

A DANÇA DO CISNE: A EXPRESSÃO DO CORPO E A OBRA DE ARTE

Karenine de Oliveira Porpino

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

Dança, expressão, obra de arte.

A iniciativa de retomar obras clássicas da dança e dar-lhes uma roupagem contemporânea tem sido uma constante na história da dança ocidental, especialmente nos últimos 30 anos. Obras como Giselle, O lago dos cisnes, Carmem ou A Bela Adormecida, clássicos do ballet, podem ser vistos hoje a partir de tratamentos cênicos completamente distintos daqueles que foram criados em séculos passados, a exemplo das produções de Marts EK a frente da companhia sueca Cullberg Ballet.

Os clássicos do ballet retornam aos palcos trazendo a possibilidade de perceber o quanto é infinita a possibilidade de tratar de um mesmo tema a partir de referências artísticas diferenciadas e de uma reatualização que em sua irreverência nos faz refletir sobre a expressão do corpo que dança e a obra de arte que esta cria.

Trazemos a morte do cisne, nesse texto, como recurso analógico para iniciar uma reflexão sobre a expressão do corpo dançante como fenômeno que acolhe simultaneamente uma lacuna e um excesso. A partir de uma apreciação estética de natureza fenomenológica de duas versões do cisne descrevemos a expressão do corpo dançante como produto e produtor de sentidos diversos para a compreensão da dança tendo como principal interlocutor Merleau-Ponty (1994, 2004, 2002).

A primeira versão apreciada retoma o início do século XX, mais precisamente 1905, com A morte do cisne, coreografia de Mikhail Fokine dançado pela bailarina russa Ana Pavlova. No corpo feminino e terno de Ana Pavlova o cisne percorre o palco, num frenesi inquietante, agonizante e belo. Os movimentos diminutos e ágeis do cisne antes da morte, sua leveza e delicadeza nos faz lembrar a suavidade da gestualidade universalizada no corpo da bailarina. O deleite é inevitável!

A segunda versão retoma o início do século XXI com Cyns etc..., coreografia concebida e interpretada por Pedro Pauwels e coreografada por um conjunto de oito mulheres, o que traz para a obra uma gama de possibilidades expressivas. Mais uma vez, o cisne agoniza, agora no corpo masculino. No espaço aberto do palco a imagem projetada divide a cena com o corpo solitário de um século atrás. O cisne que agoniza, desta vez questiona o próprio corpo agonizante, explora novas formas expressivas, experimenta objetos cênicos, percorre uma música que ora se repete e ora já não é a mesma. O cisne nos atinge de outra forma, muito mais pela perplexidade do que pelo enlevo. A obra conta a mesma morte de diversas formas e em diversas versões e mais uma vez se afirma na beleza do gesto dançante.

O cisne, ao mesmo tempo tão antigo e tão recente, retoma a arte de dançar atado ao mundo de seus criadores e intérpretes, mas um mundo que pode ser ultrapassado pela infinitude da expressão criadora. Através do cisne, o corpo bailarino retoma o drama humano. Mesmo sendo cisne é no ser humano que busca elementos para a sua agonia diante da morte, nos sentidos pessoais de quem cria e de quem dança, que também são coletivos porque vivemos na cultura.

Assim, a arte expressa o mundo do seu criador, que também é o mundo do intérprete e das outras pessoas. Seu significado emerge dessa simbiose entre o uno e o múltiplo, entre o visível da obra e o invisível das diversas interpretações a ela atribuídas (MERLEAU-PONTY, 1999). Ao mesmo tempo em que a obra modifica o mundo, também se modifica a partir das múltiplas interpretações que esse mundo lhe evoca. Entre o autor e sua obra, que também é obra do mundo, existe um elo existencial que se faz presente como significação. Por isso é possível se identificar com a obra de arte, pois quando percebemos a interpretação daquele que lhe dá vida, estamos também percebendo nossa existência e nossas próprias possibilidades de criação. Somos também um pouco criadores da obra que apreciamos, pois nela está contido o imaginário compartilhado pela sociedade (FISCHER, 1987).

Os sentidos criados e expressos nas obras carregam consigo uma visão do seu tempo e suas formas expressivas, que podem sempre ser reatualizadas, prendendo-se ao instituído e ao mesmo tempo o transgredindo. Na visão de Merleau-Ponty a expressão é um “empreendimento paradoxal” pois apesar de não prescindir das formas já instituídas na cultura, sempre as ultrapassa se tornando infinita e inacabada (Merleau-Ponty, 2002: 58). Nesse sentido a obra de arte e suas possibilidades expressivas sempre contêm um vazio e um excesso, “o que nos leva a buscar novas expressões é o excesso do que queremos exprimir sobre o que já foi expresso” (Chauí, 2002: 166).

O cisne de Pavlova, em sua beleza e arrebatamento, incita a criação de novas expressões, produz um vazio que pode ser preenchido pelo excesso de expressões ainda possíveis de serem compartilhadas. Assim as expressões contemporâneas partem sempre das expressões já instituídas na cultura e as metamorfoseiam. Na obra interpretada por Pedro Pauwels esse fenômeno é explícito e se faz pelo recrutamento de várias metamorfoses que se delineiam de formas diversas na concepção de vários criadores.

Portanto, a obra de arte é conexão temporal entre o passado e o futuro no momento presente, nela é possível reviver o que já foi dito e dizer o não dito, sendo este movimento instituído em um campo de significações que nutre a produção de novos dizeres. Assim, a arte não pode mais ser pensada como imitação da vida a partir de formas pré-definidas ou como fruto de um gênio criador, mas é necessidade humana de

ultrapassar o sentido prosaico das expressões já instituídas, é fruto da reciprocidade do ser humano e o mundo de significações efêmeras e mutantes (Merleau-Ponty, 2002; 2004).

Lembrando mais uma vez o filósofo, ressaltarmos que toda arte é criação. Mesmo a arte clássica, quando se queria representação das coisas não prescindia do fenômeno da expressão criadora, somente discutida anos depois. Mesmo sem considerá-la, o artista, embebido pelo mundo, dava a obra seu estilo tornando possível a estréia de um campo de significações ainda não explorado (Merleau-Ponty, 2002).

Recorrendo novamente aos cisnes, podemos perceber o sentido latente da agonia da morte impregnado no corpo que o antropomorfisa, seja aquele produzido a partir de uma técnica clássica, cujos gestos previamente estabelecidos também podem ser ultrapassados, ou de outras técnicas fundadas na exploração do movimento e criação de novas gestualidades. Em ambos os casos o que o artista tem a expressar transcende a forma como expressa, mas não se realiza sem ela.

Como poderíamos pensar Ana Pavlova dançando o Cisne sem que o arsenal técnico do ballet lhe permitisse o tom de suavidade e leveza? No entanto, o cisne agonizante transcende o código para situar-se em um campo de significações humanas. Ao apreciar o cisne de Pavlova não vemos somente o *pas courru*, mas a beleza do gesto que emana a agonia diante da morte. O mesmo pode ser dito ao apreciar tantas outros cisnes como Pavlova, Plisetskaya, Ulanova, Makarova. O mesmo balé, dançado tantas vezes depois, carrega consigo o elo de significação entre o homem e o mundo presente na forma do cisne. A mesma coreografia, a mesma técnica, o mesmo sentido, nunca são os mesmos após cada apresentação, mesmo em apresentações de uma mesma bailarina, pois eles se atualizam no olhar do outro, se modificam assim como se modificam a maneira como percebemos o mundo e nosso entorno mais próximo (PORPINO, 2006). Esse fenômeno, cuja infinitude é sua característica marcante, é que permite o cisne de Camille Saint-Saens ser dançado novamente após um século. Dessa vez a partir de códigos gestuais distintos mas que resguardam um sentido tão comum.

Assim, como a língua falada não pode ser pensada como uma soma de palavras e formas gramaticais, mas como um movimento paradoxal de retomá-las e deformá-las na criação contínua de novos sentidos (MERLEAU-PONTY, 2002, 1994), a dança, como uma linguagem do corpo, também não pode ser pensada como uma soma de passos ou elementos técnicos. Ao dançar, o bailarino ultrapassa a técnica na experiência expressiva, retoma o vivido e os projeta em novas perspectivas. Emprega os meios técnicos disponíveis sempre para deformá-los, dar-lhes sentidos latentes e ainda não expressos. Não vive sem eles, mas os ultrapassa, utiliza-os para esquecê-los, numa

relação ambivalente de dependência e independência. É este movimento tão prosaico na vida de um coreógrafo ou de um bailarino que nos pode falar incessantemente sobre o caráter de infinitude e de inacabamento do corpo expressivo e da obra de arte.

BIBLIOGRAFIA

CUAÚÍ, Marilena. **Experiência do pensamento**: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FICHER, Ernest. **A necessidade da arte**. Trad. Leandro Konder. 9ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

MERLEAU-PONTY, M. **A prosa do mundo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. **A Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1994.

_____. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem Indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

PORPINO, K. O. **Dança é educação**: interfaces entre corporeidade e estética. Natal: Editora da UFRN, 2006.