência” (VALÉRY, *Degas Dança Desenho*, p.30-32.)

⁴⁰⁷ “sem repetição e sem regeneração de si mesma, pelo impulso de um corpo *sobre-excitado*” (*Ibidem*, p.32.)

revelam-se, portanto, o reverso um do outro, nos quais a energia que tende ao esgotamento em um parece inesgotável e incessantemente renovável no outro – o que explica a analogia feita pelo filósofo entre a chama e a dançarina.

No que concerne ao outro modo elencado pelo autor em *Degas Danse Dessin* – por ele chamado *ornement de l'étendue* – vimos, nesse ensaio, que sua influência sobre o universo da dança não se faz tão determinante quanto a influência nele exercida pelo fator Tempo. Já em “Philosophie de la danse”, Valéry não deixa de tocar no aspecto espacial ao examinar a relação do corpo que dança com o meio que o circunda. Prosseguindo sua análise pela aplicação de suas inquirições costumeiras – “ses *pourquoi* et ses *comment*; ses instruments ordinaires d’élucidation, qui sont les moyens de son art à lui” –, “il tente d’approfondir le mystère d’un corps qui, tout à coup, comme par l’effet d’un choc intérieur, entre dans une sorte de vie à la fois étrangement instable et étrangement réglée; et à la fois étrangement spontanée, mais étrangement savante et certainement élaborée.” (Ph. D., p.1397)⁴⁰⁸ É assim que, conforme se apresenta à sua percepção de filósofo e espectador, esse corpo parece-lhe abstrair tudo o que existe à sua volta e não enxergar (nem “escutar”) nada além de si mesmo: “On dirait qu’il s’écoute et n’écoute que soi; on dirait qu’il ne voit rien, et que les yeux qu’il porte ne sont que des bijoux, de ces bijoux inconnus dont parle Baudelaire, des lueurs qui ne lui servent de rien.” (Ph. D., p.1398)⁴⁰⁹ Nenhuma interação parece interessar-lhe mais do que aquela mantida consigo mesmo e com um outro elemento – segundo Valéry, “un objet capital, duquel il se détache ou se délivre, auquel il revient, mais seulement pour y reprendre de quoi le fuir encore...” (Ph. D., p.1397)⁴¹⁰ Ora, pensando na instabilidade e na elasticidade (“une élasticité supérieure”) desse corpo que é feito de ação e que desconhece o estado natural do repouso, não se torna difícil para nós adivinhar qual seria esse objeto que o atrai como um ímã e, simultaneamente, o repele impulsionando-o como uma mola (é dele, do corpo, afinal, que estamos a falar). O poeta-filósofo nos esclarece: “C’est la terre, le sol, le lieu solide, le plan sur lequel

⁴⁰⁸ “seus *por quê* e seus *como*; seus instrumentos ordinários de elucidação, que são os meios de sua própria arte (...) [ele] tenta aprofundar o mistério de um corpo que, de repente, como por efeito de um choque interior, entra em uma sorte de vida a um só tempo estranhamente instável e estranhamente regrada; e a um só tempo estranhamente espontânea, mas estranhamente sábia e certamente elaborada.”

⁴⁰⁹ “Diríamos que ele se escuta e escuta somente a si mesmo; diríamos que ele não vê nada, e que os olhos que ele carrega não são mais do que joias, dessas preciosidades desconhecidas de que fala Baudelaire, brilhos [olhares] que de nada lhe servem.”

⁴¹⁰ “um objeto capital, do qual ele se separa ou se liberta, ao qual ele retorna, mas somente para tornar a ter do que fugir novamente...”

piétine la vie ordinaire, et procède la marche, cette prose du mouvement humain.” (Ph. D., p.1397)⁴¹¹

Essa recusa deliberada pela dançarina de qualquer exterioridade – “Point d’extériorité! La danseuse n’a point de dehors...”, brinca ironicamente nosso espirituoso conferencista (Ph. D., p.1398)⁴¹² –, ou sua adoção de uma espacialidade e um tempo próprios, como constatamos com Valéry, afasta-a do nosso mundo real, do que ele mesmo qualifica como a “vida ordinária”. Seus traços e seus movimentos, de maneira alguma naturais – como certamente também Mallarmé o teria notado –, denunciam tal consequência que se afigura inelutável. Eis que o filósofo a corrobora:

Mais ce détachement du milieu, cette absence de but, cette négation des mouvements explicables, ces rotations complètes (qu’aucune circonstance de la vie ordinaire n’exige de notre corps), ce sourire même qui n’est à personne, tous ces traits sont décisivement opposés à ceux de notre action dans le monde pratique et de nos relations avec lui.

(Ph. D., p.1399)⁴¹³

Efetivamente, conforme o sugere (e já o verificamos) em *Degas Danse Dessin* e torna a reiterar o autor em “Philosophie de la danse”, no universo da dança tudo se passa ao contrário do nosso universo palpável da vida cotidiana. “Elle se passe dans son état, elle se meut dans elle-même, et il n’y a, en elle-même, aucune raison, aucune tendance propre à l’achèvement.” (Ph. D., p.1399)⁴¹⁴ Nessa argumentação, Valéry reforça o que havia mostrado em seu texto anterior, quanto ao fato de enquadrar-se a arte coreográfica em sua segunda classificação dos movimentos humanos voluntários. Afinal, não possuindo um fim ou um objetivo exterior a alcançar, ela também não possui em si um limite de duração que lhe seja intrínseco. De forma oposta, o que lhe impõe um termo são – e só podem sê-lo – eventos a ela extrínsecos, seja a conveniência ou normas de exibição de um espetáculo, seja a fadiga ou até mesmo o desinteresse (quer este se manifeste por parte do *performer*, quer por parte de sua audiência). “Mais elle ne possède pas de quoi finir. Elle cesse comme un rêve cesse,

⁴¹¹ “É a terra, o solo, o lugar sólido, o plano sobre o qual pisoteia a vida ordinária, e procede a marcha, esta prosa do movimento humano.”

⁴¹² “Nenhuma exterioridade! A dançarina não tem fora...” Tal fundo irônico explica-se pelo fato – conhecido ao menos por aqueles que alguma vez já adentraram a arte da dança – de que esta, na tradição da técnica clássica, tem na posição *en dehors* sua espinha dorsal!

⁴¹³ “Contudo, esse destacamento do meio, essa ausência de finalidade, essa negação dos movimentos explicáveis, essas rotações completas (que circunstância alguma da vida ordinária exige de nosso corpo), esse sorriso mesmo que não pertence a ninguém, todos esses traços são decididamente opostos àqueles de nossa ação no mundo prático e de nossas relações com ele.”

⁴¹⁴ “Ela se passa em seu estado, ela se move nela mesma, e não há, nela própria, razão alguma, tendência alguma para o término.”

lequel pourrait indéfiniment se poursuivre: elle cesse, non par l'achèvement de quelque entreprise, puisqu'il n'y a point d'entreprise, mais par l'épuisement d'autre chose qui n'est pas en elle.” (Ph. D., p.1399)⁴¹⁵

Se a realidade que nosso filósofo vislumbra no universo da dança é assim tão excelsa que parece traduzir um estado unicamente indefinível e ilimitado, isso só tem, a seus olhos, uma explicação: uma espécie de “vida interior”, “celle-ci toute construite de sensations de durée et de sensations d'énergie qui se répondent, et forment comme une enceinte de résonances.” (Ph. D., p.1399-1400)⁴¹⁶ Tais ressonâncias a que alude Valéry valeriam à arte como um meio de comunicação com seu público, cujo prazer de espectador lhe transmitiria uma sensação rítmica de tal modo influente que o levaria, ele mesmo, a dançar virtualmente. Por trás da revelação desse efeito ativo e contagiante, digamos, o escritor e conferencista guarda, todavia, um propósito maior. E é então que seu discurso sabiamente intitulado “Philosophie de la danse” vem complementar e elucidar a teoria esboçada no texto que dedicara anteriormente ao “pintor das dançarinas”, Degas. Assim discorre ele, da cadeira do filósofo:

Allons un peu plus avant pour tirer de cette sorte de philosophie de la Danse des conséquences ou des applications assez curieuses. Si j'ai parlé de cet art, en me tenant à ces considérations très générales, c'est un peu avec l'arrière-pensée de vous conduire où je viens à présent. J'ai essayé de vous communiquer une idée assez abstraite de la danse, et de vous la représenter surtout comme une action qui *se déduit*, puis *se dégage* de l'action ordinaire et utile, et finalement *s'y oppose*.

(Ph. D., p.1400)⁴¹⁷

O que Valéry pretende revelar, enfim, objetivamente sobre a arte do movimento? Ora, a constatação a que nos conduz em sua linha de raciocínio em ambos os textos aqui analisados é que a dança constitui, antes de tudo, uma ação – conforme menciona explicitamente no trecho anterior. Contudo, de acordo com sua exposição, essa característica não lhe é peculiar, pois toda arte, a seu ver, comporta algum tipo de ação. Isso ele nos explica a partir do argumento de que toda ação que não se destina a

⁴¹⁵ “Ela não possui, todavia, do que se interromper a si mesma. Ela cessa como um sonho cessa, o qual poderia prosseguir indefinidamente: ela acaba, não pelo encerramento de alguma empreitada, uma vez que não há empreendimento algum, mas pelo esgotamento de outra coisa que não está nela.”

⁴¹⁶ “(...) esta toda construída de sensações de duração e de sensações de energia que se respondem, e formam como uma muralha de ressonâncias.”

⁴¹⁷ “Avancemos um pouco mais a fim de tirar dessa sorte de filosofia da Dança consequências ou aplicações assaz curiosas. Se falei dessa arte atendo-me a essas considerações muito gerais, foi um pouco pré-intencionado a conduzir-lhes aonde chego, neste momento. Tentei comunicar-lhes uma ideia suficientemente abstrata da dança, e de representá-la para vocês como uma ação que *se deduz*, depois *se separa* da ação ordinária e útil, e finalmente *se opõe a ela*.”

um fim útil e que, ao mesmo tempo, presta-se à educação ou ao aperfeiçoamento – o que se aplica, em princípio, a qualquer arte – enquadra-se na mesma ideia geral de que a dança é apenas um caso particular: “(...) par conséquent, *tous les arts peuvent être considérés comme des cas particuliers de cette idée générale*, puisque tous les arts, par définition, comportent une partie d’action, *l’action qui produit l’œuvre*, ou bien qui la manifeste.” (Ph. D., p. 1400)⁴¹⁸

Como demonstração desse seu teorema o filósofo cita nada menos que o modelo da arte poética. O poema, conforme alega, não existe enquanto não se concretiza (ou se realiza) como *ato*, no momento de sua dicção. Valéry pensa estritamente no ato oral (da recitação); porém, poderíamos objetar que a *ação* que envolve o poema também é concretizada no simples ato (aparentemente passivo) da leitura, ainda que silenciosa, visto que suas qualidades rítmicas e melódicas permanecem, sendo capazes de se expressarem na mente do leitor (cuja imaginação reproduz em seu intelecto, embora menos enfaticamente, o efeito da recitação). Assim, ele afirma:

Cet acte [le *poème* au moment de sa diction], comme la danse, n’a pour fin que de créer un état; cet acte se donne ses lois propres; il crée, lui aussi, un temps et une mesure du temps qui lui conviennent et lui sont essentiels: on ne peut le distinguer de sa forme de durée. Commencer de dire des vers, c’est entrer dans une *danse verbale*.

(Ph. D., p.1400)⁴¹⁹

Temos, pois, nessa definição, a primeira indicação explícita de Valéry sobre sua concepção da dança enquanto metáfora: se o poema, na concretização de seu ato recitador (nem sequer estamos pensando, ainda, em sua produção – mental ou manual – pelo escritor...), é visto como “dança verbal”, qual elogio maior poderia o pensador atribuir à arte coreográfica do que este, de ser ela a própria metáfora da poesia?

Um outro modelo que sucede a esse, em sua argumentação, é o da música. Se observarmos, por exemplo, um pianista ao trabalho, isto é, no momento da execução, e acatarmos a sugestão de nosso teórico de não nos atermos senão à cena projetada por suas mãos sobre o teclado – supondo-nos momentaneamente surdos e ignorantes quanto

⁴¹⁸ “consequentemente, *todas as artes podem ser consideradas como casos particulares dessa ideia geral*, dado que todas elas, por definição, comportam uma parte de ação, *a ação que produz a obra*, ou bem que a manifesta.”

⁴¹⁹ “Esse ato [o *poema* no momento de sua dicção], como a dança, não possui outro fim senão o de criar um estado; esse ato se dita suas próprias leis; ele cria, também ele, um tempo e uma medida do tempo que lhe convêm e lhe são essenciais: não se pode distingui-la de sua forma de duração. Começar a recitar versos é entrar em uma *dança verbal*.” (Último grifo meu.)

à peça então executada –, podemos, sim, nos achar perdidos durante nossa observação, sem saber identificar qualquer trecho ou prever qualquer variação da composição. No entanto, ainda assim seremos capazes de compreender que essas mãos em *ação* obedecem a leis rígidas que impõem restrições (de ordem rítmica) ao executor, “que tout ce *ballet* est réglé, déterminé...” Afinal, segundo o pensador, “ces mains ne sont-elles pas des *danseuses* qui, elles aussi, ont dû être soumises pendant des années à une discipline sévère, à des exercices sans fin?” (Ph. D., p. 1400)⁴²⁰ E assim, temos aqui, novamente – importa sublinhar –, outra função dignificante para a dança: metáfora também da música, assimilada metonimicamente pelas mãos do pianista – dançarinas, essas, incomparáveis.

Tais exemplos, enfim, são apresentados por nosso filósofo a fim de demonstrar que toda arte encerra um potencial de ação; por conseguinte, evidencia-se como a dança se encontra próxima de suas irmãs. No que concerne a essa proximidade, aliás, Valéry lança um segundo argumento que se mostra irrefutável, a saber, a filiação de todas as artes ao ritmo. Se imaginamos – como novamente ele nos sugere – um artista experimentado ao trabalho, podemos conceber, com maior ou menor precisão, a produção (ou “realização”, é o termo do autor) de uma obra de arte, e a maneira como o artista a executa por sucessivas operações que tendem a se concretizar em intervalos de tempo determinados ou mensuráveis, “c’est-à-dire *avec un rythme*”. Desse modo a obra – seja, por exemplo, uma pintura ou escultura –, em si mesma, no momento de sua realização, ultrapassa o objeto material que é moldado ou emoldurado sob o toque (ou os dedos) do artista, objeto esse que se torna não mais que “le prétexte, l’accessoire de scène, le sujet du *ballet*”, visto que o elemento primordial à sua produção, o ritmo, pode ser invisível aos olhos – enquanto produto (Ph. D., p. 1402).⁴²¹

Alegando, pois, para a dança esse estreito parentesco com as outras artes por dividir com elas esses dois princípios gerais que as dominam – seu potencial de ação e

⁴²⁰ “que todo esse *balé* é regulado, determinado... (...) não são essas mãos *dançarinas* que, também elas, tiveram que ser submetidas durante anos a uma disciplina severa, a exercícios sem fim?” (Grifos meus.)

⁴²¹ “o pretexto, o acessório de cena, o assunto do *balé*” (Grifão meu.) A isso acrescenta o conferencista este comentário que nos diz muito – incidentalmente ou não – da personalidade artística de Degas, conforme ele delineia em seu *Degas Danse Dessin*: “Cette vue vous paraît hardie, j’imagine? Mais songez que, pour maint grand artiste, une œuvre n’est jamais achevée; ce qu’ils croient être leur désir de perfection n’est peut-être qu’une forme de cette vie intérieure toute faite d’énergie et de sensibilité en échange réciproque et comme réversible, dont je vous ai parlé.” (“Essa visão parece-lhes audaciosa, imagino eu? No entanto, figurem vocês que, para uma boa quantidade de grandes artistas, uma obra é jamais acabada; o que eles acreditam ser seu desejo de perfeição não é mais, talvez, do que uma forma dessa visão interior toda feita de energia e de sensibilidade em comércio recíproco e como que reversível, da qual acabo de lhes falar.” – *Ibidem*, p.1402.)

sua obediência ao ritmo, base que lhes assegura um tempo próprio e diferenciado daquele que rege a vida ordinária –, Valéry chega, finalmente, à sua tese em defesa da sublimidade (e, quiçá, até mesmo da superioridade) da arte do movimento. Tal tese ele a comprova, agora já se reaproximando da concepção mallarmaica, ao colocar a dança em paralelo (mais uma vez) à arte do verbo (ou do verso), a poesia, cuja superioridade sempre reinara na história da estética. É então que, lançando mão de uma analogia entre a figura da dançarina e a do poeta, ele sustenta a semelhança que vislumbra entre as manobras empreendidas pelo corpo de um e o espírito de outro desses artistas ou, dito de outro modo, entre o fazer coreográfico e o fazer poético. Para ambas essas práticas, o chão é o limite que os impulsiona a ir sempre mais alto, a buscar alcançar sempre mais longe – seja o chão da superfície concreta à qual o corpo dançante não quer se agarrar como na marcha prosaica, “esta prosa do movimento humano”, seja o chão da razão que se submete às operações lógicas e previsíveis do senso comum, do qual o espírito poético quer se libertar. Assim nos descreve o filósofo sua analogia, nesta retumbante conclusão:

J'ai voulu vous montrer comment cet art, loin d'être un futile divertissement, loin d'être une spécialité qui se borne à la production de quelques spectacles, à l'amusement des yeux qui le considèrent ou des corps qui s'y livrent, est tout simplement une *poésie générale de l'action des êtres vivants*: elle isole et développe les caractères essentiels de cette action, la détache, la déploie, et fait du corps qu'elle possède un objet dont les transformations, la succession des aspects, la recherche des limites des puissances instantanées de l'être, font nécessairement songer à la fonction que le poète donne à son esprit, aux difficultés qu'il lui propose, aux métamorphoses qu'il en obtient, aux écarts qu'il en sollicite et qui l'éloignent, parfois excessivement, du sol, de la raison, de la notion moyenne et de la logique du sens commun.

(Ph. D., p.1402-1403)⁴²²

E como inicialmente partimos da afirmação de comungar nosso autor da mesma visão metafórica da arte do movimento que nutria o poeta Mallarmé, Valéry – não apenas poeta como também autêntico filósofo – vem nos mostrar, ao término de “Philosophie de la danse”, o fundamento dessa visão. A esse propósito, inclusive, assevera Serge Bourjea ao mencionar o discurso do autor em seu estudo “Rhombos eye,

⁴²² “Quis mostrar para vocês como essa arte, longe de ser um divertimento fútil, longe de ser uma especialidade que se restringe à produção de alguns espetáculos, ao entretenimento dos olhos que a consideram ou dos corpos que a ela se entregam, é simplesmente uma *poesia geral da ação dos seres viventes*: ela isola e desenvolve as características essenciais dessa ação, destaca-a, desdobra-a, e faz do corpo que ela possui um objeto cujas transformações, a sucessão dos aspectos, a busca dos limites dos poderes instantâneos do ser, fazem necessariamente vislumbrar a função que o poeta dá ao seu espírito, as dificuldades que este lhe propõe, as metamorfoses que dele ele obtém, os distanciamentos que dele ele solicita e que o repelem, às vezes excessivamente, do solo, da razão, do senso comum e de sua lógica.”

dance, trace: the writing process in Valéry's rough drafts": "(...) dance (much more than music, considered too abstract and intellectual) is the privileged metaphor in Valéry's work through which the activity of writing can be entirely understood."⁴²³ É precisamente nisso que consiste o testemunho de Valéry, o qual não deixa de aproveitar a ocasião do encerramento de sua conferência sobre a arte da bailarina que seduz completamente seu espírito – “je vous livre à l'art même, à la flamme, à l'ardente et subtile action de Mme Argentina” (Ph. D., p. 1403)⁴²⁴ – para nos revelar o quanto sua própria arte (a do discurso) contém de “empréstimo” dos recursos primários usados pela dançarina.

Desse modo, ele nos interroga: “Qu'est-ce qu'une métaphore, si ce n'est une sorte de pirouette de l'idée dont on rapproche les diverses images ou les divers noms?” – comprovando seu fascínio pela ideia do giro, o que, aliás, é notado por Gerhard Neumann (Ph. D., p. 1403).⁴²⁵ E continua:

Et que sont toutes ces figures dont nous usons, tous ces moyens, comme les rimes, les inversions, les antithèses, si ce ne sont des usages de toutes les possibilités du langage, qui nous détachent du monde pratique pour nous former, nous aussi, notre univers particulier, lieu privilégié de la *danse spirituelle*?

(Ph. D., p. 1403)⁴²⁶

Invertendo, desta feita, os termos de sua comparação, a dança que fora chamada “poésie générale de l'action des êtres vivants” passa a ser considerada metáfora viva da escrita

⁴²³ “(...) a dança (muito mais que a música, considerada demasiadamente abstrata e intelectual) é a metáfora privilegiada no trabalho de Valéry, através da qual a atividade da escrita pode ser inteiramente compreendida.” (BOURJEA, Rhombos eye, dance, trace: the writing process in Valéry's rough drafts, p.151, nota 11.)

⁴²⁴ “eu os remeto à própria arte, à chama, à ardente e sutil ação de Mme Argentina”

⁴²⁵ “O que é uma metáfora, senão uma sorte de pirueta da ideia da qual fazemos aproximar as diversas imagens ou os diversos nomes?” – Eis, a esse respeito, o comentário do crítico sobre essa curiosa tendência demonstrada pelo escritor: “Il touche ainsi à des questions qui ont été soulevées par la science moderne sous le terme de ‘système thermodynamique non intégrable’. La figure de mouvements qui préoccupe le plus Valéry est celle de la rotation, c'est-à-dire ces tourbillons qui apparaissent au sein de la nature dans l'eau, dans le sable qui coule ou encore dans les formations nuageuses; ou, dans la danse, ces fameuses figures rotatives par l'intermédiaire desquelles une nouvelle signification culturelle s'établit et une nouvelle expression se crée.” (“Ele toca, assim, em questões que foram levantadas pela ciência moderna sob a expressão de ‘sistema termodinâmico não integral’. A figura de movimentos que mais instiga Valéry é a da rotação, isto é, desses turbilhões que aparecem no seio da natureza na água, na areia que escorre ou ainda nas formações nebulosas; ou, na dança, essas famosas figuras rotacionais por intermédio das quais uma nova significação cultural se estabelece e uma nova expressão se cria.” – NEUMANN, “Il faut la voir danser!”: Idée et argument de la danse dans la littérature depuis le *Werther* de Goethe, p. 43.)

⁴²⁶ “E o que são todas essas figuras das quais nos utilizamos, todos esses meios, como as rimas, as inversões, as antíteses, se não são usos de todas as possibilidades da linguagem, que nos afastam do mundo prático para formar, a nós igualmente, nosso universo particular, lugar privilegiado da *dança espiritual*?” (Grifo meu.)

poética, a qual se torna, por sua vez, uma sorte de “danse spirituelle”. E assim Valéry compõe seu elogio à dança, tomando-a como o espelho mais fiel de seu próprio fazer artístico – talvez por isso, justamente, emita este parecer final: “Je suis celui qui n’oppose jamais, qui ne sait pas opposer, l’intelligence à la sensibilité, la conscience réfléchie à ses données immédiates, et je salue Argentina en homme qui est exactement content d’elle comme il voudrait bien être content de soi.” (Ph. D., p. 1403)⁴²⁷

3.2) *L’âme et la danse*: a dança como metáfora da arte, do pensamento, da escrita, da literatura

3.2.1) Um “Balé” de ideias e imagens

É precisamente a uma concepção metafórica da dança que se vincula o texto de Valéry intitulado *L’âme et la danse*, o qual, aliás, precede em sua escrita aos dois ensaios já abordados do mesmo autor. Publicado inicialmente em 1921 como parte do número especial da *Revue Musicale* consagrado à história do balé no século XIX (Éditions de la Nouvelle Revue Française), segundo nos informa Jean Hytier, é designado no sumário do periódico pela menção “Dialogue socratique par Paul Valéry”.⁴²⁸ Coincidentemente ou não, entre os demais textos selecionados para compor essa edição da revista encontra-se um soneto de Edgar Degas, “La danseuse”, fato esse que vem ao encontro da expressa admiração do escritor-filósofo pelo pintor das bailarinas, o qual, por sua vez, se pretende poeta. Após a publicação de *L’âme et la danse* no referido volume, outras edições desse texto se seguiram, algumas independentes, inclusive, bem ornamentadas, contando com baixa tiragem e certo luxo.

São palavras do próprio autor acerca de sua pequena composição:

La pensée constante du *Dialogue* est physiologique, – depuis les troubles digestifs du début prélude, jusqu’à la syncope finale (...) Sensations somptuaires, mouvements de luxe, et pensées spéculatives n’existent qu’à la faveur du bon vouloir de nos tyrans de la vie végétative. La danse est le type de l’échappée.

Quant à la forme d’ensemble, j’ai tenté de faire du *Dialogue* lui-même une manière de ballet dont l’Image et l’Idée sont tour à tour les Coryphées.

⁴²⁷ “Sou aquele que não opõe jamais, que não sabe opor, a inteligência à sensibilidade, a consciência refletida a seus dados imediatos, e saúdo Argentina como homem que é tão contente dela quanto ele gostaria muito de se ver contente de si mesmo.”

⁴²⁸ Cf.: VALÉRY, *Œuvres*, tome II, p.1407.

L'abstrait et le sensible mènent tour à tour et s'unissent enfin dans le vertige.⁴²⁹

O mesmo aspecto caracteristicamente fisiológico que diz Valéry permear a obra viria a ser por ele expresso, anos mais tarde e em termos propriamente filosóficos, em seus textos aqui anteriormente contemplados, especialmente na conferência “Philosophie de la danse”. Dadas as ideias neles desenvolvidas em torno da arte do movimento, como vimos, não nos parece estranho que o escritor já a associe a um tipo de mecanismo ou manifestação que não obedeça às leis ordinárias do que ele chama de “vida vegetativa” do ser humano, regida que é pela marcha, “esta prosa do movimento humano”. É, pois, testemunhando uma linha coerente de raciocínio acerca dessa arte que o descobrimos, anos antes da exposição elaborada de seu pensamento sobre o tema, ao emitir esta impressão: a de que a dança consiste em não mais que uma forma de “fuga” (*échappée*, no trecho anterior) da vida prática e corriqueira, conforme pudemos depreender de seus textos já abordados. Dessa maneira, comparando sua composição a um Balé propriamente dito, com “B” maiúsculo,⁴³⁰ ele pretende apresentar a seu público (de leitores) um “bailado” cujos papéis principais, ou seja, cujos solistas (os corifeus) são, antes dos próprios personagens em si, a Ideia e a Imagem puras – conceitos, estes sim, tomados como protagonistas do diálogo.

Examinando a concepção estética valéryana no que concerne à dança, perguntamo-nos em que *L'âme et la danse* permite entrever a alta estima que o pensador, ao apreciá-la, nutre pelo ofício da bailarina bem como se, de fato, a peça contém em si rudimentos de sua teoria acerca dessa arte demonstrada em seus escritos posteriores. Ora, que o abstrato e o sensível nela se imiscuem disputando a centralidade da cena, segundo a declaração do autor, já nos serve de indício para a constatação seguinte: a de que, assim como em Mallarmé, não há lugar para a representação na dança em Valéry. Do contrário, a arte em execução constituiria, no máximo, algo do tipo de uma pantomima, talvez, em que a técnica teatral e o tempo histórico (isto é, a sucessão cronológica) seriam imperativos, mas não algo da ordem da encenação das

⁴²⁹ “O pensamento constante do *Diálogo* é fisiológico – desde os embaraços digestivos do prelúdio inicial, até a síncope final (...) Sensações suntuosas, movimentos de luxo, e pensamentos especulativos existem apenas em favor do bem-querer de nossos tiranos da vida vegetativa. A dança é o tipo de escape. Quanto à forma do conjunto, tentei fazer do *Diálogo* ele mesmo uma maneira de balé do qual a Imagem e a Ideia são cada qual a seu turno os Corifeus. O abstrato e o sensível revezam-se e unem-se, enfim, na vertigem.” (VALÉRY, *Œuvres*, tome II, p.1408 – *Lettres à quelques-uns*, p.189-191.)

⁴³⁰ De acordo com sua expressão ao referir-se a *L'âme et la danse*: “(...) j’ai fait intervenir librement ce qu’il me fallait pour entretenir mon *Ballet* et en varier les figures.” (“(...) fiz intervir livremente o que me era preciso para compor meu *Balé* e variar suas figuras.” – *Ibidem*, p.1408, grifo meu.)

medusas, modelo da arte coreográfica por excelência (relembre-se *Degas Danse Dessin*).⁴³¹ Tal modelo, se bem recordamos, situa-se fora do âmbito de qualquer ordenação temporal e de qualquer técnica imitativa, expressando-se muito mais segundo uma liberdade intrínseca cuja lógica – avessa àquela que rege as ações práticas da vida ordinária – aproxima-se do atemporal e do original, na dupla acepção do não pragmático e do não figurativo. É o próprio escritor quem admite: “En somme, je n’ai poursuivi à aucun degré la rigueur historique ou technique (...)” E, como a ratificar o pensamento mallarmaico no que toca às dançarinas, esclarece categórica e abertamente:

Ce que Mallarmé avait prodigieusement écrit est alors devenu une condition singulière de mon travail. Je ne devais ni l’ignorer ni l’épouser. J’ai pris le parti de faire figurer, parmi les interprétations diverses que donnent de la danse les trois personnages, celle dont l’énoncé et l’incomparable démonstration par le style se trouvent dans les *Divagations*.⁴³²

Quais seriam, afinal, tais interpretações? Como se relacionam elas com cada um dos personagens do diálogo? A fim de investigarmos essa problemática visando a compreender, em um nível mais profundo, as próprias interpretações do autor que se fazem centrais em sua concepção sobre a dança, iniciaremos pela ambientação em meio à qual se instaura a conversa dos personagens.

3.2.2) Analogia entre a arte do verbo e a arte do movimento: “mãos falantes”, “pés escreventes”

Descortinamos, logo no princípio do texto, a cena do final de um banquete em que três filósofos gregos, após se fartarem de uma refeição convivial e já ressentindo os correspondentes sintomas digestivos – em que pese o dito aspecto fisiológico evocado pelo próprio autor como característico de seu diálogo –, tecem um colóquio espirituoso que se torna definitivamente animado – para não dizer, absolutamente deslumbrado – pela entrada de um cortejo esvoaçante de dançarinas. Como não poderia convir mais ao desenrolar do texto de tom um tanto quanto satírico, Valéry escolhe,

⁴³¹ Revejam-se especialmente, neste capítulo, as páginas 171 e 172.

⁴³² “Em suma, não segui em grau algum o rigor histórico ou técnico (...) Aquilo que Mallarmé tinha escrito prodigiosamente tornou-se, então, uma condição singular do meu trabalho. Eu não deveria ignorá-lo nem esposá-lo. Tomei o partido de fazer figurar, entre as interpretações diversas que dão da dança os três personagens, aquela cujo enunciado e a incomparável demonstração pelo estilo se encontram nas *Divagações*.” (VALÉRY, *Œuvres*, tome II, p.1408 – *Lettres à quelques-uns*, p.189-191.) A referência a Mallarmé toca a seu texto “Ballets”, estudado no início deste capítulo.

além das célebres personalidades platônicas de Sócrates e Fedro, a de um médico, Erixímaco, mestre como só ele não só da arte de curar o corpo mas, inclusive, do saber que a ninguém mais compete de conhecer a fundo o funcionamento orgânico daquela máquina que a todos excita com sua altiva engenhosidade e sua invejável performance, e que não é outra senão o corpo das bailarinas (a ele, como sustenta, mais familiar que a elas próprias). Cabe, aliás, ao médico a abertura do diálogo.

Nessa eloquente seleção pelo autor dos personagens a sustentarem o colóquio, logo percebemos certa tipificação do discurso. Erixímaco, o mestre das ciências naturais e profundo conhecedor dos mistérios fisiológicos do homem, tem sua notoriedade rivalizada com a de Sócrates, mestre, por sua vez, da arte da palavra e profundo conhecedor da alma humana. Já Fedro, cuja participação no debate assume antes um papel mediador do que propriamente de relevância ou tampouco decisivo, figura entre seus companheiros como um ouvinte atento e o mais sensibilizado dos três. É, pois, ao sábio Sócrates que se dirige Erixímaco desde o princípio:

[ÉRYXIMAQUE] – Ô Socrate, je meurs!... Donne-moi de l'esprit! Verse l'idée!... Porte à mon nez tes énigmes aiguës!... Ce repas sans pitié passe toute appétence concevable et toute soif digne de foi!... Quel état que de succéder à de bonnes choses, et que d'hériter une digestion!... Mon âme n'est plus qu'un songe que fait la matière en lute avec elle-même!... (...) A la fin, je péris d'un désir insensé de choses sèches, et sérieuses, et tout à fait spirituelles!... Permets que je vienne m'asseoir auprès de toi et de Phèdre; et le dos délibérément opposé à ces viandes toujours renaissantes et à ces urnes intarissables, laisse-moi que je tende à vos paroles la coupe suprême de mon esprit (...)

(A.D., p.148)⁴³³

Após instar ainda o médico a Sócrates para que dê livre curso ao pensamento que lhe é sempre efervescente – “Mais Socrate ne laissait pas de méditer sur quelque chose?... Peut-il jamais demeurer solitaire avec soi-même, et silencieux jusque dans l'âme!” (A.D., p.148)⁴³⁴ – e compartilhe amigavelmente sua sabedoria, a este responde o filósofo segundo a solicitação que recebe. Lançando a primeira de suas

⁴³³ VALÉRY, L'âme et la danse, *Œuvres*, tome II, p.148-176. – “Ah, Sócrates, estou morrendo! Dá-me espírito! Verte a ideia! Traz a meu nariz teus agudos enigmas! Este repasto impiedoso supera todo apetite concebível e toda sede digna de fê! Que estado este, o de sobreviver a boas coisas e herdar uma digestão! Minha alma nada mais é que um sonho feito pela matéria em luta consigo mesma! (...) Morro, enfim, de um desejo insensato por coisas secas, e sérias, e totalmente espirituais! Permite que me sente perto de ti e de Fedro; e as costas deliberadamente voltadas a esses pratos sempre renascentes e a essas urnas inextinguíveis, deixa-me que estenda para vossas palavras a taça suprema de meu espírito.” (Tradução de Marcelo Coelho em VALÉRY, *A alma e a dança e outros diálogos*, p.17.)

⁴³⁴ “Mas Sócrates não deixava de meditar sobre alguma coisa... Seria alguma vez capaz de ficar solitário consigo mesmo, e silencioso até na alma?” (VALÉRY, *A alma e a dança e outros diálogos*, p.18.)

ideias, dá margem ao tom filosófico que passa a dominar o diálogo, “l’homme qui mange est le plus juste des hommes...”, ao que replica o médico, animado: “Voici déjà l’énigme, et l’appétit de l’esprit qu’elle est faite pour exciter...” (A.D., p.149)⁴³⁵

Em seu breve comentário sobre *L’âme et la danse*, Julie Townsend argumenta ser a dança, no decorrer do colóquio travado entre os personagens-filósofos, uma espécie de subterfúgio usado por Valéry para explorar temas tais quais a relação entre poesia e filosofia, o material e o abstrato; ela seria antes algo do tipo de uma moeda repassada entre os próprios interlocutores ao trocarem suas impressões pessoais do que algo a ser verdadeiramente revelado. Embora tal opinião seja contestável, o seguinte parecer emitido pela pesquisadora revela-nos um traço indefectível do texto – a saber, o de que a dança não logra ser nele tão bem representada (diria aqui, mesmo, em complementação à autora, “personificada”) quanto o é a filosofia: “Valéry’s speakers come up against considerable limitations in their ability to express what cannot be represented in language: the dance. Passages of description are only indirectly about the dance, highlighting instead the philosophical positions of the speakers.”⁴³⁶

Sendo-nos ainda possível discutir essa afirmação ao longo de nossa análise, interessa-nos, por ora, atentar para a caracterização dos personagens fornecida pela estudiosa. Enquanto Fedro é descrito como ciumento ou invejoso da eloquência da arte da dançarina, Sócrates e Erixímaco não se deixam seduzir de seu lugar de espectadores e preservam cada qual sua integridade e propriedade discursivas de filósofo e cientista, respectivamente. Citando um crítico egípcio cuja carreira acadêmica se fixou no Canadá, Townsend reitera essa diferenciação do olhar de cada personagem sobre aquilo que, a determinada altura da conversa, surpreende-os de modo estonteante: a performance das bailarinas. Diz ela: “Alexandre Lazaridès rightly observes that each speaker elaborates a fixed rather than evolving relationship with the dancer: ‘Chaque expression est révélatrice du regard qui doit l’accompagner: sensuel chez Phèdre, exalté chez Socrate, connaisseur chez Éryximaque.’”⁴³⁷

⁴³⁵ “– (...) o homem que come é o mais justo dos homens... / – Eis já o enigma, e o apetite do espírito que ele foi feito para excitar...” (*Ibidem*, p.18.)

⁴³⁶ “Os interlocutores de Valéry trazem limitações consideráveis em sua habilidade para expressar o que não pode ser representado na linguagem: a dança. Passagens descritivas são apenas indiretamente relacionadas à dança, sublinhando, em vez disso, as posições filosóficas dos interlocutores.” (TOWNSEND, *Synaesthetics: Symbolism, dance, and the failure of metaphor*, p.139.)

⁴³⁷ “Alexandre Lazaridès bem observa que cada um dos falantes elabora uma relação antes fixa do que evolutiva com a [figura da] dançarina: ‘Cada expressão é reveladora do olhar que deve acompanhá-la: sensual em Fedro, exaltada em Sócrates, conhecedora em Erixímaco.’” (TOWNSEND, *Synaesthetics: Symbolism, dance, and the failure of metaphor*, p.139.)

É em direção a tal constatação que caminhamos. Não, porém, sem antes observar que à deslumbrante entrada das dançarinas em cena precede um debate entre os três filósofos que, à maneira de um prelúdio a anunciar o que está por vir, toca justamente no fundamento da arte executada por elas. Eis que Erixímaco, após obter a concessão do discurso de Sócrates ouvindo-o falar sobre sua tese inicial (a do “homem que come” e que por essa via nutre tanto suas qualidades quanto seus defeitos e assim por diante), atesta ter elegido, no exercício da medicina, apenas remédios eficazes contra os males do corpo. Entre esses, os quais ele lista no número de oito, encontra-se o movimento – além de sua contraparte, o repouso. Aplicados um contra o outro de acordo com sua natureza e na justa medida, todos os antídotos enumerados aos pares pelo médico – há ainda o quente e o frio, a abstinência e seu oposto, o ar e a água – seriam suficientes para substituir com sucesso a inútil variedade de drogas inventadas pelo homem que não provam, a seu ver, mais que uma absoluta inconstância. Elencando, então, o movimento como o último elemento de sua pequena listagem, Erixímaco crê ter acertado na precisão de seus remédios; porém, por uma ponderação de Sócrates, é obrigado a repensá-la sem, contudo, conseguir renunciar a esta noção que se faz imperativa tanto para a vida humana quanto para a arte que daquela retira a sua essência e que, por conseguinte, não poderia ser melhor referida senão como a arte do movimento em si. E é justamente desse elemento que partem os interlocutores nesse breve preâmbulo que antecede a chegada das bailarinas para não mais esgotarem o assunto.

E por que torneios, afinal, passa a argumentação do diálogo para se deixar capturar definitivamente pela ideia do movimento? Na verdade, o torneio é senão de Sócrates, figura a representar o eminente lugar do filósofo na obra. Ao contra-argumentar a sabedoria científica do amigo, alegando existirem para a alma não oito, mas apenas dois antídotos – a verdade e a mentira –, ele afirma, não obstante as contestações de Erixímaco, ser esse um fato, fruto de uma evidência, e não simples opinião. Afinal, não é ele que o diz – conforme esclarece –, mas a vida mesma que o demonstra, e que assim o quer. “C’est la vie même qui le veut: tu le sais mieux que moi, qu’elle se sert de tout. Tout lui est bon, Éryximaque, pour ne jamais conclure. C’est là ne conclure qu’à elle-même...” (*A.D.*, p.151)⁴³⁸ Deixando, então, emergir seu saber

⁴³⁸ “É a própria vida que assim o quer; sabes melhor que eu que ela se serve de tudo. Tudo ajuda a vida, Erixímaco, para que a vida nada conclua. Isto é concluir apenas a si mesma...” (VALÉRY, *A alma e a dança e outros diálogos*, p.22.)

filosófico e recorrendo a uma expressão metafórica, Sócrates lança a primeira imagem da dança comparando-a à própria vida, cuja dinâmica toma dessa arte seu princípio fundador e o incorpora sem reservas, tornando-se ela mesma uma forma de movimento. Aliás, não se trata somente de uma imagem da dança, mas em termos mais específicos e quiçá mais mallarmaicos, de uma “mulher que dança”. Ei-la nestas suas palavras:

[SOCRATE] – N'est-elle pas ce mouvement mystérieux qui, par le détour de tout ce qui arrive, me transforme incessamment en moi-même, et qui me ramène assez promptement à ce même Socrate pour que je le retrouve, et que m'imaginant nécessairement de le reconnaître, *je sois!* – Elle est une femme qui danse, et qui cesserait divinement d'être femme, si le bond qu'elle a fait, elle y pouvait obéir jusqu'aux nues. Mais comme nous ne pouvons aller à l'infini, ni dans le rêve ni dans la veille, elle, pareillement, redevient toujours elle-même; cesse d'être flocon, oiseau, idée; – d'être enfin tout ce qu'il plut à la flûte qu'elle fût, car la même Terre qui l'a envoyée, la rappelle, et la rend toute haletante à sa nature de femme et à son ami...

(A.D., p.151)⁴³⁹

Esse é, no diálogo, o trecho que prepara a temática da dança e anuncia, de certo modo, a relação que o título (*L'âme et la danse*) já pressupõe. Com efeito, a ponderação feita por Sócrates a partir da enumeração de Erixímaco sobre os remédios eficazes para o corpo abre margem para se discutir o que, diferentemente do parecer do médico, é eficaz para a alma e, por extensão, o que a aproxima da noção do movimento – logo, o que a alma teria em comum com a arte da dançarina. Tal ponto em comum encontra-se no que o filósofo associa às esferas da vigília e do sono, ou seja, da luz, da claridade e da transparência do real por um lado e, por outro, das trevas, da escuridão, da obscuridade e da confusão próprias à ilusão. Nisso consistem, em seu entender, verdade e mentira, respectivamente. Nisso consiste também a dinâmica natural da vida, ora desejosa de fugir à realidade (comparada à vigília do dia) e mergulhar na ilusão (comparada ao sono da noite), ora, quando imersa na escuridão e aprisionada por um mau sonho, ávida por se libertar das trevas e rever a luz. Pois bem, esse é o redirecionamento constante que, segundo Sócrates, orienta a alma humana e que a faz tão submissa ao movimento quanto a própria dançarina na execução de sua arte.

⁴³⁹ “Não é ela esse movimento misterioso que, pelo desvio de tudo o que acontece, transforma-me incessantemente em mim mesmo, e que me devolve bastante rápido a este Sócrates para que eu o reencontre, e que imaginando necessariamente reconhecê-lo, *eu exista!* – Ela é uma mulher que dança, e que deixaria de ser mulher divinamente, se o salto que fez, pudesse obedecê-lo até as nuvens. Mas como não podemos ir ao infinito, nem no sonho nem na vigília, ela, de modo semelhante, reconverte-se sempre a si mesma; deixa de ser floco, pássaro, ideia; – de ser enfim tudo que a flauta quis que dela fosse feito, pois a mesma Terra que a mandou a convoca, e entrega-a toda palpitante à sua natureza de mulher e a seu amigo...” (*Ibidem*, p.22-23.)

Há ainda um outro aspecto interessante a ser observado no mesmo trecho. Ao ressaltar, através da fala do personagem-filósofo, a ideia de algo que nunca toma uma forma definitivamente nova e diversa, que nunca assume perenemente outro estado retornando, ao invés disso, sempre ao estado ou à condição original para novamente escapar em um movimento incessante de ida e volta, Valéry introduz em seu texto a imagem essencialmente dinâmica de uma figura que o percorrerá até o fim, a saber: a do turbilhão. Conforme já notamos a propósito dos outros textos valéryanos aqui estudados e conforme sublinham Gerhard Neumann e Jill Fell,⁴⁴⁰ o fenômeno propriamente físico da rotação ou do turbilhonamento é objeto central de seu interesse pelas figuras de movimento. Por isso, ele ganha destaque em *L'âme et la danse* não só como expressão da dinâmica circular da vida tal qual denota o personagem Sócrates no trecho anterior – “elle (...) redevient toujours elle-même” – mas também como a imagem derradeira da bailarina que esvanece na diluição do próprio rodopio – o que constatamos ao final do diálogo.

O referido pronunciamento de Sócrates marca exatamente o momento da interlocução em que a discussão entre os três personagens passa a se pautar não mais em uma imagem abstrata, mas em uma visão concreta, a surpreendente chegada de um fascinante cortejo de bailarinas. Este entra em cena para animar os convivas após a frutuosa refeição, e é primeiramente notado por Fedro, que exclama com exaltada admiração:

[PHÈDRE] – Miracle!... Merveilleux homme!... Presque un vrai miracle! À peine tu parles, tu engendres ce qu'il faut!... Tes images ne peuvent demeurer images!... Voici précisément, – comme si de ta bouche créatrice, naissaient l'abeille, et l'abeille, et l'abeille, – voici le chœur ailé des illustres danseuses!... L'air résonne et bourdonne des présages de l'orchestrique!... Toutes les torches se réveillent... Le murmure des dormeurs se transforme; et sur les murs de flammes agités, s'émerveillent et s'inquiètent les ombres immenses des ivrognes!... Voyez-moi cette troupe mi-légère, mi-solennelle! – Elles entrent comme des âmes!

(A.D., p.151)⁴⁴¹

⁴⁴⁰ Cf.: NEUMANN, “Il faut la voir danser!”: Idée et argument de la danse dans la littérature depuis le *Werther* de Goethe; FELL, *Dancing under their own gaze*: Mallarmé, Jarry and Valéry. Reveja-se, a propósito, a página 189 (nota 425, inclusive) neste capítulo.

⁴⁴¹ “Milagre! Maravilhoso homem! Quase um verdadeiro milagre! Mal começa a falar, engendras o que convém!... Tuas imagens não podem manter-se imagens! Eis que precisamente – como se de tua boca criadora nascessem abelha, abelha e abelha –, eis o coro alado das ilustres dançarinas!... O ar ressoa e zumba nos presságios da orquestra!... Todas as tochas despertam... O murmúrio dos adormecidos se transforma; e sobre os muros pelas labaredas agitadas, as sombras imensas dos ébrios se maravilham e se inquietam!... Vede comigo este grupo, meio ligeiro, meio solene! Elas entram como almas!” (VALÉRY, *A alma e a dança e outros diálogos*, p.23.)

Desse momento em diante o cortejo desses seres etéreos quase divinizados – “les claires danseuses!...” –, na expressão de Sócrates – consistirá no alvo das impressões trocadas entre os interlocutores. De início, surgem em um grupo tão numeroso quase a parecer um enxame de abelhas povoando o ar, conforme o define Fedro: “Et qui donc règne sur ces abeilles?” A abelha rainha, porém, não aparece logo, como a aguardar que suas companheiras preparem a cena e a expectativa de seus admiradores para sua entrada triunfal. E recebe um nome bastante inusitado para um humano: “L’étonnante et l’extrême danseuse, Athikté!”, nas palavras de Erixímaco (*A.D.*, p.153).⁴⁴² Todo o cortejo, aliás, recebe nomes que diríamos próprios a criaturas feito ninfas, e não a verdadeiras mulheres: Rhodonia, Nips, Niphoé, Néma, Niktéris, Néphélé, Nexis, Rhodopis, Ptilé... É o que nota também Charles Whiting, o qual, ao contrastar *L’âme et la danse* a um poema prévio de Valéry intitulado “Les vaines danseuses”, observa que “si les vaines danseuses sont anonymes [dans le poème], les danseuses que regarde Socrate ont des noms bizarres qui ne sont pas leurs noms ordinaires de femme”.⁴⁴³ Vale ainda destacar que, coincidentemente ou não, o único homem que as acompanha, designado no texto pela alcunha de Nettarion, é dotado de pequena estatura e de uma feiura tão marcante, segundo a descrição de Erixímaco, que o tornam extremamente destoante do grupo, à maneira de um sátiro ou fauno que, na mitologia greco-latina, costumava ser retratado junto às ninfas, de quem poderia ser tanto perseguidor quanto par em suas danças.

Essa questão dos nomes atribuídos às dançarinas (bem como ao único representante masculino entre elas) e tão estranhos à realidade humana,⁴⁴⁴ na opinião de Whiting, serve como indício de que “la danse crée pour le spectateur l’impression non seulement de voir une métaphore mais aussi tout un monde infiniment éloigné de son expérience habituelle”.⁴⁴⁵ Poderíamos argumentar, ademais, que, justamente por remeterem a uma realidade extraordinária que nada tem de comum com a vida cotidiana, tais nomes sinalizam a desumanização que Valéry, bebendo da fonte

⁴⁴² “– Quem é que reina então entre as abelhas? / – A espantosa e extrema dançarina, Athikté!” (*Ibidem*, p.26.)

⁴⁴³ “se as vãs dançarinas são anônimas [no poema], as dançarinas que olha Sócrates têm nomes bizarros que não são seus nomes ordinários de mulher” (WHITING, *Valéry: jeune poète*, p.56.)

⁴⁴⁴ A respeito de sua provável etimologia grega, por sinal, valeria a pena uma pesquisa mais depurada das raízes e dos significados desses nomes (alguns, até, bastante assemelhados aos de entidades rústicas figurantes da mitologia grega, como o da ninfa Rodo) – pesquisa essa que, lamentosamente, não pôde ser efetivada dentro dos limites temporais a que se submeteu o presente estudo.

⁴⁴⁵ “a dança cria para o espectador a impressão não somente de ver uma metáfora mas, ainda, todo um mundo infinitamente distanciado de sua experiência habitual” (*Ibidem*, p.56-57.)

mallarmaica, quisera conferir também às suas dançarinas. Contudo, em lugar de uma completa “desubjetivização” como preconizara Mallarmé ao negar uma identidade à bailarina – “la danseuse *n’est pas une femme qui danse (...)* elle *n’est pas une femme*, mais une métaphore”⁴⁴⁶ –, o autor de *L’âme et la danse* parece apenas transferir sua subjetividade do plano humano a um plano diversificado, praticamente semidivinizado. Nele, as aparentes “ninfas” pisam o mesmo solo que seus apreciadores para dele logo se desprenderem; respiram o mesmo ar que as transporta, porém, para uma atmosfera vibrante em que o estado ofegante é o mais natural; enfim, encontram-se irremediavelmente imersas no movimento tanto quanto aqueles que as contemplam recolhem-se no repouso. Seja, pois, em sua natureza de ninfas ou medusas (como os espécimes descritos mais tarde em *Degas Danse Dessin*), as dançarinas de Valéry comparecem diante do olhar extasiado de seus espectadores provindo de um mundo essencialmente distinto daquele que abarca a vida ordinária dos homens, de uma realidade que lhes é a um só tempo alheia e inapreensível. Assim a elas alude Sócrates na seguinte passagem, referindo-se à sua maior representante, Athikté:

[SOCRATE] – Eh bien, ne te semble-t-il pas, Éryximaque, et à toi, mon cher Phèdre, que cette créature qui vibre là-bas, et qui s’agit adorablement dans nos regards, cette ardente Athikté qui se divise et se rassemble, qui s’élève et qui s’abaisse, qui s’ouvre et se referme si promptement, et qui paraît appartenir à d’autres constellations que les nôtres, – a l’air de vivre, tout à fait à l’aise, dans un élément comparable au feu, – dans une essence très subtile de musique et de mouvement, où elle respire une énergie inépuisable, cependant qu’elle participe de tout son être, à la pure et immédiate violence de l’extrême félicité? – Que si nous comparons notre condition pesante et sérieuse, à cet état d’étincelante salamandre, ne vous semble-t-il pas que nos actes ordinaires, engendrés successivement par nos besoins, et que nos gestes et nos mouvements accidentels soient comme des matériaux grossiers, comme une impure matière de durée, – tandis que cette suprématie de la tension, et ce ravissement dans le plus agile que l’on puisse obtenir de soi-même, ont les vertus et les puissances de la flamme; et que les hontes, les ennuis, les niaiseries, et les aliments monotones de l’existence s’y consomment, faisant briller à nos yeux ce qu’il y a de divin dans une mortelle? (A.D., p.170)⁴⁴⁷

⁴⁴⁶ MALLARMÉ, Ballets, *Œuvres complètes*, tome II, p.171. (“a dançarina não é uma mulher que dança (...) ela não é uma mulher, mas uma metáfora” – MALLARMÉ, *Rabiscado no teatro*, p.41.)

⁴⁴⁷ “Pois bem, não te parece, Erixímaco, e a ti, caro Fedro, que essa criatura que vibra ali, e que se agita adoravelmente para nossos olhos, essa ardente Athikté que se divide e se reúne, que se alteia e se abaixa, que se abre e se fecha tão depressa, e que parece pertencer a outras constelações que não as nossas – não parece viver, como se fosse em casa, num elemento comparável ao fogo – numa essência muito sutil de movimento e música, onde ela respira uma energia inesgotável, enquanto participa, como todo seu ser, da violência pura e imediata de uma extrema felicidade? – Pois se comparamos nossa condição pesada e séria a esse estado de coruscante salamandra, não vos parece que nossos atos ordinários, engendrados sucessivamente por nossas necessidades, e que nossos gestos e movimentos acidentais sejam como materiais grosseiros, como uma impura matéria de duração, enquanto que essa exaltação e essa vibração da vida, enquanto que essa supremacia da tensão, e esse transporte no que de mais ágil se possa obter de

Percebemos nesse testemunho do personagem-filósofo quão convicta é sua constatação de que ambos os mundos são diametralmente opostos: o mundo do qual surgem as belas criaturas dançantes e aquele ao qual pertencem irremediavelmente os que se deliciam ao contemplá-las. Igualmente, percebemos traços ou imagens que seriam, anos depois, evocados pelo escritor em trabalhos posteriores, conforme tivemos ocasião de verificar. É o caso da figura das medusas mencionadas em *Degas Danse Dessin*; eis o trecho (contido na citação anterior) que parece delas uma descrição fidedigna: “qui se divise et se rassemble, qui s’élève et qui s’abaisse, qui s’ouvre et se referme”. É também o caso da chama (aludida em “Philosophie de la danse”), imagem essa à qual retornaremos. No entanto, o que mais ressalta dessa fala de Sócrates é a sublimação que ele faz da dançarina, criatura a qual, além de dar a impressão “de vivre tout à fait à l’aise, dans un élément comparable au feu”, deixa entrever em seu ser de movimento alguma coisa de divino, “faisant briller à nos yeux ce qu’il y a de divin dans une mortelle”. Não fosse Athikté – de quem se encantam seus olhos – uma simples mortal ou, pudera, uma diva da linhagem dos deuses olímpicos, seria a rainha das ninfas. À entrada da tropa por ela encabeçada, pois, regressamos, ainda ao princípio do diálogo – é Fedro quem a qualifica, “cette troupe mi-légère, mi-solennelle!” (*A.D.*, p.151)⁴⁴⁸

É justamente ao avistar a chegada desse formoso cortejo de bailarinas que Sócrates emite esta maravilhada declaração – talvez natural ao gênero de espectador que pode constituir um filósofo –, cujo princípio pautará a sua interpretação acerca daquilo a que assiste: “Par les dieux, les claires danseuses!... Quelle vive et gracieuse introduction des plus parfaites pensées!... Leurs mains parlent, et leurs pieds semblent écrire.” (*A.D.*, p.151-152)⁴⁴⁹ Acaso essa sugestiva exclamação do personagem não tem a força de nos transportar, ainda que por uma vaga impressão de similitude, à Antiguidade com suas polêmicas e entrelaçamentos travados no âmbito das artes?⁴⁵⁰ Ora, já vimos (no segundo

si mesmo, têm as virtudes e os poderes da chama; e que as vergonhas, os enfados, as tolices, e os alimentos monótonos da existência se consomem aí, fazendo brilhar diante de nossos olhos aquilo que há de divino numa mortal?” (VALÉRY, *A alma e a dança e outros diálogos*, p.57-58.)

⁴⁴⁸ “este grupo, meio ligeiro, meio solene!” (*Ibidem*, p.23.)

⁴⁴⁹ “Pelos deuses, as claras dançarinas! Que viva e graciosa introdução aos mais perfeitos pensamentos! Suas mãos falam, e seus pés parece que escrevem.” (*Ibidem*, p.23-24.)

⁴⁵⁰ Relembre-se o trocadilho forjado por Plutarco (“a dança é uma poesia muda”) a partir da eternizada fórmula simonídea que classifica a poesia como pintura falante e a pintura, por sua vez, como poesia muda. Parece algo irônica essa alusão no texto de Valéry, logo esse autor que se eximia de qualquer resquício de erudição ante os elogios de um correspondente que dedicara um capítulo de sua obra à análise de *L’âme et la danse*... Sobre tal episódio, o mencionado correspondente do autor é Louis Séchan, cuja obra, *La danse grecque antique* (à qual, aliás, o acesso não foi possível no decorrer desta pesquisa),

capítulo)⁴⁵¹ que o *tópos* das “mãos falantes” era bastante recorrente e bem demarcado no contexto da pantomima antiga; o que aqui vemos de novidade é que, somado a ele, aparece aquele dos “pés escreventes” – que tanto escrevem uma espécie de linguagem (não verbal) quanto inscrevem ou traçam sinais, isto é, deixam seu rastro sobre a superfície sob a forma de palimpsestos na memória visual do espectador.⁴⁵² Eis o novo *tópos* da Modernidade sobre o qual, na esteira da sugestão do mestre Mallarmé, quer se deter também Valéry: trata-se da imagem de pés que, com a mesma eloquência silenciosa das mãos, escrevem no chão o que estas desenhavam no ar.

Há ainda algo de bastante curioso nessa exclamação de Sócrates. Desde o momento em que as dançarinas entram em cena, o personagem-filósofo instintivamente associa o seu surgimento àquele concomitante “dos mais perfeitos pensamentos”. Isso se explica por uma das duas hipóteses: ou ele experimenta a grata sensação de subitamente achar-se inspirado diante da esplendorosa visão da dança em ação – sob os pés de cuja representante Mallarmé aconselha depositar “la Fleur d’abord *de ton poétique instinct*”⁴⁵³ –, ou ele enxerga as próprias dançarinas como metáfora das ideias, as quais, estas sim, põem-se a rodopiar à sua frente. O que estaria a admirar seria, então,

inclui capítulo intitulado “*L’âme et la danse*, de Paul Valéry” (E. de Boccard, 1930, 372 páginas, capítulo X, p.273-308, conforme indicações de Jean Hytier). A este, Valéry endereça uma carta em agosto do mesmo ano de publicação do dito livro em agradecimento ao estudo a ele dedicado por Séchan. Nestes termos assim se expressa (senão com modéstia, ao menos com uma vontade deliberada de independência em relação a seus predecessores históricos): “Monsieur, Je vous remercie beaucoup de l’attention que vous avez eue de m’envoyer votre bel ouvrage sur la danse grecque. J’y apprendis bien des choses que j’ignorais, – et même que j’ignorais de moi. Votre chapitre si aimable sur mon petit dialogue me donne généreusement bien plus d’érudition que je n’en ai jamais possédé. Ni Callimaque, ni Lucien, Xénophon, ni la Parthénie ne m’étaient connus; et d’ailleurs ne m’eussent pas servi de grand’chose. Les documents, en général, me gênent plus qu’ils ne me secourent. Il en résulte pour moi des difficultés, et, par conséquent, des solutions singulières, dans toutes les compositions où l’histoire doit jouer quelque rôle.” (“Senhor, Eu lhe agradeço muito pela atenção que teve ao me enviar sua bela obra sobre a dança grega. Com ela aprendo várias coisas que eu ignorava – e até que ignorava de mim mesmo. Seu capítulo tão amável sobre meu pequeno diálogo me confere generosamente bem mais erudição do que jamais possuí. Nem Calímaco, nem Luciano, Xenofonte, nem a Partênia eram por mim conhecidos; além do mais, tampouco me teriam servido para grande coisa. Os documentos, em geral, me perturbam mais do que me socorrem. Disso me resultam dificuldades e, por conseguinte, algumas soluções singulares, em todas as composições em que a história deve desempenhar algum papel.” – VALÉRY, *Œuvres*, tome II, p.1407; *Lettres à quelques-uns*, p.189-191.) Ironicamente, portanto, como se verifica a partir do episódio referido, o próprio Valéry nos remeteria pelas palavras de seu Sócrates em *L’âme et la danse* não apenas a Luciano como também, de origem bem mais remota (embora indiretamente), ao célebre poeta de Ceos de quem Plutarco ousara adotar o mesmo modelo comparativo para falar da dança. Como isso pode deixar de demonstrar, afinal, traços da erudição de nosso autor?

⁴⁵¹ Reveja-se a página 28 (em especial, nota 17).

⁴⁵² Lembremos, ainda, ser exatamente esse o sentido original da palavra grega *graphé* para designar a escrita, e de um único verbo, γραφειν, para designar o ato de se “inscreverem” sinais em uma superfície (esse, como já mencionamos anteriormente neste estudo, era usado duplamente tanto para a atividade do poeta quanto para a do pintor).

⁴⁵³ MALLARMÉ, *Ballets, Œuvres complètes*, tome II, p.174. (“a Flor sobretudo *de teu poético instinto*” – MALLARMÉ, *Rabiscado no teatro*, p.47.)

não mais do que a figuração da dança do pensamento em si, ou seja, do intelecto em ação. E dá prosseguimento à exclamação: “(...) on dirait que la connaissance a trouvé son acte, et que l’intelligence tout à coup consent aux grâces spontanées...” (*A.D.*, p.152)⁴⁵⁴

Torna-se difícil negar, sobretudo a partir dessa declaração de seu personagem, a analogia estabelecida por Valéry entre a dança e o pensamento. São motores para o trabalho intelectual, conforme menciona Sócrates, o conhecimento e a inteligência – aquele materializado no ato executado pelas criaturas dançantes e esta manifestada pelos encantos por elas oferecidos. E isso não é tudo. Relacionando assim a arte do movimento ao processo de intelectualização do qual brotam as ideias, não estaria o autor também a sugerir uma analogia decorrente com a arte que fundamenta tal processo, qual seja, a arte do verbo? Esta, idealizada seja sob a forma do discurso filosófico seja do poético, depende, em sua essência, de três mecanismos: o da racionalização, o da expressão verbal (oral ou escrita) e o do registro que se dá, justamente, pela escrita, a qual lhe permite subsistir no tempo. Por meio da imagem das “mãos que falam” e dos “pés que escrevem”, pois, o autor – através de seu personagem – afirma o parentesco existente (ainda que apenas sob o nível da metáfora) entre ambas as artes: a da bailarina e a do poeta (ou filósofo).

A propósito, Serge Bourjea faz este interessante comentário na explanação introdutória à sua análise acerca do processo de “escrita bruta” deflagrado nos rascunhos de Valéry⁴⁵⁵ – a quem se refere como “o poeta”:

(...) before considering any intellectual aim or intentionality, the poet invariably leads us to the main idea of *pleasure* (...) The writing process had no other end for him than this raw liberation, lacking any true destiny, of a desire to write, a desire which Valéry often formulates as a “dance”, as an energy lavishly spent by a body vibrantly drunk with its uncontrolled movement.⁴⁵⁶

⁴⁵⁴ “(...) dir-se-ia que o conhecimento encontrou seu ato, e que a inteligência de imediato consente às graças espontâneas...” (VALÉRY, *A alma e a dança e outros diálogos*, p.24.)

⁴⁵⁵ Trata-se dos abundantes manuscritos deixados pelo escritor – produzidos entre 1894 e 1914 – e reunidos integralmente na coleção de seus *Cahiers* em quatro volumes, publicados pelas edições Gallimard, de Paris, nos respectivos anos de 1987, 1988, 1990 e 1992.

⁴⁵⁶ “(...) antes de considerar qualquer meta intelectual ou qualquer intencionalidade, o poeta nos conduz invariavelmente à ideia central de *prazer* (...) O processo de escrita, para ele, não tinha outra finalidade senão essa liberação bruta, sem nenhum destino certo, de um desejo de escrever, um desejo que Valéry sempre formula como uma “dança”, como uma energia extravagantemente consumida por um corpo frenético e embriagado com seu movimento descontrolado.” (BOURJEA, *Rhombos eye, dance, trace: the writing process in Valéry’s rough drafts*, p.137.)

De acordo com o crítico, o autor considera a dança uma representação metafórica do ato da escrita – ou, antes até, do desejo em potencial que impulsiona a mente do escritor (e o corpo obediente) a concretizá-la. Trata-se, conforme quer dar a entender o estudioso, não exatamente de uma escrita lógica ou racional, mas da escrita poética por excelência, “lacking any true destiny”, ou seja, pautada mais por um impulso instintivo do que pela simples objetividade típica ao discurso prosaico. Nesse sentido, acrescenta, já ao abordar o diálogo valéryano sobre a dança:

(...) when speaking of Athikté’s friends, in the dialogue *L’âme et la danse*, Socrates affirms that “their hands speak and their feet seem to write”. Every scriptural “dance”, because of its successive outbursts, subverts and rewrites an unlimited text, just as dance and choreography transcend walking, “this prose of human movement”.⁴⁵⁷

Certamente, como faz notar Bourjea em sua análise, Valéry nos deixa pressentir em seu diálogo uma relação de similitude latente entre dança e poesia que vai sendo desvelada pela troca de impressões entre os interlocutores – conforme veremos. Tal relação, no entanto, ultrapassa o domínio de ambas as artes para abranger, ainda, a filosofia, denotando certa rivalidade entre o pensamento filosófico e o pensamento propriamente artístico (poético ou coreográfico, isto é, aquele empreendido pelo dançarino na execução de sua arte). Para começar, notamos que, ao longo de todo o diálogo, possuem voz apenas os personagens masculinos, enquanto as femininas, desprovidas de fala, são tão somente contempladas – quase como objetos de curiosidade e admiração – pelos olhares entusiasmados de seus observadores. A única exceção a essa distribuição de papéis – um tanto quanto sexista, conforme aponta Susan Kozel⁴⁵⁸ – é o desfecho, em que Athikté, a rainha das dançarinas, subitamente ganha voz para extingui-la em seguida ao seu aparente desfalecimento, desfalecendo-se com ela também o diálogo. Devido a essa divisão entre o feminino que executa a performance e o masculino que a partir dela desenvolve um raciocínio ou tece comentários, Kozel argumenta que, mais que um diálogo, tal estruturação configura um drama em cujo cerne encontram-se em confronto a dança, de um lado, e a filosofia, de outro. Disso advém a polêmica questão: estaria Valéry a retratar a dança como subordinada à arte do

⁴⁵⁷ “(...) ao discorrer sobre as amigas de Athikté, no diálogo *L’âme et la danse*, Sócrates afirma que ‘suas mãos falam e seus pés parecem escrever’. Toda ‘dança escritural’, devido a seus sucessivos transbordamentos, subverte e reescreve um texto ilimitado, exatamente como a dança e a coreografia transcendem a caminhada [a marcha], ‘esta prosa do movimento humano’.” (*Ibidem*, p.152.)

⁴⁵⁸ KOZEL, Athikté’s voice: listening to the voice of the dancer in Paul Valéry’s *L’âme et la danse*.

discurso, isto é, ao reino do *lógos* (sob qualquer de suas formas, seja a poesia, seja a filosofia, seja mesmo a retórica), tendo em vista a sua constituição não verbal? É o que ainda teremos ocasião de discutir.

3.2.3) “O que é a dança?” Em torno de uma definição

Ora, o mesmo discurso predominantemente masculino parece ser, desde o princípio do texto valéryano, bem estratificado. Erixímaco não deixa de contemplar o cortejo de bailarinas de seu ponto de vista científico de especialista, e as conhece tão bem (e o sentido erótico aparece implícito) que é capaz de individualizá-las – aliás, é ele que as nomeia. Atesta ele: “D’ailleurs, je les connais toutes, et une à une.” E complementa: “Tout ce monde charmant a bien d’autres noms! Les uns qui leur viennent de leurs parents; et les autres, de leurs intimes...” Ao que Fedro retruca de modo arguto: “C’est toi, l’intime !... Tu les connais beaucoup trop bien!” E o próprio Erixímaco admite:

[ÉRYXIMAQUE] – Je les connais bien mieux que bien, et en quelque manière, un peu mieux qu’elles se connaissent elles-mêmes. Ô Phèdre, ne suis-je pas *le médecin*? – En moi, par moi, tous les secrets de la médecine s’échangent en secret contre tous les secrets de la danseuse! Elles m’appellent pour toute chose. (...) – et leurs mystérieux malaises; voire la jalousie, qu’elle soit artistique ou passionnelle; voire songes!... Sais-tu qu’il me suffit qu’elles me chuchotent quelque rêve qui les tourmente, pour que je puisse, par exemple, en conclure à l’altération de quelque dent?

(A.D., p.153)⁴⁵⁹

Sócrates, por seu turno, não abandona sua veia filosófica nem mesmo ao deleitar-se diante do espetáculo das dançarinas, dirigindo-se ao amigo com estas palavras: “Homme admirable, qui par les songes connaît les dents, penses-tu que les philosophes aient les leurs toutes gâtées?” (A.D., p.153).⁴⁶⁰ E, como contra-argumento ao delírio poético de Fedro, que compara a imagem que tem diante dos olhos a um doce

⁴⁵⁹ “– De resto, eu as conheço todas, e uma a uma. (...) Todo esse mundo de encantos tem muitos outros nomes! Os que lhes vêm de família; e os outros, de seus íntimos... / – És tu, o íntimo!... Conhece-as bem demais! / – Conheço-as bem mais do que bem, e de certa forma um pouco melhor do que elas se conhecem a si mesmas. Ah, Fedro, não sou *o médico*? – Em mim, por mim, todos os segredos da medicina se trocam em segredo por todos os segredos da dançarina! Elas me chamam por qualquer coisa. (...) – e seus misteriosos mal-estares; até o ciúme, seja artístico seja passional; até sonhos!... Sabes que basta que elas me sussurem algum sonho que as aflige, para que eu possa, por exemplo, deduzir a alteração de um dente?” (VALÉRY, *A alma e a dança e outros diálogos*, p.25-27.)

⁴⁶⁰ “Homem admirável, que pelos sonhos conheces os dentes, pensas que os filósofos tenham os seus todos estragados?” (*Ibidem*, p.27.)

sonho – “Mais moi, je rêve... Je rêve à la douceur, multipliée indéfiniment par elle-même, de ces rencontres, et de ces échanges de formes de vierges. Je rêve à ces contacts inexprimables (...)” –, contrapõe-lhe imperativamente o reino da razão: “Âme voluptueuse, vois donc ici le contraire d’un rêve, et le hasard absent... Mais le contraire d’un rêve, qu’est-ce, Phèdre, sinon quelque autre rêve?... Un rêve de vigilance et de tension que ferait la Raison elle-même!” (A.D., p.153)⁴⁶¹ Assim sendo, Sócrates vislumbra no espetáculo que se desenrola à sua frente, antes, um arranjo calculado de ideias, tensões e direcionamentos que tendem à harmonia do que uma mera disposição de corpos femininos sedutores a se movimentarem ao acaso pelo espaço. E continua:

[SOCRATE] – Et que rêverait une Raison? – Que si une Raison rêvait, dure, debout, l’œil armé, et la bouche fermée, comme maîtresse de ses lèvres, – le songe qu’elle ferait, ne serait-ce point ce que nous voyons maintenant, – ce monde de forces exactes et d’illusions étudiées? – Rêve, rêve, mais rêve tout pénétré de symétries, tout ordre, tout actes et séquences!

(A.D., p.154)⁴⁶²

Percebemos nesse argumento que, no entender do personagem-filósofo, a arte da dança não é algo arbitrário e desprovido de razão. Com efeito, ela é regida, sim, por uma lei e possui uma definição própria as quais se distinguem, todavia, da lógica inerente ao pensamento filosófico, o que não a torna necessariamente subordinada a este. Precisar, porém, a que tipo de lei ou ordenação ela obedece parece inalcançável ao personagem, para quem somente às Musas cabe tal sublime incumbência: “Qui sait quelles Lois augustes rêvent ici qu’elles ont pris de clairs visages, et qu’elles s’accordent dans le dessein de manifester aux mortels comment le réel, l’irréel et l’intelligible se peuvent fondre et combiner selon la puissance des Muses?” (A.D., p.154)⁴⁶³

⁴⁶¹ “– Mas eu, eu estou sonhando... Sonho com a doçura, multiplicada indefinidamente por si mesma, desses encontros, dessas mudanças de forma das virgens dançarinas. Sonho com esses inexprimíveis contatos (...) / – Alma voluptuosa, vês aqui o contrário de um sonho, e o acaso ausente... Mas o contrário de um sonho, que é, Fedro, senão um outro sonho?... Um sonho de vigilância e de tensão que a própria Razão faria!” (Ibidem, p.28-29.)

⁴⁶² “E que sonharia uma Razão? – Pois se uma Razão sonhasse, dura, de pé, olhar fixo e boca cerrada, como que dona de seus lábios, o sonho que ela faria não haveria de ser isso que agora vemos – esse mundo de forças exatas e de estudadas ilusões? – Sonho, sonho, mas sonho inteiro penetrado de simetrias, só ordem, só ato e sequência!” (Ibidem, p.29.)

⁴⁶³ “Quem sabe quais Leis augustas sonham aqui ter tomado claras faces, e concordado no desígnio de manifestar aos mortais de que modo o real, o irreal e o inteligível se podem fundir e combinar-se conforme o poder das Musas?” (Ibidem, p.29.)

É exatamente nesse sentido que Susan Kozel proporá uma abordagem que se quer “dialógica”⁴⁶⁴ do texto de Valéry. Ao contestar a interpretação restritiva para a dança na obra, segunda a qual essa arte assumiria tão somente um papel metafórico – e, logo, subordinado à arte do discurso, conforme uma análise mais simplista poderia nos fazer acreditar –, a pesquisadora argumenta que, uma vez vista como metáfora do intelecto, a dança deixa de ser considerada no que ela tem de mais específico, o aspecto físico ou corporal. Em suas próprias palavras, “according to this view, dance can be made to represent all aspects of thought, as long as it does not represent itself”.⁴⁶⁵ Dessa maneira, a arte do movimento assumiria o simples encargo de veículo para incorporar uma função metafórica, e a voz de seu artista – o(a) dançarino(a) – estaria, por conseguinte, sempre perdida, relegando-o(a) ao estatuto de objeto a ser contemplado. Na comparação da mesma estudiosa, o intelecto ocuparia, pois, o lugar de sujeito em relação ao qual a dança seria mero predicado.

Certo é que, percorrendo o texto do diálogo, exemplos não faltam dessa sugestão de um caráter metafórico identificado à arte da dança e a seus figurantes. Vamos a eles. De início, conforme já vimos sob a exclamação de Sócrates, ela é aludida como um movimento misterioso correspondente àquele que faz girar a vida, para o qual serviria de perfeita metáfora uma mulher que dança – e o feminino, tal qual em Mallarmé, já se revela bem demarcado: “C’est la vie même qui le veut (...) Elle est une femme qui danse” (*A.D.*, p.151).⁴⁶⁶

Adiante, após o tão aguardado surgimento em cena da rainha daquelas “abelhas” (na definição de Fedro), “l’Athikté la palpitante”, nos dizeres de Erixímaco – “Petit oiseau!”, “Chose sans corps!”, “Chose sans prix!” são outros dos epítetos que os três interlocutores maravilhados lhe atribuem (*A.D.*, p.155-156)⁴⁶⁷ –, deparamos com esta confissão de Sócrates:

⁴⁶⁴ Entenda-se o termo na pura acepção de que pretende ressaltar o diálogo construído entre as artes.

⁴⁶⁵ “de acordo com esse ponto de vista, a dança pode ser concebida para representar todos os aspectos do pensamento, desde que não represente a si mesma” (KOZEL, Athikté’s voice: listening to the voice of the dancer in Paul Valéry’s *L’âme et la danse*, p.16.)

⁴⁶⁶ “É a própria vida que assim o quer (...) Ela é uma mulher que dança” (VALÉRY, *A alma e a dança e outros diálogos*, p.22-23).

⁴⁶⁷ “Avezinha! / – Coisa sem corpo! / – Coisa sem preço!” (*Ibidem*, p.31.) Tais expressões, aliás, parecem denotar mais do que o mero acaso. Notemos ao menos a gradação sutil nelas contida: de um simples animalzinho como um pássaro (cujo atributo principal, aliás, é almejado pelos poetas, o do voo, que pode ser lido como uma promessa de algo “além”) à “coisa” em si “descorporificada”, isto é, sem a matéria, a, finalmente, algo incomparável, sem igual (dado que não tem preço); em outras palavras, podemos dizer que a gradação sugerida parte da matéria, passando pela alma (único atributo que resta a um ser vivo destituído do corpo), alcançando, enfim, sua característica última e indelével, que não se toma nem se compara. Seria esse, enfim, o grau de abstração que Valéry propõe para qualificar a alma da bailarina?

[SOCRATE] – Plus je regarde, moi aussi, cette danseuse inexprimable, et plus je m’entretiens de merveilles avec moi-même. Je m’inquiète comment la nature a su enfermer dans cette fille si frêle et si fine, un tel monstre de force et de promptitude? Hercule changé en hirondelle, ce mythe existe-t-il? – Et comment cette tête si petite, et serrée comme une jeune pomme de pin, peut-elle engendrer infailliblement ces myriades de questions et de réponses entre ses membres (...)?

(A.D., p.161)⁴⁶⁸

Do espírito científico de Erixímaco, por sua vez, vem o comentário: “Et moi, de mon côté, je songe à la puissance de l’insecte, dont l’innombrable vibration de ses ailes soutient indéfiniment la fanfare, le poids, et le courage!...” Ao que Sócrates acrescenta: “Celle-ci se débat dans le réseau de nos regards, comme une mouche capturée. Mais mon esprit curieux court sur la toile après elle, et veut dévorer ce qu’elle accomplit!” É Fedro, então, que lança a réplica : “Cher Socrate, tu ne peux donc jamais jouir que de toi-même?” (A.D., p.161)⁴⁶⁹

Ora, a indagação de Fedro confirma nossa impressão de que Sócrates só desfruta plenamente da exibição das dançarinas à medida que, dirigindo-lhes o olhar, volta-se a si mesmo e contempla a variedade de ideias que lhe surgem à mente a partir do espetáculo a que assiste. Ou seja, a visão das bailarinas em cena inflama sua veia filosófica, à maneira de um motor cuja explosão desencadeia nele faíscas de pensamentos pululantes. Sua reação mais instantânea ante o comentário a ele pertinente insinuado por Fedro não é outra senão, como é de costume em meio aos filósofos (ainda mais a um Sócrates), uma nova pergunta: “Ô mes amis, qu’est-ce véritablement que la danse?” E Erixímaco, em sua ingenuidade de cientista que se contenta com as evidências (de preferência, empíricas) e não com ideias ou suposições, argumenta: “N’est-ce pas ce que nous voyons? – Que veux-tu de plus clair sur la danse, que la danse elle-même?” A isso retruca Fedro: “Notre Socrate n’a de cesse qu’il n’ait saisi l’âme de toute chose: sinon même, l’âme de l’âme!” Desconsiderada assim a contestação do médico, para quem a dança é simplesmente aquilo que se vê, sem mais

⁴⁶⁸ “(...) quanto mais eu olho essa dançarina inexprimável, mais me entretenho de maravilhas comigo mesmo. Pergunto-me como a natureza soube esconder nessa menina tão frágil e tão fina um tal monstro de força e prontidão. Hércules transformado em andorinha, existe este mito? – E como essa cabeça tão pequena, e comprimida como um pinhãozinho, pode engendrar infalivelmente essas miríades de perguntas e respostas entre seus membros (...)?” (*Ibidem*, p.41.)

⁴⁶⁹ “– E, de minha parte, penso no poder do inseto, cuja inumerável vibração das asas sustenta indefinidamente a fanfarrá, o peso, e a coragem!... / – Esta aqui se debate na rede de nossos olhares, como uma mosca capturada. Mas meu espírito curioso corre sobre a teia em direção a ela, e quer devorar o que ela consegue fazer! / – Caro Sócrates, não podes divertir-te com nada além de ti mesmo?” (*Ibidem*, p.41-42.)

metafísicas, torna a insistir o personagem-filósofo: “Mais qu’est-ce donc que la danse, et que peuvent dire des pas?” (*A.D.*, p.161-162)⁴⁷⁰

É então que, na troca de sugestões entre os interlocutores, avança confuso Erixímaco: “Tu peux donc, suivant ton humeur, comprendre, ne pas comprendre; trouver beau, trouver ridicule, à ton gré?” E Sócrates admite: “Il faudrait bien qu’il en soit ainsi...” Fedro, por seu turno, um tanto indignado, questiona: “Veux-tu dire, cher Socrate, que ta raison considère la danse comme une étrangère, dont elle méprise le langage, et dont les mœurs lui semblent inexplicables, sinon choquantes; sinon même, tout à fait obscènes?” (*A.D.*, p.163-164)⁴⁷¹ Desafiando, desse modo, o mestre e incitando-o respeitosamente a reconhecer que, do alto de sua filosofia e de sua razão soberana, ele não faz mais que menosprezar a arte da dançarina com sua linguagem indecodificável e com seus modos estranhos ao intelecto, Fedro deseja se posicionar em defesa dos recursos e do modo altivo de ser da arte do bailado – conquanto esta não se expresse pelo mesmo código utilizado pela arte do discurso:

[PHÈDRE] – Mais moi, Socrate, la contemplation de la danseuse me fait concevoir bien des choses, et bien des rapports de choses, qui, sur-le-champ, se font ma propre pensée, et pensent, en quelque sorte, à la place de Phèdre. Je me trouve des clartés que je n’eusse jamais obtenues de la présence toute seule de mon âme...

E arrisca seu palpite:

Tout à l’heure, par exemple, l’Athikté me paraissait représenter l’amour. – Quel amour ? – Non celui-ci, non celui-là; et non quelque misérable aventure! – Certes, elle ne faisait point le personnage d’une amante... Point de mime, point de théâtre! Non, non! point de fiction! Pourquoi feindre, mes amis, quand on dispose du mouvement et de la mesure, qui sont ce qu’il y a de réel dans le réel?... Elle était donc l’être même de l’amour!

(*A.D.*, p.163-164)⁴⁷²

⁴⁷⁰ “– Ó meus amigos, o que é verdadeiramente a dança? / – Não é o que estamos vendo? – Que queres de mais claro sobre a dança, além da dança nela mesma? / – Nosso Sócrates não sossega enquanto não captar a alma de todas as coisas: e até mesmo a alma da alma! / – Mas o que é então a dança, e que podem dizer os passos?” (*Ibidem*, p.42-43.)

⁴⁷¹ “– Podes então, conforme teu humor, compreender, não compreender: achar belo, achar ridículo, como quiseres? / – Teria bem de ser assim... / – Queres dizer, amado Sócrates, que tua razão considera a dança como uma estrangeira, cuja linguagem ela despreza, cujos costumes lhe parecem inexplicáveis, senão chocantes; ou até mesmo, totalmente obscenos?” (*Ibidem*, p.45.)

⁴⁷² “Quanto a mim, Sócrates, a contemplação da dançarina me faz conceber muitas coisas, e muitas relações entre as coisas, que, no momento, constituem meu próprio pensamento, e pensam, de algum modo, no lugar de Fedro. Encontro em mim clarezas que não teria jamais obtido da presença sozinha de minha alma... Há pouco, por exemplo, a Athikté me parecia representar o amor. – Que amor? – Não este, não aquele; e não alguma miserável aventura! – Por certo, ela não fazia a personagem de uma amante... Nada de mímica, nenhum teatro! Não, não! Nenhuma ficção! Por que fingir, amigos, quando se dispõe do

Permitindo-se, a esse respeito, a demonstração de seu ponto de vista, o personagem dá ensejo ao seguinte comentário de Erixímaco: “Phèdre, à tout prix, prétend qu’elle représente quelque chose!” E, não sem alguma humildade, insta Sócrates sobre sua opinião – “Crois-tu qu’elle représente quelque chose?” –, o qual não lhes nega um esclarecimento, ainda que enigmático: “Nulle chose, cher Phèdre. Mais toute chose, Éryximaque. Aussi bien l’amour comme la mer, et la vie elle-même, et les pensées...” Assim o filósofo completa sua resposta, dirigindo-lhes esta outra pergunta: “Ne sentez-vous pas qu’elle est l’acte pur des métamorphoses?” (*A.D.*, p.164-165)⁴⁷³

Toda essa longa retomada de trechos que ilustram o teor do debate sustentado pelos personagens do diálogo não possui, aqui, outra finalidade do que a de demonstrar que, nele, a dança não se faz apenas próxima da poesia ou de sua linguagem, mas ainda pode ser apreendida, em um nível mais profundo e, talvez, mais abstrato, como própria metáfora para o pensamento. Ela configura, de acordo com Sócrates, a expressão mais depurada de qualquer representação possível das metamorfoses, afinal, constitui, ela mesma, o estado de transição por excelência – aquilo que Valéry designaria, em *Degas Danse Dessin*, como “l’état de danse”⁴⁷⁴ ou ainda, em “Philosophie de la danse”, como “l’état dansant”.⁴⁷⁵ Não obstante a recusa deliberada de Fedro em acreditar que a arte do movimento seja consagrada à imitação, ou seja, à ficção, que ela transpareça algo de irreal (que é a raiz mais profunda da teatralidade), Sócrates não o ratifica de todo, tampouco o contradiz. Assentindo, todavia, que ela seja naturalmente inclinada à representação (situada na própria esfera da realidade), o personagem-filósofo continua a problematizar sua essência de fenômeno estético autorreferencial (como a entende Erixímaco) ou mimético, em alguma medida (como julga Fedro). Persiste, pois, no dilema:

[SOCRATE] – Ô mes amis, je ne fais que vous demander ce que c’est que la danse; et l’un et l’autre paraissez respectivement le savoir; mais le savoir tout à fait séparément! L’un me dit qu’elle est ce qu’elle est, et qu’elle se réduit à ce que voient ici nos yeux; et l’autre tient très ferme qu’elle représente quelque chose, et donc qu’elle n’est point entièrement en elle-même, mais

movimento e da medida, que são o que há de real dentro do real?... Ela era então o ser mesmo do amor!” (*Ibidem*, p.45-46.)

⁴⁷³ “– Fedro quer, a todo custo, que ela represente alguma coisa! / – Crês que ela represente alguma coisa? / – Coisa nenhuma, caro Fedro. Mas qualquer coisa, Erixímaco. Tanto o amor quanto o mar, e a própria vida, e os pensamentos... Não sentis que ela é o ato puro das metamorfoses?” (*Ibidem*, p.47-48.)

⁴⁷⁴ VALÉRY, *Degas Danse Dessin*, *Œuvres*, tome II, p.1171.

⁴⁷⁵ VALÉRY, *Philosophie de la danse*, *Œuvres*, tome I, p.1396.

principalement en nous. Quant à moi, mes amis, mon incertitude est intacte!...

(A.D., p.165)⁴⁷⁶

Instado, então, pelos amigos a emitir um parecer ou definir sua posição – “Parle, ô Maître dans l’art divin de se fier à la naissante idée!...”, diz Erixímaco (A.D., p.166)⁴⁷⁷ –, Sócrates, primeiro, resolve consultar o médico sobre um tema que o inquieta (e que não deixa de se relacionar à problemática do movimento): se acaso existiria um remédio específico contra o maior de todos os males, por ele nomeado “*l’ennuie de vivre!*” (A.D., p.167).⁴⁷⁸ Corresponde a um tédio funesto que ataca a alma daquele que não sabe se desapegar da realidade nua e crua, que não conhece o que seja sonho ou ilusão – “cet ennui enfin, qui n’a d’autre substance que la vie même, et d’autre cause seconde que la clairvoyance du vivant”, na expressão do filósofo. Com ele imediatamente concorda o doutor: “Il est bien vrai que si notre âme se purge de toute fausseté, et qu’elle se prive de toute addition frauduleuse à *ce qui est*, notre existence est menacée sur-le-champ, par cette considération froide, exacte, raisonnable, et modérée, de la vie humaine telle qu’elle est.” (A.D., p.167)⁴⁷⁹ Este só não vê imediatamente, porém, motivo para procurar antídoto contra um mal “tão racional” nem, por outro lado, um meio, por mais eficiente que se pretenda, de combater algo tão lancinante:

[ÉRYXIMAQUE] – Pourquoi guérir un mal si rationnel? Rien, sans doute, rien de plus morbide en soi, rien de plus ennemi de la nature, que de *voir les choses comme elles sont*. Une froide et parfaite clarté est un poison qu’il est impossible de combattre. Le réel, à l’état pur, arrête instantanément le coeur... Une goutte suffit, de cette lymphe glaciale, pour détendre dans une âme, les ressorts et la palpitation du désir, exterminer toutes espérances, ruiner tous les dieux qui étaient dans notre sang. Les Vertus et les plus nobles couleurs en sont pâlies, et se dévorent peu à peu. Le passé, en un peu de cendres; l’avenir, en petit glaçon, se réduisent. L’âme s’apparaît à elle-même, comme une forme vide et mesurable. – Voilà donc les choses telles qu’elles sont qui se rejoignent, qui se limitent, et s’enchaînent de la sorte la plus rigoureuse et la plus mortelle...

(A.D., p.167-168)⁴⁸⁰

⁴⁷⁶ “Ó amigos, nada faço além de perguntar-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!...” (VALÉRY, *A alma e a dança e outros diálogos*, p.48.)

⁴⁷⁷ “Fala, ó mestre divino na arte de fiar-se à nascente ideia!...” (*Ibidem*, p.50.)

⁴⁷⁸ “*o tédio de viver!*” (*Ibidem*, p.51.)

⁴⁷⁹ “– (...) esse tédio, enfim, que não tem outra substância senão a própria vida, e outra causa segunda que não a clarividência de quem vive. (...) / – É bem verdade que se nossa alma se purga de toda falsidade, e se priva de toda adição fraudulenta *àquilo que é*, nossa existência se vê ameaçada na hora, por essa consideração fria, exata, razoável, da vida humana tal qual é.” (*Ibidem*, p.52.)

⁴⁸⁰ “– [Erixímaco, perguntava-te se havia remédio...] / – Para curar um mal tão racional? Nada, sem dúvida, nada de mais mórbido em si mesmo, nada de tão inimigo da natureza, do que *ver as coisas como*

Ao embaraço do cientista do diálogo vem, pois, o cientista das almas, Sócrates, propor a solução ou, ao menos, começar a esboçá-la: “Eh bien, Éryximaque, puisqu’il n’est point de remède, peux-tu me dire, tout au moins, quel état est le plus contraire à cet horrible état de pur dégoût, de lucidité meurtrière, et d’inexorable netteté?” (*A.D.*, p.168)⁴⁸¹ O pobre médico, ainda aturdido pelas ardilosas questões para as quais sua técnica e sua sabedoria científica não possuem resposta, deixa-se guiar pelo mestre da razão e vai enumerando o que considera contrário ao referido mal: em primeiro lugar, os delírios não melancólicos; depois, a embriaguez e certa categoria de ilusões; excetuando a embriaguez provocada pelo vinho, resta a suscitada pelo amor, pelo ódio, pela avidez, pelo gozo do poder, e assim por diante. E todos esses tipos de embriaguez que representam, segundo o personagem-filósofo, exatamente o oposto daquele estado terrivelmente entediante contra o qual não há remédio derivam senão de atos, em especial, de atos que incitam no corpo o desejo e até a nítida sensação de movimento. Eis as palavras do mestre:

[SOCRATE] – Tout ceci donne goût et couleur à la vie. Mais la chance de haïr, ou d’aimer, ou d’acquérir de très grands biens, est liée à tous les hasards du réel... Tu ne vois donc pas, Éryximaque, que parmi toutes les ivresses, la plus noble, et la plus ennemie du grand ennui, est l’ivresse due à des actes? Nos actes, et singulièrement ceux de nos actes qui mettent notre corps en branle, peuvent nous faire entrer dans un état étrange et admirable... C’est l’état le plus éloigné de ce triste état où nous avons laissé l’observateur immobile et lucide que nous imaginâmes tout à l’heure.

(*A.D.*, p.169)⁴⁸²

Ora, não é difícil adivinharmos, a essa altura da interlocução dos personagens – os quais, não esqueçamos, inspiram-se da fascinante figura das bailarinas que os circundam e executam diante deles sua performance –, a intenção de Sócrates

elas são. Uma fria e perfeita clareza é veneno impossível de combater. O real, em estado puro, paralisa instantaneamente o coração... Basta uma gota dessa linfa glacial, para distender numa alma os mecanismos e a palpitação do desejo, exterminar todas as esperanças, arruinar todos os deuses que estavam em nosso sangue. As Virtudes e as mais nobres cores se empalidecem com isso, e se devoram pouco a pouco. O passado, num pouco de cinzas; o futuro, em pedra de gelo se reduzem. A alma surge diante de si mesma, como uma forma vazia e mensurável. – Eis então que as coisas tais quais são se juntam, se limitam, e se encadeiam do modo mais rigoroso e mais fatal...” (*Ibidem*, p.52-53.)

⁴⁸¹ “Pois bem, Erixímaco, uma vez que não existe medicamento, podes dizer-me, ao menos, que estado é o mais contrário a esse horrível estado de desengano puro, lucidez assassina e nitidez inexorável?” (*Ibidem*, p.54.)

⁴⁸² “Tudo isso dá cor e gosto à vida. Mas a chance de odiar, ou de amar, ou de adquirir grande quantidade de bens, está ligada a todos os acasos do real... Não vês então, Erixímaco, que dentre todas as formas de embriaguez, a mais nobre, e a mais oposta ao grande tédio, é a embriaguez causada pelos atos? Nossos atos, e singularmente os atos que põem nosso corpo em agitação, podem nos introduzir a um estado estranho e admirável... É o estado mais distante desse triste estado em que havíamos deixado o observador lúcido e imóvel que imaginamos há pouco.” (*Ibidem*, p.55.)

após tantos meneios para retomar o fio da conversa, que deve girar em torno da problemática do movimento. Com efeito, não seria este – conforme declara no trecho anterior – o principal ingrediente a constar de uma eventual fórmula para a composição do almejado fármaco “antitédio” (ou diríamos, quem sabe como sinônimos, “antilucidez” e “antiestagnação”)? E, curiosamente, não chegamos nós quase a negligenciar as últimas palavras do personagem-filósofo no fragmento logo citado para lermos, antecipadamente, “l’état de danse” (novamente, como em *Degas Danse Dessin*) em lugar da descrição de “l’état le plus éloigné de ce triste état ou nous avons laissé l’observateur immobile et lucide (...)”? Pois bem, eis que o eixo temático do diálogo – a dança – é assim retomado, e é Fedro, por sua vez, quem se antecipa por nós: “Mais si, par quelque miracle, celui-ci se prenait de passion subite pour la danse?...” Ao que Sócrates logo retruca: “Alors il nous apprendrait d’un seul coup ce que nous cherchons à élucider maintenant...” (*A.D.*, p.169)⁴⁸³

3.2.4) O “estado dançante” assimilado pelas imagens da chama e do turbilhão: o infinito contido no instante

De fato, não parece distante a elucidação do dito “état dansant” (ou “l’état de danse”). Antes, contudo, Valéry aponta para uma imagem com a qual já cruzamos em seus textos posteriores e que constituirá no diálogo, por seu turno, uma nova metáfora. Trata-se da imagem da chama. É Sócrates, mais uma vez, quem a traz à tona: “Dis-moi donc, sage médecin, qui as approfondi dans tes périples et dans tes études, la science de toutes choses vivantes (...) n’as-tu point ouï parler de ces étranges animaux qui vivent et prospèrent dans la flamme elle-même?” (*A.D.*, p.169-170)⁴⁸⁴ E por que lhe vem à cabeça a estranha curiosidade? Atentemos para a seguinte explicação dada por Edmée de la Rochefoucauld – a partir de um trecho da fala do próprio personagem-filósofo (*A.D.*, p.170):

Il regarde de nouveau *cette ardente Athikté qui se divise et se rassemble, qui s’élève et qui s’abaisse, qui s’ouvre et se referme si promptement... comme une étincelante salamandre. Et soudain cette exclamation et cette vibration de la vie... ont à ses yeux les vertus et les puissances de la flamme.*⁴⁸⁵

⁴⁸³ “– Mas se, por algum milagre, este observador se tomasse de uma paixão súbita pela dança?... (...) / – Então ele nos ensinaria de uma vez só o que procuramos elucidar agora...” (*Ibidem*, p.55-56.)

⁴⁸⁴ “Diz-me, sábio médico, que aprofundaste em teus périplos e teus estudos a ciência de todas as coisas vivas (...) não ouviste falar desses estranhos animais que vivem e prosperam no interior mesmo das chamas?” (*Ibidem*, p.56.)

⁴⁸⁵ “Ele olha novamente para *essa ardente Athikté que se divide e se reúne, que se alteia e se abaixa, que se abre e se fecha tão depressa... como uma coruscante salamandra. E essa repentina exclamação e essa*

Como percebemos, não é a dança que assume a função metafórica, mas, ao contrário, ocupa o lugar de referente – sintetizado na figura da dançarina – para o qual sinaliza a imagem da chama. Esta, dotada de “uma energia inesgotável” (*une énergie inépuisable*) que alimenta a combustão da matéria, provê tanto o fogo quanto o corpo da bailarina de um movimento incessante que explode nas mais vibrantes cintilações. E Fedro confirma a força da metáfora: “Admirable Socrate, regarde vite à quel point tu dis vrai!... Regarde la palpitante! On croirait que la danse lui sort du corps comme une flamme!” (*A.D.*, p.170)⁴⁸⁶

O que é, afinal, a chama? – questiona o filósofo. E logo responde ele mesmo: sua imagem não representa outra coisa senão o próprio instante (*le moment même*) em sua plenitude e em sua inapreensível realidade – “Ce qu’il y a de fol, et de joyeux, et de formidable dans l’instant même!...” E acaso seria a dança algo de diferente? – “la grande Danse, ô mes amis, n’est-elle point cette délivrance de notre corps tout entier possédé de l’esprit du mensonge, et de la musique qui est mensonge, et ivre de la négation de la nulle réalité?” (*A.D.*, p.171)⁴⁸⁷ Tal “mentira” não pode ser mais do que o oposto daquela verdade nítida e insuportável que faz “*voir les choses comme elles sont*” – para repetir as palavras de Erixímaco (*A.D.*, p.167)⁴⁸⁸ – e que é a responsável, de acordo com o personagem-filósofo, por “*l’ennuie de vivre!*”. “Voyez-moi ce corps”, continua ele, “qui bondit comme la flamme remplace la flamme, voyez comme il foule et piétine ce qui est vrai! Comme il détruit furieusement, joyeusement, le lieu même où il se trouve, et comme il s’enivre de l’excès de ses changements!” (*A.D.*, p.171)⁴⁸⁹

Na sequência dessa argumentação de Sócrates atinamos para o quanto a metáfora da chama – a remeter à bailarina em ação – se faz reveladora da essência do que Valéry nomearia mais tarde de “l’état de danse”. Ambas as imagens ou, diríamos até, conceitos – tanto da chama vibrante em sua energia inesgotável quanto da dançarina no exercício mais autêntico de sua arte – são capazes de evocar na mente do espectador

vibração da vida... têm a seus olhos as virtudes e os poderes da chama.” (LA ROCHEFOUCAULD, Paul Valéry, *auteur de dialogues*, p.110.)

⁴⁸⁶ “Admirável Sócrates, vê depressa como tu dizes a verdade!... Olha a palpitante! Pareceria que a dança lhe sai do corpo como uma chama!” (VALÉRY, *A alma e a dança e outros diálogos*, p.58.)

⁴⁸⁷ “O que há de louco, e de alegre, e de formidável no próprio instante! (...) a grande Dança, ó meus amigos, não será essa libertação de nosso corpo possuído por completo pelo espírito da mentira, e da música, que é mentira, e ébrio com a negação de qualquer realidade?” (*Ibidem*, p.58-59.)

⁴⁸⁸ “*ver as coisas como elas são*” (*Ibidem*, p.53.)

⁴⁸⁹ “Vede este corpo, que salta como a chama sucede à chama, vede como pisa e esmaga o que é verdadeiro! Como destrói furiosamente, alegremente, o próprio lugar onde está, e como se embriaga do excesso de suas mudanças!” (*Ibidem*, p.59.)

o paradoxal estado do que há de mais ilimitado contido na contingência do instante, em toda a sua fugacidade. Ei-lo assim sintetizado na voz do personagem:

[SOCRATE] – Et le corps qui est ce qui est, le voici qu’il ne peut plus se contenir dans l’étendue! – Où se mettre? – Où devenir? – Cet *Un* veut jouer à *Tout*. Il veut jouer à l’universalité de l’âme! (...) Le voici enfin dans cet état comparable à la flamme, au milieu des échanges les plus actifs... On ne peut plus parler de “mouvement”... On ne distingue plus ses actes d’avec ses membres...

(*A.D.*, p.171-172)⁴⁹⁰

E é justamente nesse momento que tornamos, com o filósofo, novamente a vislumbrar na dança em si mesma uma metáfora para o pensamento, cujo mecanismo parece fielmente descrito ainda em meio à passagem anterior:

[SOCRATE] – Et comme la pensée excitée touche à toute substance, vibre entre les temps et les instants, franchit toutes différences; et comme dans notre esprit se forment symétriquement les hypothèses, et comme les possibles s’ordonnent et sont énumérés, – ce corps s’exerce dans toutes ses parties, et se combine à lui-même, et se donne forme après forme, et il sort incessamment de soi!

(*A.D.*, p.172)⁴⁹¹

Efetivamente, não temos a impressão de ler, em tal descrição, o modo como se processam as manobras e reviravoltas do intelecto em ação? E não se segue a isso o próprio modo de agir da bailarina, dona de um corpo que não cabe em si e que, como o elemento da chama, não sabe viver de outra forma senão buscando desdobrar-se, exteriorizar-se de si mesmo retornando, porém, uma vez mais e sempre ao exato ponto de onde partira? Pois bem, é pela alusão à imagem da chama que o personagem-filósofo permite-nos entrever, na exibição da arte da bailarina, um prenúncio da manifestação do sublime – “ansi le corps qui est là, veut atteindre à une possession entière de soi-même, et à un point de gloire surnaturel!...”⁴⁹⁰. E eis que tal manifestação, também como acontece na dança, não pode consistir senão de momentos, de fragmentos de uma duração completamente diversa do tempo cronológico que regula as ações práticas da vida ordinária dos homens, visto que pertence unicamente ao universo do que é instável,

⁴⁹⁰ “E o corpo, que é o que é, eis que não pode mais se conter na extensão! – Onde ficar? – Onde mudar? – Essa Unidade aspira ao papel do Todo. Quer representar a universalidade da alma! (...) Ei-lo enfim nesse estado comparável ao da chama, em meio às trocas mais ativas... Não se pode mais falar de “movimento”... Não se distingue mais entre os atos e os seus membros...” (*Ibidem*, p.59-60.)

⁴⁹¹ “E como o pensamento excitado toca em toda substância, vibra entre os tempos e os instantes, atravessa todas as diferenças; e como em nosso espírito se formam simetricamente as hipóteses, e como os possíveis se ordenam e se enumeram – esse corpo exercita-se em todas as suas partes, e se combina consigo mesmo, e se dá forma depois de forma, e sai sem cessar de si!” (*Ibidem*, p.59.)

imprevisível e instantâneo. É o que nos dá a entender nestas palavras que conferem sequência à apreciação do corpo em movimento da dançarina: “Mais il en est de lui comme de l’âme, pour laquelle le Dieu, et la sagesse, et la profondeur qui lui sont demandés, ne sont et ne peuvent être que des moments, des éclairs, des fragments d’un temps étranger, des bonds désespérés hors de sa forme...” (A.D., p.172)⁴⁹²

Logo em seguida, os demais interlocutores confirmam a impressão do filósofo ao admirarem os volteios cada vez mais delirantes da rainha daquelas “abelhas”, expressando-se nesta série de exclamações:

[PHÈDRE] – Regarde, mais regarde!... Elle danse là-bas et donne aux yeux ce qu’ici tu essayes de nous dire... Elle fait voir l’instant... Ô quels bijoux elle traverse!... Elle jette ses gestes comme des scintillations!... Elle dérobe à la nature des attitudes impossibles, sous l’œil même du Temps!... Il se laisse tromper... Elle traverse impunément l’absurde... Elle est divine dans l’instable, elle en fait don à nos regards!...

[ÉRYXIMAQUE] – L’instant engendre la forme, et la forme fait voir l’instant.

[PHÈDRE] – Elle fuit son ombre dans les airs!

[SOCRATE] – Nous ne la voyons jamais que devant tomber...

(A.D., p.172-173)⁴⁹³

Se interpretássemos o papel da dança tal qual figura no diálogo de Valéry tão somente como o de uma metáfora para a arte do discurso ou para o funcionamento do intelecto, poderíamos pressentir nas “cintilações” mencionadas por Fedro meros reflexos do pensamento.⁴⁹⁴ Contudo – e para isto também aponta a análise de Susan Kozel⁴⁹⁵ –, após os depoimentos anteriormente citados de todos três interlocutores, passamos a conceber um outro sentido para tais gestos cintilantes perscrutados por Fedro nos movimentos da rainha das dançarinas. Resume-se ele na já referida manifestação do sublime, a qual não ocorre, conforme verificamos, sob os parâmetros racionais do discurso lógico (que engendra, por seu turno, o funesto tédio de viver

⁴⁹² “(...) assim o corpo que ali está quer atingir uma posse completa de si mesmo, e um grau sobrenatural de glória!... Mas acontece-lhe o mesmo do que com a alma, para a qual o Deus, e a sabedoria, e a profundidade que lhe são exigidos, não são e não podem ser senão momentos, vislumbres, fragmentos de um tempo estrangeiro, saltos desesperados para além de sua forma...” (*Ibidem*, p.60.)

⁴⁹³ “– Olha, olha entretanto!... Lá ela dança e dá aos olhos aquilo que tentas nos dizer... Ela faz ver o instante... Ah, que cristais ela atravessa!... Lança como cintilações seus gestos!... Rouba da natureza atitudes impossíveis, sob as vistas do próprio Tempo!... Ele se deixa iludir... Ela atravessa o absurdo impunemente... Ela é divina dentro do instável, e oferece-o a nossos olhos! / – O instante engendra a forma e a forma faz ver o instante. / – Ela (*sic*) foge de sua sombra nos ares! / – Só a vemos antes de cair...” (*Ibidem*, p.60-61.)

⁴⁹⁴ E aqui, mais uma vez, faz-se latente a imagem da chama, que reluz em línguas de fogo lançadas ao ar como aquelas (cintilações) lançadas pela bailarina através de seus gestos.

⁴⁹⁵ KOZEL, Athikté’s voice: listening to the voice of the dancer in Paul Valéry’s *L’âme et la danse*.

rechaçado pelos personagens), mas antes como explosão ilógica do êxtase que afeta, a um só tempo, corpo e espírito.

O diálogo alcança seu ponto culminante justamente na representação desse êxtase que nos é dada, pouco antes de seu encerramento, pela imagem do turbilhão que constrói a bailarina principal em torno de si. “C’est véritablement pénétrer dans un autre monde...”, põe-se a cismar Erixímaco. Sócrates acrescenta: “C’est la suprême tentative... Elle tourne, et tout ce qui est visible, se détache de son âme (...)” Ora, podemos supor, se o mundo das coisas visíveis – isto é, o plano da imagem – se esvai da figura em movimento, o que lhe resta senão o domínio das coisas invisíveis – isto é, o plano das ideias ou das emoções? Afinal, o único resquício visível que pode sobressair de um corpo em franca rotação não é mais que sua sombra, certamente (ou, ainda, uma impressão de chama produzida pela velocidade do giro). E é tal indefinição que leva os espectadores a conjecturarem se a figura que gira incansavelmente diante deles é capaz de resistir ao impulso e ao movimento enlouquecedor. “On croirait que ceci peut durer éternellement.” – é o que parece a Fedro. E a Sócrates: “Elle pourrait mourir, ainsi...” Ou a Erixímaco: “Dormir, peut-être, s’endormir d’un sommeil magique...” (*A.D.*, p.174)⁴⁹⁶

Atentando para esse momento-chave do diálogo marcado pela imagem do turbilhão que envolverá a personagem-dançarina, Kozel, cuja leitura não pretende resumir (ou reduzir) a arte da dança em Valéry ao simples papel de metáfora, considera-a, sim, capaz de expressar o sublime por si mesma. Com efeito, paralelamente à filosofia – a arte do discurso lógico por excelência – e mesmo à poesia, a arte do movimento revela-se como transitando não só do físico ao intelectual, mas ainda entre estes e o sensível, entre os reinos da ideia, da imagem e do movimento. É o que denota esta impressão do personagem-filósofo ao admirar a profunda maestria da bailarina: “Voyez-vous... Elle tourne... Un corps, par sa simple force, et par son acte, est assez puissant pour altérer plus profondément la nature des choses que jamais l’esprit dans ses spéculations et dans ses songes n’y parvint!” (*A.D.*, p.174)⁴⁹⁷

A queda repentina da rainha das bailarinas próxima ao final do diálogo – “Elle tourne, elle tourne... Elle tombe!”, exclama Fedro clamando pelo socorro do

⁴⁹⁶ “– É verdadeiramente penetrar em um outro mundo... / – É a tentativa suprema... Ela gira, e tudo o que é visível se desliga de sua alma (...) / – Seria de crer que isto pode durar eternamente. / – Ela poderia morrer assim... / – Dormir, talvez, cair num sono mágico...” (*Ibidem*, p.63-64.)

⁴⁹⁷ “Vede... Ela gira... Um corpo, graças a sua simples força, e por seu ato, é poderoso o bastante para alterar mais profundamente a natureza das coisas do que jamais conseguiu o espírito em suas especulações e sonhos!” (*Ibidem*, p.63.)

médico, “Dieux! Elle peut mourir... Éryximaque, va!...” (A.D., p.174-175)⁴⁹⁸ – provoca tamanha inquietação nos personagens que os faz se aproximarem dela meticolosos. É então que, por entre suas hesitantes conjecturas, escutamo-la dizer na imaginação do doutor que pretende reproduzir suas palavras: “*Que je suis bien!*” – o que reafirma o pressentimento de Sócrates de que “elle semble assez heureuse” (A.D., p.175).⁴⁹⁹ Em seguida, e surpreendentemente, face à terna aproximação de Erixímaco daquele corpo subitamente arrancado como de um transe, é a voz da própria Athikté que flagramos despontar nas últimas linhas do texto para logo exaurir-se em seu atordoamento:

[ÉRYXIMAQUE] – Allons, petite enfant, rouvrons les yeux. Comment te sens-tu maintenant?

[ATHIKTÉ] – Je ne sens rien. Je ne suis pas morte. Et pourtant, je ne suis pas vivante!

[SOCRATE] – D’où reviens-tu?

[ATHIKTÉ] – Asile, asile, ô mon asile, ô Tourbillon! – J’étais en toi, ô mouvement, en dehors de toutes les choses...

(A.D., p.176)⁵⁰⁰

Esse breve mas intenso pronunciamento da dançarina após o qual se silencia o diálogo confere, enfim, sentido e legitimação ao intrigante raciocínio do personagem Sócrates. E somos levados a concordar com La Rochefoucauld nesta sua conclusão sobre o inesperado modo de encerramento do texto: “La danse, les mouvements du corps ont, pour une heure, distrait l’âme de l’ennui de vivre.”⁵⁰¹ Eis, pois, a solução para o enigma que Sócrates havia lançado aos amigos (quando buscava um “remédio” eficaz contra o “tédio de viver”), emitida pela voz advinda do interior do próprio movimento em seu único pronunciamento ao longo de toda a interlocução dos personagens, isto é, a voz de Athikté. Com efeito, assimilado como a voz do movimento em si, o testemunho da dançarina, tão efêmero quanto a própria arte que representa, é introduzido em meio à discussão dos três filósofos como uma chave para a argumentação indutora de Sócrates, assim como uma forma radical – na verdade, a mais autêntica possível – de atestar sua razoabilidade. Se nem mesmo o médico soubera adivinhar, a partir das instigantes indagações do personagem-filósofo, o devido remédio para combater o “grande mal” da alma – ou seja, “parmi toutes les ivresses”, conforme assevera o mestre, “la plus noble,

⁴⁹⁸ “Ela gira, ela gira... Ela cai! (...) Deuses! Ela pode morrer... Erixímaco, vai!” (*Ibidem*, p.64-65.)

⁴⁹⁹ “– Ela parece bem feliz. / (...) / – [Ela disse:] Como estou bem!” (*Ibidem*, p.66-67.)

⁵⁰⁰ “– Então, menina, vamos abrir os olhos. Como te sentes agora? / – Não sinto nada. Não estou morta. E contudo, não estou viva! / – De onde voltas? / – Asilo, asilo, ô meu asilo, Turbilhão! – Eu estava em tí, ô movimento, e fora de todas as coisas...” (*Ibidem*, p.67-68.)

⁵⁰¹ “A dança, os movimentos do corpo conseguiram, por um momento, distrair a alma do tédio de viver.” (LA ROCHEFOUCAULD, Paul Valéry, auteur de dialogues, p. 110.)

et la plus ennemie du grand ennui” (*A.D.*, p.169)⁵⁰² –, ninguém mais indicado para demonstrar, em sua arte tanto quanto em seu ser que respira a oscilação do movimento, a eficácia de tal antídoto identificado na dança do que a dançarina ela mesma.

Surgindo assim inesperadamente no texto a voz da dança para contrapor-se à voz da razão, até então predominante, testemunhamos nós, por nosso turno, o outro lado da manifestação do sublime – sendo um desses lados, justamente, o domínio da palavra. Situado fora deste, com efeito, o depoimento de Athikté (mesmo quando soa aos ouvidos de seus observadores), de fugaz e instantâneo, não possui em si concatenação lógica ou tampouco apresenta clareza de sentido. Caracteriza, sim, para mencionar uma expressão forjada por Sarah Cordova, “graphie corporalisée de l’indicible”.⁵⁰³ Logo, não é de se estranhar que a dançarina se cale tão brevemente e que, com ela, cale-se também o diálogo.

3.2.5) Contraste entre o verbal e o visual

Neste ponto de nossa leitura interessa atentarmos para algo que, até então, passara-nos relativamente despercebido em *L’âme et la danse*. Trata-se, grosso modo, do contraste que a obra de Valéry permite vislumbrar entre os campos do verbal e do visual – contraste esse que fundamentara, aliás, a antiga rivalidade entre as artes irmãs, pintura e poesia, para nos recordar do que foi abordado na introdução a este trabalho. É Roland Barthes quem, mais perto de nós no tempo, vem renovar tal contraste. Sua intenção, fique claro, não é enfatizar a rivalidade entre os dois domínios (por ele referidos, em sua essência, enquanto “seres”), mas, ao contrário, aproximá-los teoricamente, inclusive, a exemplo desta apresentação a um seminário proferido pelo crítico em 1974:

À supposer qu’il y ait un savoir possible sur la peinture et un savoir possible sur l’écriture il faut reconnaître que ces deux savoirs se trouvent rarement conjugués dans un seul et même sujet. D’où l’idée que nous avons eue de nous réunir à plusieurs pour mettre en commun devant vous et avec vous nos informations et nos réflexions sur ces deux êtres: l’être pictural de l’écriture et l’être scriptural de la peinture.⁵⁰⁴

⁵⁰² “dentre todas as formas de embriaguez, a mais nobre, e a mais oposta ao grande tédio” (VALÉRY, *A alma e a dança e outros diálogos*, p.55.)

⁵⁰³ “grafia corporalizada do indizível” (DAVIES CORDOVA, *Récits de la danse et graphies dansées au XIX^e siècle*, p.27.)

⁵⁰⁴ “A supor que exista um saber possível sobre a pintura e um saber possível sobre a escrita/ escritura, é preciso reconhecer que ambos esses saberes acham-se raramente conjugados em um único e mesmo

Ora, se o intuito do semiólogo – conforme expresso nesse trecho – é alertar não apenas para a viabilidade como também, e mais importante, para a necessidade de se contemplar conjuntamente o que ele chama de “ser *pictural* da escrita(-ura)” (na ambiguidade natural do termo francês, *écriture*) e o “ser *escritural* da pintura”,⁵⁰⁵ nossa intenção, aqui, para além da simples análise do texto valéryano sob discussão, é perceber o que dele depreendemos de comum não só entre a escrita e a imagem como, ainda, entre estes dois saberes ou seres os quais poderíamos nomear, na tentativa de parafrasear Barthes, o ser rítmico (e, por que não, dançante) da escrita(-ura) e o ser escritural (por que não inscriável ou “inscritural”) da dança.

Sob essa perspectiva, atentemos, uma vez mais, para a reflexão barthesiana. Ao propor a conjugação dos saberes sobre a pintura e a escrita, o teórico não deixa de lembrar a origem de ambas: “peinture et écriture viennent du même corps: toutes les deux viennent de la main”.⁵⁰⁶ Pois bem, se o gesto mecânico já é suficiente para aproximar as duas artes, tanto mais ele se mostra capaz de aproximar a dança do ato da escrita, uma vez que o corpo torna-se inteiramente envolvido nessa função, diríamos nós, “inscritural” – neologismo que almeja englobar tanto o sentido de inscrição quanto o de escrita(-ura) – de um traçado gráfico de signos sobre a superfície, desta vez, do palco (e não do papel).

Aliás, é justamente de traçado (“a print in the sand”) que vem nos falar Serge Bourjea em seu estudo sobre os rascunhos de Valéry, inclusive, a propósito de *L’âme et la danse*. Afirma ele sobre o autor: “for Valéry, rewriting Plato, writing is like writing *on the sand*”.⁵⁰⁷ É nesse sentido de *scription* que Barthes compreende concentrar-se o que ele denomina “la vérité de l’écriture”, a qual esconderia uma “vocação de pintura” (pelo elemento visual nela encerrado).⁵⁰⁸ De modo similar, poderíamos então compreender uma “verdade da dança” (se é que ela se deixa apreender), a qual esconderia, por seu turno, uma vocação de escrita(-ura). Ou, quem

objeto de interesse. Disso surgiu nossa ideia de nos reunir em grande número a fim de agregar diante de vocês e com vocês nossas informações e reflexões acerca destes dois seres: o ser pictural da escrita/escritura e o ser escritural da pintura.” (BARTHES, *La peinture et l’écriture de signes*, p.23.)

⁵⁰⁵ Grifos meus.

⁵⁰⁶ *Ibidem*, p.23. (Reveja-se, no mesmo sentido, o parágrafo inicial do Capítulo 1.)

⁵⁰⁷ “para Valéry, reescrevendo Platão, a [atividade da] escrita é como escrever *na areia*” (BOURJEA, *Rhombos eye, dance, trace: the writing process in Valéry’s rough drafts*, p.152.)

⁵⁰⁸ BARTHES, *La peinture et l’écriture de signes*. Na explicação de Márcia Arbex (citando o teórico em seu *Variações sobre a escrita*), “se ‘a relação à escrita é a relação ao corpo’, como observa Barthes, escrever e pintar remetem ao gesto físico da *scription* (gesto manual, ato físico, corporal, oposto ao vocal) mas também à ‘prática infinita do sujeito’, que incluiu a prática criativa, literária ou artística.” (ARBEX, *Poéticas do visível*, p.28.) Para maior desenvolvimento do assunto, cf. o texto de Introdução da autora ao volume, do qual é retirada a citação.

sabe, a relação seria inversa? Afinal, conforme ressalta o teórico, “il y a une vérité occultée de l’écriture qui est sa vérité gestuelle, sa vérité corporelle”.

Longe de focar nossa atenção sobre as implicações que todas essas intervenções de Barthes poderiam sugerir, voltemos nosso olhar para o foco aberto por nosso autor, Paul Valéry, em *L’âme et la danse*. O gesto mecânico proveniente do mesmo corpo que traça/ inscreve com as mãos e desenha/ escreve com os pés constitui apenas uma das facetas do cruzamento entre a dança e a escrita (em sentido estrito), ou entre aquela e a poesia (para não dizer literatura, em sentido amplo), para as quais remete o escritor. A outra se relaciona ao processo mental/ intelectual que as origina a ambas (as artes).

O fato de a dança ganhar voz pela rainha das bailarinas, Athikté, bem ao final do texto é significativo. Ele representa para nós, leitores, entre outras coisas, a união de dois domínios, quais sejam, o da palavra e o da imagem. Tal união, porém, não ocorre pela simples verbalização de pensamentos de quem, até então, era apenas “contemplada” pelos interlocutores do diálogo, e não “ouvida”. Tampouco ocorre pela constituição de uma escrita qualquer, e sim pelo fenômeno de uma “escrita” que se concretiza sob o signo do corpo em movimento. Por isso mesmo, se – de acordo com Anne-Marie Christin⁵⁰⁹ – na origem de todo verbal que se materializa sob a forma da escrita está um dado visual, podemos dizer que este, em *L’âme et la danse*, uma vez encerrado na figura da dançarina em ação, especializa-se, ou melhor, “espacializa-se”, deixando de ser um dado visual qualquer para consistir, essencialmente, em um visual “dançado”.

Segundo nos esclarece a pesquisadora, a escrita, em seus primórdios, é produto de uma associação – por ela qualificada como paradoxal – entre dois *media* que já a precediam no tempo: a linguagem verbal (compreendida como mensagem oral e sonora) e a imagem. A necessidade de fixar o primeiro desses dois polos (o elemento oral) em um suporte material e gráfico ensejou o surgimento da escrita. E isso só foi possibilitado, por sua vez, pelo elemento visual que permitia identificar e decodificar os registros marcados ou traçados na superfície desse suporte.

Como pressuposto para a formação dessa consciência gráfica fora preciso, definitivamente, o que Christin nomeia de “pensamento da tela”. Este se traduz por uma consciência anterior da existência de um universo icônico que determinaria não somente

⁵⁰⁹ CHRISTIN, Da imagem à escrita.

a origem como também os princípios de funcionamento da linguagem gráfica. Afinal, a leitura de qualquer imagem depende, em primeiro lugar, da simples percepção de que ela se insere em uma superfície ao longo da qual os elementos presentes dividem espaço com os elementos ausentes. Isso implica a noção de distribuição dos elementos em um suporte que, de início, é preenchido pelo vazio. Tal noção pode ser chamada de intercalar, correspondendo à ideia do intervalo ressaltada pela estudiosa como decisiva, “porque é ela que, ao mesmo tempo, estrutura a imagem como tal e a abre para a escrita”. É através do intervalo em uma superfície que somos capazes de distinguir e diferenciar os símbolos ou sinais inscritos sobre a mesma e, acompanhando sua sequência inserida no vazio, ler o que ela significa. Por isso, na concepção da autora, toda imagem é, antes de tudo, “uma *presença*, isto é, um dado visual preexistente ao sujeito que o percebe”.⁵¹⁰

A concepção de Christin, desse modo embasada, permite-nos pensar – e por que não? – em uma possível familiaridade entre a dança e a escrita, da mesma forma como pretendia Barthes aproximar o saber dessa última ao da pintura. O testemunho de Sócrates na obra de Valéry, ao admirar o espetáculo das dançarinas entrando em cena, não nos deixa dúvidas de sua sugestão metafórica de como elas parecem expressar verbalmente (seja pela linguagem oral associada às mãos, seja pela gráfica associada aos pés) o que elas sequer podem articular senão por meio de seus movimentos rítmicos que se concretizam simultaneamente no ar e sobre a superfície do solo (a “tela” da bailarina). Não era justamente o fator do ritmo que enxergava Barthes no princípio tanto do gesto pictural (sublinhe-se aqui sua raiz imagética) quanto do escritural (gráfico)? Não admira, pois, que a impressão de verbalização provocada no espírito do personagem-filósofo pela suavidade dos movimentos das dançarinas traga, em sua imanência, o vínculo direto com a imagem.

Relembrando o *tópos* das “mãos falantes” tal qual se apresentava recorrentemente no contexto da pantomima antiga ou, já na Modernidade, dos “pés escreventes” evocado por Sócrates ao ver as bailarinas – “Leurs mains *parlent*, et leurs pieds semblent *écrire*.” (A.D., p.152)⁵¹¹ –, constatamos que os gestos dessas criaturas dançantes, de aparência quase etérea, são comparados a uma maneira eloquente de expressão verbal, e seus passos, a uma sorte de escrita(-ura) particular. E o curioso é que, em ambos, o instrumento (ou recurso) típico faz-se ausente: a voz para a primeira e

⁵¹⁰ *Ibidem*, p.284.

⁵¹¹ Grifos meus.

a tinta para a segunda. Não obstante, o resultado (ou sua ilusão) é presente, dado que a impressão de “ouvir” e de “ler” é tacitamente admitida pelo personagem-filósofo. Tal aspecto misto entre oralidade e grafismo sobre a superfície evoca, de certo modo, a mesma ambiguidade existente no cerne da história da escrita, conforme defende Christin – e, não por acaso, também no cerne da história dos paralelos entre as artes, em que o critério oral geralmente aparecia em destaque nas comparações (conforme abordamos na introdução a esta tese).

É bem verdade que, antes mesmo de sugerir qualquer aparência de grafismo, a cena do surgimento do cortejo das bailarinas já é aludida por meio de um dado estritamente pictural, uma vez que nos é retratada a partir das descrições visuais tecidas por seus observadores. Ademais, apenas ao final do diálogo há rastro da voz das tais criaturas dançantes, até porque a função por elas assumida na peça é puramente performática – ao contrário da dos filósofos, um tanto retórica. Portanto, em *L'âme et la danse* temos a ilustração por Valéry de que o verbal – nitidamente aparente, para o papel das bailarinas, apenas na fala derradeira reservada a Athikté – e o visual conjugam-se no ato último da dança. Esta, por seu turno, incorpora-os na expressão de um elemento essencial, o movimento.

A união das artes pela dança

L'après-midi d'un faune de Nijinsky

Vimos, no capítulo anterior, como a concepção mallarmaica da dança se desvincula ou prescinde do elemento da representatividade – o qual é relegado pelo poeta à arte do teatro, associada, por sua vez, à “mímica”, mas não ao balé – por se conectar estreitamente à expressão coreográfica pura ou, ao menos, à busca dessa expressão. Esta, sendo por ele compreendida de forma menos abstrata, talvez, do que por aquele que fora seu discípulo, Paul Valéry (em seu pensamento sobre as medusas),⁵¹² é idealizada bem em sintonia com os preceitos do Simbolismo para a arte e com as novas tendências coreográficas da época, quando a dança moderna começava a desabrochar na figura de bailarinas como Loie Fuller, cujas apresentações Mallarmé admirava. Essa busca pela expressão pura, portanto, denota o fascínio por ele nutrido pelo dom metafórico da dança (isto é, por seu caráter emblemático), o qual lhe permite ser “lida” e “desnudada” em toda a sua carga de poeticidade. Nestes termos, inclusive, comenta Charles Whiting a tal propósito: “C’est par cette absence de mimique, cette pureté de moyens, et par cette puissance suggestive que la danse rejoint la musique et l’architecture.”⁵¹³

E de qual poeta, afinal, estamos falando? Certo é que o comentário de Whiting faz referência a Valéry;⁵¹⁴ porém, o poeta a que primeiro aludimos é logo mencionado pelo crítico em seguida à citação precedente: “Mallarmé avait donné un corollaire de sa théorie emblématique dans son étude parue dans *La Wallonie*. Tant qu’elle danse, la danseuse perd sa propre individualité, ‘jamais qu’emblème point quelqu’un’.”⁵¹⁵ Ora, estamos a falar nada menos que do teórico da dança enquanto arte

⁵¹² Relembre-se a referência às medusas em VALÉRY, Degas Danse Dessin, *Œuvres*, tome II, p.1173.

⁵¹³ “É por essa ausência de mímica, essa pureza de meios e por esse poder sugestivo que a dança alcança a música e a arquitetura.” (WHITING, *Valéry*, p.56.)

⁵¹⁴ O estudioso aborda, no trecho transcrito, a valorização conferida por Valéry em suas obras à função emblemática (e não mimética) da dança, comparando, para tanto, o poema “Les vaines danseuses” ao diálogo *L’âme et la danse*, ambos do mesmo autor. (Cf.: *ibidem*, p.55-56.)

⁵¹⁵ Trata-se, tanto para o estudo referido quanto para o trecho citado pelo autor, do texto “Ballets” de Mallarmé, por nós já conhecido. “Mallarmé tinha escrito um corolário de sua teoria emblemática em seu estudo publicado em *La Wallonie*. Enquanto dança, a dançarina perde sua própria individualidade, ‘nunca senão emblema não alguém...’.” (*Ibidem*, p.56. Tradução do verso mallarmaico em MALLARMÉ, *Rabiscado no teatro*, p.41.)

sugestiva por excelência, quiçá em maior grau e alcance metafórico ainda maior do que a própria poesia. E não é outro, aliás, e sim o próprio que sonhara dramatizar um poema – ou, se possível lhe fosse, coreografá-lo – e que ousara radicalizar sua linguagem até o ponto de com ela atingir o objetivo que, afinal, se provou inatingível de edificar uma obra a qual se pretendia absoluta e totalizante. Estamos a falar, enfim, de um Mallarmé que, paradoxalmente ou não, fora capaz de conceber um poema como o seu *Fauno*, inicialmente pensado para a cena, e também de desenraizar a arte da dança de qualquer origem teatral ou mimética – função esta que o poeta bem desempenha em seu texto “Ballets”. Por sinal, trata-se do mesmo Mallarmé de *Um lance de dados* ou, ainda, do *Livro*, projeto de obra-prima que, malgrado seu, permanecera para sempre um projeto, restando dele não mais que fulgurações, rastros daquela que ficou conhecida como a Obra Inacabada. É desse versátil Stéphane Mallarmé que agora procuramos nos aproximar e, animados por alguma curiosidade, saímos, desta vez, ao enalço de seu *Fauno*, o qual nos conduz, por uma ou outra via, à expressão cênica da arte por nós aqui contemplada, a dança.

4.1) O tema do *Fauno* em suas origens e desdobramentos

Sobre o porquê de voltarmos de modo assim tão específico ao autor de “Ballets”, após a contemplação do diminuto legado, ainda que denso, deixado por Mallarmé e Valéry acerca do ofício da bailarina, a explicação é esta: o famoso *Fauno* ora mencionado – tornado célebre e assaz polêmico sob a figuração de Nijinsky no início do século XX –, antes de ir para a cena e antes mesmo de inspirar a composição musical que lhe dedicara Debussy, apresentara-se ao público nos moldes de um poema de autoria de Stéphane Mallarmé. No que concerne a tal poema e atentando-nos estritamente aos objetivos da presente pesquisa, poucas coisas cumpre dizer para além do que já foi exposto em minha dissertação de mestrado, a qual norteará as referências ao objeto de nossa discussão neste capítulo.⁵¹⁶ Contudo, o *Fauno* mallarmaico nos servirá aqui mais como “pano de fundo” a que recorreremos a título de comparação do que como foco, digamos assim, de nossa análise, uma vez que são seus desdobramentos no palco o que mais nos interessa investigar, bem como a interlocução estabelecida

⁵¹⁶ Cf.: PAIVA, *Sintonias entre as artes*.

entre dança e literatura ao redor dessa temática mitológica. Logo, é diretamente da cena que partimos, não sem antes traçarmos uma rápida contextualização do surgimento do consagrado *Fauno* ou de seus múltiplos perfis, conforme se sucederam cronologicamente.

A peça que consistirá no alvo de nossa atenção neste capítulo intitula-se *L'après-midi d'un faune*. Em realidade, trata-se de um mesmo nome empregado por domínios artísticos diversos em épocas aproximadas, mas não necessariamente concomitantes entre si. No contexto moderno de que tratamos, o primeiro âmbito a propor a temática faunesca sob tal denominação foi o literário, justamente pela pena de Mallarmé, que compôs um poema por si só multifacetado. O segundo foi o musical, explorado por Debussy, que acrescera ao título original a classificação de “prelúdio” e ousara tomar de empréstimo os mesmos motivos do poema mallarmaico para, a partir dele, forjar o seu “poema sinfônico”. O terceiro âmbito, enfim, foi o coreográfico que, inovando tanto na técnica quanto no modo de apresentação cênica, lograra reunir em uma única obra traços dos outros dois domínios (o literário e o musical), recriando a temática faunesca sob a forma compósita de um balé tanto mais ousado quanto desafiador para a tradição da dança representativa de seu tempo.

O responsável por sua concepção – inclusive seu primeiro *performer* – foi Vaslav Nijinsky (1889-1950), dançarino russo de origem polonesa cuja personalidade reconhecidamente excêntrica já se fizera refletir, de uma ou outra maneira, em sua criação – a primeira de uma curta carreira enquanto coreógrafo entrecortada por aplausos e incompreensões e forçosamente abreviada pelo quadro cada vez mais agravante de insanidade mental que, ao cabo, extinguiria sua existência.⁵¹⁷ Este é um dos numerosos retratos que temos do prodigioso bailarino (e artista, como um todo), de acordo com a especialista contemporânea:

As a dancer Vaslav Nijinsky established a reputation which was to become an enduring legend. His wide popular acclaim succeeded in restoring the

⁵¹⁷ Segundo nos informa Ann Hutchinson Guest em introdução ao livro apresentado como resultado da pesquisa por ela empreendida, juntamente com Claudia Jeschke, e intitulado *Nijinsky's Faune restored* (1991), a carreira coreográfica do dançarino não englobou mais que a composição de quatro balés, dos quais *L'après-midi d'un faune* foi o único sobrevivente ao correr dos anos exclusivamente através do recurso memorialístico. Isso significa que as produções posteriores dessa peça, após o falecimento de seu criador, contaram apenas com testemunhos e relatos baseados na memória, situação essa que durou ao menos até fins da década de 1980, quando seu registro notacional (deixado pelo próprio autor) foi devidamente interpretado e, a partir de então, pôde ser aplicado em novas montagens com base na coreografia original. Dos outros três balés (*Jeux*, *Le sacre du printemps* – ambos de 1913 – e *Till Eulenspiegel*, de 1916), o segundo, sua mais extensa obra, pôde ser reconstruído na contemporaneidade graças ao trabalho árduo de dois pesquisadores, Millicent Hodson e Kenneth Archer.

position of the male dancer after years of its decline in Western Europe. He was also recognized as an innovative choreographer who in the span of a few years established an important break with the classical genre and developed new possibilities seen today as the basis of modernism in dance.⁵¹⁸

Da impetuosa polêmica causada pela temporada de estreia de *L'après-midi d'un faune* (homônimo, aliás, do poema mallarmaico) veio-lhe, não obstante, a fama imediata, fosse para promovê-lo, fosse para denegri-lo. É a essa história (ou ao menos ao início dela) que se reporta nosso assunto; porém, cumpre-nos ainda situar cada criação dos domínios artísticos anteriormente mencionados e com os quais a peça coreográfica dialoga intrínseca e incessantemente.

Começando pela obra “matriz” – uma vez que servira de referência, ponto de partida ou simplesmente de inspiração para as subseqüentes, conforme queiramos compreender sua inter-relação –, o *Fauno* de Mallarmé não nascera, de imediato, tal qual hoje o conhecemos. Seu processo de maturação foi assaz longo até atingir a feição definitiva da versão publicada em 1876 sob o título de *L'après-midi d'un faune*. Na verdade, a feição originalmente idealizada por seu autor não era sequer a de um poema, estritamente falando, e sim do que ele mesmo chamara de um “intermédio heróico” (*intermède héroïque*), ou seja, uma espécie de adaptação do texto poético à forma dramática com vistas à encenação teatral. Contava então nosso poeta apenas 23 anos de idade quando, sonhando com temas mitológicos, elegera para herói da cena que pretendia projetar no palco personagem tão excêntrico quanto um fauno; e ficou sendo essa a primeira versão de outras que se seguiriam, denominada “Monologue d'un faune” e elaborada precisamente em 1865, tendo sido deliberadamente recusada pelo Théâtre Français, onde o aspirante a dramaturgo ousadamente planejava apresentá-la.⁵¹⁹

⁵¹⁸ “Enquanto dançarino, Vaslav Nijinsky estabeleceu uma reputação que se tornaria uma lenda duradoura. Sua ampla aclamação popular foi bem sucedida ao restaurar a posição da figura masculina do dançarino após anos de seu declínio na Europa Ocidental. Ele também foi reconhecido como um coreógrafo inovador que, no lapso de uns poucos anos, estabeleceu uma importante ruptura com o gênero clássico e desenvolveu novas possibilidades hoje vistas como a base do modernismo na dança.” (GUEST, *Nijinsky's Faune restored*, p.3.) Devemos estar atentos, todavia, para não confundir esse conceito de “modernismo” entre as personalidades de Nijinsky e Noverre (também este usualmente considerado por historiadores da dança como o “pai do balé moderno”). Por isso, cabe esclarecer que, na época de Noverre, tal atributo estava mais relacionado à transição da dança de corte (que vinha da Idade Média) para o estilo de dança que foi evoluindo até dar origem ao dito “balé clássico” (contemporâneo ao período romântico para as artes e, logo, já posterior ao mestre de balé setecentista). Já o atributo de “moderno” a Nijinsky relaciona-se, este sim, mais propriamente às correntes modernistas de vanguarda que começavam a vigorar a partir do início do século XX contaminando o ambiente artístico em geral (inclusive a literatura e, por que seria diferente, também a dança).

⁵¹⁹ Dele assim testemunha Jean-Michel Nectoux: “Le jeune poète – il a vingt-trois ans – rêve de s'illustrer au théâtre – signe des temps. (...) Depuis longtemps, les thèmes antiquisants le retiennent, comme beaucoup d'autres en ces années (...)” (“O jovem poeta – ele tem 23 anos – sonha em se afamar no teatro

Não obstante, uma segunda versão germinara – embora apenas em 1875 – da expectativa frustrada do poeta. Dessa vez, porém, renunciava este à almejada representação teatral – provavelmente, conjecturamos nós, devido ao peso dos anos, que o convenceu de que o drama seria, talvez, por demais perfeito ou, ainda, concretamente inatingível em suas ambições – para se ater à arte que mais lhe dizia respeito, a poesia. Não é sem surpresa que lhe chega uma nova recusa (de publicação, desta feita) por parte da editoração da revista *Parnasse Contemporain* para o texto então intitulado “Improvisation d’un faune”, após a qual se revolta seu autor decidindo providenciar ele mesmo o lançamento da obra incompreendida e menosprezada pela crítica editorial. Foi assim que, de duas tentativas fracassadas, surge no ano seguinte, em toda eloquência, o poema que ora batizamos como o *Fauno* mallarmaico, vindo a público não menos que onze anos depois de sua concepção primária e graças à iniciativa do próprio escritor que acordara com o editor parisiense Alphonse Derenne sua produção independente – dotando-a, aliás, de rara pompa como se procurasse compensar o descrédito que sua composição havia sofrido. Por conseguinte e como é compreensível, devido aos altos custos do projeto, esse lançamento inaugural teve tiragem limitada e quase exclusivamente destinada à apreciação de um grupo seletivo de bibliófilos pertencentes ao círculo pessoal de amigos do poeta. Somente na década posterior (em 1887, precisamente, segundo nos informa Bertrand Marchal) seria a composição relançada em larga escala sob nova edição, todavia já destituída das graças materiais da original.⁵²⁰

Nisso se resume, em poucas linhas, a saga do herói mallarmaico desde sua frustrada projeção em cena – conforme almejava o ainda jovem escritor na versão do “Monologue” – até sua imersão definitiva nos versos de *L’après-midi d’un faune*. Estes – já o mencionamos – fizeram-se acompanhar de requinte tal que não só nos planos da linguagem, da musicalidade e da imagética os eleva a um nível de elaboração infinitamente mais aguçado que o das versões anteriores como, inclusive, o faz no plano propriamente material, tendo ilustrado a edição de 1876 ninguém menos que o pintor e amigo íntimo do poeta Édouard Manet (figuras 1 a 4), edição essa veiculada em um suporte de refinamento exótico com filiações orientais.⁵²¹ Tal sofisticação presente na

– sinal dos tempos. (...) Desde muito, os temas antigos o atraem, como muitos outros nesses anos (...)” – NECTOUX, *L’après-midi d’un faune*, p.4.)

⁵²⁰ Cf., para a sequência de datas: MALLARMÉ, *Œuvres complètes* I, p.1166.

⁵²¹ Para mais detalhes acerca das condições de produção para o lançamento independente do poema, bem como do histórico de suas três versões consecutivas, remeto o leitor ao texto de minha dissertação de mestrado, especialmente às seguintes páginas, respectivamente: PAIVA, *Sintonias entre as artes*, p.112-114 (para o primeiro ponto) e p.54-55 (para o segundo). Cf., ademais, o fascinante catálogo redigido e

obra literária estende-se, de certo modo, às demais criações que a sucederam, visto que as peripécias de nosso herói moderno não ficaram encerradas em seus versos, sendo, pelo contrário, refletidas em outras paragens além de Mallarmé e dos confins da literatura.

Desenhos de Manet vinculados ao *Fauno* de Mallarmé
edição original (1876)⁵²²



Figura 1 - frontispício a *L'après-midi d'un faune*

Fonte: *Bibliothèque numérique Gallica*. Disponível em <<http://gallica.bnf.fr>>, acesso em 23 set. 2016.

organizado por Jean-Michel Nectoux, quem nos conta a saga do *Fauno* mallarmaico com todo sabor: NECTOUX, *L'après-midi d'un faune*, p.4-6.

⁵²² Cf.: MALLARMÉ, *L'après-midi d'un faune*: églogue (éd. originale avec frontispice et ex-libris hors pages, fleurons et cul-de-lampe par Manet).



Figura 2 - florão a *L'après-midi d'un faune*, exibido à página inicial do poema

Fonte: *Bibliothèque numérique Gallica*. Disponível em <<http://gallica.bnf.fr>>, acesso em 23 set. 2016.

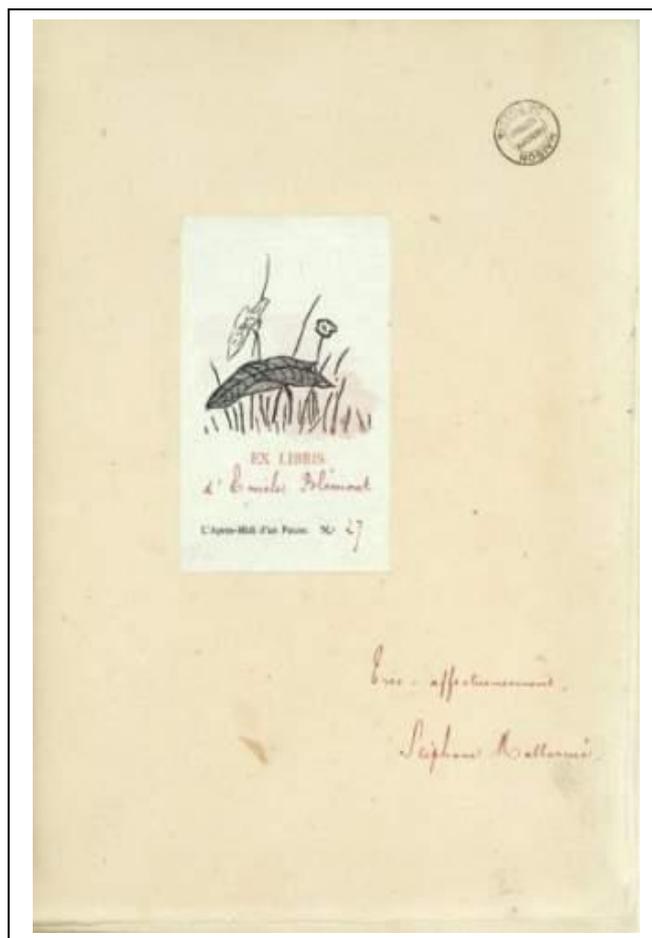


Figura 3 - ex-libris a *L'après-midi d'un faune*

Fonte: *Bibliothèque numérique Gallica*. Disponível em <<http://gallica.bnf.fr>>, acesso em 23 set. 2016.

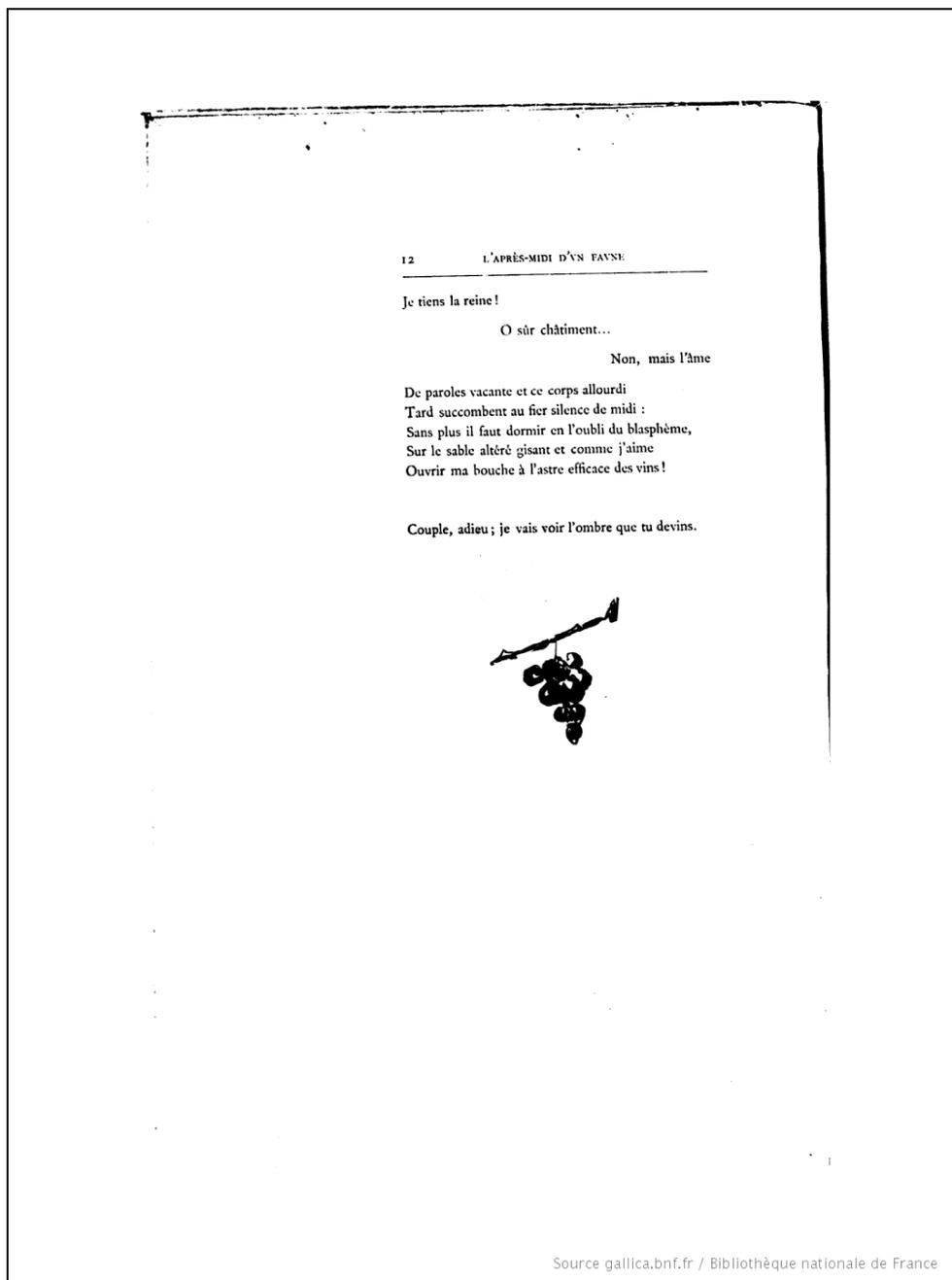


Figura 4 - *cul-de-lampe* a *L'après-midi d'un faune*

Fonte: *Bibliothèque numérique Gallica*. Disponível em <<http://gallica.bnf.fr>>, acesso em 23 set. 2016.

É o caso da composição sinfônica de Claude Debussy (1862-1918) intitulada *Prélude à “L’après-midi d’un faune”*, cuja primeira performance orquestral ocorreu em 1894, em Paris. Considerada de uma sonoridade extremamente delicada, fora imaginada por seu autor – também este conhecido do poeta –⁵²³ antes como obra autônoma do que subordinada ao poema mallarmaico, ainda que inspirada dele, à maneira de um quadro vivo ou um filme cujas cenas tomam a história do *Fauno* por assunto. “À vrai dire, il ne saurait être question d’illustration directe”, declara Nectoux. Segundo nos relata o pesquisador, Mallarmé cultivava um ciúme exagerado pela sonoridade de seus versos de modo a não conseguir disfarçar uma expectativa no mínimo ansiosa sobre as tentativas mais ou menos convincentes de transposição musical feitas a partir deles – conforme por vezes as defrontava. Todavia, “avec Debussy, Mallarmé n’avait pas à craindre”.⁵²⁴ Com efeito, o poeta fora, desde antes de travarem conhecimento, encantado pela nova beleza musical dos trabalhos do compositor, e nutria grande estima pelo talento que nele pressentia.⁵²⁵ No tocante ao *Fauno*, na concepção de seu autor,

la Poésie devait rester première et la musique s’insinuer autour sans jamais interférer avec elle; de même que les illustrations de Manet, elle ne pouvait entretenir avec le texte que des relations indirectes et trouver en elle-même, sans peser sur le poème, la force d’un développement autonome et parallèle.⁵²⁶

E assim, de fato, ocorreu. O seguinte testemunho do próprio compositor acerca da relativa independência de sua criação a partir do poema mallarmaico já se faz bastante esclarecedor. Ele a designa como não mais que “l’impression générale” ou

⁵²³ A esse propósito, é novamente Nectoux quem nos reporta um fato interessante: “Dès avant de se connaître, ils s’étaient rencontrés autour de la poésie de [Théodore de] Banville, enthousiasme de leur vingtième année. On sait que Debussy travailla longuement à mettre en musique la comédie héroïque *Diane au bois*, modèle principal de Mallarmé pour *L’après-midi d’un faune*; cette coïncidence est plus que fortuite, elle a valeur de symbole de leur fraternité esthétique.” (“Desde antes de se conhecerem, eles se encontraram ao redor da poesia de [Théodore de] Banville, entusiasmo de seus vinte anos. Sabe-se que Debussy trabalhara longamente na transposição musical da comédia heroica *Diana no bosque*, modelo principal de Mallarmé para *A tarde de um fauno*; essa coincidência é mais que fortuita, ela tem valor simbólico de sua fraternidade estética.” – *Ibidem*, p.12.)

⁵²⁴ “Para dizer a verdade, não poderia se tratar de ilustração direta (...) com Debussy, Mallarmé não tinha o que temer.” (*Ibidem*, p.14.) Para exemplos de outras tentativas de transposição musical de poemas de Mallarmé que não corresponderam ao gosto do poeta (inclusive uma para o próprio *Fauno*), cf. o mesmo texto de Nectoux.

⁵²⁵ De acordo com Nectoux, o primeiro trabalho do músico (ainda jovem) apresentado ao poeta (por um amigo), e que instantaneamente o seduzira, fora a composição intitulada *Cinq poèmes de Baudelaire*, publicada por Debussy em 1890 em tiragem igualmente limitada e luxuosa. Cf.: *ibidem*, p.12.

⁵²⁶ “(...) a Poesia deveria permanecer em primeiro plano e a música se insinuar ao seu redor sem jamais interferir nela; assim como para as ilustrações de Manet, ela não poderia manter com o texto relações outras senão indiretas, e [deveria] encontrar nela mesma, sem pesar sobre o poema, a força de um desenvolvimento autônomo e paralelo.” (*Ibidem*, p.14.)

“une illustration très libre du beau poème de Mallarmé. Elle ne prétend nullement à une synthèse de celui-ci. Ce sont plutôt les décors successifs à travers lesquels se meuvent les désirs et les rêves du faune dans la chaleur de cet après-midi”.⁵²⁷ Por iniciativa e a pedido do próprio poeta,⁵²⁸ o cuidadosamente preparado projeto do músico mostrara-se, ao cabo, tão bem-sucedido que arrancara daquele, em performance privada anterior à estreia e ao piano simplesmente, a surpreendente e admirada exclamação: “Je ne m’attendais pas à quelque chose de pareil! Cette musique prolonge l’émotion de mon poème et en situe le décor plus passionnément que la couleur.” E ainda, três meses depois, por ocasião da primeira execução pública do *Prelúdio* – a qual Mallarmé homenageava com sua presença no teatro como convidado pessoal do compositor –, recebia Debussy este sincero parecer do mestre: “Votre illustration de *L’après-midi d’un faune* ne présenterait pas de dissonance avec mon texte, sinon d’aller plus loin, vraiment, dans la nostalgie et dans la lumière, avec finesse, avec malaise, avec richesse...”⁵²⁹

Eis um pouco da história da faceta musical do *Fauno*. Entretanto, isso não é tudo. A trajetória desse herói mítico ultrapassa as fronteiras da literatura não só pelo viés da música mas, também, pelos meandros da cena teatral e, especificamente, pelo

⁵²⁷ “uma ilustração muito livre do belo poema de Mallarmé. Ela não pretende ser, de modo algum, uma síntese deste. São, antes, cenários sucessivos através dos quais se movem os desejos e os sonhos do fauno no calor desta tarde” (Claude Debussy *apud* BERNARD, *L’après-midi d’un faune*: du poème à la musique, de la musique au ballet, p.168.) Quanto à possível fidelidade dessa espécie de “ilustração musical”, poderíamos mesmo cogitar se o desconhecimento do dito poema pelo ouvinte de Debussy o impediria de apreender o sentido do *Prelúdio*. Talvez a associação imagética empreendida mentalmente não possuísse, efetivamente, o mesmo referente para o ouvinte conhecedor do *Fauno* mallarmaico e para quem o desconhecesse; certamente, porém, isso não seria impeditivo para a sua fruição melódica ou apreciação imagética da obra sinfônica do compositor. E quem nos diz mais sobre a relação entre ambos é esta outra investigadora do tema: Suzanne Bernard, sobretudo no ensaio “*L’après-midi d’un faune*: du poème à la musique, de la musique au ballet” – do qual, aliás, foi retirada a referida citação de Debussy.

⁵²⁸ Nectoux nos relata que, em ocasião fortuita quando ambos são apresentados um ao outro – em um dos tradicionais encontros promovidos na residência de Mallarmé, num círculo estreito de artistas e letrados, e que se tornaram conhecidos como “as terças-feiras” (*les mardis*) –, o mestre já enseja um acordo para uma futura representação teatral de seu poema, a ser então acompanhado por um arranjo inédito de Debussy. Lamentosamente ou não, tal representação, por motivo ignorado, acabou não se concretizando, uma vez que o texto fora inexplicavelmente retirado por seu autor duas semanas antes da exibição prevista. Contudo, isso não desestimulara o compositor a prosseguir com a ideia do projeto: “(...) Debussy est sous le charme de Mallarmé, malgré l’abandon du spectacle au Théâtre d’Art, il poursuit son illustration de l’églogue; il y retrouve, avec plus de bonheur et de concision, l’imaginaire antique qui l’avait tant séduit dans la *Diane au bois* de Banville.” (“(...) Debussy é encantado por Mallarmé, malgrado o abandono do espetáculo no Théâtre d’Art; ele dá andamento à sua ilustração da écloga; nela ele encontra, com mais contentamento e em maior concisão, o imaginário antigo que o havia seduzido tanto na *Diana no bosque* de Banville.” – NECTOUX, *L’après-midi d’un faune*, p.14.)

⁵²⁹ “Eu não esperava coisa semelhante! Essa música prolonga a emoção de meu poema e, em seguida, o cenário mais apaixonadamente do que a cor.” / “Sua ilustração da *Tarde do fauno* não apresentaria dissonância com meu texto, senão por ir mais longe, verdadeiramente, na nostalgia e na luz, com fineza, com segurança, com riqueza...” (Stéphane Mallarmé *apud* NECTOUX, *L’après-midi d’un faune*, p.14 e 15, respectivamente.)

emprego de uma linguagem completamente diversa daquela dos versos ou das notas musicais, visto que consiste em uma linguagem essencialmente composta de ritmo e de movimento, a saber, a linguagem corporal da dança. É o caso da composição coreográfica de Nijinsky homônima ao poema, a qual, por sua vez, tem o privilégio de aglutinar em si elementos de suas predecessoras por sua própria constituição multimidiática. É sobre esta, enfim, que passamos a nos debruçar.

4.2) O “quadro coreográfico” de Nijinsky

Curioso é começar por observar que a veia da encenação desde sempre parecia integrar a natureza potencial de *L'après-midi d'un faune*, muito antes de Nijinsky imaginar que um dia concretizaria algo que já havia sido vislumbrado pelo poeta do *Fauno* – embora, talvez, de uma maneira bem diversa da que este poderia conceber. Com efeito, desde o primeiro esboço do poema (portanto, desde 1865) já se encontram nos arquivos de Mallarmé declarações deste tipo: “Ce poème (...) je le fais absolument scénique, non possible au théâtre, mais exigeant le théâtre”⁵³⁰ e “On devrait danser *L'après-midi d'un faune* au milieu d'un paysage avec des arbres en zinc.”⁵³¹ A partir delas torna-se mais evidente a precedência da representação teatral (ou performática, para não excluirmos o componente da dança) até mesmo sobre o caráter puramente poético da criação mallarmaica. Não é mera coincidência que sua primeira versão tenha se originado com vistas à cena, e não simplesmente às páginas inertes de um livro – e isso o autor, malgrado seu, parecia pressentir não ser possível, como de fato não lhe fora ante a recusa de seu texto pelo Théâtre Français.

Surge então Nijinsky – aproximadamente meio século depois dessa primeira versão do *Fauno* – para conferir vida, luz e muita cor ao sonho primevo do poeta. Deste, aliás, a última declaração logo citada não foi omitida do programa oficial da temporada de estreia do balé – é o que comenta Thomas Munro ao apontá-la como a primeira sugestão (feita, pois, pelo próprio Mallarmé) de performativização/dramatização do texto poético ou ainda, se quisermos, de transformação do poema em dança.

⁵³⁰ “Esse poema (...) eu o faço absolutamente cênico, não possível ao teatro, mas exigindo o teatro” (MALLARMÉ, Correspondance choisie [à Henri Cazalis, Tournon, jeudi matin, 15 ou 22 juin 1865], *Œuvres complètes* I, p.678).

⁵³¹ “A tarde do fauno deveria ser dançado em meio a uma paisagem com árvores de zinco.” (Stéphane Mallarmé apud MUNRO, *The afternoon of a faun and the interrelation of the arts*, p.98.)

Independentemente se tal sugestão foi ou não seguida à risca na montagem inaugural do espetáculo no início do século XX, essa transparece ter sido, ao menos, a intenção de Nijinsky ao incorporar o papel principal (o do fauno, para ser redundante) inserido em um cenário um tanto quanto artificial, em meio a árvores de aparência metálica e brilhante (diríamos até de zinco, de fato!) e a uma das quais se acha entrelaçado – conforme é retratado o protagonista na imagem constante da capa do programa de apresentação da peça (Figura 5).

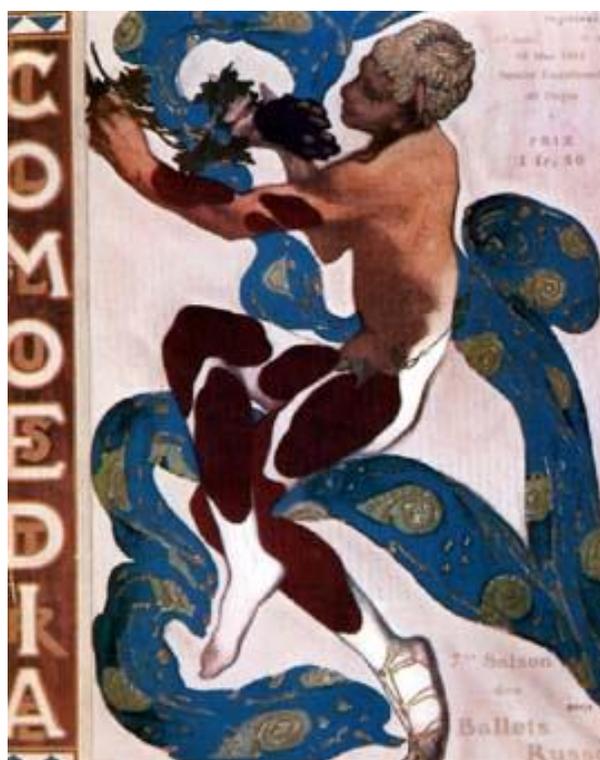


Figura 5 - Nijinsky em *L'après-midi d'un faune* (aquarela de Léon Bakst para a capa do programa da sessão de 1912 dos Balés Russos)

Fonte: *L'histoire par l'image (HPI): nouvel éclairage sur l'histoire*. Disponível em <[http:// www.histoire-image.org](http://www.histoire-image.org)>, acesso em 20 dez. 2016.

Alguns dados técnicos fazem-se, aqui, pertinentes para a especificação da obra sob comento. Concebida por Vaslav Nijinsky e originalmente exibida no Théâtre du Châtelet (Paris, 1912) como parte do programa oficial da sétima estação dos Balés Russos, a montagem coreográfica do *Fauno* contou também com os trabalhos de Léon Bakst (cenógrafo e figurinista) e Serge Diaghilev (diretor da companhia e coordenador artístico, além de produtor e financiador do espetáculo), apoiando-se, musicalmente, na composição de Debussy sobre o mesmo tema (o *Prelúdio*), cuja audição inaugural lhe antecederia em exatamente 18 anos. Apesar de consistir em uma peça de um só ato – cuja duração, por sinal, é bem curta considerando-se um espetáculo tradicional de balé (somente 11 minutos) – e empregar um elenco assaz diminuto – podemos contabilizar dois solistas e um corpo de baile de outras seis dançarinas, apenas –, tal produção, já concebida em escala reduzida, foi, em contrapartida, aquela com a qual seu criador mais se identificou. Não obstante, embora tenha ele mesmo se debruçado com afincos sobre a tarefa de anotar graficamente sua coreografia em um sistema notacional próprio e bastante elaborado – o que ocorreu só em 1915 –, ela sobreviveu (performaticamente falando, tendo sido reproduzida em cena por diversas vezes), ironicamente, não graças a tal registro, e sim graças ao acervo memorialístico que fora sendo transmitido ao longo dos anos.⁵³² Não é de se estranhar, pois, que as versões subsequentes do *Fauno* tenham apresentado variadas divergências entre si, uma vez que não tinham em que se apoiar senão na memória (“veículo” por si só volátil e não inteiramente confiável) daqueles que tiveram a oportunidade de conhecer, de alguma forma, a peça tal qual fora coreografada e encenada em 1912.

Quem nos conta em detalhes essa história, bem como as tamanhas dificuldades enfrentadas por especialistas na tentativa de interpretar o registro gráfico do dançarino após sua morte, é a pesquisadora Ann Hutchinson Guest.⁵³³ Depois de uns bons anos de trabalho dedicado (mais de 30!) e, a partir de determinada ocasião no decorrer desses anos, estabelecendo parceria com Claudia Jeschke, ela teve o mérito (com a companheira, obviamente) de decifrar o código notacional usado por Nijinsky (e criado por ele mesmo), interpretá-lo cotejando-o com documentos pessoais do artista e com dados visuais das primeiras exposições da peça (fotografias) e transcrevê-lo para um

⁵³² O referido registro deixado pelo próprio Nijinsky permaneceu obscuramente indecifrável por mais de 70 anos sob a guarda da British Library, em Londres. Esta fora concedida à instituição britânica por sua esposa e também dançarina, Romola de Pulszky, logo após o falecimento do coreógrafo. Desta, curiosamente, atesta-se que o talento para a dança não era considerado tão valioso quanto seu dote aristocrático, tendo ela inclusive integrado o elenco do *Fauno* posteriormente.

⁵³³ Cf.: GUEST, *Nijinsky's Faune restored*.

dos sistemas notacionais mais difundidos entre as companhias modernas, o chamado “método Laban” (em vigor desde 1926).⁵³⁴ O trabalho de fôlego e, sobretudo, persistência (diante dos mais variados e, aparentemente, insolucionáveis obstáculos) de ambas pesquisadoras surtiu seus primeiros frutos, efetivamente, no ano de 1989 quando, contando com a transcrição para a Labanotation pronta, elas a submeteram ao teste prático instruindo coreógrafos em companhias renomadas em novas montagens do *Fauno* – porém, dessa vez, não mais apoiando-se no suporte memorialístico, e sim no documental (no que as fotografias sempre ajudaram a elucidar questões importantes) e notacional (já em linguagem coreográfica familiar aos dançarinos profissionais).⁵³⁵ Assim discorre Guest sobre a importância dessa missão extenuante mas, ao final, satisfatória de recuperação do registro original da peça deixado por seu autor como joia rara pertencente a seu tesouro pessoal e, não menos valioso do que isso, como legado à posteridade:

The score of *Faune* survives as an authentic record of Nijinsky’s creative genius, a primary research source which illustrates the use of his system of notation and movement analysis, documents *Faune*’s original movement sequences and offers insight into his concept of theatrical dance composition. Not only is the score the most reliable point of departure for reconstruction, but its study also reveals Nijinsky’s personal approach to dance, an approach unique both in its complexity and in its relationship to his art.⁵³⁶

⁵³⁴ Sobre o método Laban e seu fundador, Rudolf von Laban, sugiro a breve apresentação de Paul Bourcier em BOURCIER, *Histoire de la danse en Occident*, p.273-275.

⁵³⁵ Entre essas companhias, figuram Les Grands Ballets Canadiens (Montreal) e The Juilliard Dance Ensemble (Nova York). A respeito das variações coreográficas da peça surgidas nesse intervalo obscuro em que a notação feita pelo criador para sua obra permanecia desconhecida e enigmática, a estudiosa revela: “Some attempted a faithful recreation of the original, others obviously took liberties in the casting and range of movement (...) Acquaintance with the choreography as Nijinsky himself recorded it (...) reveals startling and disturbing differences in both structure and style. The memory-based versions should no longer be labelled as choreography by Nijinsky, but as choreography *after* Nijinsky – and in many cases *long after*.” (“Algumas pretenderam [fazer] uma recriação fidedigna do original, outras obviamente tomaram liberdades na distribuição do elenco e organização do movimento (...) Familiaridade com a coreografia do modo como Nijinsky ele mesmo a registrou (...) revela nítidas e inquietantes diferenças em ambos os níveis de estrutura e estilo. As versões baseadas na memória não deveriam mais ser chamadas coreografia de Nijinsky, mas, sim, coreografia *a partir de* Nijinsky – e, em muitos casos, *bem distante* disso.” – GUEST, *Nijinsky’s Faune restored*, p.1.) E exemplifica um desses casos, em que o bailarino e coreógrafo italiano Paolo Bortoluzzi, em sua versão do *Fauno*, acrescentou ao elenco inicial doze dançarinas executando *grands jetés en tournant*, o que seria impensável para a coreografia original, de movimentos sutis que rejeitavam quaisquer iniciativas de saltos ou semelhantes demonstrações virtuosísticas.

⁵³⁶ “A partitura do *Fauno* sobrevive como um autêntico registro do gênio criativo de Nijinsky, uma fonte primária que ilustra o uso de seu sistema notacional e de sua análise do movimento, documenta as seqüências originais de movimento do *Fauno* e oferece noções de seu conceito de composição da dança teatral. A partitura é não somente o ponto de partida mais confiável para a reconstrução [desse balé], mas seu estudo também é capaz de revelar o modo próprio a Nijinsky de abordagem da dança, uma abordagem única tanto em sua complexidade quanto em seu relacionamento com a arte do dançarino.” (*Ibidem*, p.3.)

Por sua própria configuração, não sendo, de forma alguma, concebida como uma obra monovalente, *L'après-midi d'un faune* envolve e engloba, simultânea e harmoniosamente, diversos domínios artísticos com seus respectivos elementos e códigos semióticos – não apenas os da dança propriamente dita, mas ainda os da música, do teatro e das artes visuais, para mencionar os principais. Repetindo as palavras de Thomas Munro em seu importante artigo “*The afternoon of a faun and the interrelation of the arts*”, trata-se, afinal, de “a single compound work of art, a ballet”.⁵³⁷ Com efeito, muito embora se trate de um balé em toda a sua integralidade artística, como denota Munro, a obra de estreia da carreira coreográfica do então jovem dançarino russo mostra-se repleta de peculiaridades que destoam do painel teatral ou coreográfico praticado em sua época. A brevidade da peça – como já mencionado – é uma delas, o que permite, inclusive, sua definição pelos próprios produtores como “quadro coreográfico” (*tableau chorégraphique*) – isto é, algo dado a ilustrar, a pintar ou mesmo a representar; não, porém, de forma estática, visto que o movimento encontra-se subentendido na definição.

Outra de suas peculiaridades marcantes é o recurso à pantomima, a qual, conforme acompanhamos ao longo do segundo capítulo, desde o tempo de Noverre deixa de ser evocada pelos coreógrafos como possibilidade atrativa para os palcos da Modernidade. E Mallarmé, por seu turno – lembremo-nos de suas formulações em “Ballets” –, já a designava como propícia à arte do teatro, não à da dança. Esse ponto também é lembrado por Nectoux, ao comentar sobre a influência vanguardista herdada pelo estreante coreógrafo e bailarino de estrondoso talento, Nijinsky – inclusive, sobre o desafio de construir uma carreira na mais franca juventude em face do constrangimento de trabalhar lado a lado a um coreógrafo de peso que então predominava na cena dos Balés Russos, Michel Fokine, e cujas produções não raro contavam com a interpretação de Nijinsky nos papéis de destaque:

Sous l'influence d'Isadora Duncan, le retour aux sources grecques de la danse avait été largement illustré par les ballets de Fokine, décorés par Léon Bakst. Si le ballet de Nijinsky [*le Faune*] devait également s'inspirer de la Grèce, il se démarquerait totalement du style de Fokine par la nouveauté de sa *gestique*.⁵³⁸

⁵³⁷ “um único, [ainda que] composto, trabalho artístico, um balé” (MUNRO, *The afternoon of a faun and the interrelation of the arts*, p.95.)

⁵³⁸ “Sob a influência de Isadora Duncan, o retorno às fontes gregas da dança tinha sido largamente ilustrado pelos balés de Fokine, decorados [entenda-se, por esse termo derivado do francês *décor*, algo como ‘cenografados’ ou da ordem do cenário] por Léon Bakst. Se o balé de Nijinsky [o *Fauno*] devia

Ora, diante disso, chega-nos imediatamente ao espírito a seguinte indagação: qual teria sido, afinal, a apreciação da peça pelo poeta que lhe cedera de “empréstimo”, digamos – ainda que indireta e postumamente –, não só o título como também o tema original de seu *Fauno*? Voltaremos a essa questão, é certo. Pelo momento, no entanto, observemos a descrição do balé constante no anúncio veiculado ao programa de apresentação dos espetáculos exibidos por ocasião da temporada parisiense da companhia de Diaghilev, durante a qual estreou o *Fauno*: “*L’après-midi d’un faune*, tableau chorégraphique de Nijinsky sur le *Prélude à ‘L’après-midi d’un faune’* de Claude Debussy, dans le décor de Léon Bakst.”⁵³⁹ Notamos que tal anúncio do assim chamado “quadro coreográfico” de Nijinsky não faz menção alguma ao poema mallarmaico nem sequer ao nome do poeta, senão de maneira indireta pela referência ao *Prelúdio* de Debussy. Com efeito, o sucinto argumento da peça tal qual constava no programa original deixa claro que esta, mesmo preservando o título do poema, não objetivava fazer dele uma espécie de tradução ou releitura, e sim uma nova projeção da temática faunesca explorada por Mallarmé, porém, a partir do enredo musical composto por Debussy. Estudiosos como Thomas Munro e Suzanne Bernard reiteram essa evidência; a última chega a afirmar: “Il semble que Nijinsky, auteur de l’interprétation chorégraphique, connaissait mal notre langue, et n’a pu retenir de *L’après-midi d’un faune* qu’un scénario assez sommaire (...) C’est donc la musique qui a, en quelque sorte, servi d’interprète.”⁵⁴⁰ E o texto seguinte da primeira sinopse do balé, retirado do programa oficial da companhia russa, não deixa dúvidas nesse sentido:

Ce n’est pas *L’après-midi d’un faune* de Stéphane Mallarmé; c’est, sur le prélude musical à cet épisode panique, une courte scène qui la précède. Un Faune sommeille; des Nymphes le dupent; une écharpe oubliée satisfait son

igualmente se inspirar da Grécia, ele se destacaria totalmente do estilo de Fokine pela novidade de sua *gestualidade*.” (NECTOUX, *L’après-midi d’un faune*, p.16-17, grifo meu.)

⁵³⁹ “*A tarde de um fauno*, quadro coreográfico de Nijinsky sobre o *Prelúdio à ‘Tarde de um fauno’* de Claude Debussy, no cenário de Léon Bakst.” (Cf.: MUNRO, *The afternoon of a faun and the interrelation of the arts*, p.101.)

⁵⁴⁰ “Parece que Nijinsky, autor da interpretação coreográfica, conhecia mal nossa língua, e só pudera reter de *A tarde de um fauno* um enredo bastante sumário (...) Foi, pois, a música que serviu, de alguma forma, de intérprete.” (BERNARD, *L’après-midi d’un faune: du poème à la musique, de la musique au ballet*, p.172.) A procedência dessa explicação de Bernard é atestada por Nectoux, que corrobora o fato – baseando-se, para tanto, em documentos autobiográficos deixados pelo dançarino: “Dans les interviews qu’il donna au moment de la première, Nijinsky déclara qu’il n’avait jamais lu le poème de Mallarmé, faute de savoir assez bien le français, mais il est fort probable que [Jean] Cocteau lui en ait longuement parlé.” (“Nas entrevistas que deu no momento da estreia, Nijinsky declarou que ele jamais lera o poema de Mallarmé, por falta de conhecimento suficiente do francês, mas é bem provável que [Jean] Cocteau dele lhe falara extensivamente.” – NECTOUX, *L’après-midi d’un faune*, p.17.)

rêve; le rideau baisse pour que le poème commence dans toutes les mémoires.⁵⁴¹

Na verdade, conforme depreendemos da sinopse, a encenação coreografada por Nijinsky não deixa de corresponder, em alguma medida, a uma leitura minimamente interpretativa do *Fauno* “original” – se assim podemos nos referir ao poema mallarmaico. Afinal, a estrutura da montagem – inspirada, de acordo com a própria descrição da peça, de um episódio “pânico”, ou seja, relativo ao bucolismo advindo da representação do deus grego Pã – herda invariavelmente a mesma configuração bucólica (erótica, sobretudo) dada por Mallarmé a seu poema: desde os personagens que se repetem (o fauno e suas ninfas) ao cenário igualmente exótico ou rústico – o que, por sinal, justifica que o poema seja denominado “écloga”, conforme o classifica o próprio autor – e, ainda, ao erotismo que se faz intrínseco à temática.⁵⁴² Não obstante, a forma como a peça encenada recria o enredo mallarmaico é que se diferencia da écloga, pois, em vez de se propor a traduzi-la ou adequá-la à linguagem cênica e coreográfica, ela apenas intenta pintar-lhe uma introdução, como a estender o quadro inicial fornecido pelo poema conferindo-lhe uma ambientação visual prévia aos motivos que o potencial leitor de Mallarmé encontrará nos versos de seu *Fauno*, saboreando-os ainda mais. Assim, como já esclarece o texto da sinopse que apresenta o balé ao público, funciona esse à maneira de um prelúdio,⁵⁴³ porém não musical como o de Debussy – o qual, aliás, almeja ilustrar diretamente –, e sim coreográfico. Vamos a ele.

⁵⁴¹ “Não é *A tarde de um fauno* de Stéphane Mallarmé; é, sobre o prelúdio musical a esse episódio pânico, uma curta cena que a precede [à tarde do fauno]. Um Fauno cochila; algumas Ninfas o enganam; uma echarpe esquecida satisfaz seu sonho; a cortina desce para que o poema comece em todas as memórias.” (Cf. sinopse em: MUNRO, *The afternoon of a faun and the interrelation of the arts*, p.101; NECTOUX, *L’après-midi d’un faune*, p.17.) Informação no mínimo curiosa trazida por esse último pesquisador, aliás, é que o referido trecho seja de autoria não do próprio Nijinsky ou de Diaghilev, e sim de Jean Cocteau, embora não contenha sinais de assinatura – é o que afirma Nectoux, que identifica nele o estilo desse escritor. E acrescenta: “Le contenu narratif [du ballet] tout d’abord, inspiré de l’églogue de Mallarmé, fut sans doute établi avec le jeune Cocteau: sa collaboration au projet est attestée par les divers textes qu’il lui consacre et le fait, en particulier, qu’il ait rédigé les quelques lignes présentant le ballet dans le programme de la Saison russe.” (“O conteúdo narrativo [do balé] inicialmente, inspirado da écloga de Mallarmé, foi sem dúvida estabelecido com o jovem Cocteau: sua colaboração ao projeto é atestada pelos vários textos que ele lhe consagrara [a Nijinsky] e pelo fato, em particular, de que ele tenha redigido as poucas linhas apresentando o balé no programa da temporada russa.” – *Ibidem*, p.17.)

⁵⁴² Sobre esse ponto, a ser abordado neste capítulo, remeto o leitor, momentaneamente, às páginas de minha dissertação de mestrado que discorrem sobre a caracterização marcadamente erótica de figuras rústicas pertencentes à mitologia greco-latina, como o fauno, e de seu universo rebaixado (sob um olhar bakhtiniano do grotesco) – cf., respectivamente: PAIVA, *Sintonias entre as artes*, p.21-26 e 26-38.

⁵⁴³ É desse modo, inclusive, que Nectoux se refere à criação de Nijinsky em determinado momento de seu estudo – “le *Prélude à L’après-midi d’un faune* de Nijinsky” (NECTOUX, *L’après-midi d’un faune*, p.18).

4.2.1) A estrutura da peça

Interpretada originalmente pelo próprio Nijinsky no papel principal,⁵⁴⁴ a peça de apenas um ato recebeu, além do fauno, a distribuição de sete dançarinas a incorporar o papel de ninfas dentre as quais uma se destacaria, sendo chamada a Grande Ninfa. Esta, sempre rodeada pelas companheiras, torna-se o alvo mais certo do furor sensual do protagonista e é, na encenação, quem com ele contracenava, formando ambos um *pas de deux* assaz particular, já que o único momento em que aparecem efetivamente unidos é quando, posicionados de perfil um para o outro, simbolizam o ato da presa que é capturada ou atraída por seu caçador através de um sutil entrelaçamento de braços (Figura 6). Eis o resumo do pequeno enredo deixado pelo criador ele mesmo:

Le Faune joue de la flûte et contemple des raisins. Des Nymphes sur le chemin du bain. Les Nymphes aperçoivent le Faune et s'enfuient. Le Faune intercepte une Nymphé à demi vêtue. Les autres Nymphes reviennent pour la secourir. Le Faune reste seul avec la tunique perdue par la Nymphé. Les Nymphes réapparaissent plusieurs fois, seules ou en groupe, pour se moquer

⁵⁴⁴ Ao contrário do que seria imaginável – devido ao grande talento de Nijinsky como dançarino e do reconhecido sucesso que angariavam suas interpretações –, a tendência de se autopromover reservando-se os papéis de relevo em suas próprias criações parece não ter se comprovado para o então estreador coreógrafo. Quem sobre isso discorre com propriedade (por ter também ele se tornado bailarino e coreógrafo) é John Neumeier, o qual longamente argumenta: “Le plus surprenant pour moi est assurément que Nijinsky ait développé une vision chorégraphique totalement indépendante du brio de sa propre virtuosité et du prodigieux impact de sa présence en scène. L’élaboration des personnages de ses ballets ne reposait en aucune manière sur ses incroyables possibilités techniques ou sur les rôles qui avaient déjà fait de lui une légende! Nous avons avec Nijinsky le phénomène unique d’un grand danseur devenant chorégraphe sans utiliser sa créativité pour mettre en lumière sa propre science d’interprète, comme le firent, par exemple, Martha Graham, ou plus récemment Rudolf Noureev, ce danseur de génie passé à la chorégraphie. Nijinsky n’a pas conçu ses partitions chorégraphiques pour mettre en valeur ses fameux sauts; dans chacune de ses nouvelles œuvres, il est parti à la recherche, avec sérieux et obstination, d’un langage du mouvement, qui devait être dansé sans référence à un passé collectif ou à son unique facilité propre.” Acrescenta, ainda, um dado interessante: no auge do brilhantismo de sua carreira enquanto dançarino (aproximadamente aos 25 anos de idade) e ao lançar sua terceira composição (*Le sacre du printemps*) produzida, como as demais, pelos Balés Russos de Diaghilev, ele se exclui da cena, ou seja, prefere não figurar na própria criação – fato esse que faz refletir o comentador: “Cette décision scrupuleuse reflète clairement pour moi la foncière indifférence de Nijinsky envers la gloire, l’ambition personnelle ou la vanité. C’était un chorégraphe aux valeurs absolues et rigoureuses.” (“O mais surpreendente para mim é seguramente [o fato de] que Nijinsky tenha desenvolvido uma visão coreográfica totalmente independente do brio de sua própria virtuosidade e do prodigioso impacto de sua presença em cena. A elaboração dos personagens de seus balés não repousava, de maneira alguma, sobre suas incríveis possibilidades técnicas ou sobre os papéis que já tinham feito dele uma lenda! Temos com Nijinsky o fenômeno único de um grande dançarino tornando-se coreógrafo sem utilizar sua criatividade para colocar em destaque sua própria ciência de intérprete, como o fizeram, por exemplo, Martha Graham ou, mais recentemente, Rudolf Noureev, esse dançarino de gênio que passou à coreografia. Nijinsky não concebeu suas partituras coreográficas para valorizar seus famosos saltos; em cada uma dessas novas obras, ele partiu em busca, de modo sério e obstinado, de uma linguagem do movimento, que deveria ser dançada sem referência a um passado coletivo ou à sua única facilidade própria. (...) Essa decisão escrupulosa reflete claramente para mim a fundamental indiferença de Nijinsky em relação à glória, à ambição pessoal ou à vaidade. Era um coreógrafo de valores absolutos e rigorosos.” – NEUMEIER, Un chorégraphe et Nijinsky, facettes d’une fascination, p.212-213 e 214, respectivamente.)

du Faune. Le Faune emporte soigneusement la tunique jusqu'à sa couche, sur un tertre. En emportant le vêtement, il le contemple et l'étend près de lui.⁵⁴⁵



Figura 6 - ninfas entretidas com o fauno em *L'après-midi d'un faune*

Fonte: *L'histoire par l'image (HPI): nouvel éclairage sur l'histoire*.
Disponível em <[http:// www.histoire-image.org](http://www.histoire-image.org)>, acesso em 20 dez. 2016.

Há que se admitir – e o resumo anterior deixa claro – que, embora referido no próprio programa de apresentação da peça como *tableau chorégraphique*, conforme já vimos, o balé não constitui de todo um quadro meramente figurativo. Mais do que isso, ele consiste em um quadro vivo, composto de cenas (ou imagens) que se sucedem. Isso para dizer, enfim, que ele possui, sim, um enredo, uma história, quiçá mesmo uma narrativa (como o poema mallarmaico); porém, seu foco (ou melhor, o foco visado por Nijinsky ao compô-lo) parece não ser exatamente esse, o de simplesmente contar uma história. Aliás, tenhamos em mente que, além de não se tratar de mito preciso proveniente do arcabouço mítico-literário da Antiguidade greco-latina, a eventual fábula

⁵⁴⁵ “O Fauno toca a flauta e contempla as uvas. As Ninfas [estão] a caminho do banho. Elas percebem o Fauno e fogem. O Fauno intercepta uma Ninfa semivestida. As outras retornam para socorrê-la. O Fauno fica só com a túnica [o véu] perdido pela Ninfa. As Ninfas reaparecem diversas vezes, sozinhas ou em grupo, para escarnecerem do Fauno. O Fauno leva cuidadosamente a túnica até seu leito, sobre um [pequeno] monte. Ao carregar a vestimenta, ele a contempla e a estira junto a si.” (NECTOUX, *L'après-midi d'un faune*, p.17.) O pesquisador nos informa que tal resumo se localiza junto à partitura coreográfica do *Fauno*, anotada por Nijinsky, como vimos, não menos que três anos após a estreia do balé (isto é, em 1915).

que se teria a contar, desde o *Fauno* de Mallarmé, este já o fizera – por sinal, tão delicadamente de modo a disfarçar a contundência do objeto da narração. E é justamente nisso, no “modo”, que – ousemos avançar – se encontra a chave para a fruição deste novo “poema”. Após suas versões pregressas – a literária, com Mallarmé, e a musical, com Debussy (classificada por ele mesmo como “poema sinfônico”) –, tal poema continua a se mostrar eloquente; porém, desta vez, sob os passos do dançarino. Afinal – é o que ora defendemos –, o toque de mestre que depois do poeta, sobretudo, passa a competir ao coreógrafo estreado reside muito mais no “como” do que no “quê”, ou seja, do que na narrativa em si, no relato puro e simples das peripécias de um fauno às voltas com suas desejadas ninfas.

Alcançamos, pois, neste ponto, um entendimento imprescindível para a análise aqui empreendida acerca da obra coreográfica por nós polemizada. Nosso olhar se detém, de agora em diante, antes sobre o modo de “construção”, digamos assim, da obra do que sobre seu tema ou assunto propriamente dito. E se aludimos à primeira criação do dançarino russo como um “poema”, não estamos sozinhos nessa constatação. É mais uma vez Jean-Michel Nectoux que evocamos por se mostrar solidário a essa ideia:

Il importe en effet de comprendre que le *Prélude à L'après-midi d'un faune* de Nijinsky est moins un ballet au sens classique du terme qu'un *poème chorégraphique* enchaînant des *poses plastiques*, une suite de variations sur des thèmes de Mallarmé: pas d'entrechats, de grands jetés et de pliés, de déplacements sur pointe: tout juste un saut du Faune au-dessus d'un imaginaire ruisseau et des théories de danseuses marchant pieds nus, s'immobilisant soudain, comme pétrifiées.⁵⁴⁶

E ainda, neste outro trecho – ao comentar sobre o modo de trabalho do coreógrafo com seus bailarinos, o qual obedecia a uma técnica própria extremamente depurada e rigorosa:

(...) Nijinsky modelait son œuvre sur ces corps vivants, agissant peut-être moins en chorégraphe qu'en *plasticien*: “Je suis comme un morceau d'argile qu'il modèle, me faisant prendre peu à peu les poses qu'il cherche”, écrivait Nijinska dans son journal, à l'automne de 1910.⁵⁴⁷

⁵⁴⁶ “Importa, com efeito, compreender que o *Prelúdio à Tarde de um fauno* de Nijinsky é menos um balé, no sentido clássico do termo, do que um *poema coreográfico* encadeando *poses plásticas*, uma sequência de variações sobre temas de Mallarmé: nada de *entrechats*, *grands jetés* e *pliés*, de deslocamentos sobre a ponta: apenas um salto do Fauno por cima de um imaginário córrego e teorias [um conjunto] de dançarinas caminhando de pés descalços, imobilizando-se repentinamente, como petrificadas.” (*Ibidem*, p.18, grifos meus.)

⁵⁴⁷ “(...) Nijinsky modelava sua obra sobre esses corpos vivos, agindo talvez menos como coreógrafo do que como [*artista*] *plástico*: ‘Sou como um pedaço de argila que ele modela, fazendo-me tomar pouco a

4.2.2) Pressupostos para análise

Ora, a constatação de que a peça de Nijinsky consiste, antes do que em uma coreografia nos moldes clássicos – entenda-se, fundamentada na representatividade e na exploração do virtuosismo performático –,⁵⁴⁸ em um “poema coreográfico”, como inclusive a qualifica Nectoux; além disso, de que ela se configura em uma sequência imagética de “poses plásticas”, levando o comentador a comparar seu criador a um verdadeiro artista plástico, tal qual um escultor de gênio a trabalhar longa e detidamente sobre seus modelos; essa constatação, enfim, traz consigo três pressupostos principais sobre os quais vale a pena refletir. Podemos elencar como o primeiro deles, na versão nijinskyana de *L’après-midi d’un faune*, um aspecto inalienável e muito aparente para ser negligenciado, já aqui aludido como uma de suas peculiaridades mais marcantes: o uso da pantomima. Trata-se não exatamente de uma codificação da narração como funcionava à moda antiga, uma vez que os gestos empregados pelos bailarinos na performance, bem como suas feições, não denunciam necessariamente uma sequência cronológica das ações ou tampouco condizem a uma linguagem “implícita” que, deles depreendida, seria capaz de relatar em palavras os eventos que os olhos testemunham

pouco as poses [formas] que ele procura’, escrevia Nijinska em seu diário, no outono de 1910.” (*Ibidem*, p.21, grifo meu.) O crítico transcreve nesse trecho o depoimento da irmã caçula de Nijinsky e também dançarina, Bronislava Nijinska, para quem o coreógrafo reservou a interpretação de uma das ninfas na montagem original do *Fauno*. Conta-se, conforme ela mesma relata no fragmento citado, que servira a seu irmão literalmente de modelo – nos anos de 1910 e 1911 – para que ele experimentasse na prática, como em um laboratório de marionetes, suas ideias para a coreografia que desde então já planejava montar, executando os movimentos que ele ditava (tanto para o papel do fauno quanto o das ninfas) e deixando-se pacientemente moldar segundo as formas e contornos que ele pensava imprimir nas “esculturas vivas” a serem projetadas no palco. Cf. também, a esse respeito, GUEST, *Nijinsky’s Faune restored*, p.4 e HODSON, *De chair et de pierre*, p.236. Esse último, ao mencionar o mesmo depoimento da irmã, ainda junta: “Leur relation familiale autorisait le danseur à pratiquer cette méthode sans éprouver de gêne et sans respect excessif pour les conventions. Opportunément, le corps de Bronislava était une version féminine de celui de Vaslav, compact et souple, et le chorégraphe disposait ainsi d’un double sur lequel il pouvait expérimenter les formules de sa géométrie humaine.” (“Sua relação familiar autorizava o dançarino a praticar esse método sem experimentar constrangimentos e sem respeito excessivo pelas convenções. Oportunamente, o corpo de Bronislava era uma versão feminina daquele de Vaslav, compacto e maleável, e o coreógrafo dispunha, assim, de um duplo sobre o qual ele podia testar as fórmulas de sua geometria humana.”)

⁵⁴⁸ Esse contraste com a técnica clássica é realçado por John Neumeier nestes termos, inclusive: “C’est évidemment une méthode de composition de la danse complètement différente de celle du ballet classique, où, jusque-là, arrangements et réarrangements de pas académiques bien établis, assaisonnés à l’occasion de mouvements de bras exotiques ou aviens, tenaient lieu pour la plus grande part de chorégraphie. En d’autres termes, on n’avait pas encore inventé de mouvements pour le corps pris dans sa totalité.” (“Trata-se, evidentemente, de um método de composição da dança completamente diferente daquele do balé clássico, no qual, até o presente, arranjos e rearranjos de passos acadêmicos bem estabelecidos, incrementados ocasionalmente por movimentos de braço exóticos ou alados, têm lugar para a maior parte da coreografia. Em outros termos, não se haviam ainda inventado movimentos para o corpo tomado em sua totalidade.” – NEUMEIER, *Un chorégraphe et Nijinsky, facettes d’une fascination*, p.213.)

em cena. Não, já não se trata da mesma pantomima enfaticamente enaltecida por Luciano. A esse respeito, é John Neumeier quem afirma:

Je suis, moi aussi, convaincu que Nijinsky a ouvert le chemin de la chorégraphie moderne. Il a conçu chacun de ses ballets comme une entité parfaitement chorégraphiée, créant pour chacun d'entre eux un langage chorégraphique formel spécifique, ne recourant ni au mime ni à la gestuelle pour faire avancer l'intrigue. Il abandonna, en fait, complètement l'idée d'une narration comme prétexte à la danse – une "narration" étant ce qui peut être conté avec des mots. La narration était la danse. La danse était la narration. Ses ballets consistaient en des images projetées directement *via* la substance de la chorégraphie, la chorégraphie étant elle-même le thème et l'action de la pièce.⁵⁴⁹

Digamos que o que o crítico implica em sua argumentação, e o que podemos reiterar neste estudo, é simplesmente o fato de a técnica pantomímica ou gestualística não mais comandar o desenvolvimento de uma peça coreográfica como *L'après-midi d'un faune*. Isso vem atestar, por seu turno, um fenômeno historiográfico acerca da dança, qual seja: o de que, nos balés modernos, a pantomima já não subsiste enquanto gênero – como era encarada ainda por Noverre, no afã de fazê-la reviver tal qual se apresentava na Antiguidade –, e sim, quando muito, enquanto um recurso incapaz, todavia, de se sobrepor à evolução dos movimentos, à dança em si. Por isso a coreografia na concepção nijinskyana é compreendida pelo crítico como um todo, intraduzível por palavras, inclusive, na medida em que, já não sendo codificada pela pantomima – mas tão somente “equipada”, servindo-lhe esta como uma espécie de aparato –, ela não pode se exprimir de outra forma senão por imagens em cuja essência

⁵⁴⁹ “Sou, eu também, convencido de que Nijinsky abriu o caminho da coreografia moderna. Ele concebeu cada um de seus balés como uma entidade perfeitamente coreográfica, criando para cada um deles uma linguagem coreográfica formal específica, recorrendo nem à mímica nem à gestualidade para fazer evoluir a intriga. De fato, ele havia abandonado completamente a ideia de uma narração como pretexto para a dança – sendo uma ‘narração’ aquilo que pode ser contado em palavras. A narração era a dança. A dança era a narração. Seus balés consistiam em imagens projetadas diretamente por meio da substância da coreografia, a coreografia servindo ela mesma de tema e ação para a peça.” (*Ibidem*, p.212.) Aliás, essa diferença entre a concepção de narratividade adotada por Nijinsky e a praticada até então pela tradição clássica da dança é melhor compreendida a partir da explicação fornecida pelo crítico de que todos os balés apoiavam-se, costumeiramente, em um libreto. Isso significava que, primeiramente, uma sinopse ou um roteiro era elaborado por um autor (o libretista) para que, em seguida, fossem criados a música, o cenário, o figurino e ainda, é claro, a coreografia pelos respectivos profissionais ou artistas. Por vezes, acontecia de libretista e coreógrafo serem a mesma pessoa, mas, nas palavras do próprio estudioso, “l’auteur primait toujours et venait en premier dans le programme” (“o autor sempre prevalecia e [seu nome] vinha em primeiro lugar no programa”). Isto é, o que mais contava para essa tradição da dança não era, contraditoriamente, a função do coreógrafo em si – que era vista quase como uma tarefa complementar, como a do músico –, e sim a do autor da história a ser encenada; vale dizer, o drama ofuscava a dança, tendo maior importância a trama a ser “narrada” do que a forma como ela era incorporada pela arte do movimento. (Cf.: NEUMEIER, Un chorégraphe et Nijinsky, facettes d’une fascination, p.214.)

pulsa (e não repousa!) o movimento. Nesse sentido, somos levados a concordar com Neumeier e com grande parte da crítica em dança quando defende a prerrogativa da polêmica figura de Nijinsky como a do pai (ou, ao menos, a de um autêntico propulsor) do balé moderno.

A cena para Nijinsky, afinal, não é feita simplesmente de eventos a serem “narrados”, e sim, prioritariamente, de representações de desejos ou impulsos (sobretudo os erotizantes), emoções e, quiçá, pensamentos.⁵⁵⁰ Nesse contexto, então, a pantomima corresponde primeiramente a um meio de expressão das reações que movem os personagens, em um nível sensorial ou cognitivo, mais do que a um método adotado pelo coreógrafo para fazê-los mimetizar as supostas ações ou deslocamentos que deveriam ocorrer sobre o palco – ainda que essa técnica também seja utilizada através do recurso à pantomima. Sobre o uso peculiar que dela faz Nijinsky em todas as suas obras e, em especial, em *L’après-midi d’un faune*, continua a explicar seu admirador na contemporaneidade, denotando, por conseguinte, uma independência maior (ou diríamos, até, uma supremacia) do movimento em relação à técnica – assim diz Neumeier:

Pour son premier ballet, *L’après-midi d’un faune*, il n’a pas seulement fait une reconstruction de mouvements d’après les vases grecs antiques, mais, à partir de son matériel de recherche, il a créé un nouveau langage: des mouvements enchaînés sans rupture pour exprimer une humeur, un conflit ou une émotion, que ne vient pas arrêter la pantomime.⁵⁵¹

Além da pantomima, outro pressuposto que se esconde por trás da constatação de ser o *Fauno* composto por uma série de “poses plásticas” – pressuposto esse que se encontra diretamente ligado ao primeiro – é o do recurso à bidimensionalidade. Ele se explica por uma opção coreográfica específica motivada por

⁵⁵⁰ Poderíamos cogitar, a propósito, a substituição do termo “pantomima”, para a abordagem da produção coreográfica nijinskyana, por algo da ordem de um “movimento-ideia”. Contudo, considerando-se a especificação do emprego do primeiro termo – conforme se delineia neste capítulo – e sua ampla ocorrência nos textos críticos que compõem a recepção da obra do artista, manteve-se aqui a opção por “pantomima”. Não se exclui, porém, a hipótese de associação, pelo leitor, da pantomima aplicada a Nijinsky à noção do movimento como ideia tal qual ensinada, por exemplo e particularmente, pelo trabalho do coreógrafo brasileiro (inclusive, belo horizontino) Klauss Vianna (1928-1992). Embora este não tenha sido explorado nesta tese, por falta de oportunidade, fica a quem se interesse esta sugestão de leitura: ALVARENGA, Arnaldo L. *Klauss Vianna e o ensino de dança: uma experiência educativa em movimento* (1948-1990). Tese (doutorado em Educação e Inclusão Social), Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. 306p. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/FAEC-84YTNS>>, acesso em 20 dez. 2016.

⁵⁵¹ “Para seu primeiro balé, *A tarde de um fauno*, ele não somente fez uma reconstrução de movimentos segundo os [testemunhos de] vasos antigos, mas, a partir de seu material de pesquisa, criou uma nova linguagem: movimentos encadeados sem ruptura para exprimir um humor, um conflito ou uma emoção, o que não é interrompido pela pantomima.” (*Ibidem*, p.212.)

fatores os quais podem ser compreendidos, por seu turno, se levadas em conta as origens do projeto concebido por Nijinsky e as influências por ele recebidas para tanto. Por ora, todavia, importa esclarecer que este adotara como padrão coreográfico para seu primeiro balé a perspectiva bidimensional e tudo o que ela implica – por exemplo, os deslocamentos laterais e o esforço de anular o efeito da tridimensionalidade do próprio corpo dos bailarinos. Tal opção, por sinal, afigura-se bastante disparatada ou, ao menos, inusual para um balé, o que já caracteriza a obra nijinskyana como inovadora para o mundo da dança. É o que, aliás, expressa Bronislava Nijinska em seu diário em fins de 1910, quando reunia e anotava suas impressões acerca do projeto que o irmão já então delineava para seu *Fauno*:

I see that Vaslav [Nijinsky] has found something new and monumental in choreographic art, and is uncovering a field entirely unknown up to now in either Dance or Theatre. I cannot yet define these new paths and discoveries, but I know and feel that they are there. Not long ago Fokine freed himself from the old classical school and the captivity of Petipa's choreography, and now Vaslav is freeing himself from the captivity of Fokine's choreography so that, again, we enter a new phase in our Art.⁵⁵²

Como um terceiro pressuposto implicado na constatação de que, além de conter um caráter plástico, o balé *L'après-midi d'un faune* pode ser chamado de “poema coreográfico” – como o fora, de veras, por críticos contemporâneos, como vimos – está a evidência de que ele encerra, ainda, uma natureza poética. Talvez, neste ponto, seja-nos útil retomar o esboço da história do diálogo entre as artes – conforme traçado na Introdução – para, por meio dele, refletirmos sobre os aspectos que as aproximam e que as distanciam umas das outras, à luz do debate teórico que mais influenciava a época de produção das três versões subsequentes do *Fauno* (isto é, a literária, a musical e a coreográfica). Tal reflexão poderá ser feita também, em certa medida, à luz do debate atual que vem se especializando no domínio dos estudos interartes, conhecidos como intermediáticos. Após reconhecermos esses três pressupostos relativos à obra nijinskyana em pauta – a qual corresponde à última das versões advindas, digamos assim, da saga criada por Mallarmé para seu *Fauno* –, é tempo de neles concentrarmos

⁵⁵² “Vejo que Vaslav [Nijinsky] descobriu algo novo e monumental na arte coreográfica, e está desbravando um campo inteiramente desconhecido até hoje tanto na Dança quanto no Teatro. Ainda não posso definir essas novas pistas e descobertas, mas sei e sinto que elas estão lá. Não a muito tempo atrás Fokine se libertou da antiga escola clássica e do confinamento da coreografia de Petipa, e agora, Vaslav está se libertando do confinamento da coreografia de Fokine de modo que, mais uma vez, entramos em uma nova fase em nossa Arte.” (Bronislava Nijinska *apud* GUEST, *Nijinsky's Faune restored*, p.4.) O referido diário só fora publicado, sob o título de *Early memoirs*, em 1981, recebendo também uma edição francesa em 1983.

nossa análise, visto que são eles que nos servirão de base para contemplar mais detidamente o balé e possibilitar eventuais comparações com o poema mallarmaico.

4.3) De volta à história da comparação entre as artes: um viés intermediático

Retomando o percurso comparativista e a tradição já consolidada do *Ut pictura poesis* na Idade Moderna, passando pela inversão humanista que tomava a poesia como o termo referencial na fórmula horaciana e por seus reflexos que geraram, a partir de então, uma aproximação crítica não só das artes plásticas em relação à literatura, mas também da música e outras artes, relembremos Gotthold Lessing no auge do Iluminismo alemão no século XVIII. Para esse filósofo, a comparação entre as artes plásticas e a arte poética pautava-se, sobretudo, nas diferenças – como a mudança de material e a especificidade do código empregado – e não nas semelhanças entre elas – o que era lugar-comum entre a maioria dos teóricos do Século das Luzes, de acordo com Solange de Oliveira. É a pesquisadora que tomamos de empréstimo a seguinte explicação:

Contrariamente a seus predecessores ingleses, Lessing insiste nas diferenças, mais que nas semelhanças, entre as artes. Segundo ele, a pintura deve escolher, para representar o objeto, um determinado momento, correspondendo, por exemplo, à posição do corpo no meio de uma série de gestos expressivos – como é o caso da escultura de Laoconte, retorcendo-se ao ser esfaqueado por serpentes [referência à sua obra *Laokoon*, de 1766]. Decorre daí a importância primordial da escolha do momento representado. Ele deve ser o mais expressivo possível, de modo a possibilitar ao espectador imaginar tanto os movimentos precedentes como os seguintes. O poeta, por outro lado, pode representar uma série interminável de gestos ou atos, gozando, portanto, de maior liberdade. A ele, poeta, é possível representar o invisível, privilégio negado ao artista plástico. Apoiado nesse fato, Lessing afirma a superioridade da poesia sobre a pintura e a escultura, alegando sua maior capacidade de representação.⁵⁵³

Nosso retorno a Lessing, neste momento, não tem a pretensão de explorar a nova orientação crítica trazida pelo pensador às teorias comparatistas predominantes em sua época, mas intenta, sim, apenas chamar atenção para um dos fatores de divergência por ele observados entre pintura e poesia. Para expor tal fator convocamos, desta vez, Jean-Michel Gliksohn, que assim aborda o assunto:

⁵⁵³ OLIVEIRA, *Literatura e artes plásticas*, p.22.

O interesse renovado pelas obras da Antiguidade, no século XVIII, tinha levado a rever a assimilação tradicional da poesia e da pintura que resumia a fórmula de Horácio *Ut pictura poesis*. A questão tinha sido objecto de numerosas discussões, como as do abade Dubos, Shaftesbury e Diderot, mas é a Lessing que se deve atribuir o mérito de afirmar com clareza a diferença de princípio das artes plásticas e da poesia. Lessing explica, em *Laokoon* (1766), que o elemento da poesia é o tempo: a vocação da poesia é narrar acontecimentos sucessivos. Sem dúvida, os poetas entregam-se a descrições, mas estas estão ligadas a uma acção, a um argumento que as inclui na duração. Pelo contrário, o elemento da pintura é o espaço: a representação de objectos fora da duração. Sem dúvida, um pintor pode representar acções simultâneas ou mesmo sucessivas, mas, tal como o poeta na descrição, ele afasta-se então da vocação primeira da sua arte. Do mesmo modo, enquanto o poeta pode evocar a fealdade na medida em que esta evocação tem lugar entre outras no decurso do poema, o pintor não poderia fazer o mesmo porque a contemplação prolongada da fealdade apenas suscitaria a repugnância.⁵⁵⁴

De tudo isso guardamos de Lessing, enfim, que o elemento diretamente envolvido na poesia é o tempo, ao passo que aquele diretamente correlacionado à pintura é o espaço. Assim, indagamos nós: e quanto à dança?

Devemos admitir que a dança de forma geral, na condição de arte cênica como o teatro, pode muito bem mesclar ambos os elementos em um só espetáculo. Afinal, contendo em si algo da sucessão temporal das ações trazida por uma narratividade performática que se desenvolve sobre o palco e, concomitantemente, algo da suspensão temporal que coloca em evidência a visualidade espacial de determinado momento “escolhido” – como reitera Oliveira no fragmento antes citado –, a dança permite ao espectador, a um só tempo, fruir dessas duas prerrogativas que Lessing atribuía isoladamente ou à pintura (no último caso) ou à poesia (no primeiro). Por isso, podemos afirmar, a partir da clássica sugestão desse teórico das artes situado no Século das Luzes, a dupla vocação da arte do movimento: a de ser narrativa ou temporal, portanto, poética; e a de ser visual ou espacial, portanto, pictórica ou, em termos mais amplos, plástica.

No entanto, o raciocínio de Lessing, mostrando-se francamente moderno para seu tempo, não se limita a isso. É com Walter Moser que o desdobramos, sumariamente, em duas nítidas categorias cujas fronteiras tentam ser delimitadas pelo iluminista segundo certos critérios no esforço de descrever o sistema de funcionamento de cada uma das artes por ele postas em paralelo. São eles: o do efeito a ser produzido, do objeto a ser representado e o da maneira de representá-lo. E o que é mais interessante nesse resumo da teoria de Lessing por Moser não é necessariamente expor o que ela

⁵⁵⁴ GLIKSOHN, Literaturas e artes, p.274-275.

comunica acerca da pintura e da poesia, e sim o fato de demonstrar que o pensador alemão já as contrastava sob o viés da intermedialidade, pois, tomando por base sua materialidade para tal comparação – ainda que ambas as artes obedecam a exigências estéticas similares ou até idênticas –, “implicitamente ele introduz (...) uma diferença entre mídia e arte ao estabelecer que toda arte se baseia em uma midialidade específica.”⁵⁵⁵ Assim, conclui o pesquisador contemporâneo, teria ele

legislado ao estabelecer fronteiras claras e nítidas entre duas categorias diferentes – tudo isso com base nas condições e possibilidades midiáticas das duas artes em questão. O que Lessing “descobre” não é inteiramente novo; o que é novo é o fato de chamar atenção sobre esse ponto, bem como seu gesto legislador.⁵⁵⁶

Eis, na íntegra, o “paradigma dicotômico” – conforme o nomeia – reproduzido por Moser⁵⁵⁷ a partir do *Laokoon* de Lessing:

	Poesia	Pintura
Realização	Arte do tempo Consecução no tempo Sequência das partes O transitório Sequência temporal	Arte do espaço Justaposição no espaço Tudo em conjunto O coexistente Simultaneidade em um único instante (<i>totum simul</i>)
Objeto	Desenvolvimento de uma ação O que se segue dentro do discurso	Corpo dentro do espaço O que coexiste dentro do(s) corpo(s)
Meios	Artificiais Signos arbitrários da linguagem (“sons articulados no tempo”)	Naturais Cores e figuras (“figuras e cores dentro do espaço”)

⁵⁵⁵ MOSER, As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade, p.45. Já tocamos nessa questão abordada por Moser, aliás, bem ao final do texto de introdução a esta tese.

⁵⁵⁶ *Ibidem*, p.45.

⁵⁵⁷ *Ibidem*, p.45.

Aqui alcançamos, com o auxílio das elucidações de Moser – que também busca em Lessing respaldo teórico para suas investigações intermediáticas –, o foco de nossa análise sobre esta que é a arte do movimento por excelência, a dança. Os três pressupostos já evocados sobre a montagem de Nijinsky para o seu *Fauno* – a relembrar: a pantomima, a bidimensionalidade e a constituição poética – têm relação direta com as ideias que Lessing já propunha mais de um século antes, mesmo que desconhecidas do coreógrafo e, *a priori*, não concernentes à sua arte. De seu conjunto, contudo, o mais importante para efeito da comparação entre as artes a ser sugerida no decorrer desta análise – sobretudo, no caso deste estudo, entre o poema mallarmaico e o balé nijinskyano – é o olhar vertido para a materialidade de nosso objeto, ou seja (refletindo junto com Moser), para a sua midialidade.

4.3.1) A dança entre as “artes irmãs”

Dos pressupostos anteriormente mencionados para o *Fauno* de Nijinsky, especificamente, notamos que dois são mais propensos ao parentesco com a pintura, segundo o paradigma de Lessing, enquanto o terceiro enquadra-se na categoria da poesia. Vejamos o porquê: a pantomima e a bidimensionalidade são técnicas empregadas pelo coreógrafo como recursos para gerar o efeito estético almejado, encontrando-se filiadas muito mais – porém não exclusivamente – ao aspecto visual do que a qualquer outro, ao passo que a “aura poética” que identificamos na constituição desse balé reflete uma potência de narratividade ou discursividade própria à poesia – ainda que, para tanto, prescindida da linguagem verbal. Desse modo, ao cogitarmos a inclusão da dança no esquema transcrito por Moser a partir de Lessing ficamos, no mínimo, hesitantes diante das peculiaridades da obra nijinskyana, pois elas ampliam as possibilidades intermediáticas de um balé, digamos, tradicional – fato sobre o qual meditaremos logo adiante. Em todo caso, a fim de termos maior clareza sobre como pensarmos a dança enquanto arte “pura” (como a concebia e desejava Mallarmé) a partir do paradigma sugerido por Lessing, podemos, ainda que num esboço geral e bastante rudimentar, propor o nosso – o qual, obviamente, deixará de ser dicotômico e passará a “tricotômico”⁵⁵⁸, conforme se apresenta a seguir:

⁵⁵⁸ Termo este, por sinal, existente em nossa língua portuguesa, inclusive, dicionarizado (cf.: *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* – Rio de Janeiro: Objetiva, 2001).

	Poesia	Pintura	Dança
Realização	Arte do tempo Consecução no tempo Sequência das partes O transitório Sequência temporal	Arte do espaço Justaposição no espaço Tudo em conjunto O coexistente Simultaneidade em um único instante (<i>totum simul</i>)	Arte espaço-tempo Consecução temporal em justaposição espacial (ou vice-versa) Sequência das partes (elementos exibidos em conjunto, de maneira parcial ou total) O coexistente no transitório Sequência temporal de simultaneidades instantâneas
Objeto	Desenvolvimento de uma ação O que se segue dentro do discurso	Corpo dentro do espaço O que coexiste dentro do(s) corpo(s)	Desenvolvimento de uma ação no espaço O que coexiste dentro do espaço em transitoriedade
Medium*	Palavra (escrita ou proferida)	Imagem (estática)	Corpo (movimento)
Meios**	Artificiais Signos arbitrários da linguagem (“sons articulados no tempo”)	Naturais Cores e figuras (“figuras e cores dentro do espaço”)	Artificiais / Naturais > Artificiais: gestos, passos e poses (signos da linguagem coreográfica) > Naturais: ritmo, ⁵⁵⁹ cores e figuras (estas dentro do espaço)

* Do latim (*medius, a, um*), entendido como meio e aqui empregado no sentido de instrumento.

** No sentido de recursos usados como veículos de comunicação.

OBS.: Embora os dois últimos níveis correspondam, em essência, a uma única e mesma classificação, a da maneira de representar, o *medium* foi separado dos meios apenas com a finalidade de fazer realçar a materialidade (ou concretude) destes signos correspondentes ao código próprio a cada arte: a palavra ao código verbal, a imagem ao pictórico e o corpo ao coreográfico.

⁵⁵⁹ Este pode aqui ser entendido como intermitência de sons e/ou movimentos executados ou articulados no tempo e obedecendo a certo padrão de regularidade; contudo, após termos estudado um pouco das noções etimológicas advindas de sua raiz grega (*rhythmós*) quando abordamos a *Poética* aristotélica no Capítulo 1, damos preferência ao sentido já esclarecido por Gregory Scott, o qual sugere para o vocábulo grego uma tradução assemelhada a “movimento corporal ordenado” (veja-se a explanação pertinente às páginas 86 e 87, no Capítulo 1; e, para a referência ao autor, cf.: SCOTT, Twists and turns: modern misconceptions of peripatetic dance theory, p.157).

Se ampliamos, por sua vez, a categoria da dança nesse nosso esquema tricotômico para abranger a modalidade do balé – compreendido como uma arte de espetáculo e, por conseguinte, multimidiática por natureza⁵⁶⁰ –, veremos quão larga ela se torna por envolver necessariamente elementos oriundos de outros sistemas semióticos (ou midiáticos), como o musical e o teatral. A modificação mais sensível será a proliferação dos meios que, além de próprios, serão também importados das artes conexas. Entre aqueles ditos “artificiais” serão incluídos, então, notas musicais enquanto signos arbitrários da linguagem musical (sons produzidos no tempo, como para a linguagem verbal); cenário, figurino e adereços (elementos visuais compartilhados pelas artes de espetáculo, tais quais o teatro ou a ópera); pantomima (quando há), implicando gestos e expressões corporais produzidos no espaço-tempo (signos arbitrários da linguagem gestual compartilhados tanto pelo teatro quanto pelo balé). Já os meios ditos “naturais” englobam, além de cores e figuras (elementos próprios das artes plásticas) e ritmo corporal, o ritmo musical, o qual entrará em sintonia com o ritmo do movimento corporal. Disso concluímos que se, de acordo com Moser, Lessing já alertava para as “incursões dos artistas no território da outra arte (...) [enquanto] artimanhas para escapar às restrições midiáticas de cada [uma delas]”⁵⁶¹ – sem recriminá-las expressamente, porém tampouco admitindo sua validade –, podemos dizer que a dança as pratica espontaneamente, aglutinando características de suas irmãs poesia e pintura e tornando-as suas; tanto mais ainda quando assume a forma de um balé, convocando variadas artes para comporem o espetáculo.

4.3.2) O exemplo do *Fauno* e a análise de seus pressupostos: questões de estilo

O exemplo do balé de Nijinsky não é, de modo algum, diferente disso. Refletindo, sob essa perspectiva midiática, acerca dos pressupostos que nele encontramos, compreendemos melhor como eles fundam a construção da versão coreográfica do *Fauno*. O mais profundo deles é exatamente o que nomeamos como sua

⁵⁶⁰ As chamadas “artes de espetáculo” são aqui evocadas de acordo com a concepção de Ariano Suassuna exposta em seu *Iniciação à Estética*. Segundo esse autor, o que as diferencia das demais é basicamente a combinação de uma *ação* com a *atuação* real e instantânea de atores em um determinado cenário. Isto é, elas constituem “a narrativa de um acontecimento sucedido a *personagens*” (SUASSUNA, *Iniciação à Estética*, p.343); porém, o que as distingue da literatura é justamente o fato de que essa narrativa é contada *em cena*, por atores reais que assumem o papel dos personagens envolvidos na história. Dessa maneira, ele classifica dentro de tal categoria o cinema, o teatro, a ópera e o balé.

⁵⁶¹ MOSER, As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade, p.46.

“constituição poética”, afinal, o próprio fato de ser subsumível à categoria de dança já o implica, uma vez que incorpora aspectos essenciais não apenas da poesia como também da pintura, conforme atestamos pelo esquema aqui forjado. Ademais, se comporta um caráter qualquer de narratividade, seu objeto continua a ser o desenvolvimento de uma ação (como na poesia, novamente); desta vez, entretanto, essa sequência (que é, *a priori*, temporal) não estará limitada ao discurso verbal, sendo naturalmente extravasada por um tipo de discurso igualmente dinâmico mas não sonoro, e sim materialmente visível, o discurso corporal, o qual se torna, além de temporal, espacial. E se esse discurso emprega, ainda, um misto de passos ritmados e gestos indiciadores para veicular uma significação a ser descoberta, lida ou, em última instância, interpretada pelo espectador, podemos dizer, portanto, que seu código de signos arbitrários deriva de uma linguagem corporal específica, a gestual, que se traduz – no caso de *L’après-midi d’un faune* – pela pantomima. Vejamos como ela se expressa na obra, aliada a um pressuposto correlacionado (o da bidimensionalidade).

Em seu estudo pormenorizado da montagem original do *Fauno* – baseado, conforme verificamos, tanto nos registros documentais deixados pelo próprio Nijinsky quanto em dados visuais da época (no caso, fotografias) –, é Ann Guest quem nos informa: “Nijinsky’s ballet *L’après-midi d’un faune* has long been noted for its two-dimensional use of the stage space as well as of body direction and body shape.”⁵⁶² A estudiosa descreve a técnica empregada: as linhas direcionais, isto é, as rotas traçadas pelos bailarinos apresentam-se sempre paralelas às luzes frontais do palco (dispostas em linha),⁵⁶³ o que significa que não há deslocamentos em profundidade, apenas em lateralidade; a frente dos dançarinos (para onde seus pés apontam e seu rosto está voltado) orienta-se – com apenas duas exceções – ora para a direita ora para a esquerda do palco; meios-giros usados para encarar o lado oposto são feitos muito rapidamente (de modo instantâneo) a fim de que o efeito ilusório de planificação⁵⁶⁴ seja mantido; embora os pés e a cabeça sejam orientados lateralmente em relação ao público, o peito (ou o torso) dos corpos em movimento volta-se para a audiência, virando-se apenas ocasionalmente da mesma; os braços também seguem um alinhamento lateral, executando movimentos direcionados entre a esquerda e a direita do palco – os quais,

⁵⁶² “O balé *A tarde de um fauno* de Nijinsky foi há muito notado por seu uso bidimensional do espaço do palco bem como da direção e da figura corporal.” (GUEST, *Nijinsky’s Faune restored*, p.17.)

⁵⁶³ Estas podem ser identificadas à ribalta, “a fileira de refletores colocados ao nível do piso do palco, entre este e a orquestra” – segundo definição do *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (Rio de Janeiro: Objetiva, 2001).

⁵⁶⁴ “the illusion of flatness” são as palavras da autora (GUEST, *Nijinsky’s Faune restored*, p.17).

consequentemente, são focados *para* ou *contra* o sentido dos deslocamentos dos dançarinos.⁵⁶⁵ Tudo isso produz, enfim, a ilusão de uma realidade plana, malgrado a tridimensionalidade do espaço cenográfico e do corpo dos *performers* que o ocupam. É como se o olhar do espectador divisasse a tela de um quadro sobre cuja superfície as figuras, em vez de estáticas, surpreendentemente se movessem de um para outro lado, justificando, assim, ser comparado a uma pintura e, inclusive, ser referido dessa forma no próprio programa de apresentação da montagem original da peça, como um “*quadro coreográfico*” (*tableau chorégraphique* – Figura 7).



Figura 7 - ninfas e Grande Ninfa em *L'après-midi d'un faune*

Fonte: *L'histoire par l'image (HPI): nouvel éclairage sur l'histoire*. Disponível em <<http://www.histoire-image.org>>, acesso em 20 dez. 2016.

Ora, sabe-se que o preparo de tal técnica – totalmente alheia à tradição da dança clássica – exigiu grande esforço e paciência por parte dos intérpretes da peça de Nijinsky, exigindo ainda triplo esforço deste que, além de ter que dominar a execução de cada bailarina e a sua própria, assumia sozinho a responsabilidade de transmitir-lhes o correto ensinamento, bem como devia dominar a concepção e o desenvolvimento da

⁵⁶⁵ Nas palavras de Guest, mais uma vez, “being focused mainly toward or away from the directions into which the performers are traveling” (*ibidem*, p.17).

coreografia como um todo.⁵⁶⁶ Bronislava Nijinska – que integrara o elenco original – registra:

C'était la première fois que l'on avait monté et répété un ballet comme on le fait d'habitude pour une partition musicale. (...) Aucun ballet n'avait jamais été donné avec une exactitude musicale et chorégraphique comme celle de *L'après-midi d'un faune*, chaque position, chaque mouvement du corps jusqu'au bout des doigts était réglé selon un strict plan chorégraphique.⁵⁶⁷

Com efeito, a precisão visada pelo coreógrafo para o satisfatório desempenho das dançarinas no palco não as dispensou de uma centena de ensaios⁵⁶⁸ e de uma persistência exemplar para incorporarem – não apenas em nível de entendimento corporal mas, inclusive, musical⁵⁶⁹ – o aprendizado da nova técnica que lhes era ministrada por aquele que sempre fora para elas um colega e parceiro de variações e papéis divididos em números clássicos. Neumeier relata a postura

⁵⁶⁶ Em outro de seus textos, Guest nos esclarece, a esse propósito: “Because of all the preparation which went into this ballet, the careful tutoring required, and its complete departure from the kind of dancing he had previously performed, Nijinsky must have been intimately familiar with each movement of the seven nymphs in addition to his own role. Three years later such knowledge facilitated his recording of each part in the ballet.” (“Devido a toda a preparação que foi feita para esse balé, a cuidadosa supervisão requerida, e sua completa estreia se comparada ao estilo de dança por ele usualmente executado anteriormente, cada movimento das sete ninfas deve ter sido intimamente familiar a Nijinsky, em adição ao seu próprio papel. Três anos depois tal conhecimento facilitou seu registro de cada parte no balé.” – GUEST, Nijinsky's *Faune*, p.4.)

⁵⁶⁷ “Era a primeira vez que se montava e ensaiava um balé como se faz habitualmente para uma partitura musical. (...) Jamais um balé foi produzido com tamanha exatidão musical e coreográfica como a de *A tarde de um fauno*; cada posição, cada movimento do corpo até a ponta dos dedos era regulado segundo um estrito plano coreográfico.” (Bronislava Nijinska *apud* NECTOUX, *L'après-midi d'un faune*, p.21.)

⁵⁶⁸ Na verdade, esses foram contabilizados em 120! Tal cifra já é incrível para um balé convencional, tanto mais para uma peça de tão curta duração e de elenco tão reduzido, além do aspecto simplório de sua apresentação. Nectoux nos informa, todavia, ser esse um dado controverso. Entre as versões disponíveis sobre o fato, temos a do próprio Nijinsky, que atesta a cifra de 60 ensaios; a de sua irmã, Bronislava Nijinska, que fala de 90; e a da esposa, Romola Nijinsky, que menciona os 120 ensaios. (Cf.: NECTOUX, *L'après-midi d'un faune*, p.24 e 49, nota 60.)

⁵⁶⁹ A esse respeito, Nectoux lembra o testemunho de Lydia Sokolova ao longo dos ensaios que preparavam a estreia – trata-se da bailarina que fora convidada a sair de Moscou às pressas para substituir Ida Rubinstein, a primeira escolhida pelo coreógrafo para interpretar o papel da Grande Ninfa e que, assustada pelo tipo de interpretação, recusara a incumbência: “horifié, lorsque Nijinsky le lui eût montré”, segundo Nectoux (“horrorizada, quando Nijinsky o mostrou a ela” – *ibidem*, p.21). É, pois, Sokolova que conta: “Être autorisée à prendre part au *Faune* était un honneur. Les danseuses devaient être musiciennes, aussi bien que rythmiciennes et il était nécessaire de se détendre et d'écouter la musique comme un tout; elle devait s'écouler à travers votre conscience, et la sensation approchait du divin. On marchait et se mouvait assez doucement selon un rythme qui croisait les battues du chef d'orchestre. À chaque entrée en scène – et il y en avait plusieurs – on commençait à compter, prenant le nombre de la danseuse qui sortait. Pour chaque levée de la main ou de la tête il y avait un son correspondant dans la partition. C'était très ingénieusement pensé.” (“Ser autorizada a tomar parte no *Fauno* era uma honra. As dançarinas deveriam ser musicistas, e também ritmicistas, sendo preciso relaxar e escutar a música como um todo; ela deveria escorrer pela sua consciência, e a sensação se aproximava do divino. Caminhava-se e movia-se muito sutilmente seguindo um ritmo que cruzava as batidas do chefe da orquestra. A cada entrada em cena – e havia muitas – começava-se a contar, tomando o número da dançarina que saía [de cena]. Para cada elevação da mão ou da cabeça havia um som correspondente na partitura. Era [tudo] muito engenhosamente pensado [e calculado].” – Lydia Sokolova *apud* NECTOUX, *L'après-midi d'un faune*, p.22.)

determinada de Nijinsky ao iniciar os trabalhos coreográficos do *Fauno* – citando a ordem do mentor às experientes bailarinas eleitas por ele mesmo para integrarem o seleto elenco:

“Oubliez ce que vous avez appris, ce que vous savez pouvoir faire. Placez-vous simplement dans les positions que je vous indique, et oubliez tout le reste.” Il était prêt à s’aliéner ses camarades danseurs, ses amis et même Diaghilev (qui avait de sérieux doutes quant à *L’après-midi d’un faune* avant la première représentation) pour donner corps à la vision en laquelle il croyait.⁵⁷⁰

Isso implicava, para as bailarinas, abandonarem os automatismos da técnica clássica interiorizados há anos e se prestarem a um aprendizado totalmente diverso, para o qual apresentavam, de modo desconcertante ou até mesmo humilhante, uma enorme dificuldade de reproduzir as figuras que lhes eram demonstradas por Nijinsky com tanta facilidade. Assim nos informa Nectoux, acrescentando: “Durant les répétitions, le jeune chorégraphe se montra d’une terrible exigence, impatient, souvent dur avec ses interprètes, incompréhensible même quand il se lançait dans des explications au lieu de leur montrer par gestes.”⁵⁷¹

Ora, toda essa dificuldade trazida ao nível da performance pelo novo “estilo” nijinskyano é bem compreensível quando consideradas as mudanças por ele exigidas ao menos quanto à mecânica da postura dos bailarinos. Por exemplo, a técnica há pouco descrita usada para gerar a aparência de bidimensionalidade aplicada, inclusive, ao corpo dos *performers* requer destes um afrouxamento interior tão intenso que possibilite a máxima rotação do tronco usando a mínima contração muscular, ou seja, sob a impressão de tranquilidade e liberdade para o movimento. Como explica Ann Guest, “the torso is alert but not tense”. A estudiosa detalha a dinâmica corporal – mencionando, todavia, que a perfeita ilusão de uma superfície plana nem sempre é alcançada:

(...) the effect is of flatness, and yet the dancers’ bodies are three-dimensional; we see from the 1912 photographs taken by Baron Adolf de Meyer that perfect flatness is not always achieved, particularly by the faun. The effort to achieve full audience-facing for the chest while feet and hips

⁵⁷⁰ “Esqueçam o que já aprenderam, o que vocês sabem que podem fazer. Coloquem-se simplesmente nas posições que eu lhes indico, e esqueçam todo o resto.” Ele estava pronto para alienar seus companheiros dançarinos, seus amigos e até Diaghilev (que tinha sérias dúvidas quanto à *Tarde de um fauno* antes da estreia) para dar corpo à visão na qual ele acreditava.” (NEUMEIER, *Un chorégraphe et Nijinsky*, facettes d’une fascination, p.213.)

⁵⁷¹ “Durante os ensaios, o jovem coreógrafo se mostrou de uma terrível exigência, impaciente, frequentemente ríspido com seus intérpretes, chegando a ser incompreensível quando se lançava em explicações em vez de lhes mostrar por gestos.” (NECTOUX, *L’après-midi d’un faune*, p.21.)

remain toward stage right or left can produce a tension, an unnatural stiffness unsuited to the ballet. While the pelvis should not rotate toward the audience, as this would destroy the twist within the body (the effect of a divided front), some slight – but minimal – “give” in the pelvic alignment is usually necessary in order to achieve the impression of a full [quarter] $\frac{1}{4}$ twist in the upper body without strain.⁵⁷²

Logo, a intenção do movimento é, justamente, criar o efeito de um pretensão “descolamento” do corpo, de forma a que ambas as partes se ajustem às direções para as quais devem apontar.

Além dessa projeção corporal e de toda movimentação em cena, tanto quanto possível, em um plano bidimensional, a disposição dos braços, a caminhada e a expressão dos dançarinos obedecem, igualmente, a um estilo peculiar. Muito se fala da rudeza e angulosidade dos gestos usados na coreografia; porém, conforme adverte Guest, estes passaram a ser superestilizados e quase artificiais nas versões posteriores do balé, que visavam enfatizar sobremaneira as qualidades de força e aspereza dos movimentos, realçando neles o modo *staccato*, quando, na verdade, sua fluidez era também almejada por Nijinsky.⁵⁷³ “In de Meyer’s pictures the nymphs are feminine, not

⁵⁷² “(...) o efeito é de planificação, embora os corpos dos dançarinos sejam tridimensionais; vemos pelas fotografias tiradas em 1912 pelo Barão Adolf de Meyer que a planificação perfeita nem sempre é atingida, particularmente pelo fauno. O esforço de manter o peito totalmente voltado para a audiência enquanto pés e quadris permanecem virados para os lados direito ou esquerdo do palco pode produzir uma tensão, uma rigidez não natural e inapropriada para o balé. Enquanto a pélvis não pode girar de frente para a audiência, pois isso destruiria a rotação dentro do corpo (o efeito de um tronco dividido), algum leve – ainda que mínimo – “toque” no alinhamento pélvico se faz comumente necessário para se alcançar a impressão um [quarto] $\frac{1}{4}$ completo de rotação na parte superior do corpo sem tensionamento [sem o uso da força].” (GUEST, *Nijinsky’s Faune restored*, p.17.)

⁵⁷³ Este, por sinal, mostrou-se insatisfeito e, a bem dizer, indignado com a forma como seu trabalho passou a ser conduzido e apresentado posteriormente pela própria companhia de Diaghilev, contra a qual chega a emitir o seguinte pronunciamento rancoroso veiculado pelo *New York Times* em 8 de abril de 1916 (sob a manchete “Nijinsky’s objections to Diaghileff’s way of performing his ballet *Faun* leads to its withdrawal”): “(...) the ballet, *The afternoon of a faun*, should not be given as the organization (The Ballet Russe) is now presenting it. That ballet is entirely my own creation, and it is not being done as I arranged it. I have nothing to say against the work of Mr. Massine, but the choreographic details of the various rôles are not being performed as I devised them. I therefore insisted strongly to the organization that it was not fair to me to use my name as its author and continue to perform the work in a way that did not meet my ideas.” (“As objeções de Nijinsky ao modo como Diaghilev [conduz] as performances de seu balé *Fauno* levam à ruptura”: “(...) o balé, *A tarde de um fauno*, não deve ser apresentado [da maneira] como a organização (Os Balés Russos) o tem feito. Aquele balé é inteiramente criação minha, e não está sendo montado como eu o arranjei. Não tenho nada a dizer contra o trabalho do Sr. Massine, mas os detalhes coreográficos dos vários papéis não estão sendo executados como eu os planejei. Insisti veementemente, portanto, junto à organização que não era justo comigo usar o meu nome como o seu autor e continuar executando o trabalho de um modo que não se ajustava às minhas ideias.” – Vaslav Nijinsky *apud* GUEST, *Nijinsky’s Faune restored*, p.18.) A data de tal pronunciamento, aliás, coincide com o período quando, já tendo sido demitido da companhia por imbrólios de cunho pessoal e estando dela afastado por mais de dois anos, o jovem coreógrafo aceita reintegrá-la na ocasião de uma turnê pelos EUA a qual incluiu – não sem uma longa resistência do dançarino – até mesmo sua participação (que seria a última) na nova montagem do *Fauno*, por ele considerada pesarosamente “as no longer representing his initial choreography” (“como não mais representativa de sua coreografia inicial” – *ibidem*, p.6).

puppet-like, not static statues”, comenta a pesquisadora a propósito do testemunho fotográfico da produção original da peça. Assim discorre ela a esse respeito – trazendo, inclusive, o autêntico relato da bailarina Lydia Sokolova em sua incorporação da dinâmica coreográfica:

The word “angular” is commonly used. It is true that in the ballet many positions involve bent arms, the angle at the elbow often being 90°, sometimes less, sometimes more. These angles can be registered with stiffness to stress the angularity; equally, the same positions can be held but with a normal relaxed softness, a quality evident in the de Meyer photographs. As Lydia Sokolova wrote: “In order to preserve the patterns of the frieze, you had to keep your hands and arms flat in profile: to do this it was necessary to relax the hand and arm, for if you forced or tightened the gesture, the wrist fell back and the straight line from elbow to fingers was lost.” [L. Sokolova, *Dancing for Diaghilev*, ed. by Richard Buckle, London, 1960, p.40-41.]⁵⁷⁴

Quanto ao estilo das caminhadas sobre o palco, segundo Guest, são elas mais conectadas ao chão, isto é, possuem maior apelo gravitacional do que a tradicional caminhada clássica, a qual sempre apresentou, digamos assim, uma forte “propensão etérea”. Ao contrário desta, tendenciosamente dirigida para o alto, aquela projetada por Nijinsky para seus personagens volta-se para baixo, “[as] a natural walk, a stepping progression, in which the initial heel contact with the floor changes at once to the whole foot taking weight”.⁵⁷⁵ Sobre o modo de articulação dos pés, na caminhada clássica o primeiro contato com o solo ocorre pela ponta dos dedos que, do alto, são flexionados deixando que o peso seja transferido progressivamente para a planta, passando antes pela meia-ponta; já na maneira natural do andar (a marcha) esse primeiro contato com o solo se dá, contrariamente, pelo calcanhar, que toca o chão imediatamente antes que o peso se distribua pela planta do pé, sendo os dedos a última parte articulada – tal distribuição, é certo, ocupa não mais que frações de segundo (em uma corrida, então, o calcanhar sequer chega a encostar o chão). Guest nos esclarece que, apesar da ausência de indicações da pisada pelo calcanhar na notação do balé elaborada por Nijinsky em

⁵⁷⁴ “Nas fotos de [Adolf de] Meyer as ninfas são femininas, não como bonecas, não estátuas estáticas” / “A palavra ‘angular’ é comumente usada. É verdade que no balé muitas posições envolvem braços dobrados, sendo quase sempre o ângulo no cotovelo de 90°, às vezes menos, às vezes mais. Esses ângulos podem ser registrados com aspereza para reforçar [justamente] a angulosidade; igualmente, as mesmas posições podem ser mantidas, porém, com uma leveza normal, relaxada, qualidade essa evidente nas fotografias de Meyer. Como escreveu Lydia Sokolova: ‘A fim de preservar os parâmetros do friso, você tinha que manter suas mãos e os braços planos de perfil: para fazer isso era necessário relaxar a mão e o braço, pois se você forcesse ou enrijecesse o gesto, o punho caía e a linha reta que ia do cotovelo aos dedos estava perdida.’” (*Ibidem*, p.17.)

⁵⁷⁵ “[como] uma caminhada natural, uma pisada progressiva, na qual o contato inicial com o chão pelo calcanhar muda de uma vez para que a transferência de peso seja feita para toda a superfície do pé” (*Ibidem*, p.19.)

1915, depoimentos da época já a mencionam – tendo as montagens posteriores fundamentadas no registro memorialístico, contudo, exagerado a reprodução de tal modo de articulação. Em todo caso, o que sabemos é que fora esse estilo ordinário da marcha (e não o da caminhada clássica) o escolhido pelo coreógrafo para os deslocamentos sobre o palco, revelando, assim, nas palavras da pesquisadora, “a sense of grounding, a relationship to gravity familiar to the natural deities, creatures of woods, brooks and rocks that are being depicted”.⁵⁷⁶

No que concerne à expressão dos *performers* adotada em cena, essa é uma escolha que parece tender novamente ao natural, e não a algo convencional preestabelecido pelo coreógrafo para cada papel, em particular. De acordo com a descrição de Guest, “expression in performing the ballet should come from within and result from the movement context”.⁵⁷⁷ Não há expressão facial específica ou prefixada, nem olhar algum que seja mecânico ou ensaiado. Ao que parece, nenhuma instrução a esse respeito fora transmitida por Nijinsky aos primeiros intérpretes de seus personagens – exceto, talvez, quanto a sentimentos ou reflexos de pensamento que deveriam predominar na interpretação de um ou outro em determinados momentos e que gerariam, por conseguinte, reações espontâneas no corpo, nos movimentos de cabeça e nas articulações da face ou dos braços. Um exemplo lembrado pela autora é a expressão assustada da quarta ninfa em um momento em que ela recua e foge apressada, exibindo um semblante amedrontado. Portanto, quanto à expressão, concluímos que a

⁵⁷⁶ “um senso de fundamento, uma relação com a gravidade familiar às divindades naturais, criaturas dos bosques, riachos e rochas que estão sendo representadas” (*Ibidem*, p.18.) Todavia, a pesquisadora sublinha que, justamente no estilo exagerado das versões posteriores, o ângulo de flexão no tornozelo passou a diferenciar-se do andar natural (adotado na versão original), no qual ele não é enfatizado, implicando uma elevação mínima da parte dianteira do pé. Explica ela: “In the exaggerated ‘heel-first’ walk used in contemporary, memory-based productions, the front of the foot is significantly raised and putting it down is delayed enough to make this exaggeration a deliberate feature.” Nas versões hoje disponíveis do balé, isso é visível, sobretudo, na cena final da lenta caminhada do fauno de volta à sua rocha, em que cada passada é melindrosamente articulada. A autora notifica, ainda, comentando sua decisão de preservar o estilo original da caminhada na transcrição moderna da notação de Nijinsky: “In the Labanotation score Nijinsky’s detailed descriptions of the walking sequences have been included. At speed these specifics cannot always be fully executed but, if they are born in mind, they will influence the performance. For faster steps, the progression traveling across the floor must be the main focus, rather than foot articulations.” (“No [estilo] exagerado de caminhada pelo ‘contato inicial do calcanhar’ [com o chão] usado nas produções contemporâneas baseadas na memória, a parte frontal do pé é significativamente levantada e [o ato de] trazê-la para baixo é suficientemente ralentado para tornar esse exagero um traço deliberado. (...) Na partitura no método Laban as detalhadas descrições de Nijinsky sobre as seqüências de caminhadas foram incluídas. Em velocidade, essas especificações nem sempre podem ser completamente executadas, mas, se estiverem na mente [dos dançarinos], elas influenciarão a performance. Para passos mais rápidos, o foco principal deve ser a progressão dos deslocamentos na extensão do solo, antes mesmo do que as articulações do pé.” – *Ibidem*, p.19.)

⁵⁷⁷ “a expressão na execução do balé deve vir de dentro e resultar do contexto do movimento” (*Ibidem*, p.19.)

liberdade concedida aos bailarinos daria o justo tom a cada cena. A postura de Nijinsky no papel principal é, inclusive, comentada por Sokolova, que com ele havia contracenado: “Nijinsky as the Faun was thrilling. Although his movements were absolutely restrained, they were virile and powerful...”⁵⁷⁸

Tudo isso que acabamos de mencionar – a técnica da bidimensionalidade, a dinâmica angular dos gestos que acabam por reproduzir figuras estranhamente pontiagudas devido aos ângulos formados por cotovelos e joelhos, principalmente (rever Figura 7), bem como a dinâmica das caminhadas e a expressão dos intérpretes – compõe o estilo coreográfico nijinskyano e, em particular, o da obra *L'après-midi d'un faune*. Dele não deixa de participar a técnica pantomímica, dissolvida nisso tudo mas, também, explicitada por gestos e poses os quais contêm uma carga significativa altamente sugestiva. É o caso da postura recorrente de Nijinsky, no papel do protagonista, de estender os braços contraindo os músculos das mãos e do polegar, ao mesmo tempo que abaixava o queixo estirando automaticamente a nuca, a fim de sugerir – tomando emprestada a expressão de Millicent Hodson – “l'excitation presque inconsciente suscitée chez la créature animale à la vue des nymphes”. Esse comentador recorda, aliás, que “le vocabulaire de la danse utilisé par le travail de Nijinsky donne un rôle spécifique au cou, qui est traité comme un cinquième membre”⁵⁷⁹ (Figura 8).

⁵⁷⁸ “Nijinsky como o Fauno era aterrorizante. Embora seus movimentos fossem absolutamente contidos, eles eram viris e poderosos...” (Lydia Sokolova *apud* GUEST, *Nijinsky's Faune restored*, p.19.)

⁵⁷⁹ “a excitação quase inconsciente suscitada na criatura animal à vista das ninfas” / “o vocabulário da dança utilizado pelo trabalho de Nijinsky confere ao pescoço um papel específico, sendo este tratado como um quinto membro” (HODSON, *De chair et de pierre*, p.233.) É Nectoux – citando Jean Cocteau em *La difficulté d'être*, livro de 1947 – quem nos reporta uma anedota curiosa sobre o treinamento muscular para o pescoço a que Nijinsky se submeteu na preparação para o papel do fauno, forçado por uma autodisciplina inigualável: “Dans ce rôle, Nijinsky s'était totalement investi, y atteignant une concentration intérieure presque inquiétante. 'Avant la première du *Faune*, à souper chez Larue, Nijinsky nous étonna, plusieurs jours, par les mouvements de tête d'un torticolis, écrit J. Cocteau, Diaghilev et Bakst s'inquiétaient, l'interrogeaient, n'en tiraient aucune réponse. Nous apprîmes ensuite qu'il s'entraînait au poids des cornes.” (“Nesse papel, Nijinsky investiu-se totalmente, alcançando nisso uma concentração interior quase inquietante. ‘Antes da estreia do *Fauno*, ao jantar em casa de Larue, Nijinsky nos surpreendeu, muitos dias, pelos movimentos de cabeça [típicos] de um torcicolo – escreve Cocteau –, Diaghilev e Bakst se alarmavam, interrogavam-no, e disso não tiravam resposta alguma. Em seguida, ficamos sabendo que ele se preparava para o peso dos chifres.” – NECTOUX, *L'après-midi d'un faune*, p.24.)

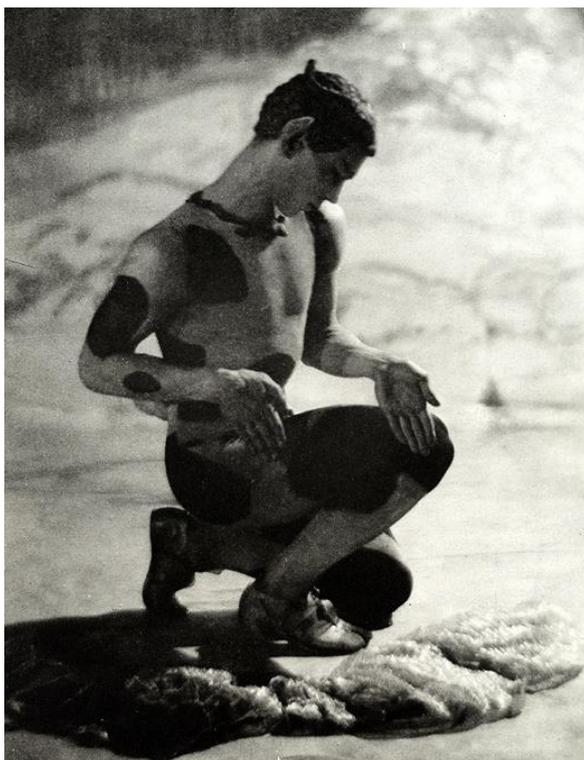


Figura 8 - Nijinsky no papel do fauno

Fonte: *L'histoire par l'image (HPI): nouvel éclairage sur l'histoire*.
Disponível em <[http:// www.histoire-image.org](http://www.histoire-image.org)>, acesso em 20 dez. 2016.

Se o pescoço assume essa função tão importante na interpretação do coreógrafo, podemos dizer que igualmente importante é a posição do polegar, ativada perpendicularmente à palma da mão e ao conjunto dos dedos numa conotação inequivocamente itifálica, remetendo diretamente à representação antiga das entidades mitológicas assemelhadas ao fauno e sensuais por natureza – como os espíritos rústicos gregos chamados sátiros ou silenos. Para citar precisamente uma cena em que é flagrada essa postura do protagonista – braços esticados, pescoço e polegares ativados, isto é, eretos, além da planta dos pés elevada sobre a meia-ponta –, observamos, com Nectoux, o momento em que o fauno se dirige à Grande Ninfa – esta então já sem as companheiras, tendo restado só no palco – numa dança sedutora e, segundo o crítico, num gesto claro de apropriação, mantendo as mãos abertas para ela como a desejarem enlaçá-la (Figura 9). E quanto às ninfas, ele evoca suas atitudes igualmente estilizadas: “torses de face, têtes de profil, bras levés et repliés vers les épaules, les mains, tenues

droites, face au public”⁵⁸⁰ (rever ainda Figura 7). Desse modo, conclui: “Tous ces gestes très précis, de même que l’évolution linéaire des danseuses révèlent une conception latérale de la chorégraphie; l’idée étant de suggérer une frise peinte réduisant les corps à une apparence, un ensemble de lignes plates, dépliées.”⁵⁸¹

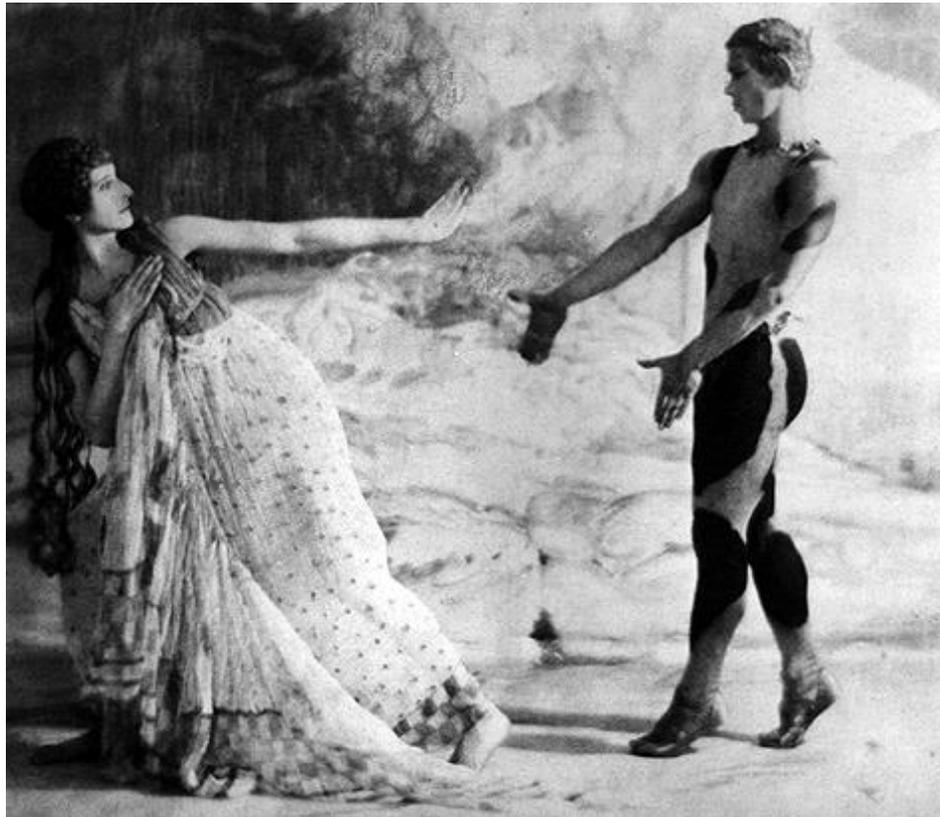


Figura 9 - o fauno e a Grande Ninfa em *L'après-midi d'un faune*

Fonte: *L'histoire par l'image (HPI): nouvel éclairage sur l'histoire*.
Disponível em <[http:// www.histoire-image.org](http://www.histoire-image.org)>, acesso em 20 dez. 2016.

⁵⁸⁰ “torsão da face, cabeças de perfil, braços elevados e redobrados à altura dos ombros, as mãos mantidas retas, face ao público” (NECTOUX, *L'après-midi d'un faune*, p.19.) A propósito, no tocante à contração muscular do pescoço produzida por Nijinsky para os movimentos do personagem do fauno, Guest também a identifica nas ninfas, nas quais a presença ou ausência dessa contração representa uma sutil mudança de comportamento. Assim, conforme descreve, quando as acompanhantes da Grande Ninfa sustentam a cabeça de maneira natural, isso significa que se encontram em um estado relaxado e livres do dever de auxiliarem sua mestra (“they are ‘off duty’”), ao passo que, quando estiram a nuca alongando-a como em posição de alerta, encontram-se atentas e solícitas para satisfazer às necessidades da mestra (“they are ‘on duty’ serving the chief nymph”) – como no momento em que esta deseja banhar-se. (Cf.: GUEST, *Nijinsky's Faune restored*, p.2.)

⁵⁸¹ “Todos esses gestos muito precisos, tanto quanto a evolução linear das dançarinas, revelam uma concepção lateral da coreografia; sendo a ideia de sugerir um friso pintado reduzindo os corpos a uma aparência, um conjunto de linhas planas, desdobradas.” (NECTOUX, *L'après-midi d'un faune*, p.19.)

4.3.3) A influência da arte antiga: uma impressão de imobilismo

Tem razão o crítico ao ressaltar, sobre o *Fauno* de Nijinsky, a impressão de estar diante de um “friso decorado” (*une frise peinte*) ou, como também define a obra, diante dessa espécie de “afresco animado” (*fresque animée*). E ele não é o único a associá-la à arte pictórica. Ann Guest, uma das maiores estudiosas contemporâneas dessa obra – bem como a primeira intérprete (juntamente a Claudia Jeschke) de seu registro notacional, como vimos – compara as poses derivadas das curtas frases coreográficas a “quadros”, tais quais instantes congelados num imobilismo a um só tempo natural (para uma pintura) e estranho (para uma dança): “Nijinsky’s novel way of interrelating movement and music produced short movement phrases culminating in *frieze-like tableaux* that contrasted with Debussy’s fluid music (...)”⁵⁸² Não pode ter sido mero acaso, afinal, a classificação do balé como um quadro coreográfico.

Por falar em imobilismo – uma qualidade que parece totalmente alheia ao mundo da dança, se recordamos Valéry em “Philosophie de la danse” ou *Degas Danse Dessin*, sobretudo⁵⁸³ –, podemos pensar que o fato de um balé veicular imagens que se pretendem “congeladas” é assaz curioso. Millicent Hodson registra que os contemporâneos de Nijinsky (entusiastas ou reticentes), admitindo tratar-se – não só o *Fauno* mas, sim, o conjunto de sua produção coreográfica – de uma espécie teatral grandiosa, perguntavam-se se deveras seria justo falar-se de balé. Hoje, porém, após o reconhecimento pelo mundo da arte (em especial, pelo universo coreográfico como um todo) da relevância da figura de Nijinsky e de sua criação para a história da dança, perguntamo-nos, por nosso turno, qual a motivação e, principalmente, as implicações de

⁵⁸² “O novo modo de Nijinsky para inter-relacionar música e movimento produziu curtas frases coreográficas culminando em *quadros à maneira de frisos* que contrastavam com a música fluida de Debussy (...)” (GUEST, *Nijinsky’s Faune restored*, p.5, grifo meu.) Esse, aliás, é assunto para outra polêmica em torno do *Fauno*: a relação estabelecida entre a coreografia e a música. Não dispomos de tempo hábil para adentrar, aqui, nessa discussão. Todavia, não podemos deixar de notar, ao menos, a desaprovação do próprio compositor sobre a escolha de sua música para um balé, no mínimo, extravagante – é o que menciona Nectoux: “Cette discordance entre chorégraphie et musique ne fut pas du tout du goût de Debussy qui n’apprécia pas cette gestique de ‘marionnettes’ qu’il trouvait ‘grotesque’, selon un entretien paru à Rome dans la *Tribuna*, en février 1914.” (“Essa discordância entre coreografia e música não foi absolutamente do gosto de Debussy, que não apreciou esse gestualismo de ‘marionetes’ que ele achava ‘grotesco’, segundo uma entrevista publicada em Roma na *Tribuna*, em fevereiro de 1914.” – NECTOUX, *L’après-midi d’un faune*, p.23.) A esse respeito, para informação do leitor, cf. ainda: GUEST, *Nijinsky’s Faune restored*, p.19-20; BERNARD, *L’après-midi d’un faune*: du poème à la musique, de la musique au ballet, p.173-175; PAIVA, *Sintonias entre as artes*, p.130-131.

⁵⁸³ “Dans l’Univers de la Danse (...) l’immobilité est chose contrainte et forcée, état de passage et presque de violence (...)” (VALÉRY, *Degas Danse Dessin*, *Œuvres*, tome II, p.1172 – “no Universo da Dança (...) a imobilidade é coisa imposta e forçada, estado de passagem e quase de violência”, VALÉRY, *Degas Dança Desenho*, p.30-32.) Reveja-se, ademais, neste texto, a página 182 do Capítulo 3.

tamanha irreverência para o desenvolvimento dessa arte. Com efeito, ao considerarmos devidamente as tantas peculiaridades de uma obra como *L'après-midi d'un faune*, veremos que a questão do recurso à aparência do imobilismo, por exemplo, é apenas mais uma delas. E em que consiste, tecnicamente falando? Em prolongar a duração de um movimento executado lentamente até que determinada pose seja obtida e, como é frequente nessa peça, mantida por alguns instantes.⁵⁸⁴ Essa duração prolongada que se efetiva pela suspensão temporal do movimento pode ser, aliás, comparada ao “estado de repouso” aludido por Valéry nos textos ensaísticos mencionados e correspondente ao “silêncio” para a música ou a poesia. Sobre o resultado gerado pelo emprego de tal recurso, e sobre a inovação do coreógrafo ao encontrar utilidade nessas pausas ou suspensões temporais do movimento, vejamos o que Hodson tem a nos dizer:

Philosophe qui s'exprimait au moyen de la danse, Nijinsky sondait la chair pour révéler sa dimension métaphysique. Les degrés extrêmes du mouvement humain, comprit-il, apparaissent mieux si on les fait jaillir subitement de l'immobilité. Le faune, excité par sa rencontre avec la nymphe principale, fait un seul bond, s'élevant haut et droit, alors qu'au départ il avait les pieds posés à plat sur le sol. Cette explosion unique de force primitive est parfaitement claire. (...) Nijinsky savait que l'énergie, lorsqu'on est en scène, a un caractère volatile: si on en libère trop pendant trop longtemps, on n'arrive à rien. Pour chorégrapier les excès de la chair et certains états particuliers de la conscience corporelle, il avait adopté comme méthode la retenue. La clé était dans l'immobilité. Il introduisit dans la danse occidentale un abondant répertoire de façons d'être immobile, qui ne trouve d'équivalent que dans la tradition orientale et qui en était certainement dérivé.⁵⁸⁵

No que concerne especificamente a *L'après-midi d'un faune*, essa outra peculiaridade aqui destacada, o imobilismo, bem poderia servir como um quarto

⁵⁸⁴ Isso é indicado no sistema notacional elaborado pelo coreógrafo – o qual se baseia, por sua vez, no musical –, conforme aponta Guest, por notas mais lentas. Movimentos de braço, cabeça e tronco, por exemplo, são anotados pelo uso de notas cuja duração é 2 ou 1 – isto é, correspondentes às figuras musicais da mínima e da semínima. Em alguns casos, Nijinsky anotou sustentações de gestos com os braços chegando a cobrir até mesmo um intervalo de várias pulsações – duração esta não mais reproduzida nas versões posteriores do balé. A autora completa, ainda, acerca das modificações na marcação temporal feitas nessas montagens posteriores: “Absence in his score of both suddenness and strong dynamics suggests that the sharpness and force of memory-based versions are not Nijinsky's ideas.” (“Em sua partitura, a ausência tanto da imprevisibilidade quanto da dinâmica forte sugere que a dureza e a força das versões baseadas na memória não são ideias de Nijinsky.” – GUEST, *Nijinsky's Faune restored*, p.2.)

⁵⁸⁵ “Filósofo que se exprimia por meio da dança, Nijinsky sondava a carne para revelar sua dimensão metafísica. Os graus extremos do movimento humano, assim entendia ele, aparecem melhor se são surgidos subitamente da imobilidade. O fauno, excitado por seu encontro com a ninfa principal, de um só salto eleva-se reto, tendo inicialmente os pés inteiros sobre o solo. Essa explosão única de força primitiva é perfeitamente clara. (...) Nijinsky sabia que a energia, desde que se está em cena, tem caráter volátil: se é demasiadamente liberada durante um tempo prolongado, não se alcança efeito algum. Para coreografar os excessos da carne e certos estados particulares da consciência corporal, ele adotara como método a paralisia. O segredo estava na imobilidade. Ele introduziu na dança ocidental um abundante repertório de maneiras de se manter imóvel, que não encontra equivalente senão na tradição oriental da qual, certamente, fora derivado.” (HODSON, *De chair et de pierre*, p.240.)

pressuposto a ser acrescido aos três já referidos – a bidimensionalidade, a pantomima e a constituição poética que, como há pouco discutimos, não é só poética mas, igualmente, pictórica. Afinal ele compõe, como os demais, o estilo da peça, que tanto pode ser considerada um quadro quanto um poema coreográfico. A motivação para essa dupla qualificação advém não somente das similaridades partilhadas pela arte da dança com suas irmãs, pintura e poesia, conforme nos indica o paradigma tripartite esboçado no início desta seção a partir do esquema dicotômico herdado de Lessing. Ela tem seus princípios enraizados, inclusive, em fatores extrínsecos à arte em si como, até mesmo, elementos biográficos. Assim é que sabemos ter sido determinante para as escolhas estilísticas e narrativas do jovem coreógrafo a influência das obras que precederam sua criação – ou seja, o poema mallarmaico ao qual, aliás, o balé presta grande homenagem ao tomar-lhe emprestado o título, e a composição musical de Debussy. Entretanto, talvez ainda mais determinante tenha sido algo nem sempre lembrado pelos estudiosos dessa saga faunesca que vai de Mallarmé a Nijinsky, a saber: sua apreciação da arte antiga, seja a dos gregos, seja a de civilizações orientais primitivas. O seguinte comentário deixado pelo artista e registrado por sua irmã, Bronislava Nijinska, acerca do prenúncio de seu projeto para o *Fauno* denuncia a importância dessa referência à forma de arte arcaica na concepção da obra:

I want to move away from the classical Greece that Fokine likes to use. Instead, I want to use the archaic Greece that is less known and, so far, little used in the theatre. However, this is only to be the source of my inspiration. I want to render it my own way. Any sweetly sentimental line in the form or in the movement will be excluded. More may even be borrowed from Assyria than Greece. I have already started to work on it in my own mind...⁵⁸⁶

É Nectoux um dos poucos que tocam no assunto: “On a beaucoup parlé, mais de manière vague, de l’inspiration grecque du ballet de Nijinsky et de ses visites dans les collections des musées.” E evoca uma anedota tornada célebre entre os biógrafos do artista, a de um episódio transcorrido em Paris no outono de 1910 entre Bakst e Nijinsky, quando ambos, a cargo da companhia de Diaghilev, achavam-se em temporada na cidade: o encontro marcado no Louvre não acontecera pois, enquanto o pintor aguardava o dançarino na seção das esculturas gregas, este prolongava-se a

⁵⁸⁶ “Quero deixar a Grécia clássica que Fokine gosta de usar. Em vez disso, quero usar a Grécia arcaica que é menos conhecida e, até onde sei, pouca usada no teatro. No entanto, isso não passará de fonte para minha inspiração. Quero imprimir nesse traço minha própria maneira. Qualquer singela linha sentimental na forma ou no movimento será excluída. Ainda mais poderá ser tomado da Assíria do que da Grécia. Já comecei a trabalhar essa ideia em meu pensamento...” (Vaslav Nijinsky *apud* GUEST, *Nijinsky’s Faune restored*, p.4.)

admirar as peças egípcias em outro andar. Ainda assim, de acordo com o crítico, “il est non moins certain que, si Nijinsky a visité le premier étage du Louvre, il y a aussi longuement admiré les collections de céramiques grecques disposées dans la galerie Campana, parallèle aux salles des collections égyptiennes et communiquant avec elles”. Com base nesta probabilidade, completa: “Depuis ce temps, la galerie Campana n’a guère été modifiée; une grande partie de ses collections y était entrée au cours du XIX^e siècle. Une visite permet de préciser les sources du travail de Nijinsky d’une manière nouvelle et, je crois, convaincante.”⁵⁸⁷

Efetivamente, como atesta o crítico, a principal inspiração do dançarino para a concepção de sua primeira obra coreográfica parece advir justamente da contemplação dessas peças arcaicas. Segundo ele, “les gestes et attitudes du faune ou des nymphes que nous avons décrits se retrouvent en effet sur divers vases attiques noirs à figures rouges, de la seconde moitié du V^e siècle et du IV^e siècle avant J.-C.”⁵⁸⁸ Entre tais peças, sobretudo, são recorrentes representações de sátiros em disparada, com os braços projetados à frente do corpo e as mãos abertas, perseguindo alguma ninfa ou um grupo delas (figuras 10 e 11); estas são também frequentemente retratadas, sob trejeitos femininos, tendo os braços elevados em direção ao céu – cenas típicas dos cortejos dionisíacos, observa Nectoux. Portanto, reitera ele: “Nijinsky a dû noter ces gestes et, en les systématisant, en a établi la grammaire.”⁵⁸⁹

Tendo em vista essa influência da arte da Antiguidade diretamente recebida pelo jovem coreógrafo, compreendemos melhor a raiz do caráter pictórico ou, de forma mais abrangente, plástico de seu *Fauno*. E se as particularidades aqui listadas (entre elas, o imobilismo) como pressupostos que embasam a manifestação desse caráter servem, em verdade, como meios usados pelo artista para aproximar sua obra daquelas imagens arcaicas – como as que constam das peças expostas pelo museu –, isso não podemos asseverar com certeza; podemos apenas corroborar a hipótese de Nectoux de

⁵⁸⁷ “Falou-se muito, mas de maneira vaga, da inspiração grega do balé de Nijinsky e de suas visitas às coleções dos museus. (...) não é menos certo que, se Nijinsky visitou o primeiro andar do Louvre, lá ele também admirou longamente as coleções de cerâmicas gregas dispostas na galeria Campana, paralela às salas das coleções egípcias e com elas fazendo comunicação (...) Desde esse tempo, a galeria Campana não foi modificada; uma grande parte de suas coleções nela ingressou ao longo do século XIX. Uma visita permite precisar as fontes do trabalho de Nijinsky de um modo novo e, penso eu, convincente.” (NECTOUX, *L’après-midi d’un faune*, p.19.)

⁵⁸⁸ “os gestos e atitudes do fauno ou das ninfas que descrevemos se encontram, com efeito, [gravados] sobre diversos vasos áticos negros em figuras vermelhas, da segunda metade do século V e do século IV a.C.” (*Ibidem*, p.19.)

⁵⁸⁹ “Nijinsky deve ter notado esses gestos e, ao sistematizá-los, deles estabeleceu a gramática.” (*Ibidem*, p.21.)

que Nijinsky, ao tirar delas sua inspiração, as teria adotado como modelo para sua peça. O mais importante, contudo, é que, tendo ou não pretendido construir o balé à semelhança de tais documentos visuais arcaicos, ele o fez, e esse feito só lhe foi possível graças ao concurso dos tais pressupostos assimiláveis a mecanismos capazes de produzir um dado efeito estético, ou seja, graças aos recursos da pantomima, da bidimensionalidade e do imobilismo que possibilitaram à obra assemelhar-se àquelas imagens. Assim, grosso modo, a pantomima acabou por reproduzir movimentos e figuras de aparência bastante próxima àquela iconografia antiga; a bidimensionalidade (sabemos que, no fundo, trata-se apenas de uma impressão), por seu turno, logrou conferir-lhes a aparência de imagens planas; já o recurso à imobilidade, ousadamente experimentado pelo coreógrafo em um balé, gerou-lhes a aparência de imagens estáticas. Disso concluímos que, para além de aproximar as poses e movimentos de sua coreografia aos testemunhos iconográficos antigos do universo mítico de entidades como o fauno, Nijinsky, por meio dos recursos já mencionados, não fez mais que integrar às qualidades poéticas da obra outras de caráter plástico, as quais, aliás, não deixam de compor sua essência demonstrando, em última instância, a natureza intermediária da peça.

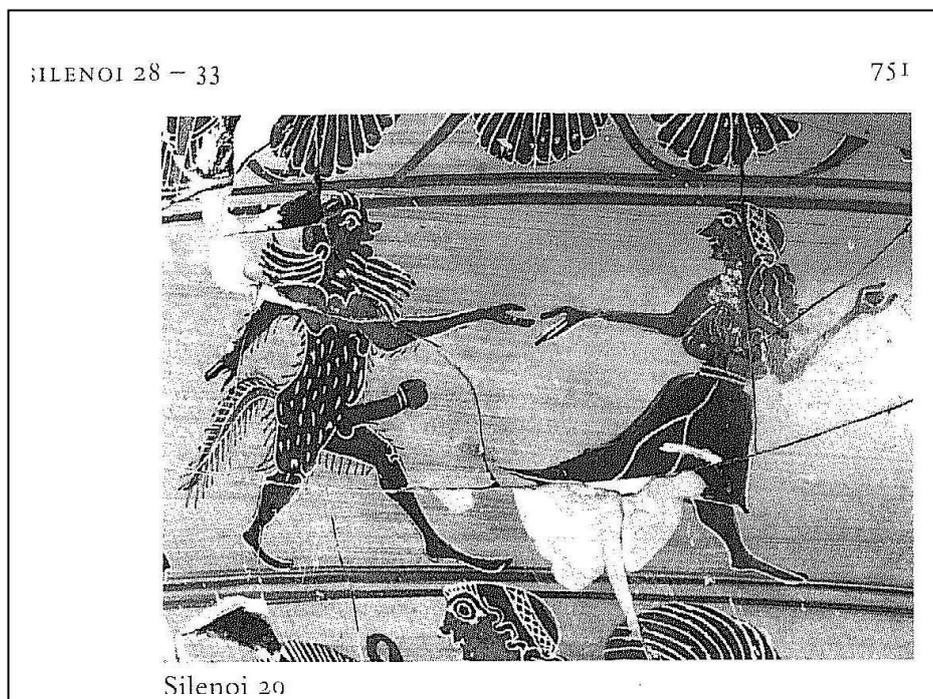


Figura 10 - sileno com ninfa
Fonte: LIMC VIII, 2, p.751.



Nymphai 43

Figura 11- ninfa com sátiro
Fonte: LIMC VIII, 2, p.593.

4.4) Mallarmé x Nijinsky: olhares cruzados

Tendo atingido o presente entendimento da obra nijinskyana estudada neste capítulo, cumpre-nos apenas um último ponto a refletir do conjunto que nos propusemos a abordar. Este passo de nossa reflexão será breve, muito embora mereça grande consideração pela relevância que assume em uma análise contrastiva da história faunesca que se situa entre Mallarmé e Nijinsky. E, não nos sendo possível, aqui, trilhá-la em todos os seus pormenores sob a perspectiva comparativista ou, tampouco, mais especificamente, sob o atual olhar deste campo que vem se consolidando como o da pesquisa intermediática, resta-nos lançar, em linhas gerais, algumas ideias atinentes ao assunto. Estas, contudo, se limitarão ao início e ao final dessa história, ou seja, às interconexões que podem ser percebidas no poema e no balé; afinal, se deste a constituição poética fora mencionada como um pressuposto primordial na sua concepção, cabe sobre esse ponto, ao menos, refletir a partir de alguns poucos exemplos.

De início, e motivados pela conclusão a que chegamos ao final da seção precedente acerca do caráter intermediário do *Fauno* de Nijinsky – que reúne qualidades não só poéticas como também plásticas –, notamos que o próprio poema de Mallarmé já estava repleto de referências a outras artes.⁵⁹⁰ É o que verificamos com Alan Rowland Chisholm, estudioso da obra mallarmaica que expõe tal aspecto não sem algum lirismo:

Le Faune (...) lorsqu'il reconstruit ses tableaux mémoriels (...) leur retire de la sensualité somnolente de sa nature, satisfaisant l'artiste plastique qui, au côté d'un musicien, séjourne dans son âme. Les passages en italiques figurent plutôt les scènes et dialogues d'un opéra, les images illuminées d'un ballet. Et pour cette raison, peut-être, Mallarmé leur attribue une mise en évidence favorisée par une typographie spéciale. Ses italiques sont semblables au feu de la rampe qui s'allume soudain dans le théâtre obscur, quand s'achève l'ouverture et que le rideau s'élève.

Pour poursuivre cette analogie, nous pourrions ajouter que quand le poème s'achève, le rideau à nouveau tombe, les feux de la rampe s'éteignent et les derniers vestiges de la beauté plastique s'évanouissent dans la phrase: "Je vais voir l'ombre".⁵⁹¹

Antes de prosseguir, convém recordar que o esforço de analisar o poema e contemplar suas inúmeras sutilezas já fora empreendido no decorrer de minha dissertação de mestrado – ocupando, por sinal, grande parte dela.⁵⁹² Em todo caso, embora sendo aqui poupados do mesmo esforço, vejamos, resumidamente, algumas pistas sobre sua temática. Podemos dizer que ela se concentra sobre as divagações de um personagem tão excêntrico quanto um fauno a evocar em sua imaginação certas ninfas – não se sabe onde, quando, nem de quem, ou de quantas delas, ele fala. Suas lembranças o deleitam e inflamam seu desejo como se estivesse a sonhar acordado. Após o curto relato que nos faz entremeadado por suas sensações delirantes, ele encerra seu discurso para mergulhar novamente em devaneios com as ditosas (diríamos, também, saudosas) ninfas – cujo estatuto de realidade dentro da égloga, aliás, continua

⁵⁹⁰ Lembro o leitor de que ele tem à disposição nos Anexos a este trabalho uma cópia do texto do *Fauno* mallarmaico traduzido por Décio Pignatari, em versão bilíngue.

⁵⁹¹ "O Fauno (...) ao reconstruir seus quadros memorialísticos (...) retira-os da sensualidade sonolenta de sua natureza, satisfazendo o artista plástico que, ao lado de um músico, hospeda-se em sua alma. As passagens em itálico figuram antes as cenas e diálogos de uma ópera, as imagens iluminadas de um balé. E por essa razão, talvez, Mallarmé coloca-as em evidência pelo uso de uma tipografia especial. Seus itálicos assemelham-se à luz da rampa que se alumia repentinamente no teatro obscuro, quando se encerra a abertura e a cortina se eleva. Para prosseguir essa analogia, nós poderíamos acrescentar que, quando o poema acaba, a cortina de novo desce, as luzes da rampa se apagam e os últimos vestígios da beleza plástica se esvaem na frase: 'Vou ver a sombra'." (CHISHOLM, *L'après-midi d'un faune: exégèse et étude critique*, p.39.)

⁵⁹² Cf.: PAIVA, *Sintonias entre as artes* – leitura, aliás, recomendada a título de informação prévia acerca do conteúdo do presente capítulo.

incerto para o leitor do poema, que também se faz ouvinte/espectador das memórias do personagem.

Em meio às fantasias de seu protagonista – como tudo nessa écloga, afinal, são fantasias –, Mallarmé resolvera incutir alguns trechos claramente narrativos. Nestes, o fauno expõe, de maneira um tanto quanto confusa e não menos lírica, sua suposta espreita seguida de uma investida às ninfas de seus sonhos – evento que teria ocorrido no coração de uma paisagem pantanosa e que permanece indecifrável quanto à sua factual realidade para o personagem. Com efeito, não se sabe se tal evento contado pela voz do fauno corresponde a uma experiência pretérita por ele vivida ou se não representa mais do que um fruto de seus impulsos sensuais e de sua fervilhante imaginação, que o faz relatar uma breve sequência de cenas como se tivessem sido reais para ele. São esses trechos, justamente – escritos sob a forma de relato propriamente dito, para contrastar com o tom delirante do restante do poema –, o que mais nos interessa aqui comentar, e é a eles que Chisholm alude na citação anterior.

Os referidos fragmentos narrativos, ocorrendo por três vezes consecutivas – porém, intermitentes – na écloga, são tão proeminentes para a sua leitura que recebem até destaque tipográfico. Notamos, em primeiro lugar, o uso de caixa alta (maiúsculas) em duas palavras marcantes localizadas nos versos de transição (versos 25 e 62) entre as duas espécies de discurso do protagonista, a saber: CONTEZ (verbo discursivo que introduz a sequência de eventos a serem expostos) e SOUVENIRS (substantivo que evoca inegavelmente a interferência da memória em seu relato). Em segundo lugar, o recurso às aspas e ao itálico nos três fragmentos surge para diferenciá-los das demais partes do texto. Neste, a localização dos trechos narrativos se dá nos seguintes intervalos: versos 26-31, 63-74 e 82-92.

Roseline Crowley⁵⁹³ identifica em tais fragmentos destacados por aspas e itálico a chave interpretativa do texto de Mallarmé. Segundo a estudiosa, eles constituem seu elemento principal por apresentarem um discurso tipicamente narrativo através do qual o personagem relembra suas peripécias (vivas ou tão somente imaginadas), remetendo a um passado insondável pelo leitor. Por isso, ela os classifica como a “fábula” do poema (*the fable*). Já o outro tipo de discurso do fauno, o qual compõe a maior parte da écloga, não integra a “fábula”, apresentando-se, sim, como puro devaneio contaminado de lirismo. A este, Crowley chama simplesmente de

⁵⁹³ CROWLEY, Toward the poetics of juxtaposition: *L'après-midi d'un faune*.

“estruturante” (*the framing discourse*). Bernard Weinberg, todavia, emite opinião contrária quanto à centralidade da fábula para a écloga, tal qual defendida por Crowley; argumenta ele: “The narrative is, in every sense, merely a background for what really constitutes the essence of the poem, the meditation that the faun makes (...) upon his afternoon.”⁵⁹⁴ Ainda que tenhamos que dar razão a esse crítico sobre o fato de a linguagem poética ser a essência (ou a pérola) do texto muito mais do que sua simples intriga, devemos admitir que é nos entrecos narrativos que se encontra o seu núcleo dramático, e que é dessa trama que advém o pretexto para o desenrolar de todo o monólogo faunescos.

Recordemos a historietta contada pelo fauno, que corresponde a uma série de ações relatadas em primeira pessoa. No primeiro fragmento em destaque no texto poético (versos 26 a 31), deparamo-nos com a imagem (sugerida à nossa mente) do protagonista a se entreter em meio ao caniço de um pântano sossegado, situado na região da Sicília (entre Grécia e Itália). É quando, repentinamente, ele avista um grupo de náiades que despertam o seu desejo. Estas, tão logo percebendo sua proximidade pelo som estridente que ele emite (espécie de riso histérico identificado pela mitologia a seres como os sátiros, ou de grito típico à divindade grega dos bosques, Pã), dispersam-se alvoroçadas, deixando vazia a paisagem – ou quase.

Já no segundo fragmento (versos 63 a 74), a cena se amplia. Após retomar a narrativa anterior, esse herói épico mallarmaico passa a contar como, saindo ao encalço do fugitivo alvo, surpreende num fortuito atropelo um par restante de ninfas, retardatário porque adormecido pelos langores da profunda intimidade compartilhada. E, nesse ínterim, ele o rapta em direção ao rosal.

O terceiro fragmento (versos 82 a 92), enfim, vem retratar a consumação do rapto das duas náiades pelo fauno; se bem que, para enorme frustração do personagem, tal consumação, ainda que pressentida pela imaginação dos leitores, não se efetiva. Afinal, atrapalhado por suas próprias artimanhas de conquistador e traído pelo próprio impulso, ele acaba por perder suas presas, que se esvaem com agilidade de seus braços. Em tais aventuras (ao final, malsucedidas para o seu herói) é que consiste a trama do poema, composta por uma sucessão cronológica de ações e, por isso, o parentesco com o drama – visado, aliás, por Mallarmé para a sua écloga.

⁵⁹⁴ “A narrativa é, em todo sentido, meramente um pano de fundo para aquilo que realmente constitui a essência do poema, a meditação que o fauno faz (...) sobre sua tarde.” (WEINBERG, *The limits of Symbolism*, p.137.)

Voltando, pois, a Nijinsky e a seu balé intitulado exatamente como o poema mallarmaico, diríamos que nele o *Fauno* ganha vida, como assim sonhava Mallarmé, e vida de drama: em cena, e não mais nas páginas do livro. Para incorporar a “alma da dança”, contudo – num trocadilho com o título de Valéry –, foram necessários alguns “ajustes”, se é que assim podemos nos expressar. Na verdade, conforme refletimos na seção anterior, das ideias comparativas de Lessing entre poesia e pintura muito pode ser aplicado à dança, que herda de ambas características essenciais. E se o *Fauno* de Nijinsky conserva em si rastros do *Fauno* de Mallarmé, podemos nos perguntar quais teriam sido, afinal, esses “ajustes” feitos pelo coreógrafo não com o intuito de criar uma tradução ou sequer uma adaptação da obra mallarmaica para o teatro – conforme já mencionado –, mas de conceber uma nova obra ou, se quisermos, uma nova versão do *Fauno* que evoque o poema e o faça ressoar na mente dos espectadores. Nesse sentido, podemos considerar a peça uma espécie de recriação de *L’après-midi d’un faune* de Mallarmé.⁵⁹⁵

Ora, pensando na dramatização do conteúdo narrativo do poema feita por Nijinsky, o balé precisou, primeiramente, de um cenário⁵⁹⁶ – o que corresponde ao elemento espacial requerido pela pintura no paradigma dicotômico de Lessing, elemento esse puramente visual (Figura 12). Precisou, também, de personagens encenados por atores reais – no caso, bailarinos, logicamente – que executassem as ações a serem desenvolvidas no tempo (característica da poesia) e no espaço (característica da pintura), isto é, em justaposição ou sucessão de cenas e em coexistência ou simultaneidade de imagens. Ademais, ele requeria uma linguagem própria que se diferenciasse da verbal e da pictórica, a linguagem coreográfica, a qual, para além de sua essência (o movimento), buscou respaldo no teatro, importando dele elementos

⁵⁹⁵ O termo “recriação” é aqui utilizado em uma conotação propriamente intersemiótica (ou, diríamos hoje, intermediática), a mesma que Haroldo de Campos lhe confere em meio às suas teorizações acerca da potencial “intraduzibilidade” de um texto poético (em seu entender, qualquer texto criativo). Tal conceito desenvolvido por esse autor, aliás, parece bem coerente à caracterização do projeto de Nijinsky para seu *Fauno*. De acordo com sua definição, a “transcrição” – termo forjado pelo próprio Haroldo de Campos e que engloba, por sua vez, a “recriação” – remete à captação da obra original como um universo de signos passível de ser recombinado em um outro código de maneira criativa. Não se trata apenas de levar a obra até a sua expressão em outro sistema de signos, de maneira que haja a máxima confluência possível entre a manifestação da obra e a leitura que se faz dela (o que seria o caso de uma tradução, seja verbal, seja intersemiótica). Transcriar é recriar através das possibilidades de recombinação que a obra original sugere, levando em conta as técnicas e os recursos distintos que o novo suporte semiótico propicia. Para um aprofundamento nesse conceito, cf.: CAMPOS, *Metalinguagem e outras metas*.

⁵⁹⁶ Este é recomposto por Ann Guest e Cláudia Jeschke – segundo registros do coreógrafo para a versão original da peça – como uma paisagem grega de verão (podemos pensar na paisagem siciliana do *Fauno* mallarmaico) na qual se defrontam uma correnteza e um pequeno monte onde se aloja uma rocha (feita de uma estrutura instalada sobre o fundo do palco), o lugar de repouso do protagonista. Cf.: GUEST, *Nijinsky’s Faune restored*, p.13-16.

como a expressividade e a gestualidade. Era preciso, enfim, recriar o tema faunesco concebido por Mallarmé décadas antes em uma outra arte, utilizando-se de outros recursos e, logo, de uma outra mídia materializada, por sua vez, sob um novo *medium* (o corpo), e sustentada pela convergência de diversos elementos ou códigos provenientes de artes correlatas – além do teatro, a música, por exemplo. Nesse sentido, justamente, argumenta Thomas Munro:

Thus the action of Mallarmé's poem is entirely transformed to meet the practical requirements of the ballet. In part, these arise from the moral conventions of our time, which would proscribe any pantomimic showing of the nude maidens' intimate embrace, the Faun's attempted rape and the details of his frustration; such images are tolerated only in rather cryptic, literary symbolism. Even Nijinsky's fetishistic pantomime with the scarf was too vividly erotic for contemporary Parisian taste, and it has been toned down in subsequent performances by other dancers. In part, the change is due to the ballet's need for concrete objects and for action of some kind, to replace the poem's many abstract images. Hence the sleeping nymphs become lively dancers, and a colorful scarf is introduced, to augment the decorative scheme.⁵⁹⁷

O comentário de Munro alude à controversa performance do *Fauno* de Nijinsky, inclusive, à impossibilidade de encenação de várias nuances do poema. Tal impossibilidade se devia tanto a motivos teatrais – a limitação da pantomima para exprimir noções abstratas, bem como a rusticidade ou arcaísmo de que se revestia e que parecia distanciar a coreografia da sofisticada poética empregada por Mallarmé – quanto a razões morais – já que o erotismo que se dava claramente à mostra no balé deveria, forçosamente, assumir feições diferentes daquele ocultado pela críptica e requintada linguagem do poeta (como faz notar o estudioso), não escapando, por isso, da censura da época. No entanto, se o coreógrafo se vira restrito em suas escolhas quanto à dramatização da pequena trama mallarmaica e pelo primitivismo típico das imagens mitológicas que o fascinavam, ele soubera, por outro lado, encontrar alternativas para prover a peça de um tipo de sutileza diferente que não abole o poder sugestivo e, por conseguinte, não deixa de ser poético. Vejamos um dos exemplos mencionados pelo crítico, o das ninfas – eis, aliás, outro caso para polêmica no balé.

⁵⁹⁷ “Assim a ação do poema de Mallarmé é inteiramente transformada para se adaptar às exigências práticas do balé. Em parte, estas advêm das convenções morais do nosso tempo, as quais condenariam qualquer exibição pela pantomima do íntimo abraço das donzelas nuas, da tentativa de violação praticada pelo Fauno e dos detalhes de sua frustração; tais imagens são toleradas apenas em um criptografado simbolismo literário. Até mesmo a pantomima fetichista de Nijinsky com a echarpe era por demais vivamente erótica para o gosto parisiense da época, e foi descartada em performances subsequentes por outros dançarinos. Em parte, a mudança é devida à necessidade do balé por objetos concretos e por algum tipo de ação, para substituir as muitas imagens abstratas do poema. Logo, as ninfas adormecidas transformam-se em vívidas dançarinas, e uma colorida echarpe é introduzida, a fim de aumentar o esquema decorativo.” (MUNRO, *The afternoon of a faun and the interrelation of the arts*, p.101-102.)



Figura 12 - cenário projetado por Léon Bakst para a estreia de *L'après-midi d'un faune* (Paris, 1912)

Fonte: *L'histoire par l'image (HPI): nouvel éclairage sur l'histoire*.
Disponível em <[http:// www.histoire-image.org](http://www.histoire-image.org)>, acesso em 20 dez. 2016.

Sabemos que, no poema mallarmaico, elas foram vistas (ou imaginadas) pelo fauno, primeiramente, em grupo, e que depois ele surpreendeu um par delas. Ambas estavam adormecidas; logo, o personagem foi feliz em raptá-las, mas não em possuí-las como sequiosamente desejava. Na coreografia, contudo, Nijinsky optou pelo grupo de início, mas, depois, por uma só eleita, a chamada Grande Ninfa, capaz de representar, de certa forma pelo seu poder de sedução, todas as demais.⁵⁹⁸ Essa opção talvez se explique pelo justo motivo exposto por Munro: o de que fosse demasiadamente ofensivo ao pudor da época reproduzir em público a mesma cena do rapto não apenas de uma, mas de duas ninfas entretidas num abraço íntimo que a mitologia é capaz de enxergar com toda a naturalidade que a representação dessas

⁵⁹⁸ Não é à toa que seu figurino se diferenciava do das outras – Nectoux nos dá detalhes da vestimenta (concebida, como tudo o mais que concernia a peças de cenário e figurino, pelo artista plástico Léon Bakst): “Les danseuses étaient nues sous leurs voiles, les paupières peintes de rose comme la plante de leurs pieds. La Grande Nymphé portait un costume différent des autres et lorsque ses compagnes la dévêtaient pour le bain, elle apparaissait dans une courte tunique, transparente et dorée.” (“As dançarinas estavam nuas sob seus véus, [tendo] as pálpebras pintadas de rosa como a planta de seus pés. A Grande Ninfa trazia um figurino diferente do das outras e, quando suas companheiras a despiam para o banho, ela aparecia em uma curta túnica, transparente e dourada.” – NECTOUX, *L'après-midi d'un faune*, p.23-24.)

entidades rústicas demanda, o que já se torna questionável (senão, mesmo, inadmissível) sob o malicioso olhar moderno.

Sua opção não se restringiu somente a essa redução do número de personagens como, ainda, se fez notar pela renúncia de representar factualmente o rapto para deixá-lo quando muito sugestionado – sendo que os solistas praticamente nem se tocam –, simulando uma suposta cena de conquista ou apropriação. Logo em seguida, representa-se a fuga da ninfa a qual, ironicamente, esquecera o véu que a cobria (a famosa echarpe da peça) e o deixara caído sobre o palco (rever Figura 8). Tal fuga, por sinal, não possui de modo algum um ar desesperado ou pavoroso, ou, ao menos, não deveria transmiti-lo nas montagens posteriores do balé; em vez disso, a expressão própria à cena, para a ninfa, é um ar de ironia que beira o deboche, uma vez que ela conhece muito bem as sensações ardentes que sua presença suscita no fauno. Isso é confirmado pela leitura de Ann Guest e Claudia Jeschke do modo de relacionamento entre o herói da peça (frustrado ou não, como o de Mallarmé) e suas almeçadas presas, a partir da interpretação direta dos registros e anotações referentes à sua produção original deixados pelo próprio Nijinsky. A longa explanação das autoras é transcrita fragmentariamente a seguir:

The relationship between the nymphs and the faun needs to be considered and clearly established. Much has been heard over the years about the nymphs being afraid of the faun; to what extent is this true? A different relationship emerges from Nijinsky's own notation of his choreography. One does not get the impression that nymphs and faun encounter each other for the first time; it seems more likely that the nymphs are aware of the faun's existence and know he may be on his favorite rock. To them he is part of the scenery of the glade where they come to bathe. They may not know what mood he will be in, whether stand-offish or playful, thus there is an element of uncertainty. In mythology faun and nymphs are descended from the same mother; they are closely related, being by nature creatures of springs, brooks and grottos. Thus Nijinsky's choreography logically presents a look at an event in an ordinary day in the lives of these mythical creatures. Nymphs and faun have retained their natural sensuality unspoiled by civilization and its accompanying moral judgements concerning the senses and sexuality. (...) Nijinsky's *Faune* appears more as an illustration of sensual behavior, a view into natural, playful situations, rather than as a presentation of dramatized sexuality between male and female. In its balance between the rôles of faun and nymphs the choreography is simple, and in this very simplicity lies its strength.⁵⁹⁹

⁵⁹⁹ “O relacionamento entre as ninfas e o fauno precisa ser considerado e claramente estabelecido. Muito se ouviu ao longo dos anos sobre o temor que tinham as ninfas ao fauno; em que medida isso é verdadeiro? Uma relação diversa emerge da própria notação de Nijinsky da sua coreografia. [A partir desta] não se obtém a impressão de que ninfas e fauno se encontram pela primeira vez; parece mais provável que as ninfas estão cientes da existência do fauno e sabem que ele pode se achar sobre sua rocha favorita. Para elas ele é parte do cenário da clareira onde elas vêm se banhar. Elas podem não saber com qual humor ele estará, seja hostil ou brincalhão; há, pois, um elemento de incerteza. Na mitologia, fauno e ninfas são descendentes da mesma mãe; eles são intimamente ligados, sendo por natureza criaturas de

Para além desse naturalismo ou desse tom “lúdico” que o coreógrafo imprime em sua obra e que, no poema mallarmaico, é bem mais ambíguo, houve certa discussão sobre o acerto (ou desacerto) de Nijinsky em fazer representar as ninfas sob uma existência tão real quanto a do fauno – trata-se, obviamente, de uma realidade mítica. Afinal, o poema em toda a sua dubiedade – em que, justamente, reside sua maior riqueza – não nos permite concluir definitivamente se elas foram para o herói, de fato, realidade ou puro devaneio. Houve mesmo quem reprovasse tal decisão dramática, sob a alegação de que, em relação ao poema, a peça pecara ao desfazer essa ambiguidade, representando as ninfas na realidade cênica quando deveriam, no máximo, aparecer como espécies de “fantasmas” ou espíritos a povoarem os sonhos sensuais do protagonista. Serge Lifar – dançarino e coreógrafo atuante também nos Balés Russos no período entreguerras e que, inclusive, dançara o *Fauno* em uma das últimas montagens do espetáculo pela companhia de Diaghilev – foi, segundo aponta Nectoux, talvez o mais contundente desses. O crítico, todavia, partilha da mesma visão de Munro – com o qual, por sinal, Lifar travara uma querela por ocasião da conferência por aquela proferida acerca do balé na década de 1950:⁶⁰⁰ “la présence des sept nymphes est justifiée par le nécessaire ressort dramatique qui doit sous-tendre le développement du ballet, et en outre par la conception même de l’œuvre, présentée comme une sorte de fresque animée.”⁶⁰¹

Além da decisão de Nijinsky sobre a maneira de representação das ninfas, outra de suas escolhas dramáticas foi a inclusão do detalhe da echarpe, aparato que não existia no poema. E a ideia de tal recurso parece ter-lhe advindo, justamente, das limitações do balé em seu poder sugestivo relativamente à poesia. Ora, como fazer para encenar as reações lamentosas e instintivas do fauno após a fuga da(s) apetitosa(s) presa(s), com a mesma carga erótica transmitida de modo tão velado pela linguagem do poeta? Talvez não obtendo a mesma delicadeza no efeito – dado que o erotismo, quando

nascentes, riachos e grotas. Portanto, a coreografia de Nijinsky apresenta, logicamente, uma visão sobre um evento em um dia comum na vida dessas criaturas míticas. Ninfas e fauno retiveram sua sensualidade natural não corrompida pela civilização e seus decorrentes julgamentos morais no que concerne aos sentidos e à sexualidade. (...) O *Fauno* de Nijinsky aparece antes como uma ilustração do comportamento sensual, uma visão sobre situações naturais e lúdicas, mais do que como uma apresentação de sexualidade dramatizada entre macho e fêmea. Em seu equilíbrio entre os papéis do fauno e das ninfas a coreografia é simples, e nessa verdadeira simplicidade repousa sua força.” (GUEST, *Nijinsky's Faune restored*, p.21.)

⁶⁰⁰ Trata-se da apresentação do estudo intitulado “*L’après-midi d’un faune et les relations entre les arts*”, em Paris, a 21 de janeiro de 1950.

⁶⁰¹ “A presença das sete ninfas é justificada pelo necessário reforço dramático que deve sustentar o desenvolvimento do balé, além de o ser pela própria concepção da obra, apresentada como uma sorte de afresco animado.” (NECTOUX, *L’après-midi d’un faune*, p.17-18.)

explícito e visualmente representado, pode parecer ostensivamente ofensivo ou até agressivo aos olhos do público –, o recurso fora asperamente censurado e mesmo condenado após a temporada de estreia da peça. Disso dá testemunho Guest: “The performance caused a storm of controversy. Heated discussion revolved around the sexually overt final movements of the faun and his symbolic union with a nymph’s veil at the close of the ballet. (Nijinsky appears subsequently to have modified this controversial ending.)”⁶⁰² (Figura 13). E também Nectoux, que relata certos acontecimentos referentes à repercussão imediata do espetáculo:

L’exécution s’acheva dans le silence et la stupeur. Pour conjurer l’insuccès et consoler Nijinsky, Gabriel Astruc vint annoncer une seconde représentation qui recueillit quelques applaudissements. La première publique (29 mai 1912) eut également les honneurs du bis que sut réclamer l’enthousiasme bruyant de [Auguste] Rodin, Pierre Louÿs et quelques autres, couvrant les huées de balettomanes troublés par ce ballet où l’on dansait si peu. (...) Puis éclata le scandale. En première page du *Figaro* (30 mai), Gaston Calmette partait à l’attaque pour confondre ce “Faune inconvenant avec de vils mouvements de bestialité érotique et des gestes de lourde impudeur”. (...) La polémique transforma ce succès incertain en soirées triomphales: le nombre prévu des représentations (quatre) dut être doublé, et la recette atteignit des sommets fantastiques; pour la dernière représentation (10 juin), il avait fallu admettre des spectateurs debout dans les entrées.⁶⁰³

⁶⁰² “A performance causou uma tempestade de controvérsias. Calorosa discussão surgiu em torno dos movimentos finais do fauno, apelativamente sexuais, e sua união simbólica com o véu de uma ninfa no encerramento do balé. (Subsequentemente, Nijinsky parece ter modificado esse final controverso.)” (GUEST, *Nijinsky’s Faune restored*, p.5.)

⁶⁰³ “A execução terminou no silêncio e no estupor. A fim de conjurar o insucesso e consolar Nijinsky, Gabriel Astruc veio anunciar uma segunda apresentação que recolheu alguns aplausos. A estreia em público (29 de maio de 1912) teve igualmente as honras do bis que soube reclamar o entusiasmo ruidoso de [Auguste] Rodin, Pierre Louÿs e alguns outros, encobrendo as vaias de fanáticos por balé perturbados por esse balé em que se dançava tão pouco. (...) Depois, estourou o escândalo. Na primeira página do *Figaro* (30 de maio), Gaston Calmette partia ao ataque para confundir esse ‘Fauno inconveniente [que trazia] vis movimentos de bestialidade erótica e gestos de pesado impudor’. (...) A polêmica transformou esse sucesso incerto em noites triunfais: a quantidade prevista de apresentações (quatro) teve que ser duplicada, e a receita atingiu somas fantásticas; para a última apresentação (10 de junho), foi preciso admitir espectadores sem assentos nas entradas [do teatro].” (NECTOUX, *L’après-midi d’un faune*, p.24.)

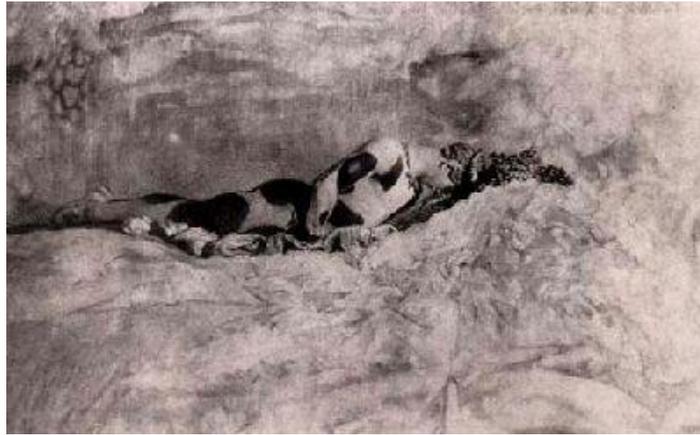


Figura 13 - Nijinsky no papel do fauno (cena final)

Fonte: *L'histoire par l'image (HPI): nouvel éclairage sur l'histoire.*

Disponível em <[http:// www.histoire-image.org](http://www.histoire-image.org)>, acesso em 20 dez. 2016.

Tão calorosa repercussão, entre viva reprovação e um sucesso repentino e estrondoso, leva a crer que o espetáculo – primeiramente exibido ao público parisiense para, pouco tempo depois, seguir para outras capitais europeias (como Berlim e Londres, nessa ordem) – atingira seu fim: não o de encontrar correspondência para todos os signos veiculados no poema, mas, certamente, o de criar novos signos para sugerir o que não podia ser explicitamente representado, ou que não convinha sê-lo. Afinal, além das razões morais, necessário fazia-se preservar a carga simbólica daquele, com sua força metafórica e seu poder sugestivo. Embora o erotismo velado nas entrelinhas da linguagem altamente refinada do poeta tenha se revelado, no balé, como um erotismo natural à temática (e não exagerado ou incoerente), expresso por uma linguagem simples e rústica (tal qual fora a linguagem pantomímica empregada pelo jovem coreógrafo), nem por isso essa linguagem deixou de ser eficaz ou eloquente para a peça. Nisso consiste, precisamente, a “aura poética” que justifica que a obra de Nijinsky seja chamada “poema coreográfico”, isto é, um balé cujo objeto está mais focado na maneira de representar as ações do que no seu desenrolar. Em *L'après-midi d'un faune* – seja nas versões de Mallarmé ou de Nijinsky –, desse modo, a trama (*the fable*, nas palavras de Roseline Crowley para o poema) não é mais do que mero subterfúgio para que a linguagem (verbal ou coreográfica) se expresse em toda sua potência sugestiva.

Reflitamos, pois, sobre uma questão suscitada mais ao início deste capítulo – repitamo-la aqui: qual teria sido, afinal, a apreciação da peça pelo poeta que lhe

cedera de “empréstimo” não só o título como também o tema original de seu *Fauno*? Obviamente, não ousamos sondar – como, aliás, o fizera Jean Cocteau – a possível reação de um Mallarmé se tivesse podido contemplar o espetáculo inaugural da versão cênica que tanto almejava para seu poema, criada e montada por um talentoso Nijinsky. Duas coisas, porém, podemos afirmar. A primeira é que, se o poeta condenava o princípio mimético para a dança e a própria ideia de representação – deixando-os a cargo da arte teatral –, a obra nijinskyana não corresponde às suas concepções sobre a arte do movimento, já que a representação do universo rústico dos personagens (o fauno e as ninfas) é que a estrutura. A segunda – relativa à primeira – é que, se o balé tomou por base justamente o núcleo dramático contido no poema e o desenvolveu, criando e recriando as ações que constituem seu eixo temporal, ele o fez não unicamente apoiado no princípio mimético e sim, sobretudo, no da expressividade, o qual, dotando sua linguagem de uma conotação tanto poética quanto plástica – conforme verificamos –, logrou conferir-lhe a devida carga simbólica que teria, esta sim, conquistado a simpatia do poeta. Terminamos, assim, com a hipotética cena de sua contemplação do espetáculo dias antes da estreia, conforme nos descreve Cocteau neste curto ensaio, ou crônica teatral, a seguir.

Une répétition du *Prélude à l'après-midi d'un faune*

« Le visible et serein souffle artificiel
De l'inspiration, qui regagne le ciel. »
S.M.

« Êtes-vous bien? Il est trois heures. Conservez votre chapeau: la salle vide n'est pas chaude. » Ô Mallarmé que je n'ai jamais vu, dans ce théâtre sombre au centre du Printemps qui commence, combien je vous imagine! Tout vous amuse; et cela vous amuse d'abord parce qu'on répète. Le prestige de la solitude vous enchante. On donne des ordres en russe. Des couturières circulent. Une danseuse présente son costume incomplet; le flûtiste s'essaye. Nul fauteuil défendu. Votre impatience respectueuse interroge la belle dame qui vous accompagne. C'est pour elle que vous inventiez sans doute votre casque d'impératrice enfant... vous l'aimiez et je ne la connaissais pas, je l'aime et vous n'êtes plus; mais je vous connais par elle.⁶⁰⁴

⁶⁰⁴ Quem seria a bela dama aqui referida senão a própria arte da poesia, ela mesma? O poeta que é também Cocteau faz um jogo com as palavras para denotar a ausência do mestre Mallarmé (anos após seu falecimento) quando ele, Cocteau, pode conhecê-lo, numa remissão metonímica a seus poemas – entre eles, *L'après-midi d'un faune*, rememorado pela peça de Nijinsky em questão no texto.

« Il faudrait danser mon églogue au milieu d'une forêt dont les arbres seraient en zinc. »
Votre voix est basse, peu autoritaire, et je pense au signet noir de la brochure célèbre,⁶⁰⁵
à votre distique sur Manet:

Ce riant, ce blond Manet

De qui la grâce émanait...,

à votre âme secrète, odorante et compacte: une rose dans les ténèbres.

« Êtes-vous bien? Il est trois heures. Conservez votre chapeau: la salle vide n'est pas
chaude. » La rampe s'allume. Le rideau ne touche pas tout à fait les planches et c'est par
cette large fente horizontale que notre enthousiasme neuf cherchait à reconnaître les
babouches du prince de la « Biche au bois » et les vagues du « Tour du monde ». Le
rideau monte un peu, hésite, retombe, se pose. Cette fois plus de fente; la boîte
perpendiculaire est close: sur le rouge et les franges peintes, la molle lumière égale qui
sait être le climat d'Igor et le crépuscule de *Pétrouchka*.⁶⁰⁶ On frappe. Les violons
frémissent. La scène déploie son rectangle.

Ce n'est pas L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE. C'est, sur le prélude musical à l'églogue,
une courte scène qui la précède. Un faune sommeille, joue de la flûte, regarde le soleil à
travers une grappe. Des nymphes l'attirent et le délaissent. Une écharpe oubliée satisfait
son rêve.⁶⁰⁷ Ce n'est pas « l'après-midi d'un faune » puisque c'en est le prélude, mais
ici l'ordre idéal se désagrège. C'est tout de même, à tout prendre, l'après-midi d'un
Faune. Non par une faute ni par une feinte, mais par le prodige d'une rencontre
nécessaire. Le génie du jeune Slave danseur, metteur en scène, génie fruste et net,
rejoint, ô Mallarmé, votre savant et puéril génie par-dessus la ligne orchestrale, par-
dessus les latitudes, des coutumes, des atavismes. La candide érudition vous apparente.
Peut-on oublier en face des ces ébauches définitives, de cette sécheresse harmonieuse,
de ces riantes synthèses?

Voici le Faune.

J'ai vu le Faune. Je louche de l'œil son pelage pie. Un malaise de résurrection
accompagne ses gestes. Lenteur de Lazare! Il sort des siècles. Il est grave, il est attentif,
il inspecte, il est le faune; il ne sait rien d'autre. Ses lourdes cornes l'obligent à pencher
son profil de chèvre. Il possède sa flûte, sa corbeille, sa mousse et ses raisins violets.
Nous avons vu le Faune. Jamais encore ce spectacle, et jamais cette stupeur sacrée!

Voici les nymphes.

Les Grecs arrêtaient leur jeu pour l'avenir dans l'immobile bas-relief, et voilà, route
inverse, que le bas-relief mobile nous en révèle ici la raison d'être initiale. Plates petites
nymphes délicieuses! Leurs longues mains aux phalanges jointes et leurs pieds étroits se
meuvent parallèlement. Leur visage ne s'intéresse pas à leurs décisions corporelles. Une
indifférence mathématique préside à leurs inquiétudes et leurs cheveux sont des lanières
d'or.

⁶⁰⁵ Trata-se, certamente, da edição original do poema mallarmaico do *Fauno*.

⁶⁰⁶ Ambos os títulos fazem referência aos Balés Russos: As *Danças polovtsianas* (*Danses polovtsiennes*) foram retiradas do segundo ato da ópera de Alexander Borodin *Príncipe Igor*, estreando em 1909 em Paris; *Pétrouchka* estreou, também em Paris, em 1911. Coreografadas por Michel Fokine, ambas as peças foram produzidas pela companhia de Diaghilev, sendo a última dançada por Nijinsky.

⁶⁰⁷ Já conhecemos esse trecho, é ligeiramente modificado do mesmo que Cocteau já redigira como apresentação do balé para constar no programa de estreia da peça – revejam-se as páginas 239-240, neste capítulo.

Aucune gêne par le factice. C'est le privilège du tact génial. L'entreprise y trouve son excuse, et sa perfection dans un art artificiel le restitue à la nature. Il nous l'évoque en raison inverse du principe niais par quoi certains artistes cherchent le réalisme sans transposition initiale. La peur panique, la terreur panique, la terreur sans drame, sans transposition préalable, la peur panique nous immobilise.

Les nymphes déshabillent LA NYMPHE pour le bain. Sur son tertre le Faune s'intéresse. Il contemple. Sa présence n'est-elle pas nécessaire? Ne fût-ce qu'au poème? Il se mêle à la troupe virginale. Peu à peu, d'un œil qui ne saurait voir de face, une à une, les compagnes découvrent sa présence. C'est encore la panique ; et quel autre terme serait exact. Elles s'échappent de droite et de gauche, (*ce vol de cygnes, non! de naiïades se sauve*), les jambes ployées, les mains vers leur fuite. À deux dimensions, courtes, allongées, sveltes pourtant et rapides, avec l'aspect que donnent certains miroirs inégaux, ou mieux, une eau mouvante.

Le Faune et la Nymphé se trouvent seuls, face à face. Entre eux la chaleur vacille. Ils se considèrent. La belle agreste et la bête charmante se mesurent.

Ô Mallarmé! Mallarmé si ému que vos mâchoires se crispent, voyez ce sublime point d'orgue à travers l'espace et le temps!

Il faut bien que cela cesse. « Lys et l'un de vous tous » le jeune faune retrouve l'orgueil de sa force animale. Son attitude le reflète. La nymphe comprend, déplie ses longues jambes et court vers d'autres histoires. (Lente course, blanche algèbre de l'effroi naïf! Duo inoubliable!) Une écharpe, son écharpe, demeure sur l'herbe. En vain les petites personnes anguleuses essayent de venir la reprendre. Elle est sa proie. Il la serre, la renifle, l'emporte sur son praticable et se vautre en elle.

Couple, adieu. La Syrinx mineure termine son thème. Le rideau tombe. Les musiciens remuent, bousculent les chaises. On s'interpelle. Il était là pourtant? On se félicite; on se penche les uns vers les autres. Des groupes s'approchent. À mesure que chacun de nous se lève, un ressort applique le siège au dossier de cuir. De lui, plus rien. Mais (qui le remarque?) à droite, au bord du couloir central, certain fauteuil vide, baissé, malgré le mécanisme, et dans l'atmosphère, certaine présence!

« Couple, adieu. Je vais voir l'ombre que tu devins. »

Ô Mallarmé, étiez-vous donc là jadis comme vous n'êtes plus là maintenant, pour entendre la voix du nautonier remplir le monde?

Jean Cocteau
Comoedia, 28 mai 1912, p.1⁶⁰⁸

⁶⁰⁸ Texto transcrito de NECTOUX, *L'après-midi d'un faune*, p.35-37 (por mim traduzido nos Anexos a esta tese).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após percorrermos esse longo caminho sobre as interações entre dança e literatura percebidas desde a Antiguidade, alcançamos o presente entendimento de que, tendo o diálogo entre essas duas artes se revelado sempre mais profícuo e intrigante, ele não se interrompe simplesmente nos prenúncios da nossa era contemporânea. Muito pelo contrário, podemos supor que ele se alastra e, felizmente para ambos os campos de estudos, se insinua com força renovada à medida que o domínio investigativo que abarca as relações entre as artes e suas mídias evolui. Para retomarmos, então, sucintamente, os passos que seguimos nesse percurso e as principais implicações para o alargamento de tal domínio com a inclusão da dança entre suas preocupações teórico-analíticas, façamo-lo, desta vez, em sentido inverso ao que orientou nossa abordagem neste trabalho, isto é, comecemos pela Idade Moderna. O que as obras que nos serviram como testemunhos artísticos na segunda parte desta tese mostram de mais relevante acerca do paralelo dança/literatura?

Vimos, ao longo do Capítulo 3, com aqueles que não deixam de refletir, logo, de filosofar sobre a natureza estética da arte do movimento, Mallarmé e Valéry, que a dança, apenas pelo fato de não se ver dependente da linguagem verbal para se manifestar, não deixa de suscitar questionamentos e problemas teóricos tanto quanto as outras artes, pois participa, como as demais, de dilemas igualmente intelectuais e significativos para a compreensão do fenômeno estético como um todo. Em seu ensaio “Philosophie de la danse”, por exemplo, Valéry aplica à dança o mesmo critério que, outrora, era usado para reivindicar certa superioridade da poesia em relação à pintura – e que, aliás, provém de Horácio –, a saber, o da inutilidade das artes, como aqui apresentado na Introdução. Esse critério é retomado, após séculos de história entre Horácio e Valéry, na discussão sobre a arte coreográfica com vistas a equipará-la justamente às atividades intelectuais humanas, entre as quais o pensador destaca invariavelmente a arte poética. De tal discussão é que deriva o conceito forjado pelo pensador moderno e por ele denominado “l'état de *danse*”, conforme analisamos no Capítulo 3. Se, na poesia, as imagens são prenes de símbolos que se incorporam às palavras pelo poder da metáfora, assim também são elas no olhar que Valéry dirige à

arte da dançarina, a qual passa a ser vista como um “balé de símbolos”. É o que defende neste trecho:

(...) un philosophe peut bien regarder l'action de quelque danseuse, et, remarquant qu'il y trouve du plaisir, il peut aussi bien essayer de tirer de son plaisir le plaisir second d'exprimer ses impressions dans son langage. Mais d'abord, il peut en tirer quelques belles images. Les philosophes sont friands d'images (...) c'est tout un matériel, toute une figuration d'idées dont on pourrait faire un fort beau *ballet métaphysique* où se composeraient *sur la scène tant de symboles* fameux.⁶⁰⁹

Instaurando, ainda, pelos contornos de sua argumentação uma pergunta primordial, “Qu'est-ce donc que la Danse?”,⁶¹⁰ e passando por noções tais quais o inapreensível, o indefinível e o ilimitado, o escritor lança sua visão de que a dança não é um divertimento fútil, mas “uma poesia geral da ação dos seres vivos”.⁶¹¹ E o poder da metáfora fica-lhe a descoberto, quando ele associa sua essência poética ao movimento do giro, conhecido na tradição do balé clássico como a técnica de piruetas: “Qu'est-ce qu'une métaphore, si ce n'est une sorte de *pirouette de l'idée* dont on rapproche les diverses images ou les divers noms?”⁶¹² Valéry nos descortina, portanto, uma arte que sinaliza em sua manifestação mais explícita o princípio que rege *todas* as demais: o da *ação*, seja na circunstância de sua produção, seja naquela da fruição de seu efeito (o que se encontra em nível de sua recepção). Tal princípio, por sua vez, obedece a um ritmo próprio ao fazer de cada arte e de cada artista. Por isso a arte coreográfica pode ser considerada, de acordo com a filosofia valéryana, a que melhor representa todo o universo artístico, nele incluído a poesia. E a esta ela é entrelaçada nessa argumentação filosófica que retira do mundo coreográfico imagens, como a da pirueta, capazes de subsumir os próprios recursos do mundo poético – entre eles, a metáfora, talvez o mais importante. Não esqueçamos, aliás, que o diálogo *L'âme et la danse*, aqui estudado, se encerra justamente com essa imagem, a do giro – lá referido como o

⁶⁰⁹ “(...) um filósofo bem pode assistir à ação de alguma dançarina e, observando que nisso ele encontra prazer, pode também tentar extrair de seu prazer o prazer secundário de exprimir suas impressões em sua linguagem. Primeiramente, contudo, desse exercício ele pode extrair algumas belas imagens. Os filósofos são aficionados por imagens (...) é todo um material, toda uma figuração de ideias das quais se poderia fazer um belíssimo *balé metafísico* em que se arranjariam *em cena tantos símbolos* famosos.” (VALÉRY, Philosophie de la danse, *Œuvres*, tome I, p.1394-1395, grifos meus.)

⁶¹⁰ “O que é, então, a Dança?” (*Ibidem*, p.1395.)

⁶¹¹ *Ibidem*, p.1402.

⁶¹² “O que é uma metáfora, senão uma sorte de *pirueta da ideia* da qual fazemos aproximar as diversas imagens ou os diversos nomes?” (*Ibidem*, p.1403.) – A respectiva menção ao trecho encontra-se à página 189 (Cap. 3).

turbilhão –, que consome a dançarina assim como a chama consome a matéria, e que evoca para o personagem Sócrates as manobras do intelecto em ação, conforme deixa entrever sua fala neste trecho (já mencionado no terceiro capítulo):

Et le corps qui est ce qui est, le voici qu'il ne peut plus se contenir dans l'étendue! (...) Le voici enfin dans cet état comparable à la flamme, au milieu des échanges les plus actifs... (...) et comme dans notre esprit se forment symétriquement les hypothèses, et comme les possibles s'ordonnent et sont énumérés, – ce corps s'exerce dans toutes ses parties, et se combine à lui-même, et se donne forme après forme, et il sort incessamment de soi!⁶¹³

Com Mallarmé vimos, afinal, que a metáfora não é refúgio apenas para a poesia, mas, ainda mais, para a dança, cuja artista ou *performer*, a dançarina, é vista em sua corporeidade como a própria figura da metáfora em si: “la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore”. Ela “sugere” imagens que demandariam parágrafos inteiros em “prosa dialogada ou descritiva” nas mãos do escriba: “et *qu'elle ne danse pas*, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élans, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction: poème dégagé de tout appareil du scribe.”⁶¹⁴ É em sua natureza metafórica que, segundo Mallarmé, dança e poesia se entrelaçam, compondo, ambas, imagens a partir do traçado que a escrita peculiar a cada uma oferece ao intelecto para serem lidas em seu poder alusivo: para a bailarina, a “escrita corporal”; para o escriba, a “escrita dialogada”. As duas vocações escriturais, porém, compartilham do mesmo dom que lhes vem justamente desse potencial simbólico ou metafórico, o dom poético.

A recriação do poema mallarmaico que o dançarino e estreador coreógrafo Nijinsky apresenta ao século XX, por seu turno, demonstra claramente o entrelaçamento da dança não apenas com a poesia, mas também com as demais artes, inclusive, as artes

⁶¹³ VALÉRY, L'âme et la danse, *Œuvres*, tome II, p. 171-172. (“E o corpo, que é o que é, eis que não pode mais se conter na extensão! (...) Ei-lo enfim nesse estado comparável ao da chama, em meio às trocas mais ativas... (...) e como em nosso espírito se formam simetricamente as hipóteses, e como os possíveis se ordenam e se enumeram – esse corpo exercita-se em todas as suas partes, e se combina consigo mesmo, e se dá forma depois de forma, e sai sem cessar de si!” – VALÉRY, *A alma e a dança e outros diálogos*, p. 59-60.) – Trecho citado à página 214 (Cap. 3).

⁶¹⁴ MALLARMÉ, Ballets, *Œuvres complètes*, tome II, p.171. (“a dançarina não é uma mulher que dança, pelos motivos justapostos de que *ela não é uma mulher*, mas uma metáfora (...) e *que ela não dança*, sugerindo, pelo prodígio de *raccourcis* ou de elãs, com uma escrita corporal o que exigiria parágrafos em prosa dialogada bem como descritiva, para exprimir, na redação: poema liberado de todo aparato do escriba.” – MALLARMÉ, *Rabiscado no teatro*, p.41.) – Trecho citado à página 162 (Cap. 3).

plásticas, conforme analisamos no Capítulo 4. E o que legitima tal entrelaçamento é não somente o modo de reproduzir as imagens do balé, que refletem uma semelhança marcante com os antigos testemunhos iconográficos que teriam inspirado o coreógrafo na concepção de seu trabalho, como ainda o poder sugestivo ou simbólico que não se faz ausente da recriação do *Fauno* no século XX. A echarpe da Grande Ninfa, objeto de fetiche do protagonista ao final da peça, como vimos, é um dos aparatos técnicos usados pelo artista para dar forma a esse potencial simbólico herdado do original mallarmaico.

Curioso notar, aliás, que é também a imagem do “véu” a mencionada pelo próprio Mallarmé para remeter à transparência da Ideia que se insinua na mente de um poeta. Segundo ele, a Ideia é “silenciosamente escrita” pela bailarina em seu papel, não de Cisne (*Cygne*), mas, antes, de Signo (*Signe*) – ambos vocábulos de idêntica sonoridade na língua francesa, o que já indicia uma proposital referência a esse duplo sentido sublinhado por Mallarmé. O Signo, pois, aponta para a pureza (a nudez) dos conceitos que repousam, diríamos, no plano platônico das Ideias, conforme expressa esta sentença mallarmaica: “sans tarder elle te livre à travers *le voile dernier qui toujours reste*, la nudité de tes concepts et silencieusement écrira ta vision à la façon d’un Signe, qu’elle est.”⁶¹⁵ Logo, Nijinsky não poderia achar aparato mais conveniente para fazer ressoarem as palavras do mestre de quem tomara emprestado, senão o próprio roteiro da peça (além de seu título), ao menos a sua filiação poética. E assim dialogando com as artes do poeta, do escultor ou pintor, do músico e do ator (esta também em relevo na peça com sua técnica pantomímica), o “poema” ou “quadro coreográfico” que se torna *L’après-midi d’un faune* nos prenúncios do século XX incorpora em sua essência um caráter abertamente intermediático.

Esses são os testemunhos do diálogo entre dança e literatura por nós contemplados no texto de Valéry, *L’âme et la danse*, e no balé de Nijinsky, o *Fauno* – a par dos textos ensaísticos de Mallarmé e Valéry. Pois bem, retornando à época de Noverre – autor estudado no Capítulo 2 –, verificamos que a fecundidade desse diálogo já não se expressa pelo viés da metáfora ou do poder simbólico da linguagem (verbal ou corporal), e sim pelo viés da representação, da linguagem mimética, se preferirmos. É desse modo que, ao recuperarmos o pensamento de Noverre sobre a dança, recuperamos também, inevitavelmente, o mesmo pensamento em Luciano, o qual remonta, por sua

⁶¹⁵ *Ibidem*, p.174. (“sem tardar ela te entrega através do véu último que ainda resta, a nudez de teus conceitos e silenciosamente escreverá tua visão à maneira de um Signo, que ela é.” – MALLARMÉ, *Rabiscado no teatro*, p.47, grifo meu.) – Trecho citado à página 162 (Cap. 3).

vez, a uma origem ainda mais remota, Aristóteles. Afinal, na teoria poética aristotélica a dança aparece – embora possamos contra-argumentar esse princípio, como o indicamos ao abordarmos a *Poética* no primeiro capítulo – enraizada no drama, o qual sobrevive da representação, em última instância. Se a dança é enquadrada pelo filósofo grego no rol das artes imitativas, tendo o ritmo por meio próprio de produzir a mimese, assim ela também é qualificada por Luciano e, já na Modernidade, por Noverre. Estes, contudo, além do ritmo, destacam dela a linguagem gestual, que é outro elemento a reforçar seu parentesco muito próximo ao drama, valorizado no século de Noverre. A gestualidade ou a pantomima, inclusive, era capaz de reivindicar para a arte coreográfica o mesmo *status* de suas irmãs e, em certa medida, uma superioridade até mesmo em relação à arte poética, pois se fazia compreensível universalmente, já que prescindia das palavras para sua expressão. Portanto, tanto em Luciano quanto em Noverre a dança luta por sua dignidade como arte autônoma de filiação mimética.

No histórico da comparação de teorias sobre as artes desde a Antiguidade, e no que toca, em especial, à dança, algo parece se conservar, e diz respeito, justamente, ao que Platão – o autor do qual partimos – observava de mais importante sobre essa arte: seu papel instrutivo, concebido em perfeita harmonia com as outras artes. Para Platão, como podemos nos recordar do Capítulo 1, essa harmonia se consumava no equilíbrio da união entre dança e música, o que resultava na forma artística por ele vista como princípio basilar da formação dos cidadãos, o coro (*choreía*). E como tal noção veio a se reproduzir em tempos tão distantes de Platão?

Luciano, ainda na Antiguidade, não cessa de recorrer ao papel educativo da dança em seu tratado (intitulado, justamente, *Da dança*), como um argumento decisivo em prol da legitimidade dessa arte. Isso é demonstrado em seu texto, do qual repetimos este fragmento contendo a seguinte contestação do personagem Lúcio: “I have come back to you from the theatre with far more wisdom and more insight into life. Or rather, I may well put it just as Homer does: he who has seen this spectacle ‘goes on his way diverted and knowing more than aforesaid’”.⁶¹⁶ Noverre, por sua vez, clama ainda, enfaticamente, que a dança seja considerada não apenas em sua autonomia enquanto arte como também em seu potencial de edificar a alma de quem a contempla, conforme se lê em *Lettres sur la danse*. E Valéry, em *L’âme et la danse*, não deixa de insinuar o

⁶¹⁶ “a ti regressei do teatro trazendo muito mais sabedoria e entendimento das coisas da vida. Ou antes, colocarei a questão como bem faz Homero: aquele que assistiu a esse espetáculo ‘segue seu caminho tendo se divertido e sabendo mais do que [sabia] em tempos passados’.” (LUCIAN, *The dance*, *Lucian*, v.5, §4.) – Para rever a menção ao trecho, cf. pág. 104 (Cap. 2).

mesmo poder instrutivo da arte coreográfica, vista como metáfora das próprias ideias que movimentam o pensamento.

Interessante é observar ainda que, por mais que a dança tenha reivindicado sua autoafirmação na tradição de pensamento sobre as artes, lutando por uma legitimidade e autonomia equiparáveis àquelas conferidas às demais, ela permanece conjugada a uma outra arte que, já não sendo a música que Platão defendia como complementar para a educação dos cidadãos, não deixa de lhe ser tão familiar quanto a própria música. Trata-se da arte do verbo, a poesia ou, em termos mais gerais, a literatura. Tal conjugação, afinal, nunca fora negligenciada, nem mesmo na Antiguidade, uma vez que, antes de Platão, Plutarco já nos enriquecera com o legado simonídeo sugerindo para a comparação entre poesia e pintura feita pelo poeta de Ceos – mencionada na Introdução, “a poesia é pintura falante; a pintura é poesia muda” – esta outra: “a dança é poesia muda”. No sentido inverso, completamos, segundo a mesma fórmula simonídea: a poesia é dança falante.

Ora, como pudemos demonstrar ao longo deste estudo, o *tópos* das “mãos falantes” se torna recorrente na história de pensamentos construídos em torno da arte coreográfica e, na Antiguidade, especificamente, em torno da pantomima.⁶¹⁷ Tivemos oportunidade de comprová-lo em Luciano e em Noverre, com sua ênfase sobre a expressividade do dançarino – em Luciano, por exemplo, neste trecho (referente ao episódio narrado em seu diálogo sobre o cínico Demétrio): “I *hear* the story that you are acting, man, I do not just see it; you seem to me to be *talking* with your very *hands*!”⁶¹⁸ Esse *tópos* retorna, surpreendentemente, nas teorizações de Valéry sendo, inclusive, incorporado em seu diálogo – como nesta expressão do personagem Sócrates retirada de *L’âme et la danse*: “Leurs *mains parlent*, et leurs *pieds* semblent *écrire*.”⁶¹⁹ E como também já tivemos oportunidade de comentar, ele passa a incluir, ao lado da imagem das “mãos falantes”, a dos pés, que se tornam “escreventes”.

O que isso nos diz de mais relevante? Apenas confirma o caráter perpétuo da comparação sugerida por Plutarco, a qual, ao que parece, não foi suficientemente considerada ou sequer percebida pelos teóricos comparativistas ou, mesmo, pelos críticos e historiadores da dança, conforme nos demonstrou a pesquisa às fontes

⁶¹⁷ Sobre esse particular, rever, novamente a título de recordação, nota 17 à página 28 (Introdução).

⁶¹⁸ “Eu *ouço* a história que você está representando, companheiro, não só a vejo; você me parece estar *falando* nada menos do que com suas *mãos*!” (LUCIAN, *The dance*, *Lucian*, v.5, §63, grifos meus.) – Trecho citado à página 115 (Cap. 2).

⁶¹⁹ Grifos meus.

bibliográficas consultadas. Entretanto, se ela sobrevive na veia de escritores e pensadores pertencentes às mais diversas gerações, alcançando até mesmo nosso tempo com um filósofo tão caro à história da dança e que contribuiu para a sua valorização entre as artes, como o fora Valéry, isso indica que ela merece ser lembrada nos estudos sobre a arte do movimento bem como naqueles que se debruçam sobre os fenômenos estéticos em geral e, mais especificamente, sobre os intermediários. E o que tal comparação sinaliza de importante, acima de tudo, é justamente o fato de que, se a ambos os seus termos falta um elemento – assim como, na comparação original de Simônides, faltava à pintura o dado verbal enquanto à poesia faltava o dado visual –, seja o elemento verbal à dança, seja novamente o elemento visual à poesia, dança e poesia podem ser vistas como artes complementares. Essa é, finalmente, a sugestão das imagens que nos são oferecidas por Valéry em seu texto, não apenas das “mãos falantes” como ainda dos “pés escreventes”. Assim, como numa confirmação dessa complementaridade das artes do verbo e do movimento, Valéry acaba por emendar a comparação de Plutarco (“a dança é poesia muda”) – ainda que não visasse a esse objetivo – ao implicar que a poesia é dança verbal, a que equivalem estas suas palavras: “Commencer de dire des vers, c’est entrer dans une *danse verbale*.”⁶²⁰

Tendo em vista, enfim, o desenvolvimento analítico e reflexivo empreendido nesta tese a respeito da arte coreográfica em suas interfaces, sobretudo, com a arte literária, constatamos que a dança em nenhum momento estivera ausente do pensamento filosófico ou literário que já se teceu na história das artes até hoje. São testemunhos vivos disso os escritos dos autores que tivemos a oportunidade de abordar nesta nossa trajetória até aqui. E não só esses, como também daqueles que não tivemos a oportunidade de contemplar, mas que não se excluem do foco de possíveis investigações por parte de estudiosos que se proponham a adentrar o ainda vasto campo a ser explorado dos estudos comparativos entre dança e literatura, ou do lugar da dança nos paralelos entre as artes em geral. Nomes de autores contemporâneos como Pascal Quignard (*L’origine de la danse*, 2013) ou Georges Didi-Huberman (*Le danseur des solitudes*, 2006) são alguns exemplos. Há, ainda, toda a linha dos estetas alemães anteriores ou contemporâneos de Mallarmé, situados à época do Romantismo para as artes, como Schiller, Kleist, Hegel, Nietzsche ou Heine, cuja herança filosófica,

⁶²⁰ “Começar a recitar versos é entrar em uma *dança verbal*.” (VALÉRY, *Philosophie de la danse, Œuvres*, tome I, p.1400, grifo meu.) – Trecho citado à página 186 (Cap. 3).

certamente, tem algo a dizer também sobre a dança.⁶²¹ Além desses, pode-se considerar, sob a perspectiva dos palcos, os escritos dos próprios dançarinos e coreógrafos – de que, aliás, nos dá testemunho Noverre (cuja obra estudamos no segundo capítulo). É o caso de Maurice Béjart, por exemplo, autor de *L'autre chant de la danse* (1974) e *Le ballet des mots* (1994).

E assim por diante, nesse caminho, há variados direcionamentos que nos impulsionam tanto no sentido da Antiguidade quanto no sentido da Modernidade. O que aparenta ainda ser raro, no percurso, é justamente um alcance mais abrangente da crítica literária ou comparativista, que tarda a reconhecer tantos e tão diversos direcionamentos capazes de levá-la a uma aproximação teórica entre dança e literatura a qual se mostra extremamente fértil para o estudo de ambas as artes. Comprovamos, finalmente, neste nosso percurso que ora se encerra, porém, que não se esgota e, muito pelo contrário, almeja lançar novas possibilidades de pesquisas futuras, a sensatez do palpite de Francis Sparshott, já comentado na Introdução e, mais uma vez, transcrito aqui: “(...) it may be that the philosophical neglect of dance is not so much a tendency of writers to ignore that art as a tendency of philosophical readers to ignore what has been written.”⁶²² Que seja essa uma motivação a mais para trabalhos dedicados e inovadores na área.

⁶²¹ Para o estudo de tal herança no que concerne à dança ou à análise do movimento em textos teóricos, o trabalho de Roger Farguell (aqui citado, inclusive) dá mostras de ser um excelente começo. Cf.: FARGUELL, *Figuras da dança*. (Dos filósofos mencionados, o autor só não trata, nesse trabalho, de Hegel.)

⁶²² “(...) pode ser que a negligência da dança por parte da filosofia seja não tanto uma tendência dos escritores de ignorarem essa arte quanto uma tendência dos leitores da filosofia de ignorarem o que foi escrito.” (SPARSHOTT, On the question: “Why do philosophers neglect the aesthetics of the dance?”, p.5.)

REFERENCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire: écrits sur l'image, la danse et le cinéma*. Paris: Desclée de Brouwer, 2004.
- ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Pós-Lit, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- ARISTOTE. *Poétique*. Traduction, introduction et notes de Barbara Gernez. Paris: Les Belles Lettres, 2008. (Classiques en Poche, 9)
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992. (Ensaio, 1)
- BARTHES, Roland. La peinture et l'écriture de signes. *Colóquio Artes*, Lisboa, n.20, 1974.
- BERNARD, Suzanne. *L'après-midi d'un faune: du poème à la musique, de la musique au ballet*. In: _____. *Mallarmé et la musique*. Paris: Nizet, 1959. p.165-175.
- BOMPAIRE, Jacques. *Lucien écrivain: imitation et création*. 2.ed. Paris: Les Belles Lettres; Torino: Nino Aragno, 2000.
- BOURCIER, Paul. *Histoire de la danse en Occident*. Paris: Seuil, 1978.
- BOURJEA, Serge. Rhombos eye, dance, trace: the writing process in Valéry's rough drafts. *Yale French Studies*. New Haven, n.84, p.136-153, 1994.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A poética do hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CARROLL, Noël. Theatre, dance, and theory: a philosophical narrative. *Dance Chronicle*. New York, v.15, n.3, p.317-331, 1992.
- CHAPPLE, Freda and KATTENBELT, Chiel (ed.). *Intermediality in theatre and performance*. 3.ed. Amsterdam: Rodopi, 2007. (Themes in theatre, 2)
- CHISHOLM, Alan R. *L'après-midi d'un faune: exégèse et étude critique*. Trad. François Van Laere et l'auteur. Bruxelles: Jacques Antoine, 1974.

CHRISTIN, Anne-Marie. Da imagem à escrita. Trad. Júlio Castañon Guimarães. In: SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (org.). *A historiografia literária e as técnicas de escrita*. Rio de Janeiro: Vieira e Lent/ Casa Rui Barbosa: 2004. p.279-292.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: introdução crítica. In: BUESCU, Helena; DUARTE, João Ferreira; GUSMÃO, Manuel (org.). *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Dom Quixote, 2001. (Nova Enciclopédia, 63)

CLÜVER, Claus. *Inter textus/ inter artes/ inter media*. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, v.14, p.11-41, julho-dezembro 2006.

COHEN, Selma Jeanne. Present problems of dance aesthetics. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. Edinburgh (UK), v.1, n.1, p.12-20, Spring 1983.

CORDOVA, Sarah Davies. Récits de la danse et graphies dansées au XIX^e siècle. *Littérature: la littérature et la danse*. Paris, n.112, p.26-36, 1998.

CROWLEY, Roseline. Toward the poetics of juxtaposition: *L'après-midi d'un faune*. *Yale French Studies*. New Haven, n.54, p.33-44, 1977.

CULLER, Jonathan. Retórica, poética e poesia. In: _____. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999. p.72-83.

DA VINCI, Leonardo. Tratado da pintura (“O *paragone*”). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: o paralelo das artes*. v.7. São Paulo: Ed. 34, 2005. p.17-27.

FARGUELL, Roger W. Müller. *Figuras da dança: sobre a constituição metafórica do movimento em textos*. Schiller, Kleist, Heine, Nietzsche. Trad. Maria Filomena Molder, Teresa Cadete, João Barrento, Fernanda Mota Alves, Paulo Osório de Castro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

FELL, Jill. Dancing under their own gaze: Mallarmé, Jarry and Valéry. *Journal of European Studies*. London, v. 29, p.133-155, 1999.

GARELLI-FRANÇOIS, Marie Hélène. Le geste et la parole: mime et pantomime dans l'Empire Romain. In: BRASETE, Maria Fernanda (coord.). *Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2001. p.285-303.

GLIKSOHN, Jean-Michel. Literaturas e artes. In: BRUNEL, Pierre e CHEVREL, Yves (org.). *Compêndio de literatura comparada*. Trad. Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. p.263-282.

GOELLNER, Ellen W. and MURPHY, Jacqueline Shea (ed.). *Bodies of the text: dance as theory, literature as dance*. New Brunswick (New Jersey, USA): Rutgers University Press, 1995.

GUEST, Ann Hutchinson. Nijinsky's *Faune*. *Choreography and dance: an international journal*. London, v.1, n.3, p.3-34, 1991.

GUEST, Ann Hutchinson (ed.). *Nijinsky's Faune restored: Vaslav Nijinsky's 1915 dance score L'après-midi d'un faune and his dance notation system revealed*, translated into Labanotation and annotated by Ann Hutchinson Guest and Claudia Jeschke. Philadelphia (USA): Gordon and Breach, 1991.

HALL, Edith. Introduction: pantomime, a lost chord of ancient culture. In: HALL, Edith and WYLES, Rosie (ed.). *New directions in ancient pantomime*. New York: Oxford University Press, 2008. p.1-40.

HARVEY, Judith. *Ut pictura poesis*. Keywords glossary (theories of media). Chicago: The University of Chicago, Winter 2002. Disponível em <<http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/utpicturapoesis>>, acesso em 01 jul. 2015.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. 5.ed. São Paulo: Iluminuras, 2003.

HODSON, Millicent. De chair et de pierre: la chorégraphie de Nijinsky. In: KAHANE, Martine (dir.). *Nijinsky: 1889-1950*. (Catalogue d'exposition présentée au Musée d'Orsay du 23 octobre 2000 au 18 février 2001.) Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2001. p.232-245.

HOMERO. *Iliada*. Trad. Haroldo de Campos. Introdução e organização: Trajano Vieira. 5.ed. São Paulo: Arx, 2003. 2.v.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 5.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KASSING, Gayle. *History of dance: an interactive arts approach*. Champaign (Illinois, USA): Human Kinetics, 2007.

KLEIST, Heinrich Von. *Sobre o teatro de marionetes*. Tradução e posfácio de Pedro Sussekind, ilustrações de Felipe Sussekind. Rio de Janeiro: 7Letras, 1997.

KOZEL, Susan P. Athikté's voice: listening to the voice of the dancer in Paul Valéry's *L'âme et la danse*. *Dance Research Journal*. Champaign (Illinois), v.27, n.1, p.16-24, Spring 1995.

LA ROCHEFOUCAULD, Edmée de. Paul Valéry, auteur de dialogues. In: _____. *Paul Valéry*. Paris: Éditions Universitaires, 1954. p.109-116. (Classiques du XX^e Siècle)

LADA-RICHARDS, Ismene. *Silent eloquence: Lucian and pantomime dancing*. London: Duckworth, 2007.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: o paralelo das artes*. São Paulo: Editora 34, 2005. v.7.

LIMC (LEXICON Iconographicum Mythologiae Classicae). v.VIII, 2. Zürich: Artemis Verlag Zürich und München, 1981.

LONSDALE, Steven H. *Dance and ritual play in Greek religion*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.

LUCIAN. The dance. *Lucian*. Edited by G. P. Goold, with an English translation by A. M. Harmon. Cambridge (MA, USA): Harvard University Press, 1996 (first published in 1936). v.5. (The Loeb Classical Library, 302)

LUCIEN (de Samosate). *Œuvres*. Texte établi et traduit par Jacques Bompaire. Tome I. Paris: Les Belles Lettres, 1993.

LUCIEN (de Samosate). *Œuvres complètes*. Traduction, avec notice et notes par Émile Chambry. Tome I. Paris: Garnier, [19--].

MALLARMÉ, Stéphane. *L'après-midi d'un faune*: églogue (éd. originale avec frontispice et ex-libris hors pages, fleurons et cul-de-lampe par Manet). Paris: A. Derenne, 1876. Disponível em <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70715c/f2.image.r=L%E2%80%99Apr%C3%A8s-midi+d%E2%80%99un+faune+-+%C3%A9glogue.langFR>>, acesso em 22 set. 2016.

MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Tomes I et II. Paris: Gallimard, 1998-2003. (Bibliothèque de la Pléiade, 65, 497)

MALLARMÉ, Stéphane. *Rabiscado no teatro*. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. (Mimo, 6)

MCCARREN, Felicia. Stéphane Mallarmé, Loie Fuller, and the theater of femininity. In: GOELLNER, Ellen W. and MURPHY, Jacqueline Shea (ed.). *Bodies of the text: dance as theory, literature as dance*. New Brunswick (New Jersey, USA): Rutgers University Press, 1995.

MOLLOY, Margaret E. *Libanius and the dancers*. Hildesheim, Germany; Zürich, Swizerland: Olms-Weidmann, 1996.

MONTEIRO, Marianna. *Noverre: Cartas sobre a dança*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2006.

MORA, Carlos de Miguel. Os limites de uma comparação: *Ut pictura poesis*. *Ágora*. Estudos clássicos em debate. Aveiro, n.6, p.7-26, 2004.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, v.14, p.42-65, julho-dezembro 2006.

MUNRO, Thomas. *The afternoon of a faun* and the interrelation of the arts. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Philadelphia, v.10, n.2, p.95-111, Dec. 1951.

NECTOUX, Jean-Michel. *L'après-midi d'un faune*: Mallarmé, Debussy, Nijinsky. Catalogue établi et rédigé par Jean-Michel Nectoux, conservateur au musée d'Orsay.

Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1989 (Les dossiers du Musée d'Orsay, 29).

NEUMANN, Gerhard. "Il faut la voir danser!": Idée et argument de la danse dans la littérature depuis le *Werther* de Goethe. Traduit de l'allemand par Aurélie Dizengremel. *Littérature: La littérature et la danse*. Paris, n.112, p.37- 47, 1998.

NEUMEIER, John. Un chorégraphe et Nijinsky, facettes d'une fascination. In: KAHANE, Martine (dir.). *Nijinsky: 1889-1950*. (Catalogue d'exposition présentée au Musée d'Orsay du 23 octobre 2000 au 18 février 2001.) Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2001. p.210-219.

NICOLAS, Henry. *Mallarmé et le Symbolisme*. Paris: Larousse, 1965.

NOVERRE, Jean-Georges. *Lettres sur la danse*. Présentation de Maurice Béjart. Paris: Ramsay, 1978.

NUREYEV, Rudolf (actor). *L'après-midi d'un faune*. In: TRIBUTE TO NIJINSKY: *Petrouchka, Le spectre de la rose, L'après-midi d'un faune*. Nureyev and The Joffrey Ballet. New York: Warner Home Video, 1998, VHS (1 tape, 79 min.), son., color. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=m7b1FkZYarU>> (duração do vídeo: 10:39 min.), acesso em 22 set. 2016.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes plásticas: o künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: UFOP, 1993.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PAIVA, Roberta Kelly. *Sintonias entre as artes: a figura do fauno da Antigüidade para a Modernidade em L'après-midi d'un faune, via Mallarmé, Manet e Nijinsky*. Dissertação (mestrado em Teoria da Literatura), Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010. 179p.

PLATÃO. *A República*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 9.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1949.

PLATON. *La République. Œuvres complètes*. Texte établi et traduit par Émile Chambry, avec introduction d'Auguste Diès. Tomes VI-VII. Paris: Les Belles Lettres, 1959-1964.

PLATON. *Les Lois. Œuvres complètes*. Texte établi et traduit par Édouard des Places, introduction d'Auguste Diès et Louis Gernet. Tomes XI-XII. Paris: Les Belles Lettres, 1951-1956.

PLATON. *Sophiste, Politique, Philèbe, Timée, Critias*. [*Œuvres*]. Paris: Garnier/Flammarion, 1969.

PUNZI, Maddalena Pennacchia (ed.). *Literary intermediality: the transit of literature through the media circuit*. Berlin: Peter Lang, 2007.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta sobre a música francesa*. Tradução e notas de José Oscar de Almeida Marques e Daniela de Fátima Garcia. Campinas: IFCH-Unicamp, 2005. (Textos Didáticos, 58)

SCHLAPBACH, Karin. Lucian's *On dancing* and the models for a discourse on pantomime. In: HALL, Edith and WYLES, Rosie (ed.). *New directions in ancient pantomime*. New York: Oxford University Press, 2008. p.314-337.

SCOTT, Gregory. Twists and turns: modern misconceptions of peripatetic dance theory. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. Edinburgh (UK), v.23, n.2, p.153-172, Winter 2005.

SOURIAU, Étienne. *La correspondance des arts*. Paris: Flammarion, 1969.

SPARSHOTT, Francis. On the question: "Why do philosophers neglect the aesthetics of the dance?" *Dance Research Journal*. Champaign (Illinois, USA), v.15, n.1, p.5-30, Autumn 1982.

SPARSHOTT, Francis. The missing art of dance. *Dance Chronicle*. New York, v.6, n.2, p.164-183, 1983.

SPARTI, Barbara. Antiquity as inspiration in the Renaissance of dance: the classical connection and fifteenth-century Italian dance. *Dance Chronicle*. Oxford (UK), v.16, n.3, p.373-390, 1993.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à Estética*. 6.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

TOWNSEND, Julie. *Synaesthetics: Symbolism, dance, and the failure of metaphor*. *The Yale Journal of Criticism*. Baltimore (Maryland, USA), v.18, n.1, p.126-148, Spring 2005.

VALÉRY, Paul. *A alma e a dança e outros diálogos*. Apresentação e tradução de Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

VALÉRY, Paul. *Degas Dança Desenho*. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2012. (Cosac Naify Portátil, 7)

VALÉRY, Paul. *Œuvres*. Édition établie et annotée par Jean Hytier. Tomes I et II. Paris: Gallimard, 1957-1960. (Bibliothèque de la Pléiade, 127, 148)

WEINBERG, Bernard. *The limits of Symbolism: studies of five modern French poets*. Chicago: The University of Chicago Press, 1966.

WEISSTEIN, Ulrich. The mutual illumination of the arts. In: _____. *Comparative literature and literary theory: survey and introduction*. Translated by William Riggan in collaboration with the author. Bloomington: Indiana University Press, 1973. p.150-166.

WHITING, Charles G. *Valéry: jeune poète*. Paris: Presses Universitaires de France, 1960.

ANEXOS

Um ensaio do *Prelúdio à tarde de um fauno*

“Você está bem? São três horas. Não tire o chapéu: a sala vazia não fica quente.” Ó Mallarmé que jamais conheci, neste teatro sombrio em meio à primavera que começa, como o imagino! Tudo o diverte; e isso o diverte, primeiramente, porque se trata de um ensaio. O prestígio da solidão o encanta. Ordens são expedidas em russo. Costureiras circulam. Uma dançarina traz seu figurino incompleto; o flautista se aquece. Nenhuma poltrona reservada. Sua paciência respeitosa interroga a bela dama que o acompanha. Sem dúvida, é para ela que inventa sua peruca de imperatriz mirim... você [já] a amava e eu não a conhecia, eu a amo e você [aqui] não mais está; mas o conheço através dela.

“Minha écloga deveria ser dançada em meio a uma floresta cujas árvores seriam de zinco.” Sua voz é baixa, pouco autoritária, e penso na fitinha negra da famosa encadernação, em seu dístico sobre Manet:

Esse sorridente, esse louro Manet

De quem emanava a graça...,

em sua alma secreta, aromática e compacta: uma rosa nas trevas.

“Você está bem? São três horas. Não tire o chapéu: a sala vazia não fica quente.” A rampa se ilumina. A cortina não toca completamente o palco e é por essa larga fresta horizontal que nosso entusiasmo novo buscava reconhecer as sandálias do príncipe da “Biche au bois” [A corsa no bosque] e as ondas de “Tour du monde” [Volta ao mundo]. A cortina sobe um pouco, hesita, desce novamente, se posiciona. Desta vez, a fresta é maior; a caixa perpendicular está fechada: sobre o vermelho e as franjas pintadas, [está] a lânguida luz regular que sabe ser a atmosfera de *Igor* e o crepúsculo de *Pétrouchka*. Alguém bate. Os violinos vibram. O palco exhibe seu retângulo.

Não é A TARDE DE UM FAUNO. É, sobre o prelúdio musical a essa écloga, uma curta cena que a precede. Um fauno cochila, toca a flauta, contempla o sol através de um cacho de uvas. Algumas ninfas o atraem e [depois] o deixam. Uma echarpe esquecida satisfaz seu sonho. Não é “A tarde de um fauno” uma vez que é seu prelúdio, mas aqui a ordem ideal se desagrega. É tudo o mesmo, por assim dizer, [continua sendo] a tarde de um Fauno. Não por uma falha nem por uma farsa, mas pelo prodígio de um encontro necessário. O talento do jovem dançarino eslavo, diretor, talento rude e nítido, se une, ó Mallarmé, ao seu sábio e pueril talento por sobre a linha orquestral, sobre as latitudes, os costumes, os atavismos. A cândida erudição os aproxima. [Acaso] podemos esquecer diante desses esboços definitivos, dessa rispidez harmoniosa, dessas sínteses sorridentes?

Eis o Fauno.

Eu vi o Fauno. Espio com o olho sua pelagem malhada. Um desconforto de ressurreição acompanha seus gestos. Lentidão de Lázaro! Ele surge dos séculos. É grave, atento; inspeciona, ele é o fauno; não sabe mais nada além disso. Seus pesados chifres o obrigam a curvar seu perfil de bode. Ele possui sua flauta, seu cesto, sua relva e suas uvas violetas. Nós vimos o Fauno. Jamais novamente este espetáculo, e jamais este estupor sagrado!

Eis as ninfas.

Os gregos congelavam seu jogo para o futuro no imóvel baixo-relevo, e eis que, [em] sentido inverso, o baixo-relevo móvel nos revela aqui a razão de ser inicial de tudo isso. Planas pequenas ninfas deliciosas! Suas longas mãos em falanges unidas e seus pés estreitos que se movem paralelamente. Seu rosto não se interessa por suas decisões corporais. Uma indiferença matemática preside a suas inquietudes e seus cabelos são lãs de ouro.

Nenhum incômodo pela dissimulação. É o privilégio do tato genial. A empresa aí encontra seu pretexto, e sua perfeição em uma arte artificial a restitui à natureza. Isso nos é evocado em razão inversa do princípio estúrdio pelo qual certos artistas buscam o realismo sem transposição inicial. O medo pânico, o terror pânico, o terror sem drama, sem transposição prévia, o medo pânico nos imobiliza.

As ninfas despem A NINFA para o banho. Do [alto de] seu monte o Fauno se interessa. Ele observa. Sua presença não é necessária? Assim era apenas no poema? Ele se mistura à tropa virginal. Pouco a pouco, por um olho que não saberia encarar de frente, uma a uma, as companheiras descobrem sua presença. É ainda o pânico; e qual outro termo seria [mais] exato? Elas se evadem pela direita e pela esquerda, (*essa revoada de cisnes, não! de náiades se salva*), as pernas dobradas, as mãos na direção de sua fuga. Em duas dimensões, curtas, alongadas, esbeltas entretanto, e rápidas, com o aspecto que dão certos espelhos irregulares, ou melhor, uma água movente. O Fauno e a Ninfa se acham sós, face a face. Entre eles o calor vacila. Eles se consideram. A bela agreste e a besta charmosa se medem.

Ó Mallarmé! Mallarmé tão emocionado que suas mandíbulas estão tensas, veja este sublime clímax através do espaço e do tempo!

É preciso que isso cesse. “Lírio e um de todos vós” o jovem fauno reencontra o orgulho de sua força animal. Sua atitude o reflete. A ninfa compreende, estica suas longas pernas e corre rumo a outras histórias. (Lenta corrida, alva álgebra do temor inocente! Par inesquecível!) Uma echarpe, sua echarpe, resta sobre a relva. Em vão as pequenas pessoas angulosas tentam vir recuperá-la. Ela é sua presa. Ele a envolve, cheira, carrega-a consigo e se abandona sobre ela.

Casal, adeus. A Siringe menor encerra seu tema. A cortina desce. Os músicos se agitam, movimentam as cadeiras. [A audiência] se interroga. E todavia ele estava lá? [As pessoas] se felicitam; inclinam-se umas sobre as outras. Grupos se aproximam. À medida que cada um de nós se levanta, o assento se dobra contra o encosto de couro pela ação de uma mola. Dele, nada mais. Mas (quem o percebe?) à direita, à margem do corredor central, certo assento vazio, abaixado, apesar do mecanismo, e na atmosfera, certa presença!

“Casal, adeus. Vou ver a sombra em que te tornas.”

Ó Mallarmé, estava você ali antes, então, como não está mais aqui agora, para ouvir a voz do comandante preencher o mundo?

Jean Cocteau

“Tridução” do poema *L’après-midi d’un faune*
(por Décio Pignatari)⁶²³

L’après-midi d’un faune

A tarde de verão de um fauno

A tarde de um fauno

A sesta de um fauno

Églogue
1876

⁶²³ CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, *Mallarmé*, p.87-105 – Algumas mínimas diferenças, às vezes na ortografia, às vezes na pontuação, são notadas na transcrição do poema original francês para esta edição que acompanha a tradução de Pignatari; porém, elas não trazem grandes implicações para a compreensão ou a fruição do texto de Mallarmé.

Ces nymphes, je les veux perpétuer.

Si clair,

Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air

Assoupi de sommeils touffus.

Aimai-je un rêve?

Mon doute, ames de nuit ancienne, s'achève

En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais

Bois mêmes, prouve, hélas! que bien seul je m'offrais

Pour triomphe la faute idéale de roses.

Réfléchissons...

ou si les femmes dont tu gloses

Quero perpetuar essas ninfas.

Tão claro

Essas ninfas eu quero eternizar.

Tão leve

Vou perpematar essas ninfas.

É tão claro

É o rodópio de carnes, que ele gira no ar

É a sua carnção, que ela gira no ar

Seu ligeiro encarnado a voitar no ar

Entorpecido de pesados sonos.

Sonho?

Sonolento de sonhos e arbustos.

Foi sonho?

Espresso de mormaço e sonos.

Sonhei ou...?

Borra de muita noite, a dúvida se acaba

Massa de muita noite, a dúvida se arma

Massa de muita noite, arremata-se a dúvida

Em raminhos sutis que são o próprio bosque,

Em filetes sutis que são a própria mata,

Em mil ramos sutis a limitar a mata,

Prova cabal de que, em dom bem solitário,

Prova infeliz de que eu sozinho me ofertava

Prova infeliz de que em gozo solitário

Eu triunfava em meio à falta ideal de rosas.

A guisa de triunfo a ausência ideal das rosas.

Eu me dava em triunfo a falta ideal das rosas.

Refletamos...

Vamos pensar...

Refletir...

E se essas moças, minhas glosas,

Se essas moças que tu glosas

Vamos que as mulheres que tu glosas

Figurent un souhait de tes sens fabuleux!

Faune, l'illusion s'échappe des yeux bleus

Et froids, comme une source en pleurs, de la plus chaste;

Mais, l'autre tout soupirs, dis-tu qu'elle contraste

Comme brise du jour chaude dans ta toison?

Que non! par l'immobile et lasse pâmoison

Suffoquant de chaleurs le matin frais s'il lutte,

Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte

Au bosquet arrosé d'accords; et le seul vent

Hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler avant

Qu'il disperse le son dans une pluie aride,

C'est, à l'horizon pas remué d'une ride,

Le visible et serein souffilo artificiel

De l'inspiration, qui regagne le ciel.

Não passaram de sonho e senso fabulosos?

Forem só fumo dos sentidos fabulosos?

Não passem de ilusão dos sentidos da fábula?

Fauno, dos olhos de mais casta, azuis e frios,

A fria ilusão azul escorre, fauno,

Fauno, desfaz-se a ilusão nos olhos frios

Flui a ilusão como uma fonte em prantos, rios:

Dos olhos de mais casta como fonte em prantos:

E azuis daquela que é mais casta, pranto em fonte:

Mas, da toda suspiros, achas que difere

Porém, como contraste, da que é suspiros,

Mas, em contraste, o hálito da outra, arfante,

Da outra, nos teus pelos, como um vento quente?

Dizes que é o ar do dia quente em teu toção?

Não é o sopro de um dia quente nos teus pelos?

Mas, não! No pasmo exausto e imóvel, a manhã

Não, não! Na quietude do abandono exausto,

Mas, não! Pelo desmaio imóvel e cansado,

Se debate em calor para manter-se fresca,

Sufocando a manhã se ela resiste fresca,

Sufocando a manhã se ela resiste fresca,

E água não canta que de avena eu não derrame

A água não murmura se não vem da flauta

Só o que murmura é a linfa que da avena venha

No bosque irrigado de acordes — e o só sopro

Vertendo sons no bosque — e não há outro vento

Regar de acordes o capão; e só o vento

Além do exalado pelas duas canas

Além do modulado pelos tubos prestes a

Que flui da flauta dupla prestes a exalar-se

Pronto a extinguir-se antes que se disperse em chuva

Desvanecer-se antes que o som se disperse

Antes de dispersar o som em chuva estéril,

Estéril, é somente o sopro no horizonte

No chuvisco impotente de uma chuva árida,

Se ouve — não se ouvisse no horizonte liso

Sem uma ruga a perturbá-lo, da visível

A não ser no horizonte sem rugas a calma

O sopro artificial, visível e sereno,

É calma inspiração artificial do céu,

Daquela inspiração que re-expira o céu,

Da inspiração que volta a ascender ao céu.

O bords siciliens d'un calme marécage

Qu'à l'envi des soleils ma vanité saccage,

Tacite sous les fleurs d'étrincelles, CONTEZ

"Que je coupais ici les creux roseaux domptés

"Par le talent; quand, sur l'or glauque de fontaines

"Verdures dédiant leur vigne à des fontaines,

"Ondois une blancheur animale au repos:

"Et qu'au prélude lent ou naissent les pipeaux,

"Ce vol de cygnes, non! de naïades se sauve

"Ou plonge . . ."

Inerte, tout brûle dans l'heure fauve

Sans marquer par quel art ensemble détaila

Trop d'hymen souhaité de qui cherche le la:

Alors m'éveilleral-je à la ferveur première,

O calmos pantianais d'as costas da Sicília,

O orla siciliana das baixadas calmas,

O pântano estagnado às costas sicilianas,

Que, émula de sóis, minha vaidade pilha,

Que eu saqueio vaidoso em disputa com o sol,

Que eu dispufo com sóis na pilhagem vaidosa,

Tácita, sob centelhas floridas, CONTAI

Tacitamente, sob centelhas-flores, CONTE

Sob centelhas de flores, taciturno, CONTE

"Que aqui eu cortava os caniços, domados

Que aqui com arte e engenho vinha eu domar

Que eu costumava aqui cortar caniços ocios

Pelo talento, quando no ouro azul dos longes

Caniços ocios no glauco ouro de longinquos

Com meu talento e era, no ouro azul de longes

As fontes os vergéis ofertavam suas vinhas

Verdes, oferecendo às fontes as videiras,

Verdes, às fontes dedicando seus vinhedos,

E ondulava um branco animal em repouso:

Vendo branco ondular um repouso animal:

Uma animal branca ondulando em sossego:

E que ao lento prelúdio onde nascem as flautas,

E que ao prelúdio lento em que nascem as flautas,

E que ao lento prelúdio das varas de vlsago,

Este arroubo de cisnes, ou naïades! fuge

Este vôo de cisnes, naïades! se esquivia

Esses signos no ar, mulheres! ludibriam

Ou mergulha . . .

Ou imerge . . .

Ou afundam . . ."

Arde a tarde inerte na hora fulva

Incêndio inerte na hora fulva,

Inerte é a tarde na hora rubra

Sem um sinal das artes pelas quais partiram

Sem traço da arte combinada que destez

Sem traço da arte vária pela qual fugiu

Tantos hímens sonhados por quem busca o lá:

Tanta núpcia ansiada por quem busca o la:

O excessivo hímeneu de quem procura o la:

Despertarei! então é devoção primeira,

Assim, vou retornar ao meu primeiro voto,

Então rejuvenelheo no ardor primeiro,

Droit et seul, sous un flot antique de lumière,

Lys! et l'un de vous tous pour l'ingénuité.

Autre que ce doux rien par leur lèvres ébruite,

Le baiser, qui tout bas des perfides assure,

Mon sein, vierge de preuve, atteste une morsure

Mystérieuse, due à quelque auguste dent;

Mais, bast! arcane tel élut pour confident

Le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue;

Où, détournant à soi le trouble de la joue

Rêve, dans un solo long, que nous amusions

La beauté d'alentour par des confusions

Faussettes entre elle-même et notre chant crédule;

Et de faire aussi haut que l'amour se module

Évanouir du songe ordinaire de dos

Ereto e só, sob um fluir de luz antiga,

De pé e só sob uma luz que flui de outrora,

Direito e só, sob um fluir velho de luz,

Lirio! e um de vós todos pela ingenuidade,

Leial pela engenhosidade, um só devoto.

E, pela ingenuidade, lirio! um dentre vós.

Bem diverso do beijo, doce nada espasmo

Mais que esse doce nada, arrulho de seus lábios,

Mais que esse doce nada a dar de boca a boca,

Através de seus lábios a insuflar perfídias,

O beijo que, bem baixo, é bifida perfídia,

O beijo que, bem baixo, é perfídia segura,

Atesta uma mordida este meu seio virgem,

Dá prova o peito puro de uma morte certa.

Virgem de prova, o seio exhibe uma mordida

Misteriosa marca de algum dente augusto;

Mordida misteriosa de algum dente augusto;

Misteriosa, dente de algum deus supremo;

Mas, chega! que esse arcano elege por amigo

Mas, basta! que esse enigma optou por confidente

Mas, silêncio! que o enigma tem por confidente

O junco vasto e gêmeo sob o céu tocado;

O junco vasto e gêmeo sob o céu gemendo;

O junco imenso e gêmeo sob o céu que sopra;

Ei-lo que chama a si a turbação da face

Ela que assumindo a excitação da face, sonha,

Que para si chamando o tumulto da face,

E num extenso solo sonha que entretemos

Num solo prolongado que estamos delectando

Num longo solo longo aspira a que encantemos

A beleza ao redor, mediante confusões

A beleza ambiente através das ambíguas

O lugar que nos cerca através de enganosas

Falsas entre ela própria e o nosso canto crédulo —

Confusões entre ela e o nosso canto ingênuo

Confusões entre ela e este canto bisonho

Procurando no módulo do amor mais alto

E tanto quanto alcance um módulo amoroso

E façamos, no módulo do amor mais alto,

Esgarçar, de química ordinária de costas

Faz que se esvaia a ilusão banal de dorso

Desmaiar a miragem banal em decúbito

Ou de flanc pur suivis avec mes regards clos,

Une sonore, vaine et monotone ligne.

Tâche donc, instrument des fuites, ô maligne

Syrinx, de reflleurir aux lacs où tu m'attends!

Moi, de ma rumeur fier, je vais parler longtemps

Des déesses; et par d'idolâtres peintures,

A leur ombre enlever encore des ceintures;

Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté,

Pour bannir un regret par ma feinte écarté,

Rieur, j'éleve au ciel d'été la grappe vide

Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide

D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers.

O nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers.

** Mon oeil, trouant les joncs, dardait chaque encolure*

Ou bem de fianco puro seguidos com o olhar,

Ou de lado, seguidos pelo olhar sem ver,

Ou reclinada pura no olhar fechado,

Uma linha monótona, sonora e vã.

Numa linha enfadonha, inútil e sonora.

Numa sonora, vã e monótona linha.

Volta, pois, instrumento de fugas, maligna

Flauta nefasta, pífano de fugas, trata

Flauta nefasta, instrumento de escapes, trata

Flauta, a reflorêscer nos lagos onde me ouves:

De reflorir no lago onde por mim esperas!

De reflorir na água onde por mim aguardas!

De meu tropel cioso, irei falar de deusas

Orgulhoso de som, vou falar longamente

Altivo em meu rumor, vou falar longo tempo

Por muito tempo — e em muita pintura profana,

De d e ss — e graças a quadros idólatras.

Das deusas, e, mercê de profanas pinturas,

A sua sombra hei de enlaçar muita cintura;

A sua sombra ainda hei de enlaçar cinturas;

A sua sombra ainda arrebatara cinturas;

E quando a luz das uvas tenha eu sorvido

E assim que chupe a luz destes cachos de uva,

E quando da razão tenha sugado a luz,

P'ra banir uma dor por fingimento oculta,

Afastando um pesar pela astúcia esquecido,

Banindo um dissabor por fingimento oculto,

Ridente, elevo ao céu do estio os bagos murchos

Gozador, ao verão do céu ofertô os bagos

Ergo ao céu, com sarcasmo, o cacho esvaziado

E soprando as bexigas radiosas, sedento

E soprando nas peles translúcidas, ávido

E enchendo de ar bagos de luz, ávido e ébrio

De embriaguez, contra a luz os contemplo, bêbado.

E ébrio, fico olhando através até a noite.

De través os contemplo até o cair da noite.

Re-inspiremos, ninfas, MEMÓRIAS, de versos.

Ninfas, vamos inflar RECORDAÇÕES diversas.

Reavivemos, ninfas, LEMBRANÇAS diversas.

** Pelos juncos, o olhar violava as colinas*

Varejava, nos juncos, meu olho, uma a uma,

Pelos juncos, meu olho espiava as colinas

"Immortelle, qui noie en l'onde sa brûlure

"Avec un cri de rage au ciel de la forêt;

"Et le splendide bain de cheveux disparaît

"Dans les clartés et les frissons, ô pierresries!

"J'accours; quand, à mes pieds, s'entrejoignent (meurtries

"De la langueur goûtée à ce mal d'être deux)

"Des dormeuses parmi leurs seuls bras hasardeux;

"Je les ravis, sans les désenlacer, et vole

"A ce massif, hal par l'ombrage frivole,

"De roses tarissant tout parfum au soleil,

"Ou notre ébat au jour consumé soit pareil."

Je t'adore, courroux des vierges, ô délice

Ferouche du sacré fardéau nu qui se glisse

Pour fuir ma lèvres en feu buvant, comme un éclair

Imortais, que na onda afogam o cautério.

As curvas imortais no refrigério da onda

Imortais, que afogam na onda a queimadura,

No céu da mata desfechando um Improperio;

— Irados gritos contra a abóbada da mata —

Soltando gritos de ira contra o céu da mata;

E o banho esplêndido de pêlos se dilui

Os mais esplêndidos cabelos esvaldo-se

E o banho esplendoroso dos cabelos some

Em calafrios e claridades, pedrarias!

Em claros calafrios de raras pedrarias!

Em pedrarias de faiscas e tremores!

Precipito-me — e eis a meus pés, enroscadas,

Corro e vejo, a meus pés, enlaçadas, doridas,

Lanço-me e vejo ali, entrejuntas e lanques,

Langorosas haurindo esse mal de ser dois,

Do gostado langor desse mal de ser dois.

— Melancolia doce do mal de ser dois —

Doas carnes dormindo entre os braços do acaso:

As dormidas dormindo entre seus próprios braços:

Adormecidas, sós, as ninfas aos abraços:

Empolgo-as sem desvencilhá-las e me arranco

Sem desfazer o enlace, arrebató-as e alcanço

Sem desuni-las arrebató-as e encontro

Rumo a esse alcatife, odiado pela frivola

Ào canteiro — que a sombra leviana odeia —

O canteiro de rosas (assédio de sombras),

Sombra, de rosas desperfumando-se ao sol,

De rosas exaurindo todo o odor ao sol

Maciço de perfumes a fundir-se ao sol,

Para esse embate igual ao dia que se consome.

E ali o nosso embate ao dia que finda iguala.

Onde o nosso prazer, junto com o dia, acaba."

Eu te adoro, furor de virgem, ó delícia

Ira das virgens, eu te adoro, ó delícia

Ó cólera das virgens, eu te adoro, gozo

Feroz do fardo nu e sagrado que se esquivá,

Feroz do fardo nu e sagrado que desliza,

Selvagem dessa carga nua que se insinua

Fugindo à boca em água ardente, quando um raio

Para fugir, à boca em fogo e sede, como

Para fugir à boca em fogo — como um raio

Tressaille! la frayeur secrète de la chair:

Des pieds de l'inhumaine au coeur de la timide

Que délaisse à la fois une innocence, humide

De larmes folles ou de moins tristes vapeurs.

**Mon crime, c'est d'avoir, gai de vaincre ces peurs*

**Traïtresses, divisé la touffe échevelée*

**De baisers que les dieux gardaient si bien mêlée;*

**Car, à peine j'allais cacher un rire ardent*

**Sous les replis heureux d'une seule (gardant*

**Par un doigt simple, afin que sa candeur de plume*

**Se teignit à l'émoi de sa soeur qui s'allume,*

**La petite, naïve et ne rougissant pas:)*

**Que de mes bras, défaits par de vagues trépas,*

**Cette proie, à jamais Ingrate se délivre*

Faz tremer! o temor mais secreto da carne:

Um raio treme! a via secreta da carne:

Sobressalta-se! o medo em segredo na carne:

Dos pés da desumana ao coração da tímida

Dos pés da inhumana ao coração da tímida

Dos pés da desumana ao peito da mais tímida

Pela inocência abandonada, ora úmida

Que a pureza abandona, orvalhada ora por

A inocência abandonando a ambas, úmida

De pranto doido ou de vapores mais alegres.

Lágrimas tristes ou não tão tristes vapores.

De pranto solto ou de suores menos tristes.

**Meu crime é o de abrir, com beijos, o tufo*

Meu crime foi de ter, contente de vencer

Meu crime é o de haver, alegre por vencer

Hirsuto que tão bem mantinha um deus cerrado;

Um medo insidioso, aberto ao melo o bosque

Temores infíéis, partido ao melo a moita

Pois mal me dispunha a esconder um riso ardente

Desgrenhado, que os deuses guardavam ciosos;

De beijos, pelos deuses tão bem guardecida;

Sob as pregas felizes de uma só (guardando

Assim que me propunha a esconder um riso ar-

Mal ia eu introduzir um riso ardente

Com simples dedo, a fim que o seu candor de pena

Dentes nas dobras álecras de uma (gesto

Sob as felizes comissuras de uma (dedo

Se maculasse na emoção de sua irmã —

De dedo vigilante — que o candor de pluma

Simples de guarda — a fim que seu candor de pluma

Aquela que é pequena, ingénua e não se peja:)

Se tinja na emoção de sua irmã que brilha

Se contamine ao frêmito da irmã que inflama

Que de meus braços moles por delíquios vagos

— Guardando a pequenina, ingénua e que não cora:)

— A pequenina, ingénua-e que não enrubesce:)

Liberta-se essa presa para sempre ingrata,

Já de meus braços vagamente amolecidos

Que de meus braços moles por incertas mortes

Sem pena do soluço ainda em mim cativo.

Escapa-me essa presa para sempre ingrata,

A presa, para sempre ingrata, se liberta,

"Sans pitié du sanglot dont j'étais encore ivre".

Tant pis! vers le bonheur d'autres m'entraîneront

Par leur tresse nouée aux cornes de mon front:

Tu sais, ma passion, que, pourpre et déjà mûre,

Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure;

Et notre sang, épris de qui le va saisir,

Coule pour tout l'essaim éternel du désir.

A l'heure où ce bois d'or et de cendres se teinte

Une fête s'exalte en la feuillée éteinte:

Éternel c'est parmi toi visité de Vénus

Sur ta lave posent ses talons ingénus,

Quand tonne un sonne triste ou s'épuise la flamme.

Je tiens la reine!

O sûr châtiement...

Non, mais l'âme

Sem piedade de mim na ebríez do soluço.

Sem pena do queixume ainda a inebriar-me.

Tanto pior! ao gozo não de levar-me outras,

Azari Não de arrastar-me outras ao prazer,

Felicidade, paciência! Virão outras

Emaranhando suas tranças nos meus cornos:

As tranças amarrando aos chifres desta fronte:

Tu sabes, vida minha: púrpura e madura.

Minha vida, é assim: já madura e vermelha,

Minha paixão, tu sabes que madura e rubra

Toda romã explode e em abelhas murmura:

Toda romã estala em zumbidos de abelhas;

Toda granada explode em murmúrios de insetos;

E o sangue, enamorado de quem vai colhê-lo,

E o nosso sangue, preso a quem vai possuí-lo,

E o nosso sangue, amante de quem vai sugá-lo,

Escorre pelo eterno enxame do desejo.

Corre por todo o enxame eterno do desejo.

Corre por todo o eterno enxame do desejo.

É quando o bosque tinge-se de ouro e cinza,

E na hora em que o bosque é de cinza e de ouro,

Na hora em que se banha o bosque em cinza e ouro,

Exalta-se uma festa na ramada extinta:

Uma festa se exalta na ramada extinta:

Na folhagem extinta uma festa se eleva:

Eterna! é em teu meio quando Vénus vem

Eterna! é em meio a ti, visitado por Vénus,

Eterna! Tu és a festa quando Vénus vem

Pousar em tua lava as plantas inocentes

Pousando em tua lava o calcanhar ingênuo,

Pousar em tua lava o calcanhar ingênuo,

E estronda um sonne triste ou esmorece a chama.

Se troa um sonne triste ou desfalece a flama.

Num resultado triste ou num fogo que apaga.

Tomo a dama!

Minha, a rainha!

Conservo as rédeas!

Castigo certo...

O punição...

O castigo...

Não, mas a alma

De paroles vacante et ce corps alourdi

Tand succombent au fier silence de midi:

Sans plus il faut dormir en l'oubli du blasphème,

Sur le sable altéré gisant et comme l'aime

Ouvrir ma bouche à l'astre efficace des vins!

Couple, adieu: je vais voir l'ombre que tu devins.

*Vazia de palavras e este corpo espesso
De palavras vazia e este pesado corpo
Desocupada de palavras e este corpo
Sucumbem ao feroz silêncio meridiano:
No tarde meio-dia, em quietude, morrem:
Tarde sucumbem ao silêncio meridiano:
Sem mais, dormir no esquecimento da blasfêmia,
O que resta é dormir no olvido da blasfêmia,
Sem mais, cumpre dormir e afugentar a injúria
Na areia ressupino e sedento — e sequioso
Jazendo sobre a areia, alterado e amando
Sobre a areia sedenta a jazer e, a gosto,
De abrir a boca ao astro eficiente dos vinhos!
Oferecer a boca ao astro audaz dos vinhos!
Ao eficaz astro do vinho abrir a boca!
Ninfas, adeus; vou ver a sombra que vos tornais.
Ninfas, adeus; vou ver a sombra que ora sois.
Casal, adeus; vou ver a sombra que és agora.*