

Revista

FAMECOS

mídia, cultura e tecnologia

Representação

Graça, corpo e consciência

Grace, body and conscience

MARIA CRISTINA FRANCO FERRAZ

Professora no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF/RJ/BR. <mcfferraz@hotmail.com>

RESUMO

O artigo visa a investigar o esquivo e deslizando conceito de *graça* ou *graciosidade* (*Anmut*) do corpo, tradicionalmente remetido à dança e ao corpo do bailarino. Para tal, retoma a leitura de um instigante texto de Heinrich von Kleist (1997), intitulado *Sobre o teatro de marionetes*, articulando-o a certas reflexões de José Gil (2001; 2002) acerca do corpo do bailarino, bem como as de Henri Bergson (2001) sobre o mecânico aplicado ao vivo, fonte do riso e da comicidade. A exploração do tema da graça no movimento do corpo a partir deste texto do início do século XIX permite cernir, de modo extemporâneo, as relações entre graça, consciência e imagem, acrescentando à reflexão sobre o corpo na contemporaneidade o tema oportunamente anacrônico da perda da alma e da graça por efeito de uma consciência que se reflete nos espetacularizados espelhos da imagem.

PALAVRAS-CHAVE: Graça; Corpo; Dança.

ABSTRACT

This article investigates the both elusive and allusive concept of *grace* or *graciousity* (*Anmut*), traditionally referred to dance and to the moving body of dancers. It analyses an inspiring text written by Heinrich von Kleist (1997) at the beginning of the XIXth century, named *On the Marionette Theatre*. This text is then articulated with some reflexions developed by the Portuguese philosopher José Gil (2001; 2002) on the body of the dancer, as well as with Henri Bergson's (2001) discussions on mechanicity applied to the living body as a source of laughter. This exploration of Kleist's theme of graciousity connected to the movements of dance leads us, two centuries after Kleist's text, to new reflexions about the loss of a certain *soul* (delicious anachronical term) and of graciousity as correlated effects of a conscience more and more reflected in the spectacularized mirrors of image¹.

KEYWORDS: Graciousity; Body; Dance.

Leveza e graça são duas noções frequentemente associadas aos corpos e movimentos dos bailarinos. Se é, entretanto fácil constatá-las sensivelmente, o mesmo não se pode dizer de sua definição ou de sua exploração teórica. Quem se propõe a defini-las ou a explicá-las, vê-se ante um impasse semelhante àquele observado por Santo Agostinho, em sua tentativa de definir o tempo: quando não me perguntam, sei; quando me perguntam, já não o sei. Nosso caso parece ainda mais delicado, na medida em que a própria explicação corre inevitavelmente o risco de dissolver por completo o fascínio e o encantamento que toda graça suscita. “Graça”, “encanto”, “leveza” são noções difusas, mas ao mesmo tempo evidentes, pertencentes a uma linhagem rara e desafiadora para o pensamento. Assim como o conceito de “atmosfera”, desenvolvido nos textos de José Gil sobre dança, ou como a teorização sobre as nuvens na pintura, efetuada por Hubert Damisch (1972)², “graça” convoca, para ser apreendida e tematizada, algo a mais do que a razão.

Encontramos esse sugestivo tema refletido na tradição estética e filosófica alemã, em ensaios como *Sobre Graça e Dignidade*, publicado em 1793 por Friedrich Schiller (1997), ou ainda, no limiar do século XIX, no saboroso texto ficcional “Sobre o teatro de marionetes”, de Heinrich von Kleist (1997). Retomemos esse segundo texto, em que se trata justamente da graça ligada ao movimento do corpo e à dança. O texto parte da surpresa do narrador ante a assiduidade com que um primeiro bailarino da época assistia a um teatro de marionetes armado na praça do mercado. O narrador fica ainda mais intrigado quando o personagem lhe diz que todo bailarino que desejasse aprimorar-se teria muito o que aprender com marionetes em movimento.

De saída, se estabelece no conto um rico diálogo entre o narrador e o bailarino, em que este último esboça uma ousada tese: os movimentos “mecânicos” dos bonecos, apoiados em seu exato centro de gravidade e no jogo de articulações, aproximam-se de tal forma da dança que suas trajetórias confundem-se com o “caminho da

alma do bailarino” (Kleist, 1997, p. 15, grifo nosso)³. Diante dessa tese bem pouco previsível, o narrador retruca que, conforme se informara, no caso das marionetes e de sua manipulação se trata de uma atividade “bastante desespirtualizada” (*ziemlich Geistloses*). Claro que, tratando-se de marionetes, a observação acerca da ausência de “espírito” não seria de se estranhar. Entretanto, o que está em jogo, desde o início do texto, é a curiosa atenção dedicada ao teatro de marionetes por um renomado bailarino. Portanto, uma certa polarização entre os movimentos do corpo e a alma ou espírito, bem como a problemática dos vínculos entre corpo, movimento e alma já estão implicados nessa objeção do narrador.

Nesse sentido, desde sua abertura, o conto de Kleist (1997) põe em questão a cesura corpo/alma, sugerindo que a reflexão detida sobre a dança propicia uma ultrapassagem de crenças filosóficas (e comuns) fortemente arraigadas. Mais ainda: para tratar do corpo dançando, terá de desalojar a *alma* de sua *interioridade* para situá-la na exterioridade inumana (como veremos, *trans-umana*) de bonecos, fios, articulações. O texto mostra que essa operação nada tem de banal, merecendo a mais elevada consideração do “espírito”, em seu sentido alemão, inscrito na história da filosofia ocidental.

Avançando a discussão, o bailarino do conto de Kleist (1997) aponta uma vantagem (ao menos uma vantagem negativa) que uma marionete bem feita e bem manipulada possuiria sobre um dançarino vivo: a ausência de *afetação*. E explica: a afetação se dá quando a alma (aqui entendida, filosoficamente, como *força motriz*) se encontra em um ponto diverso do centro de gravidade inerente ao próprio movimento. Para que a afetação não venha a destruir a graça na dança, é portanto necessário superar a disputa ou disjunção entre esse ponto preciso e a atenção, a mente ou a consciência. Ou seja: o desejo e meta do bailarino seria ultrapassar a clivagem corpo/alma, concentrando toda a sua alma-movimento apenas nos movimentos executados, sem perder-se ou

desviar-se em vaidades, espelhos, no fascínio narcísico da consciência, que turva e elimina toda graça.

Coincidir exatamente com o movimento, sem sobras ou desperdições: está a alma exterior buscada na dança, sem que qualquer interioridade venha curto-circuitar a graça do movimento, sob a forma da afetação. Está assim explicitada a questão (a do conto e a nossa): a relação entre movimento, dança, graça, encanto e leveza, ligada a certo deslocamento da consciência ou alma: da interioridade reflexiva para o jogo das articulações, capaz de promover a encantadora confluência entre o puro movimento e a alma motriz.

A conversa entre o narrador e o bailarino prossegue, tocando em pontos interessantíssimos, ligados a discussões filosóficas e estéticas modernas alemãs, um pouco menos evidentes para o leitor contemporâneo e que não cabe aqui elucidar. Seguindo a trilha traçada no conto (e nesta leitura), o narrador sintetiza a questão que será desdobrada na sequência do texto, tematizando as peças que a consciência costuma pregar na “graça natural dos homens” (Kleist, 1997, p. 27), destruindo-a por completo, definitiva e irreversivelmente.

Inicia-se então um segundo relato: o narrador conta ao bailarino (e a seus leitores) um episódio em que, diante de seus olhos, um jovem perdeu a inocência (em alemão, *Unschuld*, não-culpa, estado aquém do direcionamento da crueldade sobre si mesmo, inerente a toda culpabilidade), nunca mais conseguindo recuperar o paraíso, apesar de todos os esforços. Nada de estranho, pois graça e esforço são, ao que tudo indica, incompatíveis. Eis, em resumo, a saborosa e instrutiva história. Um amigo, jovem de 16 anos dotado de notável encanto natural, estava um dia banhando-se na companhia do narrador. Em um gesto fortuito, ao erguer um pé para enxugá-lo, o belo rapaz vê-se de relance no espelho e observa a semelhança entre seu gesto gracioso e o de uma estátua antiga, de ampla fortuna crítica e estética na cultura alemã: a cópia romana

da estátua grega de um rapaz flagrado no instante em que, absorto, tira um espinho do pé.

Seja para pôr à prova a inteireza da graça que caracterizava o jovem, ou para provocar a ponta nascente de vaidade que a comparação já atestava, o narrador afirma que, desatento, não observara qualquer semelhança entre o gesto de enxugar o pé e a famosa estátua. Ante essa observação, o jovem cora e decide então repetir o gesto e mostrar a semelhança graciosa. Mas a tentativa fracassa. Repete uma dezena de vezes, sem conseguir reproduzir o movimento e o momento perdidos.

Ante o logro, o narrador se esforça para conter o riso. Nada mais havia a fazer: quebrada a graça, resta o cômico. Inevitável lembrar aqui a definição lapidar que o filósofo Henri Bergson ofereceu acerca do cômico, no limiar do século XX, em seu livro *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*⁴(publicado em 1900): *Du mécanique plaqué sur du vivant*(algo como “o mecânico aplicado/colado/chapado sobre o vivo”). Curiosamente, Bergson tensiona a oposição entre o mecânico e o vivo, em favor do vivo, chegando a citar, um pouco antes, a tosca rigidez das marionetes, que suscitam riso (Bergson, 2001, p. 403).

À diferença de Kleist, quando Bergson aludia ao mecanismo, ligado à repetição automática e à comicidade, estava dialogando com as angústias próprias à passagem do século XIX ao XX, em que uma intensa rotinização e mecanização da vida, que acompanhavam a industrialização e o vertiginoso desenvolvimento de grandes e frenéticos centros urbanos, ameaçavam o homem moderno. A aliança homem-máquina já não prometia uma alma mais coincidente com o corpo; ao contrário, parecia reduzir o homem ao nível de automatismos *desalmados* e esvaziadores. Claro que, no início do século XIX, Kleist se encontrava distante dessas vivências e impasses.

O conto de Kleist pode ser aproximado de experimentos de criação de autômatos, também presentes na literatura alemã, como, por exemplo, na novela *O Homem de Areia*,

de Hoffmann, (1993, originalmente publicado em 1816), parcial mas significativamente transposta para o balé clássico *Copélia*. Mas não deixa de ser curioso o fato de que, um século antes de Bergson, no texto de Kleist, os bonecos de marionete tenham justamente servido como exemplos privilegiados da graciosidade natural, enquanto o homem, com sua racionalidade e consciência pensante (logo, retardatária), parecia de uma vez por todas banido do paraíso da coincidência de si consigo mesmo, do movimento com a “alma”. Essa seria, segundo o texto, uma condição que aproximaria Deus do reino da matéria (portanto, das marionetes), considerados como duas pontas de um amplo movimento anelar.

Entretanto, a passagem do conto em que a mera repetição de gestos, não mais fascinando por seu encanto, se torna risível, aproxima-se claramente da visada *bergsoniana*. Vale a pena destacar outras passagens do livro *O Riso*, que antecedem a definição lapidar acima citada, e que cabem no episódio do belo jovem que perde a graça como uma luva (ou como mão artificial):

“

Tenho agora diante de mim uma mecânica que funciona automaticamente. Não se trata mais de vida, mas do automatismo instalado na vida e imitando a vida. Trata-se do cômico [...]. Imitar alguém⁵ é destacar a parte de automatismo que ele deixou introduzir-se em sua pessoa. É portanto, por definição, torná-lo cômico, e não é de se estranhar que a imitação faça rir.

[...] Onde há repetição, similitude completa, suspeitamos o mecânico funcionando por detrás do vivo.

(Bergson, 2001, p. 402-403)

O cruel acontecimento narrado no conto de Kleist (é sempre cruel testemunhar a quebra fatal da graça) prossegue: a partir daquele momento preciso, o rapaz muda radicalmente. Começa a passar o dia inteiro diante do espelho, perdendo progressiva e irreversivelmente cada um de seus encantos. Na certa expressão do narrador, parecia que “um poder invisível e incompreensível, tal qual uma rede de ferro” capturava o “jogo livre” de seus gestos (Kleist, 1997, p. 33). Em suma: passado um ano, não se podia mais vislumbrar naquele rapaz qualquer traço ou rastro da amável graça que tanto havia deleitado todos os que o cercavam.

Como se pode observar, graça e reflexo no espelho repelem-se e se expulsam mutuamente, como bem o sabem os bailarinos. Quando a consciência reflexiva, muito mais lenta do que os movimentos efetuados pelo corpo, se deixam capturar pelas imagens do espelho, cessa a feliz adesão do movimento ao fluir da vida, quebrando-se todo encanto. A afetação se introduz, evidenciando o tolo desejo (humano, demasiadamente humano) de ser reconhecido e de agradar, e impedindo o fluir do desejo pelo corpo em movimento, tornado puro agenciar-se, como oportunamente mostrou José Gil (2001), no livro *Movimento total*.

O conto, entretanto, apresenta ainda um terceiro movimento, introduzindo uma nova narração. Como numa contradança, o bailarino toma mais uma vez a palavra para, de história em história (verdadeiros movimentos coreográficos do pensamento), ir elucidando de modo gracioso o tema da graça, da dança, do corpo em relação de imanência com seu movimento e, portanto, com a vida e o mundo. O bailarino passa a narrar a surpreendente história de um urso esgrimista que um nobre russo criava em suas propriedades e que ele fora desafiado a derrotar. O que mais impressiona o bailarino é que o urso, com sua seriedade imperturbável, olho no olho, não apenas bloqueava todos os golpes, mas sobretudo nunca, em momento algum, deixava-se enganar por qualquer espécie de finta. Mantinha-se única e exclusivamente focado

nos movimentos do adversário, “como se pudesse ler dentro de sua alma” (Kleist, 1997, p. 37).

É como se o urso pudesse perceber os movimentos em seu estatuto infinitesimal, nascente, tal como Bergson esclarece na obra-prima *Matéria e memória* (1896). Ou ainda, em seu plano virtual (real, sem ser atual), como Gil explora, a partir do pensamento de Bergson e de Deleuze, para tratar da dança. Só se pode ser trapaceado pela finta quando já se perdeu ou se turvou a capacidade de apreender o movimento em seu plano virtual, quando a percepção (consciente) se torna descompassada, “atrasada” com relação aos movimentos reais (mesmo que ainda não visíveis) do corpo. Pois, como também frisou Bergson, “a lógica do corpo não admite os subentendidos” (Bergson, 2001, p. 257). Estar, portanto diretamente conectado ao corpo, implica não cair em armadilhas e enganar. Mas em geral é todo o inverso que acontece, por conta da lerdeza da consciência reflexiva e da distância que o “corpo próprio” produziu, no Ocidente, em relação aos efetivos movimentos do próprio corpo.

Cabe aqui lembrar uma importante observação de um etnólogo, mencionada por José Gil ao final do texto intitulado *O corpo paradoxal* (2002). O missionário Maurice Leenhardt, ao deixar a Nova Caledônia, pergunta a um de seus informantes canaque se eles lhes teriam trazido o *espírito*. Ao que o canaque responde que o espírito eles já tinham; o que os missionários lhe trouxeram foi o corpo. Gil esclarece que, para um canaque que se mistura e funde com as árvores, com as forças de animais, do vento, da chuva, “o corpo próprio do ocidental não existe” (2002, p.146). E acrescenta: o corpo do canaque “tira sua potência de ser imanente ao mundo e, assim, poder devir” (2002, p. 146). O caso do urso esgrimista, sua capacidade de bloquear todos os golpes e não se deixar enganar pela finta nos permite lembrar e dimensionar a distância entre o “corpo próprio ocidental” e os movimentos efetivos do corpo, que já não se destaca dos

fluxos da vida e do mundo. A tática da finta repousa justamente na sagaz percepção desse abismo, usando a seu favor a distância entre consciência e movimentos efetivos do corpo.

O conto de Kleist chega ao fim, retomando a tese inicialmente apresentada pelo bailarino e elucidando a vantagem das marionetes sobre os homens. É que, no mundo orgânico, quanto mais fraca e obscura se torna a reflexão, mais a graça, magnífica, resplandece. Ou seja: entre reflexão e graça há um jogo não apenas de oposição, mas de estreita correlação, em um movimento, por assim dizer, pendular: enquanto uma sobe, a outra necessariamente decresce. Daí o fascínio do bailarino pelas marionetes. Apenas em um manequim, radicalmente desprovido de consciência, ou em Deus, “consciência infinita” (Kleist, 1997, p. 39), a graça pode ser recuperada. Resta procurar restituí-la no corpo que dança, a partir de uma experiência que desmonta as armadilhas do *corpo próprio*, o que requer, segundo o texto de Kleist, uma passagem pelo infinito: “Assim como [...] a imagem de um espelho côncavo, após afastar-se ao infinito, reaparece de repente diante de nós: assim também sucede que, quando o conhecimento como que passou por um infinito, reencontra-se a graça” (1997, p. 39).

Aleveza e a graça da dança dizem respeito a esse namoro com o infinito, quer no sentido da virtualidade, quer no sentido do atravessamento dos espelhos. Como mostrou Gil (2001), a virtualidade – entendida a partir de Bergson como movimentos reais, embora não visíveis (ou “atuais”) – endereça os movimentos dançados para o infinito, o que lhes empresta leveza. A ultrapassagem das imagens no espelho da consciência é, por outro lado, condição de possibilidade para o reencontro da graça, a ser reaprendida pelos homens. Mas, para isso, é preciso fazer com que a consciência passe pela prova do infinito, o que implica sua mutação radical. Como o texto de Kleist afirma, se nas marionetes ela está ausente, em Deus, em sua coincidência com a infinitude, ela se encontra superada. Em um último movimento,

resta ainda tentar afinar a discussão proposta por Kleist, no início do século XIX, pelo diapasão do que o pensamento contemporâneo tem extraído das experimentações em dança.

Comentando certas experiências coreográficas propostas por Steve Paxton, José Gil lembra que, por meio de vários exercícios, Paxton buscava descentrar a consciência reflexiva para propiciar a emergência de uma consciência do corpo. Assim, o coreógrafo fazia com que a consciência perdesse seus pontos de referência habituais, constituindo uma espécie de consciência *gruyère*, esburacada, tal como o famoso queijo suíço (Gil, 2001, p. 139-140). A essa noção e experiência de “consciência do corpo” corresponde uma espécie – diz Gil – de “corpo de consciência”, já que “a imanência da consciência ao corpo emerge à superfície da consciência e constitui doravante o seu elemento essencial” (Gil, 2001, p. 134).

Apropriando tropicalmente esse achado metafórico, podemos considerar que a consciência reflexiva, a “consciência-de”, que marca grande parte de nossa tradição filosófica e nossas práticas habituais, é uma espécie de queijo coalho do Nordeste do Brasil – maciço, denso, compacto. Só esburacando essa instância firme, “curada” e enrijecida se pode efetivamente começar a dançar, esposando as forças da vida. Resta saber se graça e leveza, aliadas ao movimento, são buscas que comparecem em certas experimentações coreográficas contemporâneas que parecem negar ou curto-circuitar o próprio movimento. O que equivale a indagar qual seria a relação de nosso tempo com o corpo-alma e o infinito. Questões inquietantes para nosso tempo, que o texto de Kleist (1997) conflagra e sugere. ●

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. *Oeuvres* – Edition do Centenaire. Paris: PUF, 2001.

DAMISCH, Hubert. *Théorie du nuage*: pour une histoire de la peinture. Paris: Seuil, 1972.

GIL, José. O corpo paradoxal. In:LINS, Daniel e GADELHA, Sylvio (Org.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro/Fortaleza: Relume Dumará/Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2002.

_____. *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *O Homem de areia*. Rio de Janeiro: Imago, 1993

KLEIST, Heinrich von. *Sobre o teatro de marionetes* (edição bilíngue). Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

SCHILLER, Friedrich. *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997.

NOTAS

¹ “Sim, o vagalume, sim, era lindo! – tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a Alegria,” (“As margens da alegria” – João Guimarães Rosa). Para Isadora e Alice.

² Cf. Gil (2001), em especial p. 125, na qual é mencionado o livro de Damisch; e Damisch (1972).

³ Cf. Kleist (1997), *Sobre o teatro de marionetes*. Tradução de Pedro Sússekind. Todas as citações estarão referidas a esta edição, cuja tradução, por vezes, altero no interesse deste artigo, aproximando-a ainda mais do texto original.

⁴ Cf. Bergson, 2001, p. 405.

⁵ Mesmo – e sobretudo -- a si mesmo.