

## Dança, corpo e desenho: arte como sensação

*Carlos José Martins\**

Resumo: Este trabalho busca refletir sobre o estatuto do corpo e do movimento nas artes a partir da noção de sensação, como empregada no pensamento do filósofo francês Gilles Deleuze. Tal propósito se fará a partir do singular encontro entre os trabalhos de um pintor/desenhista e um dos mais emblemáticos bailarinos clássicos. O corpo em movimento, quando atinge o estado de dança, não se reduz a uma forma, a uma representação, nem a uma mecânica. Antes, pelo contrário, sua leveza singular afeta-nos sobremaneira. Tal afecção será tomada como fio condutor de nossa análise, tendo em vista as diferentes sensações e expressões que pode suscitar. A sensação de um corpo que dança pode expressar-se na dança em si como também no desenho. Que relações esses diferentes meios de expressão do corpo dançarino podem estabelecer entre si? Que acontecimentos singulares podem emergir nesse encontro particular? Antes que forma, linhas de força e expressão. Corpo-vibração, torrente de afectos e perceptos, constituindo sensações que diferentes meios artísticos expressam diferentemente.

Palavras-chave: corpo; dança; desenho; sensação; afecto.

### Dancing, body and drawing: art as a sensation

Abstract: The main aim of this paper is a reflection about the body and movement statute in arts from the French philosopher Gilles Deleuze's sensation concept. This purpose is going to arise from the singular encounter of works of a painter/drawer and one of the most emblematic classical ballet dancers ever. The body's movement while someone is dancing is much more than just form, representation or mechanics. On the contrary, its particular delicacy affects us greatly. This condition will be taken as a conducting wire of our reflection, considering the different sensations and expressions it can evoke. The sensations of a dancing body can be expressed in drawing as well as in dancing. What relations could there be between these different ways of expressing for a ballet dancer's body? What singular events could emerge from this particular encounter? Rather than form, there are vigor lines and expression, corporal vibration, torrents of affection and perception constituting sensations expressed in different artistic ways.

Key words: body; dancing; drawing; sensation; affection.

---

\* Professor do Departamento de Educação Física da Universidade Estadual Paulista – Unesp – Campus de Rio Claro, SP, Brasil. c.j.martins@uol.com.br

*Se a minha virtude é uma virtude de bailarino; se muitas vezes saltei de pés juntos em êxtase de ouro e esmeralda; e se meu Alfa e Ômega é que tudo o que é pesado se torne leve, todo corpo vire bailarino, todo espírito vire pássaro: então, em verdade, é isto o meu Alfa e Ômega.*

(Nietzsche)

Seres de gravidade que somos, procuramos, ao longo do tempo, encontrar formas de expressão que nos aliviassem ou transfigurassem o peso. A dança e o balé codificaram gestos, de forma a permitir que expressássemos uma leveza da qual a maioria dos mortais estava despojada. Também é verdade que, para isso, toda uma sorte de narrativas e personagens mitológicos contribuiu sobremaneira. Nesse sentido, a figura de Ícaro parece-nos emblemática. O engenho humano, ainda que por meio de artifícios, buscou insistentemente superar suas limitações e igualar os feitos divinos. No entanto, ao fim e ao cabo, tais narrativas lembram-nos o risco iminente da queda que sempre nos espreita em nossa tragicômica condição. Não obstante, teimosamente insistimos nessa busca desmedida através de meios mais ou menos sublimes.

Em que pesem todos esses percalços, alguns artistas souberam dar asas a essa leveza quase insustentável. Contudo, cabe interrogar como foram capazes de dar expressão concreta a um fenômeno tão pouco palpável em nossos dias, uma vez que abandonamos os recursos míticos antigos. Como as artes modernas e contemporâneas puderam expressar essa condição paradoxal? Talvez tenha sido o caso de um encontro singular entre o corpo de um grande bailarino clássico como Nureyev e o pincel de um artista plástico como Carybé. Senão, vejamos.

Em 1971, o desenhista, pintor, escultor e muralista argentino naturalizado e radicado no Brasil, Hector Julio Páride Bernabó — mais conhecido como Carybé — assistiu aos ensaios de *Apollon Musagète*, de Stravinsky, interpretado por Nureyev, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Tocou-lhe, particularmente, a sensibilidade o trabalho meticuloso de entrosamento com os músicos empreendido pelo bailarino.

[...] repetia trechos, discutia com o maestro, corrigia ritmos e movimentos, recomeçava tudo até que música e movimento coincidiam com precisão matemática, numa coordenação tão perfeita que não se percebia se tal nota gerava um movimento ou se era o corpo de Nureyev que reinventava a música. (Carybé, 1971)

Ao que parece, não lhe bastou o prazer de fruir aqueles momentos de meticulosa elaboração do espetáculo. Carybé, afetado pelas sensações daquele estado de dança em construção, foi tomado pelo impulso de criar.

[...] também trabalhei exaustivamente querendo fixar a leveza, a harmonia de movimentos deste homem que parece voar. Fiz dezenas de desenhos, com os quais se compôs este álbum em homenagem às Musas de Apolo. Porque, se algo de mitológico havia no espetáculo, esse algo era Nureyev disparado aos ares pelos gatilhos de seus pés e retornando a terra com leveza de pluma. (Carybé, 1971)



(Furrer, 1989, p. 323)

Esse acontecimento — à primeira vista fortuito — do encontro entre dois artistas cujo trabalho de construção estética do primeiro afeta de tal forma o outro a ponto de gerar nesse impulso de criação, suscita reflexões para o campo da arte.

O que se passa entre eles? O que faz Carybé, quando procura *fixar* algo tão pouco apreensível como a “leveza e a harmonia de movimentos desse homem que parece voar.”? Essa tarefa pouco plausível arrisca redundar em fracasso ou na representação estereotipada de um clichê. Procuraremos, justamente, tecer algumas considerações sobre a *solução* encontrada pelo artista plástico para dar expressão, em sua arte, ao expresso pelo corpo do bailarino em sua dança. Ademais, procuraremos tematizar o que a dança extrai do corpo do bailarino, constituindo o que lhe é propriamente artístico. Nesse sentido, buscaremos compreender esse “algo de mitológico que havia no espetáculo” e que já não se encontra mais na mitologia em si, mas na singular leveza do corpo de Nureyev.

Para tanto, tomaremos como fio condutor o corpo dos artistas, sobretudo no modo como estão implicados em seu fazer artístico. Tal abordagem se fará de forma gradativa, do geral para o específico, bem como através de aproximações indiretas para mais diretas. Nossa intenção é tentar compreender como, nesses fazeres, esses corpos se afetam e ganham expressões distintas nas diferentes artes, tendo como fio condutor a noção de sensação, tal como empregada no campo das artes pelo filósofo francês Gilles Deleuze. Não obstante, tomaremos outros autores e outras abordagens, considerando suas afinidades com o campo de questões que aqui tematizaremos.

Para uma primeira aproximação, vejamos como o poeta e ensaísta Paul Valéry, dedicando-se ao tema em seu livro *Degas dança desenho* começa a fazer-nos acercar de como o corpo está implicado na operação de ver e traçar. Ao final do capítulo intitulado “Ver e traçar”, o literato assim se expressa: “O artista avança, recua, debruça-se, franze os olhos, comporta-se com todo o seu corpo como um acessório de seu olho, torna-se por inteiro órgão de mira, de pontaria, de regulação, de focalização.” (Valéry, 2003, p. 71)

Ora, isso que à primeira vista pode passar por uma obviedade aos nossos olhos, ganha uma importância fundamental para um filósofo como Merleau-Ponty que, por sua vez, retomou o tema, dando a este uma inflexão peculiar.

O pintor “emprega seu corpo”, diz Valéry. E, com efeito, não se vê como um Espírito pudesse pintar. Empréstado seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender estas transsubstanciações, há que reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, mas um entrelaçado de visão e movimento. (Merleau-Ponty, 1975, p. 50, grifo do autor).

Dessa forma, podemos aprofundar nossas indagações sobre como o corpo está engajado na operação de desenhar e pintar. Entretanto, nesse desdobramento de nossa investigação, já podemos notar que uma concepção particular

de corpo é requerida para dar conta das transsubstanciações que constituirão o fazer artístico. Não se trata de um corpo que possa ser reduzido nem a um estado de coisa espacializado, nem a uma dimensão mecânica funcional. Trata-se, antes, de um composto, de um *entrelaçado*, de um agregado de visão e movimento. Contudo, mais à frente, procuraremos aprofundar as investigações quanto à natureza de tais “transsubstanciações”. Por hora, passemos a uma descrição mais detalhada da figura desenhada por Carybé.

### O Nureyev de Carybé

Curiosamente, Carybé não retrata o corpo apolíneo de Nureyev. Não se pode reconhecer o bailarino russo nos traços mínimos que ele deixa sobre o papel. A linha não se fecha no sentido de constituir um contorno ou uma forma acabados. Antes, ela se agencia com o vazio, de maneira a configurar uma forma vazada sempre aberta a linhas em fuga. Um espaço liso multivetorial tem primado sobre o espaço métrico estriado. Não há ponto de apoio para dar origem ao movimento. Tem-se a sensação de moto contínuo. Os pés não aparecem como tais, ainda que descritos no texto como “gatilhos que o disparam ao ar”. Notadamente, ele não privilegia o plano representacional e narrativo dos movimentos, pois, ao que parece, não se trata de expressar esse corpo em sua dimensão extensiva. Antes, pelo contrário, e é esta nossa hipótese, ele procura dar expressão a um corpo intensivo que dança. Corpo como torvelinho de linhas de força bailarinas.



(Carybé, 1971)

O surpreendente – isso se faz em uma rarefeita economia de motivos e elementos plásticos. Um gradiente que vai do mais ínfimo traçado à pincelada mais pesada e espessa. Traços, linhas e manchas num jogo com o vazio do papel é o que parece bastar. Outrossim, um arranjo singular parece ter alguma ressonância com a pintura oriental taoísta e zen-budista<sup>1</sup>. Contudo, para além de possíveis aproximações com este ou aquele estilo, é no plano da sensação que ele parece alcançar o melhor de sua expressão artística. Vejamos, a seguir, qual é o entendimento da noção de sensação na abordagem por nós adotada.

Tematizando a noção de sensação, exatamente nessa direção o filósofo francês Gilles Deleuze nos diz:

[...] toda sensação se compõe com o vazio, compondo-se consigo, tudo se mantém sobre a terra e no ar, e conserva o vazio, se conserva no vazio conservando-se a si mesmo. Uma tela [ou papel] pode ser inteiramente preenchida, a ponto de que nem mesmo o ar passe mais por ela; mas algo só é uma obra de arte se, como diz o pintor chinês, guarda vazios suficientes para permitir que neles saltem cavalos. (Deleuze; Guattari, 1992).



(Carybé, 1971)

1. Em especial, o *Sumiê*, pintura a nanquim de origem chinesa que teve grande desenvolvimento no Japão, ligado às práticas Zen. Cabe ressaltar que a técnica utilizada por Carybé nestas obras foi justamente o nanquim. A noção de vazio implicada nesta tradição não remete a um nada. Antes, pelo contrário, o vazio aparece como elemento fundamental. Condição de possibilidade da emergência das formas, tal concepção se afirma pelo paradoxo “vazio pleno” ou “grande vazio”, onde nada falta e nada é supérfluo.



(Furrer, 1989, p. 323)

Vejam, portanto, os desdobramentos dessa noção tal como foi aplicada ao campo da arte por nossos autores

### Sensação, afecto, percepto

A noção de sensação estética, tal como Deleuze e Guattari a definiram, foi concebida relacionada à ideia de força. Essa concepção marca seus escritos, sobretudo quanto à relação com as noções de afecto e percepto, bem como sob o viés da relação entre força e forma. A noção de força encontra-se aí compreendida como a instância que deflagra a sensação. No livro *O que é a Filosofia* (1991), definida como *bloco* ou *composto* de afectos e perceptos, o cerne da sensação compreende a noção de força responsável pelo desencadeamento do *devenir sensível*. Segundo Deleuze e Guattari, a sensação remete a um devir, pois implica um “tornar-se”. Nesse sentido, não se trata em hipótese alguma de imitar ou identificar-se. Muito menos se trata de adequar-se a um modelo ou representação. Para esses autores, os devires são fenômenos de dupla captura, pois, quando alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio.

Vejam, pois, como esse fenômeno se passa de forma mais ampla no campo das artes e que relação se estabelece aí entre as noções de afecto, percepto e devir.

É de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com

os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com ele, ele nos apanha no composto. (Deleuze; Guattari, 1992, p. 227-228)

Para Deleuze e Guattari, seja qual for o gênero artístico (pintura, escultura, música, literatura, etc.), estes se expressam através de sensações. No entanto, como nos lembram os autores, as sensações, assim como os perceptos, não são percepções que remetem a um objeto ou referente, nem mesmo se identificam ao material, mantendo com este outra modalidade de relação:

Se a semelhança pode impregnar a obra de arte, é porque a sensação só remete a seu material; ela é o percepto ou o afecto do material mesmo. [...] E, todavia, a sensação não é idêntica ao material, ao menos de direito. O que se conserva, de direito, não é o material, que constitui somente a condição de fato; mas, enquanto é preenchida esta condição (enquanto a tela, a cor ou a pedra não virem pó), o que se conserva em si é o percepto ou o afecto. (Deleuze; Guattari, 1992, p. 216)

Tal seria, por conseguinte, a meta da arte através dos diferentes materiais de que lança mão como meio de produção de sensações.

O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações. (Deleuze; Guattari, 1992, p. 217)

Por outro lado, como se daria o fenômeno da dupla captura, mencionado acima, na relação entre sensação e material utilizado pela arte? “A sensação não se realiza no material, sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto. Toda matéria se torna expressiva.” (Deleuze; Guattari, 1992, p. 217)

Deleuze e Guattari acrescentam ainda que os métodos utilizados para essa extração podem ser muito distintos. Tal distinção ocorre tanto em relação à variação das artes quanto aos diferentes artistas.

Contudo, parece-nos o caso de interrogar um pouco mais uma das referências que Deleuze utiliza para circunscrever suas noções.

## Um atletismo afetivo

Para circunscrever o estatuto privilegiado que a noção de afecto ganha em seu pensamento, Deleuze tomará por empréstimo uma expressão cunhada por



Antonin Artaud para dar ênfase à importância requerida por tal noção. Qual seja – “atletismo afetivo”. Em seu livro *O teatro e seu duplo*, Artaud postula a existência de uma “musculatura afetiva”. No seu entendimento, o artista possuiria, tal como um atleta, um corpo afetivo paralelo ao corpo orgânico. Tal corpo seria um duplo do outro; no entanto, operando em um plano distinto, o plano dos afectos. Destarte, para Deleuze, a esfera afectiva é a esfera de pertencimento propriamente dita do artista. Não que lhe seja exclusiva, mas seria o campo no qual ele exercita sua maior potência.

Deleuze, mais uma vez inspirado em Artaud, nomeará como “corpo sem órgãos” esse plano afectivo da existência somática. Em outros termos, o que ele também chamará de “fato intensivo do corpo” para designar a sensação (o contrário do sensacional) como o encontro de uma onda que percorre o corpo com as forças que agem sobre ele. (Deleuze, 2007, p. 52)

Para definir a noção de afecto, antes de qualquer coisa, é necessário estabelecer uma série de distinções. Nossos autores sublinharam marcações distintivas com relação aos estados vividos, à imitação, à identificação imaginária.

O afecto não é a passagem de um estado vivido a um outro, mas um devir não humano do homem. [...] não é uma imitação, uma simpatia vivida, nem mesmo uma identificação imaginária. Não é a semelhança, embora haja semelhança. É antes uma extrema contiguidade, num enlaçamento entre duas sensações sem semelhança [...] (Deleuze; Guattari, 1992, p. 224-25).

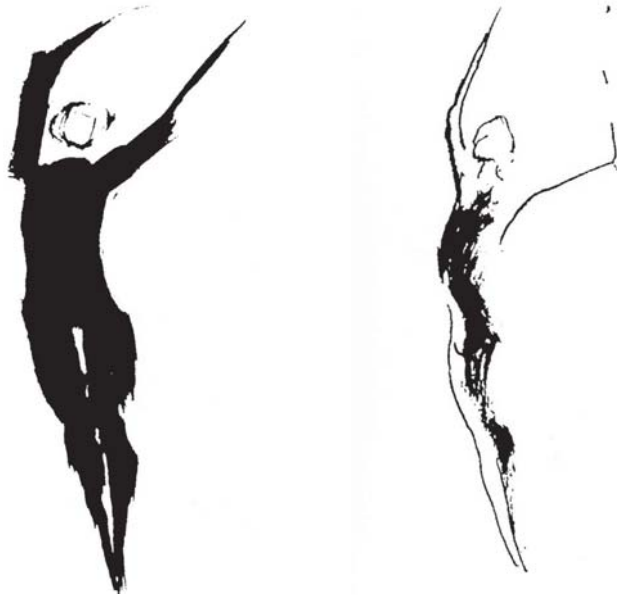
Cabe-nos também interrogar como se dá tal enlaçamento de sensações, pois tomamos a relação entre Carybé e Nureyev através da produção de suas obras artísticas pelo foco do modo como elas se afetam.

Segundo nossos autores, o enlace ou o corpo a corpo ocorre quando duas sensações ressoam uma na outra. Tal ressonância implica um corpo a corpo puramente “energético” (Deleuze; Guattari, 1992, p. 218). Nesse sentido, não é que uma coisa ou pessoa se transforme em outra. Trata-se de algo que se passa “entre”, de um ao outro. Esse algo é a sensação. É uma zona de indeterminação, de indiscernibilidade. Tal é o que se define por afecto. Para Deleuze e Guattari, apenas a vida cria essas zonas onde ‘turbilhonam os vivos’. Por sua vez, apenas a arte pode atingi-la e penetrá-la em sua empresa de cocriação (idem, 1992, p. 225).

Posto isto, voltemos às características da obra objeto de nossa análise.

A figura nos desenhos de Carybé possui características que cabe ressaltar. Tal é também o caso das imagens do envelope que contém as pranchas, pois, a meu ver, também merecem consideração. Composta por linhas cabeludas imprimem um fluxo vibrante de forças e devires à figura. Por exemplo, o devir

animal. Ora um movimento galopante em suspensão. Ora esvoaçante como que sobre o frágil apoio do ar etéreo. Mas também como um devir chama. Um corpo-flama lampeja como que portador de fogo divino. Por outras vezes, ela se torna uma flecha lançada pelo arco de seu próprio corpo.



(Furrer, 1989, p. 323)



(Carybé, 1971)

Seu corpo verga e desdobra forças inumanas, mas não necessariamente sobrenaturais. Em outras palavras, não toma emprestado potências de outro mundo, mas libera as potências da terra que nos são imanentes.

Para compreendermos como o desenho pode liberar tais potências, vejamos a seguir, através de uma certa leitura da história da linha, como isso se tornou possível a partir desse elemento plástico que lhe é genuinamente constitutivo.

### Mutações históricas na concepção da linha

Há uma temática que concerne à linha que nos parece de capital importância tratar para o nosso propósito. Para tanto, a princípio, cabe lançar mão do panorama traçado por Merleau-Ponty das aventuras da história da linha e, sobretudo, destacar como a concepção da linha como contorno foi contestada e que concepção singular foi instaurada.

Houve, por exemplo, uma concepção prosaica da linha como atributo positivo e propriedade do objeto em si. É o contorno da maçã ou o limite do campo lavrado e da campina tidos como presentes no mundo, pontilhados sobre os quais bastaria passar o lápis ou o pincel. Esse tipo de linha é contestado por toda a pintura moderna, provavelmente por toda pintura, visto como Da Vinci, no Tratado da Pintura, falava de “descobrir em cada objeto [...] a maneira particular como se dirige, através de toda sua extensão [...] uma certa linha flexuosa que é como o seu eixo gerador”. (Merleau-Ponty, 1975, p. 67, grifo do autor)

Merleau-Ponty destaca como alguns filósofos tangenciaram a questão, sem alcançar o seu cerne.

Raivesson e Bergson sentiram aí algo de importante, sem ousarem decifrar o oráculo até o fim. Bergson quase não busca o “serpenteamento individual” senão nos seres vivos, e é assaz timidamente que afirma que a linha ondulosa “pode não ser nenhuma das linhas ondulosas da figura”, que “ela não está mais aqui do que ali e, no entanto, ‘dá a chave de tudo’”. (ibidem, grifos do autor)

Nesse particular, de acordo com a observação aguda de Merleau-Ponty, cabe aos filósofos aprenderem algo que já é do conhecimento dos pintores.

Ele [Bergson] está no limiar desse descobrimento surpreendente, já familiar aos pintores, de que não há linhas visíveis em si, de que nem o contorno da maçã nem o limite do campo e da campina está aqui ou ali, de que sempre estão para cá ou para lá

do ponto de onde se olha, sempre entre ou por detrás daquilo que se fita, indicados implicados, e mesmo imperiosissimamente exigidos pelas coisas, sem que todavia sejam coisas eles próprios. Pensava-se que eles circunscreviam a maçã ou a campina, porém a maçã e a campina “formam-se” por si mesmas... (Merleau-Ponty, 1975, p. 67, grifo do autor)

Após constatar a não existência de “linhas visíveis em si” que circunscreveriam objetos e paisagens, Merleau-Ponty remete-nos a uma concepção que reinstaura o poder constituinte da linha. Em outros termos, a linha já não tem a função mimética de imitar o visível, nem de remeter a um estado de coisa, mas doravante é liberada e revitalizada para “tornar visível”.

Ora, a contestação da linha prosaica de nenhum modo exclui toda linha da pintura, como talvez hajam acreditado os impressionistas. Trata-se só de liberá-la, de fazer reviver o seu poder constituinte, e é sem nenhuma contradição que a vemos reviver em pintores como Klee e ou como Matisse [...]. Porque já agora, consoante a palavra de Klee, ela não imita mais o visível, “torna visível”, é a épura de uma gênese das coisas. Nunca antes de Klee havia-se “deixado uma linha sonhar”. O começo do traçado estabelece, instala um certo nível ou modo linear, uma certa maneira, para a linha, de ser e de se fazer linha, “de continuar linha”. Com relação a ele, toda inflexão que segue terá valor diacrítico, será uma relação da linha a si, formará uma aventura, uma história, um sentido da linha, conforme ela declinar mais ou menos, mais ou menos depressa, mais ou menos sutilmente. (Merleau-Ponty, 1975, p. 67-68, grifos do autor)

### Força e forma: “O desenho não é a forma”

Neste ponto, após esse excursão sobre as aventuras da linha, gostaria de tomar a questão da relação do desenho com a forma, tal como tematizada por Valéry em seu livro sobre Degas, o desenho e a dança. O homem de letras relata de forma enfática como Degas definia a relação entre o desenho e a forma quando interpelado por ele.

Dizia-lhe [Valéry]: “Mas afinal, o que é o desenho?” Ele respondia com seu célebre axioma: “O desenho não é a forma, é a maneira de ver a forma.”

Neste ponto desabava a tempestade.

Eu murmurava: “Não entendo”, num tom que sugeria claramente que a expressão parecia-me vã e insignificante. (Valéry, 2003, p. 159)

Valéry estabelece, neste ponto sensível, um tempestuoso debate com Degas. Contudo, não é o caso aqui de entrar em todos os detalhes sobre a fecunda polêmica entre ambos, mas, em primeiro lugar, cabe ressaltar como a questão dessa relação está longe de ser óbvia ou de estar dada, sobretudo quando se pretende demarcar a singularidade e a importância do problema que emerge aí para o campo artístico. Tanto é, que Valéry faz uma série de especulações em torno da expressão “maneira de ver”, reconhecendo nela um ponto nevrálgico intimamente relacionado à possibilidade de o desenho ascender ao estatuto artístico.

Eu intuía bastante bem o sentido do que ele queria dizer. Degas opunha o que ele chamava de “pôr no lugar”, ou seja, a representação fidedigna dos objetos, ao que chamava de “desenho”, ou seja, a alteração particular que o modo de ver e executar de um artista impõe a essa representação exata, aquela que o uso da câmara clara daria, por exemplo. (Valery, 2003, p. 160, grifos do autor)

Ora, sintomaticamente, será justamente essa alteração singular contraposta pelo artista à representação exata que vai lhe conferir o *status* de arte: “Esse tipo de erro pessoal faz com que o trabalho de representar as coisas com o traço e as sombras possa ser uma arte.” (Valéry, 2003, p. 160).

Por conseguinte, o modo particular de ver do artista requer um sentido diferenciado de compreensão: “O ‘modo de ver’ do qual falava Degas deve, portanto, ser entendido de forma ampla e incluir: modo de ser, poder, saber, querer...” (Valéry, 2003, p.160, grifo do autor)

Não obstante, para os fins que me proponho a explorar, trata-se de assinalar a trajetória de um campo de questões que gradativamente ganha expressão mais elaborada em diferentes autores. Nesse aspecto específico, destacarei a contribuição de Deleuze, que me parece particularmente fecunda para avançar alguns passos nessa direção. De acordo com o filósofo, um problema comum atravessaria o campo das artes.

De um outro ponto de vista, a questão da separação das artes, de sua autonomia respectiva, de sua hierarquia eventual, perde toda a importância. Pois há uma comunidade das artes, um problema comum. Em arte, tanto em pintura quanto em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. É por isso que nenhuma arte é figurativa. A célebre fórmula de Klee, “não apresentar o visível, mas tornar visível”, não significa outra coisa. A tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis as forças que não são visíveis. [...] Isso é evidente. A força tem uma relação estreita com a

sensação: é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, ou seja, sobre um ponto da onda, para que haja sensação. (Deleuze, 2007, p. 62, grifo do autor)

Neste ponto passaremos a abordar a dança propriamente dita, como objeto de nossas reflexões. Para tanto, tomaremos como interlocutor privilegiado o trabalho empreendido pelo filósofo português José Gil. Especialista na obra de Gilles Deleuze, Gil foi muito feliz nas sensíveis análises que construiu sobre a dança em seu livro *Movimento total: o corpo e a dança*.

Da leveza quase insustentável

*Vencer o peso, tal é o fim primeiro do bailarino.*

(José Gil, *Movimento total*)

Para José Gil (2001), a questão do equilíbrio e do peso na dança é de capital importância e, notadamente, marcada por um paradoxo. O problema do equilíbrio é, por excelência, uma questão para o movimento e, sobretudo, para o movimento dançado. “Pondo-se de pé sobre a terra o homem está condenado a oscilar”, lembra-nos o filósofo. A estrutura do corpo, composta por uma multiplicidade de segmentos e articulações, está em constante instabilidade. A gravidade age sobre todo o conjunto. Em verdade, a imobilidade dos corpos só é possível a partir de uma determinada relação de forças que lhes confere uma estabilidade mais, ou menos, temporária. A rigor, a posição ereta de nossos corpos só se equilibra mediante o arranjo dinâmico de uma multiplicidade de forças. Uma vez abandonado tal arranjo, a queda torna-se iminente, pois a força da gravidade arrasta todo o conjunto em direção ao solo. Gil toma de Von Laban a noção de “esforço” central em sua teoria do movimento. De tal noção extrai uma inflexão que encerra um paradoxo. Para o filósofo, o esforço é o que está em todas as formas de movimento como esboço desse movimento; antes de ele se desdobrar. Em outros termos, é movimento antes do movimento. Contudo, a questão fundamental é como saber a partir de que momento o movimento dançado começa.

A rigor, para o filósofo, trata-se antes de uma questão de escala de percepção, e não de um problema de técnica motriz ou de dinâmica dos fluxos de energia nervosa. Na profundidade dos corpos, em seu plano molecular, microscópico, encontramos tão somente movimento. Apenas do ponto de vista da macropercepção, é que se pode falar em repouso. Eis, portanto, um aspecto sensível da natureza paradoxal do movimento como tal.

Nesse sentido, tendo como referência esse caráter paradoxal do movimento, vejamos como este se desdobra em um aspecto fundamental, a saber, sua rela-

ção singular com o peso. “O não peso do bailarino não é uma não gravitação ou ausência de toda ligação à terra. A sua leveza manifesta-se seja qual for a sua distância em relação ao solo, mesmo quando rasteja nas tábuas do chão.” (Gil, 2001, p. 20).

Portanto, as questões que se colocam para aquele ou aquela que pretende elevar o movimento à condição de estado de dança são justamente: como transformar o espaço? Como superar o peso? Em suma, como atingir um estado tal de equilíbrio no qual seja possível transmutar o peso em impulso, de tal forma a fazer fluir o movimento? De acordo com Gil, “trata-se de tirar o peso ao corpo conservando ao mesmo tempo sua ligação a terra; porque bailarino algum poderia executar movimentos em situação de não gravidade. A dança é, de início, obra de seres que andam e pesam sobre um solo.” (Gil, 2001, p. 20).

Contudo, a complexidade do problema comporta uma dimensão paradoxal, pois não se trata apenas de ser capaz de realizar saltos espetaculares sensoriais. O tipo de sensação a ser extraída do corpo do bailarino está nas antípodas do sensorial. Recordemo-nos, o atletismo aqui requerido é outro. De acordo com o filósofo:

Não se poderá compreender de outro modo a transformação do peso em impulso ou força de movimento. Porque não se atinge a ausência de peso apenas saltando – efeito espetacular de um fenômeno constante do movimento dançado. Os saltos de Nijinsky impressionavam mais pela impressão de suspensão do corpo que provocavam do que pela proeza acrobática que consistia em saltar muito alto no ar. (Gil, 2001, p. 20)

Duas modalidades de peso jogam uma com a outra a condição para atingir o estado de dança do movimento. Trata-se, de um lado, do peso de estado de coisa do corpo do bailarino, vale dizer, o peso tomado como *real*, porquanto ser o peso medido pela balança. Por outro lado, tem-se o peso virtual que, entretanto, não é menos real, posto que se trata do peso sob a ação do esforço. Em outros termos, o esforço imprime movimento ao corpo de modo a contrabalançar o peso de estado de coisa. Esses dois fluxos jogam em busca de um estado de equilíbrio dinâmico. Segundo Gil (2001, p. 21), tal estado consiste na transformação de peso em pura gravidade. Todavia, o peso não é completamente convertido em energia gravitacional. Trata-se, antes, de uma tendência do sistema à pura gravidade.

Os dois pesos do bailarino constituem assim uma condição essencial da dança. Curiosamente, o resto de peso real pode tornar-se ele próprio virtual, ao mesmo tempo que não deixa de funcionar como resto: o bailarino conquistou então o seu ponto

de equilíbrio, entra em “estado segundo”, é verdadeiramente transportado pelo movimento deixando de experimentar o peso como um obstáculo. (Gil, 2001, p. 22)

Segundo Gil (2001, p. 26), o bailarino, graças à natureza singular de seu movimento, toma o desequilíbrio como ponto de partida. Por conseguinte, não busca um centro como referência. Antes, pelo contrário, o bailarino cria uma multiplicidade de centros que povoam seus gestos, emprestando-lhes uma consistência particular.

O centro de gravidade do bailarino está frequentemente deslocado ou em deslocamento, tomado por um moto contínuo. Vale dizer, muda ao sabor da dinâmica das forças em confronto. A rigor, é esse princípio agônico que rege e regula toda a economia de relações de força que atravessa o corpo do bailarino. Nesse sentido, a força da gravidade que atua sobre o centro de gravidade é considerada uma das várias forças que atravessam o corpo. Por conseguinte, o centro de gravidade pode ser mais bem pensado como um centro de gravitação de um complexo de forças cujas órbitas sempre podem variar. Em outros termos, esse centro é paradoxal, pois é sempre excêntrico, lançado para fora de si, posto que pode adquirir diferentes configurações, dependendo do arranjo de forças postas em jogo.

A arte do bailarino consiste, assim, em construir um máximo de instabilidade, em desarticular os movimentos de seus eixos esperados, em segmentar os movimentos, em separar os membros e os órgãos a fim de reconstruir um sistema de um equilíbrio infinitamente delicado – uma espécie de caixa de ressonância ou de amplificador dos movimentos microscópicos do corpo: esses, nomeadamente cinestésicos, sob os quais a consciência não pode ter controle a não ser concentrando-se neles. (Gil, 2001, p. 26-27)

Outro fato decisivo para José Gil é que o movimento dançado abre no espaço a dimensão do infinito. Já caminhando para nossas últimas considerações, permitimo-nos colocar mais uma interrogação. A que se refere tal abertura?

Segundo Gil (2001, p. 20), por não tomar o espaço objetivo como seu meio natural é que o bailarino tem de transformá-lo. Tal tarefa é um esforço contínuo, uma vez que o corpo tende a retornar a sua condição ordinária de objeto no espaço e, por conseguinte, de objeto pesado.

Que considerações podem-se fazer ao fim e ao cabo desta tópica sobre a natureza paradoxal do movimento dançado, em especial, de sua leveza quase insustentável? Tal leveza é aqui denominada como “quase insustentável” devido à tendência de o movimento retornar à sua condição de estado de coisa, vale



dizer, o corpo recair em seu estado de objeto no espaço. Por sua vez, para atingir o estado de dança, o movimento necessita abrir-se à sua dimensão virtual. É essa dimensão que permite ao movimento entrar no plano infinitesimal. Tal abertura não se dá por abolição completa do estado de coisa. Trata-se, antes, de estabelecer uma relação tal que a dimensão virtual do movimento contraefetue a sua atualização em estado de coisa, de modo a não interromper a fluidez do mesmo. Daí a natureza paradoxal da sua relação com o peso.

### Considerações finais

Para abordar, inicialmente, a condição paradoxal de nossa quase insustentável leveza, evoquei neste texto a função da mitologia. Com efeito, coube-nos interrogar, mais especificamente, como a dança e o desenho puderam encontrar formas de expressão deste estado, tendo em vista o abandono do recurso ao sobrenatural a partir da modernidade, no campo da arte. Para tanto, tomamos como referência inicial o tratamento dado por Valéry a essas questões, tanto no que diz respeito ao desenho como no que tange à dança. Em seguida, procuramos circunscrever como José Gil, a nosso ver retomando pistas da trilha deixada por Valéry, introduz novas inflexões neste campo temático. A propósito, não nos parece casual que o filósofo tenha mimetizado em um de seus capítulos o título do livro do escritor sobre o tema.

José Gil, no capítulo “Valéry Matisse dança desenho”, de seu livro *Movimento total: o corpo e a dança*, fala-nos porque a dança fora por tantas vezes qualificada de sublime ou de “arte divina”. De acordo com o filósofo português, haveria um parentesco estreito entre “os micro-acontecimentos do devir espaço, e as grandes forças que os mitos convocam”. Aí residiria, para o autor, a razão da atração que a mitologia exerceu sobre o balé clássico e ainda sobre a dança moderna, muito embora a crença houvesse desaparecido. Ademais, referindo-se à qualificação da dança supracitada, mesmo as coreografias e as *performances* contemporâneas mais recentes, que procuraram assimilar o ínfimo, o banal e o cotidiano à dança, não puderam deixar de passar a impressão de “elevação”<sup>2</sup> do movimento dançado, no entender do filósofo.

Para Gil (2001), esse efeito singular de flutuação que atravessa o movimento – que não obstante pode se passar ao rés do chão – é o processo pelo qual a dança extrai o corpo do bailarino ao *estado de coisa* que habita os movimentos triviais. É por meio deste *outro estado* que o movimento acessa o estatuto de acontecimento e, por conseguinte, de criação. Aí residiria o caráter poético e plástico da imbricação encarnada do corpo e do espaço. A dança como arte habita um complexo estado

2. A este propósito pode-se pensar na dança Butô.

de forças que transfigura a relação corpo-espço. “Qualquer coisa de decisivo se joga doravante nos gestos do bailarino, qualquer coisa de tão grande, de tão excessivo como um mito. Forças afectivas ou vitais, rastos de morte, forças inconscientes que abrem e moldam o espaço, carregando-o de energia.” (Gil, 2001, p. 250) Eis, portanto, como um gesto aparentemente trivial de um bailarino, que nos toca intensamente, adquire um sentido “mítico”.

Ora, por outro lado, não foi um fenômeno análogo a este que, sob outra perspectiva, Valéry, em *Degas dança desenho* chamara de “estado de dança”? Tal “estado” está necessariamente sempre por ser criado. Vejamos, pois, os termos nos quais ele descreve a sua efetuação.

[...] efetua-se por meio de um ciclo de atos musculares que se reproduz, como se a conclusão ou o término de cada um engendrasses o impulso do seguinte. A partir deste modelo, nossos membros podem executar uma sequência de figuras que se encadeiam umas às outras, e cuja frequência produz uma espécie de embriaguez que vai do langor ao delírio, de uma espécie de abandono hipnótico a uma espécie de furor. O estado da dança está criado. (Valéry, 2003, p. 36)

## Sensação X sensacional

Notadamente, as figuras desenhadas por Carybé fogem do sensacional, haja vista a singularidade de sua simplicidade, pois não foi o caráter escultural e apolíneo do corpo de Nureyev que o desenhista procurou destacar em seus traços. As sensações expressas pelas figuras dizem mais respeito a um rastro intensivo de forças do que a uma justaposição de formas representadas. Desenhou mais a sensação da dança do que a sucessão técnica de seus passos codificados. Extraiu do percebido aquilo que é menos óbvio e visível. A isso Deleuze chamou percepto e afecto. Tornou visíveis e sensíveis forças imperceptíveis.

Sob o nome próprio Nureyev, que intitula a série de figuras do trabalho de Carybé, encontramos menos a identidade de uma forma ou de um sujeito e muito mais a singularidade de um corpo em devir bailarino. Pois, afinal, não se é bailarino/a como se fosse possível encarnar uma essência bailarina ou de bailarino. É necessário tornar-se bailarino/a. Para tanto, não basta se apropriar de um determinado repertório técnico ou interiorizar certa idéia estética do que venha a ser um/a bailarino/a. Um corpo torna-se bailarino quando extrai o movimento de um estado de coisa e o eleva à condição de arte produtora de afectos e perceptos. Aquilo que Valéry chamava *estado de dança*. Eis, portanto, onde o movimento dançado joga a sua condição poética paradoxal. Vale dizer, sua leveza quase insustentável.



(Furrer, 1989, p. 323)



## Referências bibliográficas

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CARYBÉ. *Nureyev*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

FURRER, Bruno (Org.). *Carybé*. Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1989.

GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D' Água, 2001, 280 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 206 p.

*Recebido em 10 de março de 2010 e aprovado em 11 de maio de 2010.*