

TEMPO E GRAVIDADE: EMPRESTAR DA DANÇA UM LÉXICO POÉTICO

Ligia Gonçalves Diniz¹

RESUMO: O artigo propõe uma forma de leitura de poesia concentrada em seus efeitos corporais, aproximando-a, mesmo na modalidade silenciosa, da experiência da performance, em que encontramos o outro, materialmente. Proponho, como introdução, uma aproximação entre o advento da poesia moderna e o surgimento da dança moderna, concentrando-me em seus conflitos com os limites de seus meios de expressão – linguagem e corpo. Aproximo teoria poética e teoria da dança moderna, emprestando destas reflexões acerca de elementos como movimento, espaço e, sobretudo, peso e tempo. Por fim, realizo uma leitura experimental de dois poemas portugueses modernos, de Camilo Pessanha e Mário de Sá-Carneiro.

PALAVRAS-CHAVE: poesia moderna; dança moderna; peso; performance; corpo; presença.

TIME AND GRAVITY: BORROWING A POETIC VOCABULARY FROM DANCE

ABSTRACT: The article brings forth a mode of poetic reading that concentrates on its bodily effects, considering the poetic experience, even in silent reading, as something on the realm of performance, by which we encounter alterities. I approach the advent of modern poetry and the rise of modern dance as twin events, focusing on their conflicts with the limits of each instrument of expression – language and body. I approximate poetic theory and modern dance theory, borrowing from the later reflections on elements such as movement, space and, above all, weight and time. Finally, I propose an experimental reading of two modern Portuguese poems, by Camilo Pessanha and Mário de Sá-Carneiro.

KEYWORDS: modern poetry; modern dance; weight; performance; presence.

Introdução

*Le corps n'est plus l'obstacle qui sépare la pensée d'elle-même, ce qu'elle doit surmonter pour arriver à penser.
C'est au contraire ce dans quoi elle plonge ou doit plonger, pour atteindre à l'impensé, c'est-à-dire à la vie.*

Gilles Deleuze

Todas as nossas experiências no mundo têm peso. As nossas experiências no mundo se dão pelo peso: pela força exercida sobre nossos corpos pela atração gravitacional deste planeta. Mesmo sentados à frente do computador, com a consciência projetada a outro espaço, sentimos o corpo sobre a cadeira, os pés lançados ao chão e, ainda, a ação material que aquilo que vemos, ouvimos ou lemos exerce sobre nós,

¹ Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB). Contato: ligiadiniz@gmail.com.

alterando ou nos distraíndo daquilo que é experimentado imediatamente por nossos sentidos e impressões corporais.

A língua francesa oferece duas palavras diferentes para a nossa “gravidade”: *gravité* e *pesanteur*. A primeira se refere, de modo geral, à atração que corpos celestes quaisquer exercem sobre corpos terrenos ou alheios. Já a *pesanteur* concerne especificamente à gravidade terrena e se confunde com a noção de peso, carregando ainda sentido pejorativo: é a “força que arrasta os corpos na direção do centro da Terra”, mas também “a qualidade do que parece pesado”; “falta de vivacidade”; “força que retarda uma evolução” (LE ROBERT, s/d)².

“Será que inventamos o céu com o único propósito de fazer caírem os corpos?”, questiona Jean-Luc Nancy (2000), depois de afirmar que, no Ocidente – que traz no próprio nome o indício da queda –, o corpo é o peso último, que oscila sempre no risco do abismo, sujeito que é ao peso de si próprio, “sob a lei dessa gravidade própria que o impeliu até o ponto em que se confunde com a sua carga” (NANCY, 2000, p. 8).

Nossas experiências se dão também no tempo e por ele. Ao refletir sobre a noção de duração no pensamento de Henry Bergson, o filósofo David Lapoujade questiona o modo como podemos acessar uma dimensão *espiritual* da experiência do real mesmo em seu polo antitético, a matéria. Para Bergson, é sentindo a duração “fluindo em nós” que somos capazes de conceber, afetivamente, o tempo como “escoamento”, já que a inteligência sempre o entende por meio de mudanças, parcelando-o, medindo-o (LAPOUJADE, 2017, p. 11-2). Afirma o autor: “O elemento espiritual da matéria é o movimento indivisível”, o qual só pode ser intuído e não racionalizado, já que a intuição é, justamente, o pensamento em duração – enquanto a ciência não consegue acessar a mobilidade em si, essência do movimento (LAPOUJADE, 2017, p. 66). Conhecer, isto é, acessar o que é alheio a nós, é sempre, enfim, “entrar em movimento, como nos emocionamos com uma melodia ou entramos em uma dança” (LAPOUJADE, 2017, p. 84).

A dança conjuga peso e tempo: é, talvez, o modo mais material de estar no mundo, rivalizando apenas com o contato interindividual, de que a relação sexual é a modalidade mais intensa. Em tempos marcados pelo isolamento físico, vale, contudo, refletir sobre modos não presenciais de nos tornarmos disponíveis – a palavra ideal talvez seja “atentos” – ao mundo e aos outros. Assim, proponho, neste artigo, um modo de encarar a leitura literária, sobretudo a poética, como uma experiência *de peso*, na qual o vivenciamos ou o desafiamos na duração intuitiva do tempo e, assim, nos relacionamos corporalmente com o mundo, para além do que está imediatamente tangível. Nessa concepção, mesmo quando solitária, a leitura é performance, e nela nos encontramos, fisicamente, com o outro.

Pela experiência poética também nos atamos fisicamente à Terra. Do mesmo modo que sentimos nosso corpo se ativar ao vermos outro corpo se mover, sugiro que também um poema é capaz de nos empurrar, chutar, cutucar, bater, atirar, açoitá-lo, roçar, agitar, prensar, partir, apertar, arrancar, colher, esticar, alisar, lambuzar, borrar, espalhar,

² Caso não haja observação em contrário, todas as traduções, neste artigo, são minhas.

mexer etc., ações que o coreógrafo e teórico Rudolf Laban (1978, p. 113) enumera em seu tratado sobre os movimentos corporais e que se baseiam na interação entre tempo, espaço e peso, a qual produz fluxos. Sobre o papel do corpo na leitura, que a aproxima da performance, escreve Paul Zumthor:

Eu me esforço, menos para apreendê-lo [ao corpo] do que para escutá-lo, [...] ao som dos seus apetites, suas penas e alegrias: contração e descontração dos músculos; tensões e relaxamentos internos; sensações de vazio, de pleno, de turgescência, mas também um ardor ou sua queda, o sentimento de uma ameaça, ou, ao contrário, de segurança íntima, abertura ou dobra afetiva, opacidade ou transparência, alegria ou pena provindas de uma difusa representação de si próprio (ZUMTHOR, 2018, p. 25).

O peso da modernidade

Em um dicionário de ciências médicas publicado em 58 volumes na França da década de 1820, na entrada referente a *pesanteur*, os autores afirmam que a importância de se definir esse conceito vem do fato de que médicos devem “estudar uma força que, pela generalidade de sua ação, deve ser considerada como um dos principais agentes *da natureza*”. Nos corpos vivos, segue o texto, “a influência dessa força é contrabalançada pela reação que opõe a ela o poder *da vida*”: afinal, a gravidade terrena é uma das muitas “resistências persistentes contra as quais a ação orgânica é obrigada a lutar sem parar” (JOURDAIN *et al.*, 1820, p. 47-8, grifos meus).

Em 1820, estamos ainda no início do romantismo francês, com a marca do cristianismo que se impõe contra o paganismo neoclássico. Naquele ano, Alphonse de Lamartine publica suas *Meditações poéticas* e, em 1823, em “A morte de Sócrates”, transforma a despedida do filósofo grego numa espécie de paixão de Cristo sobrecarregada de sentimentalismo e de ojeriza ao que é físico. O peso é o negativo do corpo, o que o distancia do paraíso e da verdade:

*Qu'est-ce donc que mourir? Briser ce nœud infâme,
Cet adultère hymen de la terre avec l'âme,
D'un vil poids, à la tombe, enfin se décharger.
Mourir n'est pas mourir; mes amis, c'est changer!
Tant qu'il vit, accablé sous le corps qui l'enchaîne,
L'homme vers le vrai bien languissamment se traîne [...]*
(LAMARTINE, 1823, p. 37-9)³

Baudelaire nasce em 1821 e, em 1865, no poema em prosa “*Perte d'auréole*”, escreve a passagem que Walter Benjamin (2015) destacaria como afirmação sobre a

³ Em tradução livre: “O que então é morrer? Partir esse nó infame,/ Esse elo adúltero entre a terra e a alma,/ de um peso vil, na tumba, se aliviar enfim./ Morrer não é morrer; meus amigos, é mudar!/ Enquanto vive, sobrecarregado pelo corpo que o prende,/ o homem languidamente se arrasta rumo ao verdadeiro bem”.

necessária dessacralização da poesia, marca do moderno. No poema, um poeta relata um incidente alegórico, ocorrido num *boulevard* agitado: “... Em meio àquele caos movente em que a morte chega a galope de todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, num movimento brusco, escorregou da minha cabeça no lodo do macadame”. Sem o signo de sacralidade, pode, enfim, “passear incógnito, cometer baixezas, me entregar à devassidão, como os simples mortais” (BAUDELAIRE, 1968, p. 180).

Oito anos antes, Baudelaire encerrava os “Quadros parisienses”, de As flores do mal, com o poema “*Le Crepuscule du matin*” – o crepúsculo da manhã, hora em que “o enxame de sonhos frementes retorce em suas camas os adolescentes morenos” e em que “a alma, sob o corpo em rebeldia imita embates entre a lâmpada e o dia” (BAUDELAIRE, 2019, p. 331).⁴ No original, a noção de peso aparece: o poeta fala da hora em que “a alma, sob o fardo do corpo bruto e pesado,/ imita os combates da lâmpada e do dia”. Há, ainda, portanto, a sugestão do corpo como a parte grosseira do indivíduo, ainda que não haja, aqui, redenção, e a poesia se dê na peleja. Desta, o poeta, por fim, acaba vítima, como observa Benjamin: “Ser presenteado com os encontrões da multidão é uma experiência que Baudelaire assinala, entre todas as outras que fizeram da sua vida aquilo que ela se tornou, como determinante e inconfundível”, a verdadeira “experiência”. Fixou, assim, “o preço pelo qual se pode adquirir a sensação da modernidade: a destruição da aura na vivência do choque” (BAUDELAIRE, 2015, p. 149)⁵.

A peleja entre natureza e espírito tem, afinal, sua manifestação mais brutal na experiência da gravidade sobre o corpo: o “poder da vida”, não importando quão enérgico possa ser, “nem sempre contrabalança de modo eficaz a ação da gravidade terrena; e, após uma situação vertical prolongada, as partes moles cedem menos ou mais à pressão dos fluidos que as distendem, ou à compressão que produz sobre ela o peso de tudo que lhe está superposto”, lemos ainda no dicionário dos oitocentos (JOURDAIN *et al.*, 1820, p. 50). Por isso, as pernas incham depois de uma longa caminhada, escrevem os médicos de então: a gravidade faz o corpo cair dentro de si mesmo. Somos nossa própria maçã newtoniana, nossa própria macieira e nosso próprio gramado. “*Hypotheses non fingo*”, havia escrito Isaac Newton, um século antes, no apêndice à segunda edição (1713) de seus *Princípios Matemáticos da Filosofia Natural*, em que propõe a lei da gravitação universal. *Não invento hipóteses: parto de fenômenos, do que experimento e observo. Corpos caem, corpos – os nossos, os celestes, todas as materialidades – sofrem o peso da atração ao solo.*

⁴ Tradução de Júlio Castañon Guimarães. A estrofe inteira, no original: “C'était l'heure où l'essaim des rêves malfaisants/ Tord sur leurs oreillers les bruns adolescents;/ OÙ, comme un œil sanglant qui palpite et qui bouge,/ La lampe sur le jour fait une tache rouge;/ OÙ l'âme, sous le poids du corps revêche et lourd,/ Imite les combats de la lampe et du jour” (BAUDELAIRE, 1968, p. 106).

⁵ Como atesta, aliás, a recusa da *Revue Nationale* em publicar “Perte d'auréole” (BAUDELAIRE, p. 180, nota 68).

Contradições na arte moderna

Mas o *poder da vida* – de que falavam os autores do dicionário oitocentista – resiste. Ainda que nem sempre de modo eficaz. A história da dança moderna e da contemporânea é, de certo modo, a da negociação com esse limite da resistência à gravidade, uma transação feita de embates e acordos, tensões e ajustes, com a gravidade. A *pesanteur* – essa “força que o balé tradicionalmente tenta desafiar” (BUTKAS, 2007, p. 231) – é o inimigo invisível e ainda sem nome do primeiro importante sistema de notação coreográfica de que se tem notícia, desenvolvido por Raoul Auger Feuillet na mesma década em que Newton publicava suas leis. Como define Jennifer Homans, para Feuillet, não há negociação possível, “o corpo estava em constante estado de prontidão e jogo, [com] os membros contrabalançando o centro de gravidade do bailarino. O equilíbrio era vital” (HOMANS, 2010, p. 25).

Isso faz sentido, é claro, considerando-se que o sistema, mais adiante batizado de Feuillet-Beauchamp⁶, foi desenvolvido no ambiente do salão de danças barrocas de Luís XIV e que tinha por objetivo tão somente descrever, ou normatizar, as diversas modalidades de dança apresentadas na corte. Celebrada nos setecentos iluministas – há uma entrada detalhada sobre o sistema na *Encyclopédie* de Diderot e D’Alembert –, a proposta de “escrever a dança como o canto, com a ajuda de caracteres e de figuras demonstrativas” (GOUSSIER, 2017, p. 369) deixa de ser objeto de admiração no século seguinte, em que a originalidade passa a ser o valor almejado. Também não me parece ser coincidência a ausência de poetas ou obras poéticas relevantes na França do século XVIII, uma época seja ainda marcada, naquele país, pela normatividade de Nicholas Boileau (sem mais o gênio de um Racine e seus alexandrinos trágicos) ou já dedicada à propaganda revolucionária, com algumas exceções dignas de nota⁷.

Menciono essas passagens da história cultural francesa não com o objetivo de entretecer uma relação teleológica entre dança e poesia a culminar em uma abolição da preocupação com o equilíbrio ou a recuperação do valor do corpo em detrimento da alma.⁸ O que interessa aqui é observar as transformações da negociação entre sujeito e gravidade, que se evidenciam em paroxismo no trajeto da *art poétique* de Boileau (1674) até o desafio à organização linear e harmônica do último Mallarmé (1842-1898), passando pelos autores românticos, que precipitam o rompimento definitivo dos padrões formais neoclássicos – ainda que, no caso francês, se ressintam (embora de forma ambivalente) do peso do corpo.

Esse mesmo trajeto pode ser visto no caminho que vai das amarras formais de Feuillet e Beauchamp até as criações de precursoras da dança moderna, como a norte-americana radicada na Europa Isadora Duncan (1877-1927), ou a leva seguinte de

⁶ Pierre Beauchamp propusera versão preliminar daquela popularizada por Feuillet, no final do século XVII.

⁷ Por exemplo, André Chénier, ou Évariste de Parry, cujos poemas eróticos influenciaram Pushkin.

⁸ Tomo aqui a linha temporal da França como modelo por alguns motivos: 1) Baudelaire é considerado por muitos o primeiro poeta moderno; 2) a dança moderna, se não foi fundada por franceses, teve Paris como epicentro; 3) a concentração em um só país torna o artigo mais conciso e claro, espera-se.

bailarinas modernas, como Martha Graham ou Mary Wigman. Como observa Elizabeth Dempster (2003, p. 223), a primeira e a segunda geração de bailarinas modernas “construíram imagens e criaram danças a partir de seus próprios corpos não baléticos [*their own unballetic bodies*]”.

A influência norte-americana talvez não seja coincidência, como se pode conjecturar diante da afirmação de Isadora Duncan (1928, p. 48-9), de que seria “grotesca” a tentativa de moldar a dança, nas escolas dos EUA, a partir do modelo europeu: “O tipo americano real nunca poderá ser uma bailarina. As pernas são longas demais, o corpo suave, e o espírito livre demais para essa escola de graça afetada e de pontas dos pés”. Mas também se lembre que a própria Duncan só pôde desenvolver sua dança, verdadeiramente, na mesma Europa que produziu esses moldes tão duros – contradição que denota, em si mesma, a transição da arte clássica à moderna.

Cerca de meio século antes, um americano, Edgar Allan Poe, também influenciaria a poesia moderna europeia – especificamente, a francesa. Aqui, no entanto, é seu admirador do velho mundo quem lamenta as amarras de uma “impiedosa ditadura [...] da opinião” (nos Estados Unidos) que, para Poe, teriam sido “uma vasta prisão que ele percorria com a agitação febril de um ser feito para respirar em um mundo mais aromal”. É assim que Baudelaire (1973, p. 21) define as circunstâncias que produziram a obra de Poe, cuja “vida interior, espiritual, de poeta e mesmo de ébrio” seria uma forma de resistência (BAUDELAIRE, 1973, p. 40-41).

Nota-se na leitura que Baudelaire faz de Poe uma tensão entre, de um lado, a vocação de singularidade e o desejo de expressão sensível (“um mundo aromal”) e, de outro, o contexto norte-americano, de cujo “amor cruel pela liberdade” nasce uma “tirania de animais”, nos termos afetados do francês (BAUDELAIRE, 1973, p. 21). O argumento, naturalmente, se alimenta tanto da obra de Poe em si quanto da leitura que Baudelaire dela faz por seus próprios desígnios. Apenas como exemplo, menciono a observação de que “nas novelas de Poe, não há jamais amor”, porque, “talvez, ele pensasse que a prosa não é uma linguagem à altura desse bizarro e quase intraduzível sentimento” (BAUDELAIRE, 1973, p. 37).

Ora, o que é “Ligeia” senão uma história de amor? Como mais conceber a fábula de uma mulher cujos olhos, “bem maiores que os olhos comuns à nossa raça”, voltam à vida, anos após sua morte, transpostos a um outro corpo, para retomar o amor que havia então deixado? Olhos, aliás, que resistem ao “intenso escrutínio” do narrador e protagonista do conto, que não pode chegar a um “conhecimento completo de sua expressão” e apenas reconhece “nos corriqueiros objetos do universo um círculo de analogias daquela expressão” (POE, 2017, p. 16-7). É certamente singular – e bizarra o suficiente para atender às expectativas do francês e provocar o desprezo dos contemporâneos norte-americanos –, mas ainda uma história do amor, a qual, precisamente, propõe uma torção na própria concepção desse tema. O caso demonstra, justamente, a estranheza que Poe insere e de que é vítima, no contexto da literatura norte-americana de então.

Chama mesmo a atenção a discrepância gritante entre a recepção de Poe em seu país de origem e aquela que recebeu na França, como aponta Jonathan Culler (1990). Afinal, além de Baudelaire, estão entre os admiradores do norte-americano figuras como Mallarmé e Valéry e mesmo Verlaine e Rimbaud – que, influenciados pelo poema “The Raven”, escreveram “Nevermore” e “Les Corbeaux” (“Os corvos”). Culler nota que “a sensação de se ver em uma imagem ou representação que, a princípio, é bem estranha a si próprio é justamente uma questão central na escrita de Poe” e que essa pode ser compreendida como a razão da atração que o americano exerce sobre os europeus de então (CULLER, 1990, p. 63).

Como em Duncan, portanto, cuja influência se espalhou sobretudo a partir de suas seguidoras europeias, já que sua escola em terras norte-americanas não chegou a vingar, é também nas leituras francesas de Poe que este é reconhecido por sua criação de um novo modo de conceber a beleza, que rompe com o “modelado regular que aprendemos a cultuar nas obras clássicas” (POE, 2017, p. 15). Há, assim, uma dupla tensão: entre velho e novo mundo, e entre a beleza clássica e a que quer se inventar como moderna, a qual se assenta, como observa Baudelaire, mas também o próprio Poe, sobre o eixo da singularidade e da estranheza.

Tensão é, de fato, palavra-chave tanto no advento da poesia moderna, na segunda metade do século XIX, quanto no desenvolvimento da dança moderna, a partir da virada do XX. Quando Michael Hamburger localiza em Baudelaire o limiar daquela, afirma que não se pode encontrar a verdade de sua poesia em uma ou outra de suas confissões ou versos, mas nas “tensões, para as quais a chave mais segura são suas contradições” (HAMBURGER, 2007, p. 13). Que as tensões, levadas a seu sentido mais corporal, são uma das chaves para pensar a dança moderna, vamos ver mais adiante.

Os conterrâneos românticos de Baudelaire & cia se limitavam a uma expressão da individualidade que buscava se desviar das contradições existenciais mais dolorosas ou cujo olhar para o social, como em Victor Hugo, sujeitava o individual a valores ainda, em certo sentido, humanistas. Para os franceses modernos, o atrativo de um autor como Poe era a sugestão de que a poesia está sempre consciente das contradições inerentes a si. “O destino de Poe sugere”, escreve Culler (1990, p. 63), que a literatura “está sempre em tradução, se movendo de texto a texto, num processo de repetição e deferimento”. O que Baudelaire lê em Poe e que vai influenciá-lo sobretudo em seus *Pequenos poemas em prosa*, é “a tríade de qualidades que ele, de fato, contrapõe ao credo revolucionário de seu século: lucidez, estranheza, perversidade [lucidité, etrangeté, pervesité]” (CULLER, 1990, p. 69).

Quando o poeta se apresenta na obra como indivíduo, propõe Northrop Frye (1980, p. 60), “sua forma tende a ser descontínua” – descontinuidade essa que se une à ironia na poesia moderna. Tal ironia se manifesta, escreve o crítico canadense, no gesto dos primeiros simbolistas franceses de se “afastar do mundo da feira, com todos os seus sons confusos e sentidos imprecisos”, renunciando à retórica e ao julgamento moral e consagrando “toda a sua energia à função literal do poeta, de ser um fazedor de poemas” (FRYE, 1980, p. 65-66).

Trata-se, aqui, não de contar a própria história ou revelar sentimentos, mas, em sua forma fundamental, de expressar uma “visão pura mas passageira, o momento estético ou intemporal” e “a espécie de revelação não didática implicada em termos tais como Simbolismo e Imagismo” (FRYE, 1980, p. 66). A noção de não didatismo imbuída na ironia é crucial na aproximação entre poesia e dança que proponho: a partir do momento em que o poema renuncia ao desejo de se fazer compreender, ele, ao mesmo tempo que abre espaço para o comentário do crítico, tira deste o chão representacional, exigindo novos modos de comunicar, afins a noções menos palpáveis.

Hugo Friedrich (1999, p. 13-14) afirma que a poesia moderna encanta na medida em que oferece aos leitores a experiência de desconcerto antes que eles próprios percebam o que está ocorrendo. Ele chama a conjunção entre esse fascínio e o hermetismo de sua linguagem de “dissonância”: uma “tensão que provoca inquietude no espírito do leitor”. Assim, mesmo quando se vale de uma organização em versos rimados – como parte do simbolismo –, é por seu efeito, decorrente de imagens e sintaxe extravagantes, que os poemas *desequilibram* o leitor.

O corpo está necessariamente envolvido nesse processo, já que, como lembra Zumthor (2018, p. 71-2, grifos meus), ele está na origem e no destino de todo discurso, e no texto poético é nele que se produz o sentido, o qual ultrapassa e fica aquém do informativo. O poema, escreve ele, “desperta em mim essa consciência *confusa* de estar no mundo, [...] anterior a meus afetos, a meus julgamentos, e que é como uma impureza sobrecarregando o pensamento puro”. O prazer perturbador que sentimos ao ler um texto poético vem assim da própria percepção de que o pensamento abstrato – e, em última análise, o sentido – carece de firmeza.

Para Friedrich (1999, p. 200), a poesia do século XX segue dois caminhos distintos, abertos por Rimbaud e por Mallarmé: o primeiro, de uma poesia “a-lógica e em forma livre”; o segundo, o da poesia “do intelecto e da forma bastante rigorosa”. A divisão é por demais esquemática, como já se criticou, mas é certo que, por diferentes vias, a poesia moderna tira o chão do leitor.

O poema moderno leva ao limite a ideia de que o poema não quer dizer nada além do que diz e de como o diz, tendo seus elementos apreendidos mais como estado de ânimo ou disposição afetiva do que propriamente como unidades de sentido, como afirma Frye (1980, p. 84). A poesia moderna, que foge a um sentido alheio a ela, não é, contudo, desumanizada, porque não reitera o que Hamburger (2007, p. 48) chama de uma “dicotomia desgastada entre os pensamentos e as coisas”. É a própria linguagem, escreve ele, o que garante que nenhuma poesia se desumanize – mesmo que essa linguagem seja posta em crise no que a torna meio de comunicação, sofrendo expedientes como a transgressão da sintaxe convencional. Sendo linguagem, como afirmei alhures (DINIZ, 2020, p. 277), há de disparar na imaginação humana efeitos alheios ao do entendimento racional, redimensionando a própria força representacional da literatura.

Arte moderna e precariedade

Nesse sentido, mais do que retomar a repisada estrada de linhagens e características da poesia do século XX e a do nosso século, interessa-me pensar como essas poesias, assim como a dança moderna e a contemporânea são marcadas pela aceitação da precariedade do sujeito em sua interação descontínua com o mundo – na medida em que, de um lado, a inerente insuficiência da linguagem se torna substância da própria poesia e, de outro, reconhece-se e manipula a insuficiência da vontade frente às forças externas.

O coreógrafo André Lepecki expõe o paradoxo inerente à noção de coreografia: “Se o movimento-como-o-imperceptível é o que leva o corpo dançante a se tornar uma série infinda de dissoluções formais, como se pode explicar o que, na dança, perdura?” (LEPECKI, 2007, p. 120). Pergunta similar pode ser feita acerca da poesia, já que a experiência poética permite ser pensada, também, como uma série de *dissoluções formais*, com o sentido equilibrando-se de modo contingente ou provisório sobre a estrutura linguística (e até sonora, ou gráfica).

O que então há de estabilizável no próprio conceito de poesia? Marcos Siscar, ao pensar a poesia moderna e seu legado, elege o termo *crise*, cujo discurso se dá graças “a um dispositivo central, nomeado, figurado e experimentado como *sacrificial*”, em que o poeta se reconhece e se faz vítima (SISCAR, 2010, p. 43, grifo no original). Proponho que o efeito é o de compreender que o indivíduo que surge do século XIX é aquele que apreende a própria singularidade e sua desarmonia com o mundo – um indivíduo que pesa e, pesando, cai, como a cabeça de São João no poema inacabado de Mallarmé⁹, ou como o solitário demiurgo Altazor, de Huidobro¹⁰.

E por que propor mais uma perspectiva teórica sobre a poesia moderna? Porque, diferentemente da crítica literária, cujo léxico é, em larga medida, sobredeterminado pelas relações de sentido ou por aspectos estritamente formais (mesmo quando prosódicos), as teorias da dança moderna e da contemporânea nos oferecem um vocabulário rico na expressão de efeitos de presença e afetivos, os quais, argumentarei, contribuem de modo decisivo para a experiência poética, alargando também suas implicações como experiência representacional.

É interessante, assim, observar a atração de Mallarmé pela dança, que surge como um modo de perturbar a relação entre arte e realidade representável. Ao escrever suas notas sobre o teatro, entre 1886 e 1887, afirma que o balé oferece pouco do ponto de vista representativo: “é o gênero imaginativo”, propõe, no qual a bailarina parece “metade o elemento em causa, metade humanidade como apta a com ele se confundir”, a

⁹ Uma das partes da *Herodiade* de Mallarmé, o “Cântico de São João” justapõe a imagem do sol poente à da cabeça recém-decepada de João (*apud* SISCAR, 2010, p. 70).

¹⁰ Altazor é o nome do herói e alterego do poeta chileno no poema homônimo (*Altazor – o el viaje em paracaídas*, de 1919), que, em sete cantos, evoca um percurso de queda, vazio e criação (HUIDOBRO, 2018).

“poesia, por excelência, e o teatro” ou algo “entre sua feminina aparência e um objeto mimetizado”, resultando, nessa conjunção, em algo “alegórico” (MALLARMÉ, 2010, p. 21).

Mariana Patrício Fernandes, ao refletir sobre o fascínio exercido sobre Mallarmé pela figura bíblica de Salomé – a jovem que dançou para seu padrasto em troca da cabeça de São João Batista –, lembra que aquilo que chama a atenção do poeta é o poder da dança de desestabilizar o vínculo entre “palavra e lei” e “desfazer a relação entre linguagem e significação” (FERNANDES, 2013, p. 64-5). Mallarmé começou a conceber o poema dedicado a Salomé nos anos 1860 e trabalhou nele até a sua morte (1898). Ao iniciar o trabalho, escreveu a Henri Cazales: “Comecei, enfim, meu *Hérodíade*. Com terror, porque estou inventando uma língua que deve brotar necessariamente de uma poética muito nova, que eu poderei definir em duas palavras: pintar não a coisa, mas o efeito que ela produz” (MALLARMÉ *apud* FERNANDES, 2013, p. 66, grifo meu). Que o francês conceba a poesia nova como aquela definida por seus efeitos e que se aproxime da dança para afirmá-lo, é sintomático.

Como observa Lacoue-Labarthe, Mallarmé sempre viu o balé como a forma do teatro mais próxima à meta poética que ele evocava por meio da noção de “Ideia”, não dando mais que o “esboço furtivo” do “teatro ideal”. Para ele, “o balé não é a dança, que [...] não pode senão apreender-se imaginariamente, fora do teatro, como um puro texto de que a bailarina seria o operador semiótico” (LACOUÉ-LABARTHE, 2016, p. 133-5). Entre a “Ideia” e o que se via na dança do fim do século XIX parecia se interpor, assim, o problema da representação, já que o corpo da bailarina estava ali para significar algo a que seria alheio, operando como a própria linguagem, no uso convencional, que persegue a transparência da comunicação.

É tentador conjecturar sobre como, houvesse vivido um pouco mais, Mallarmé teria reagido ao assistir a forma inaugurada por Isadora Duncan, e se veria ali a presença do corpo em si mesmo, em sua materialidade significativa. O crítico norte-americano H. T. Parker, ao vê-la dançar em 1908, em Boston, impressionou-se com os movimentos que pareciam provir da observação de “objetos naturais, como as folhas na floresta”, dos quais “teceu a forma, a maneira e a arte de sua dança” (PARKER *apud* HOLMES, 1982, p. 147). Na peça *Iphigénie en Tauride*, ao som da ópera homônima de Glück, Duncan “não se esforçou para traduzir a lenda em movimentos e sinais”, tampouco para “seguir a narrativa dramática” ou para personificar a personagem do título. “A dança da srta. Duncan é dança em um sentido mais completo. É peculiar a si própria; não segue nenhuma regra [...] e] não tem nenhum objetivo além de chegar à própria beleza” (PARKER *apud* HOLMES, 1982, p. 150).

Embora escape, assim, à alegoria, Duncan não ultrapassa um estágio que remete ao do simbolismo na poesia – como se a dança chegasse décadas depois ao que a literatura já havia razoavelmente alcançado. Vale notar que há uma aproximação também no esmero formal, para desde já evitarmos a falácia de pensar a dança moderna como uma expressão puramente sensível de algo interior incomunicável, já que, mesmo em Duncan, a coreografia e a realização são também processos intelectuais. Mas o que Mallarmé almejava, embora se pensasse ainda no espaço do teatro, estava além e não

dispensava a linguagem, ainda que sob a forma de sua ausência em silêncio. Lacoue-Labarthe (2016, p. 152), nesse sentido, fala de uma “purificação total” ou de uma “sublimação da mimesis”.

Ao ser questionado sobre o que seria a dança perfeita, o coreógrafo norte-americano Erick Hawkins enumera uma série de definições e, entre elas, propõe: “Uma dança que atinja tal grau de sutileza que possa parar quieta [*stand still*]” (HAWKINS, 1992, p. 38). Assim como Mallarmé quer localizar o silêncio na própria substância da poesia – as palavras –, o que lemos em Hawkins é a ambição de fincar uma *stasis* no movimento mesmo do corpo.

Mas, o que está por trás desses desejos impossíveis, senão encontrar, em cada uma de suas linguagens, o limiar do humano, o que é o mesmo que dizer o ponto em que ele se dilui no que lhe é externo? Comunicação absoluta? É interessante, sobretudo, observar que cada uma das artes é marcada, no moderno, pela percepção dos limites de sua própria matéria-prima, de seu próprio meio. Não apenas por isso e sim pela subversão interna desses limites, que se veem transformados, em si mesmos, em nova matéria-prima e meio. A poesia moderna negocia a apreensão da não transparência da linguagem levando ao extremo a admitida impossibilidade de comunicar, e a poesia passa a poder ser definida precisamente como o uso da linguagem que explicita suas próprias falhas e deficiências.

Já a dança moderna é calcada na evidência dos limites do corpo no espaço, dos quais a luta contra a força da gravidade é epítome. Também aqui, ao invés de se recalcar a percepção desses limites, se os expõem, aparecendo a tensão dos músculos, utilizando-se o solo não mais somente como superfície da qual se eleva (e se destaca) o corpo, recorrendo-se ao movimento bruto, ao gesto esquisito, ao fluxo fraturado. Ainda não estamos alheios à força representacional da dança – o que vai ser efetivado na dança contemporânea, a partir de trabalhos como o de Merce Cunningham –, mas de uma transgressão em sua sintaxe.

O próprio Cunningham, aliás, recusa a modernidade de dançarinas como Martha Graham, por ser o trabalho desta ainda excessivamente referencial, além de dependente de elementos externos, sobretudo a música. A partir de sua parceria com John Cage, desde 1944, ele desenvolve uma forma de conceber espetáculos em que dança, música e cenário operam de forma independente, sujeitos apenas ao tempo e ao espaço.¹¹ Para ele, é clássica ainda a dança que não se concentra no movimento como elemento central.

O tema da dança, diz Cunningham (2014, p. 317), deve ser a própria dança: “Ela não tem a intenção de representar outra coisa, seja ela psicológica, literária ou estética. Tem muito mais a ver com a experiência cotidiana, [...] com assistir pessoas que se movem pelas ruas”. Mas qual é, afinal, o limite da referencialidade, em formas de arte que, por meios, têm materialidades – o corpo, a linguagem – que evocam, incontornavelmente, a experiência humana?

¹¹ Veja-se trecho do fantástico *How to Pass, Kick, Fall and Run* (1965), em que parte da “música” se resume à leitura que Cage faz de passagens de livros. Disponível em: <https://www.hollandfestival.nl/nl/programma/1970/scramble-ea/>. Acesso em: 20 jul. 2020.

Quando a alemã Mary Wigman apresentou sua dança expressionista nos EUA, em 1931, já com carreira consolidada na Europa, a plateia norte-americana ficou em choque: “Os aplausos foram hesitantes, titubeantes, quase escassos”, escreveu na época H. T. Parker. Não eram aplausos simplesmente cerimoniais, nem de indiferença ou decepção. Eram, na verdade, “aplausos de perplexidade” (PARKER *apud* HOLMES, 1982, p. 448). Ele próprio, aliás, teve dificuldades em descrever o espetáculo de modo objetivo. “Impressões se acumulavam sobre impressões – de um corpo despido de tudo o que não fossem músculos e tendões, plásticos e controlados, instantaneamente responsivos à vontade interior, capazes de infinitas nuances *esculturescas* [...]; de extraordinária intensidade em conceber imaginação e força projetiva; de jogos sutis de mãos, gestual heroico, ímpetus de movimento dinâmico; de avanços e recuos ritmados de modo firme [...]” (PARKER *apud* HOLMES, 1982, p. 437).

O que atordoia na dança de Wigman¹² é a alternância na velocidade dos movimentos, o uso explícito da tensão muscular, a radical expressividade das mãos, o uso do solo não apenas como superfície de apoio e impulso, mas como uma espécie de força de atração do corpo, contra a qual se deve lutar ou de que se pode “tomar posse”, “com mãos vorazes”, como descreve a própria coreógrafa, ao falar do processo de concepção – fruto de longos momentos de “intoxicação rítmica” – de sua *Dança da bruxa* (WIGMAN, 1974, p. 40).

O “lance de dados” – para forçar uma aproximação – de Mary Wigman foi o espetáculo *Totenmal* (“Chamado dos mortos”), de 1930, uma ambiciosa produção que envolvia vozes e máscaras para conjurar um memorial aos mortos na I Guerra Mundial, em uma dança sem música em sentido convencional. O motivo central é a confrontação da morte, evocada pela imagem de mulheres que tentam ressuscitar os soldados por meio da dança, lideradas pela figura de Wigman, única sem máscara no espetáculo, cujo enredo foi escrito por Albert Talhoff.

Embora houvesse uma narrativa subjacente ao espetáculo, *Totenmal* utiliza a linguagem verbal como artifício mais afetivo que comunicacional: as palavras “não construíam os personagens como poderíamos esperar em um texto dramático. Diferentemente, o poema expressionista de Talhoff transformava os corpos falantes em abstrações”, comenta Karl Eric Toepfer (1991, p. 307). Além disso, duas tensões eram postas em ação: entre vivos e mortos, e entre discurso e movimento, ainda que aquele “controlasse ou moldasse o movimento de acordo com seus próprios ritmos”, sem que este traduzisse as palavras (TOEPFER, 1991, p. 308).

Ao final do espetáculo, a figura de Wigman enfrenta sozinha um demônio masculino, que personifica a morte e ela acaba por sucumbir, como se dançasse para morrer. Enquanto isso, os corpos femininos e masculinos dos coros permanecem imóveis, de pé. “A dança culmina em completa *stasis*, com [...] a configuração dinâmica da iluminação acompanhada por vozes sem corpo e sem vida”, escreve Toepfer. “Não vemos

¹² Ver, por exemplo, trecho do espetáculo *Sommerdans*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nV1Q9buVe04>. Acesso em: 20.jul.2020.

a morte; podemos ver apenas os mortos, em uma condição final em que a linguagem, a fala e as vozes são as coordenadas de um corpo triunfantemente imóvel e não invisível ou reprimido” (TOEPFER, 1991, p. 309).

Em *As palavras e as coisas*, Michel Foucault (2007, p. 416) afirma que a função da literatura no século XIX foi se distinguir sempre mais explicitamente – em uma “intransitividade radical” – da linguagem representacional, desde a revolta romântica contra as formalidades do discurso até a descoberta de Mallarmé do “poder impotente” da palavra. A literatura, escreve ele, “rompe com toda significação de ‘gêneros’ [...] e torna-se pura e simples manifestação de uma linguagem que só tem por lei afirmar [...] sua existência abrupta”.

Ora, o que Mallarmé descobre sobre a palavra – usando o vazio da página –, Mary Wigman parece levar ao palco no que tange ao corpo. Lembrando a experiência da última cena de *Totenmal*, a coreógrafa afirma justamente que “um dos efeitos mais fascinantes da dança talvez seja que, com seus meios puramente corporais, ela possa alcançar uma completa descorporalização”, o que era fundamental no gesto final da figura que sucumbe à morte:

Quanto mais para baixo as costas se curvavam, quanto mais perto a cabeça ficava do chão, os braços – recusando qualquer apoio – começavam a tremer no ar como galhos oscilantes, e a sensação de incorporalidade me dominava. [...] Não era o que geralmente chamamos de “expressão” [...]; restava só a consequência inexorável de uma ação que, em total desprendimento, tornava-se o gesto do *sacrifício*. [...] Era sobretudo como estar se movendo rumo a uma outra esfera de consciência, sobretemporal e sobrefísica, na qual o solo me dominava e parecia me tragar com uma estranha força de atração [...] Só quando a parte de trás da cabeça tocava o chão é que a tensão quase sobre-humana podia ser relaxada. As costas sucumbiam, os braços tombavam, frouxos (WIGMAN, 1974, p. 98, grifo meu).

O foco aqui é o corpo e não o movimento puro, como queria Cunningham. Mas, dentro desse universo, o objetivo necessariamente inalcançável – a obliteração do corpo no próprio corpo – talvez se dê precisamente (ainda que suspenso em um instante) pelo que Toepfer chamou de “completa *stasis*”: não a anulação do corpo, mas a do movimento, como talvez o poema total de Mallarmé buscasse anular a linguagem transgredindo nela o nexos referencial.

Cair

A coreógrafa e pesquisadora Susan Leigh Foster (2010, loc. 1076-1100) afirma que uma concepção estritamente clássica de coreografia, como a de Feuillet, pressupunha o corpo como um instrumento a ser acionado em relação a um eixo horizontal e um vertical, ao passo que a dança moderna, desde o princípio, entende o corpo como algo em que “se projetam formas e energias”. Enquanto a notação de Feuillet

localiza todos os movimentos ao longo de um plano horizontal universal, as técnicas modernas colocam a gravidade em primeiro plano, como um universal contra o qual o corpo exercita seu dinamismo.

Entre Feuillet e a dança contemporânea, há, é claro, uma história longa. Essa é a história de como a coreografia, na condição de “aparato de captura”¹³, é subvertida de dentro, em um processo virtualmente sem fim, já que cada coreógrafo desenvolve “seu próprio projeto de extrair dança” desse mesmo aparato (LEPECKI, 2007, p. 123). A dança – perenemente em crise, como diria Siscar sobre a poesia, torna-se assim uma série incessante de devires.

Somos “infalivelmente *desastrosos*: eclipse e queda fria dos corpos celestes”, escreveu Nancy (2000, p. 8). *Desastrosos e desastrados* – do italiano *disastrati*, “nascidos sob má estrela”. *Disastrati*, mas não todos. Temos os bailarinos – nascidos sob boa estrela? Eles tomaram para si a aventura de pesar e aceitar o risco de cair. Mas “todo mundo dança um dia”, reflete Nancy, ao conversar com a coreógrafa Mathilde Monnier. E, “nesse gesto puro, há um descolamento do objeto, uma espécie de sujeito radical... E talvez pudéssemos dizer que é esse descolamento que constitui esse traço tão comum da dança” (MONNIER; NANCY, 2005, p. 55).

O descolamento, para o filósofo, é a essência da própria dança: um descolamento do corpo em relação a si próprio, que o deixa na passagem entre a retenção e a fuga do sentido, materializadas pela relação do corpo com o chão e com o ar. Na dança, afirma Monnier, o solo é “o que faz mais sentido” (MONNIER, NANCY, p. 23). “Ter a experiência da terra sob os pés, e compreendê-la em todo o corpo, é um dos acessos fundamentais à apreensão do movimento e sua inteligibilidade.” Isso significa, é claro, colocar-se numa posição de entre – entre a queda e o voo –, aceitando os riscos que esse lugar impõe.

Não só o risco. Como observa a teórica Laurence Louppe, a queda pode ser, para a dança moderna, uma forma de libertação do próprio corpo. A queda é sempre o movimento final: continuamente aguardada e diferida, ela revela a verdade de que o solo é também uma segurança. “Se cair, do chão não passa”, como dizem as mães aos filhos pequenos. Mais que isso: é a aceitação absoluta do estar no mundo, materialmente (LOUPPE, 2008, p. 105-106). Lembremos a cena famosa de *Café Muller*, espetáculo de Pina Bausch, em que uma mulher se atira ao colo de um homem, que a faz despencar, repetidas vezes. Pode um poema fazer o mesmo?

Quando Rudolph Laban propõe que os movimentos corporais humanos, disparados por impulsos, envolvem quatro elementos que moldam a forma – peso, espaço, tempo e, como produto, o fluxo –, penso que, no que tange à forma e seus efeitos, o mesmo poderia ser aplicado à experiência poética. Se a ideia de movimento na leitura de poesia não é tão natural, porque pensamos no movimento como algo externalizado, quero defender a ideia de que não se faz, tampouco se lê, um poema sem espaço, tempo, peso e fluxo. Portanto, ler um poema é colocá-lo e, a partir daí, colocarmo-nos, em movimento. Não falamos disso, talvez, porque nos falta o vocabulário,

¹³ Lepecki toma emprestada a expressão de Deleuze e Guattari, nos *Mil platôs*.

mas pode nos ajudar a teoria desenvolvida por Laban, que mirava não apenas a dança, como também o teatro e mesmo âmbitos não artísticos, como o da saúde física.

O *espaço* é entendido, por Laban, como o espaço de cada um, a bolha total em que nos movemos, toda a amplitude que podemos alcançar com nossos corpos. Podemos explorar esse espaço, diz o teórico, de um modo mais direto, objetivo, ou de modo mais flexível, sem meta específica. O *tempo* é encarado como o ritmo contido no movimento, podendo ser mais rápido ou mais lento, suspenso. Já o *peso* é “o tipo de pressão colocado em ação, podendo ser delicado ou leve, ou mais assertivo, crescente” (DAVIES, 2006, p. 43).

Por fim, o *fluxo* é “uma dinâmica do movimento, que dá a ele flexibilidade e graça”. O impulso flui no sentido de ser mais livre ou mais controlado: “Se você se deixar ser empurrado pelo vento de modo a suas pernas caminharem mais e mais depressa e, de repente, resistir ao vento e controlar o passo, terá ido de um fluxo livre a um fluxo controlado” (DAVIES, 2006, p. 48). Num fluxo controlado, há tensão, o peso é evidenciado: há uma sensação de resistência ao corpo. Em uma proposição mais esquemática, temos as seguintes possibilidades, segundo Laban:

- uma atitude relaxada ou uma atitude enérgica quanto ao *peso*;
 - uma atitude linear ou uma atitude flexível, no *espaço*;
 - uma atitude curta ou uma atitude prolongada frente ao *tempo*;
 - uma atitude liberta ou uma atitude controlada em relação à *fluência*
- (LABAN, 1978, p. 114).

Entre os quatro elementos, Laurence Louppe observa, pensando na dança, que o peso tem um papel decisivo: é “o emissor e o receptor do movimento” (LOUPPE, 2008, p. 103-104). O peso, escreve ela, “não somente é deslocado; ele próprio desloca, constrói e simboliza, a partir da sua própria sensação. Mesmo assim, o peso não é percebido pelo público como uma qualidade essencial, “uma vez que não faz parte dos parâmetros de avaliação de obras de gênio ou de arte”, completa, destacando o lugar subalterno que o tato, na história da arte e do pensamento, ocupa entre os sentidos – o que é ainda mais intenso nos estudos literários.

Ocupo-me da proposta de uma leitura corporal do poema, a partir da ideia de que o corpo não nos isola do mundo – que nos ligamos a ele pela gravidade. Quando Paul Valéry apresenta sua “filosofia da dança”, afirma que esta cria uma duração, um estado que é “apenas ação” (VALÉRY, 2011, p. 3). O filósofo comemora, ironicamente, a conclusão: é a ausência total de exterioridade o que define a experiência da dança. Estamos adiante de Mallarmé, pois aqui se propõe, de algum modo, também um descolamento do conteúdo referencial. Mas nos perguntamos: ao dançar, a bailarina se desconecta totalmente do mundo exterior, ou se liga a ele profundamente, por meio de sua própria experiência corporal?

A distinção não é só formal – ou a forma leva a uma diferença no modo como encarar nossa relação com a realidade. Em uma sobrevalorização da consciência autorreflexiva – da razão – pode-se, de fato, propor, que a bailarina, ao dançar, está como

que ausente do mundo. Mas, se tomarmos por experiência uma concepção que não descarta as sensações físicas, o mundo me parece estar plenamente presente ao corpo que dança, como já vimos nas reflexões de Jean-Luc Nancy e Paul Zumthor.

A própria concepção de uma divisão rija entre exterioridade e interioridade pressupõe o corpo como fronteira entre mim e o mundo. Entre seus *indícios sobre o corpo*, Nancy (2012, p. 56) propõe que a verdade do corpo é a pele: “Todo o resto é literatura anatômica. [...] A] pele: autêntica extensão exposta, toda voltada para fora, ao mesmo tempo que envelopa o de dentro”. Ao debater a questão, Camila de Melo Gomes¹⁴ propôs o conceito chave de *permeabilidade*: a pele absorve e transpira; se é ela quem nos separa do mundo, então nada nos separa do mundo. Não há que falar em exterioridade e interioridade, mas em uma fronteira permanentemente atravessada.

Quando pensamos o poema pela perspectiva da experiência corporal, pressupomos essa mesma permeabilidade: ativado o corpo, ele necessariamente está em contato com o mundo. Não existe ausência de exterioridade. Descobrimos a nossa existência pela resistência do mundo exterior. O espaço e o tempo são parâmetros dentro dos quais existimos. O espaço é o que eu delimito, o que atravesso, o que deixo atravessarem. O tempo é a medida dentro da qual se dá a experiência – que se dá em fluxo e em suspensão. Eu preciso do tempo do poema para romper a temporalidade cotidiana. Sintonizar outra temporalidade – ancestral? O que é ancestral sempre existiu e permanece. “Nos textos que amo”, diz Paul Zumthor, é o corpo “que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que fazemos dos textos [...] a materialização do que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo” (NANCY, 2018, p. 25).

Ainda em sua filosofia da dança, Valéry propõe que o ser humano é uma criatura marcada por excessos: temos mais força, mais flexibilidade, mais amplitude de movimentos, enfim, mais potencialidades físicas do que aquilo de que precisamos para nossas vidas práticas. Temos “mais poder do que necessidades” (VALÉRY, 2011, p. 4). A dança seria, assim, uma forma de exercer ou liberar esse excesso. Mas não é só um excesso de potencialidades físicas que está em jogo no corpo que se põe a dançar.

No diálogo “A alma e a dança”, o mesmo Valéry, agora na voz de um Sócrates meio baudelairiano, pergunta ao médico Erixímaco¹⁵ se há remédio para o “tédio de viver [...] que nada mais é em si que a vida inteiramente nua, quando ela se encara claramente” (VALÉRY, 2005, p. 48). Erixímaco retruca que não há remédio, e Sócrates questiona, então, se há ao menos estados contrários “a esse horrível estado de desengano puro, lucidez assassina e nitidez inexorável”. O médico enumera possíveis saídas: delírios não melancólicos; embriaguez; ópio; amor; ódio; avidez; sentimento de poder. E Sócrates define a dança como uma “embriaguez, a mais nobre, [...] causada pelos atos [...] que singularmente põem nosso corpo em agitação” (VALÉRY, 2005, p. 49).

¹⁴ O conceito foi proposto em aula, durante curso ministrado por mim, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade de Minas Gerais (UFMG), no segundo semestre de 2019.

¹⁵ Personagem que conhecemos do *Banquete* de Platão.

Temos então dois modos diferentes de encarar a dança como reação a excessos muito humanos: o excesso de potencialidades físicas sem uso prático e o excesso de lucidez. A poesia seria também um lugar de exercício e liberação do excesso? Talvez possamos pensar nisso, concebendo aqui o excesso como aquilo que não se contém em linguagem determinada.

A coreógrafa e bailarina Martha Graham relembra um episódio ocorrido durante a temporada de apresentação de *Deaths and Entrances*, em 1943. Nesse espetáculo, há um momento em que Graham faz um movimento de *backfall*, caindo de costas. Após a *première*, conta ela, uma espectadora foi até os camarins e comentou: “Achei pouco realista cair de costas usando um vestido de festa. Isso nunca me aconteceria”. A resposta de Graham resume o espírito metafórico de boa parte da poesia moderna: “Também não me aconteceria. Mas já aconteceu de você estar em um ambiente e entrar, de repente, alguém que você ainda ama, e que não a ama mais, e seu coração cair no chão?” (GRAHAM, 1991, p. 258).

A queda aparece aqui como dupla evocação: em sua materialidade, o corpo é um objeto sujeito à lei da gravidade e, portanto, passível de queda. Mas o corpo dançante é também o meio pelo qual se deseja produzir no espectador o efeito de uma queda afetiva, uma queda, por assim dizer, interior. Não há por que recusar a potencialidade de um efeito semelhante à poesia. Afinal, como descreve Zumthor, a leitura de um poema nos coloca *literalmente* no mundo: “Descubro que existe um objeto fora de mim; e não faço disso uma descoberta metafísica, simplesmente *choco-me* com uma coisa” (ZUMTHOR, 2018, p. 75, grifo meu).

Sá-Carneiro: queda diferida

Vejamos como podemos, então, ler poesia por meio da noção de peso e afins. Para tanto, proponho poemas de dois autores modernos portugueses: Mário de Sá-Carneiro e Camilo Pessanha. Do primeiro, leremos “O Lord” e, do segundo, mais adiante, o primeiro dos sonetos de “Vênus”. Em comum entre os dois poemas, além da nacionalidade dos autores e da época – foram escritos num intervalo provável de cerca de 10 anos¹⁶ –, temos apenas a temática geral da decadência moral e física. De resto, a “Vênus” de Pessanha segue padrões formais claros – versos decassílabos, rimas em esquema apenas ligeiramente não convencional¹⁷ –, enquanto Sá-Carneiro, embora não se arrisque em versos brancos, infringe a métrica e abusa do uso semanticamente carregado de sinais de pontuação. Passemos à leitura deste.

¹⁶ O poema de Sá-Carneiro foi escrito em 1915; é difícil datar o de Pessanha, já que aparece pela primeira vez em livro de 1920, porém organizado com poemas escritos ao longo de décadas.

¹⁷ Pessanha distancia-se do soneto camoniano: seus tercetos seguem o esquema ccd cdc (e não cdc dcd, ou cde cde) e, no movimento entre os tercetos, opera-se um deslocamento da rima perfeita (turva/curva e mugem/salsugem) para uma rima toante interna, com a retomada apenas do som vocálico *u*.

O Lord

Lord que eu fui de Escócias doutra vida
Hoje arrasta por esta a sua decadência,
Sem brilho e equipagens.
Milord reduzido a viver de imagens,
Para às montras de joias de opulência
Num desejo brumoso – em dúvida iludida...
(– Por isso a minha raiva mal contida,
– Por isso minha eterna impaciência)

Olha as Praças, rodeia-as...
Quem sabe se ele outrora
Teve Praças, como esta, a palácios e colunas –
Longas terras, quintas cheias,
lates pelo mar fora,
Montanhas e lagos, florestas e dunas...

(Por isso a sensação em mim fincada há tanto
Dum grande patrimônio algures haver perdido;
Por isso o meu desejo astral de luxo desmedido –
E a Cor na minha Obra o que restou do encanto...)
(SÁ-CARNEIRO, 2001, p. 99).

O motivo da queda é recorrente no português Mário de Sá-Carneiro, mas não me interessa, aqui, a queda como tema, mas como efeito. O poema que propus, como já mencionado, evoca a noção de decadência, termo que surge logo no segundo verso – “Lord que eu fui de Escócias doutra vida / Hoje arrasta por esta a sua decadência...”. No entanto, essa ideia se desenrola também pela configuração das imagens e da prosódia.

Leio o poema como uma queda diferida, cuja marca mais concreta é o uso dos elementos de interrupção do fluxo. Com sua métrica irregular e o uso contundente de sinais de pontuação variados, o texto opera uma alternância de ritmos e efeitos de relaxamento e tensionamento. Os três primeiros versos ocupam-se de apresentar o sujeito lírico, que adentra a cena num rompante – a primeira palavra do poema, “Lord” tem sonoridade e sentido intensos – para então caminhar lentamente, num decassílabo de acentuação ímpar. A evocação desse vagar segue no segundo verso, tanto pelo termo “arrasta” como pela assonância em *a*. É como se o resto das duas primeiras linhas não soubesse o que fazer do peso inserido pelo termo “Lord” a não ser dispersá-lo.

Um primeiro movimento de queda é ensaiado então no terceiro verso, mais curto e marcado por dois *is* – “Sem brilho e equipagens” –, que evocam algo de agudo, ao mesmo tempo que aludem ao prosaico natural ao hexassílabo. Poderíamos pensar em um tropeço, uma interrupção ou controle do fluxo, já que a agudeza dos *is* segue no verso seguinte.

O quarto verso, outro decassílabo de acentuação irregular, volta a arrastar o ritmo, desembocando, sintaticamente, em mais um verso de dez sílabas de tonicidade estranha, para enfim concluir o movimento do *lord*, que detém seu passo – o termo “Para” o faz semântica e sonoramente – frente a uma vitrine de joalheria. Em seguida, manifestam-se em longas 13 sílabas o desejo, a dúvida e a ilusão, ressaltados pelas reticências: “Milord reduzido a viver de imagens / Para às montras de joias de opulência / Num desejo brumoso – em dúvida iludida...”

O poeta insere então entre parênteses um dístico, que ao mesmo tempo que comenta o que até então vinha descrevendo, marca um ritmo novo, mais enérgico, em dois decassílabos heroicos. Saímos da lassidão rumo a uma marcha tensa e, contudo, imóvel, como se a “raiva” e a “impaciência” retesassem os pés do poema, impedindo-o de desmoronar: “(– Por isso a minha raiva mal contida, / – Por isso minha eterna paciência)”.

A segunda estrofe começa mais uma vez em passo prosaico, enquanto o sujeito lírico olha a seu redor, em dois hexassílabos: “Olha as Praças, rodeia-as... / Quem sabe se ele outrora”. A oração é concluída com outro longo verso de 13 sílabas e cadência fluida, para seguir em duas redondilhas maiores (destacadas adiante), cuja musicalidade embala a lembrança da antiga bem-aventurança, concluída, porém, num decassílabo irregular, mais uma vez encerrado por lânguidas reticências: “Teve Praças, como esta, a palácios e colunas / Longas terras, quintas cheias, / lates pelo mar fora, / Montanhas e lagos, florestas e dunas...”.

A última estrofe traz quatro versos longos encerrados em uma só dupla de parênteses. É o comentário sobre o poema todo, o momento em que o sujeito lírico observa de fora com mais descolamento. No entanto, o efeito promovido pelos parênteses é o de que essa racionalidade externa é precisamente o que o confina. Temos logo dois dodecassílabos com acentuações bem semelhantes (2/6/12), que trazem certa sensação de uma tensão que se desenrola, já que as tônicas vão se espaçando.

O primeiro parêntese de fato interrompe a dicção idílica dos versos anteriores, como num fluxo bloqueado. A sonoridade da expressão “Por isso”, com essa plosiva inicial, é ríspida como é ríspida a intervenção da razão sobre a memória. O movimento assim se suspende num susto, para depois ser liberado em toada melancólica: “Por isso a sensação em mim fincada há tanto / Dum grande patrimônio algures haver perdido;”.

Temos, mais uma vez, depois, uma interrupção plosiva – breque já iniciado pelo ponto-e-vírgula do verso anterior –, abrindo agora o mais longo dos versos do poema, o qual, em 14 sílabas irregulares, se dá como a sequência chave. “Por isso o meu desejo astral de luxo desmedido”, escreve Sá-Carneiro, num verso que se tenciona mais e mais em som e imagem, como num gesto que almeja, enérgico, ao alto (“astral”) para sucumbir, controlado, ao falível (“desmedido”).

Como, porém, ler o último dodecassílabo? Ele diz: “E a Cor na minha Obra o que restou do encanto...”.

que não é passado lembrado, mas legado ancestral intuído, num vislumbre místico¹⁸. A tensão aparece no penúltimo verso, tanto em imagem como em prosódia, como sugerir. Já este último verso, depois de alguns gestos altivos (nos sons de “Cor” e “Obra”), como que vai desabando na frouxidão de os e as, até desembocar no silêncio do fim do poema. Vem dessa sensação de desistência o efeito que chamei mais acima de “queda diferida”: há no poema instantes breves de energia, mas, finalmente, os versos caem sem resistência no branco da página. Todos os poemas caem, pois todos eles desembocam no silêncio. Mas há os que sabem cair num gesto grandioso, que tenta redimir a queda, e há também os que caem por trás das cortinas.

A leitura que propus acima pode causar estranhamento. Forcei propositalmente a atenção aos movimentos em cada um dos versos. Acostumados que estamos a recorrer a conceitos abstratos, como lidar com a descrição de gestos a colar-se à linguagem que, na página, é tão estática? Como, também, pensar o corpo do leitor, tão quieto, a lançar braços ao alto, escorregar, arrastar-se, tombar lentamente ao solo? Paul Zumthor (2018) lembra que a voz é uma emanção do corpo, a tomar seu lugar plenamente, mas como pensar a voz na leitura silenciosa?

Zumthor defende, contudo, e faço coro a ele, que, mesmo nessa leitura solitária, dá-se uma performance, na medida em que ela é a própria concretização da experiência. “É verdade que mal conceberíamos que, lendo em seu quarto, você se ponha a dançar, e, no entanto, a dança é o resultado normal da audição poética!” (ZUMTHOR, 2018, p. 32). A diferença entre leitura e performance (externa), lembra ele, é apenas de grau, já que, ao lermos, há em nós uma voz interna que performatiza o texto, o que é necessário para que ele passe do virtual ao atual – uma voz que é posta em ação pelo desejo, ao mesmo tempo que também o põe em ação.

Pensando a dança, o filósofo português José Gil lembra que, mesmo na mais estrita imobilidade, o nosso corpo já está em movimento: “movimento dos órgãos; movimento tensional que o mantém em vida; movimento do cérebro e dos pensamentos; movimento no equilíbrio da posição de pé” (GIL, 2001, p. 93). Para estarmos em equilíbrio, continua ele, já estamos em perenes e tensos movimentos imperceptíveis.

Tempo em suspenso

Gostaria, para encerrar este artigo, de retomar a questão do tempo, para então lermos o soneto de Pessanha. Valéry aludiu a essa questão ao pensar na particularidade da duração na dança, essa duração que parece removida do tempo cotidiano. A suspensão do tempo no que diz respeito à poesia não é um tema novo. Hans Ulrich Gumbrecht, por exemplo, propõe que, na poesia, o ritmo é “uma solução ao problema de como um objeto temporal em sentido específico é capaz de adquirir forma” – “forma”

¹⁸ O adjetivo “astral” remete a elementos do ocultismo, caros a Sá-Carneiro, como a muitos outros de seus colegas de geração.

entendida aqui como aquilo que situa um objeto em relação a si mesmo e à sua exterioridade (GUMBRECHT, 2016, p. 92).

No caso do ritmo e da poesia – como também no da dança –, o que se dá é uma forma dinâmica, que se relaciona com o tempo cotidiano ao mesmo tempo que rompe e suspende esse mesmo tempo. Ao lermos poesia, ao assistirmos a alguém dançar, estamos dentro e fora do nosso tempo cotidiano, e dentro e fora do tempo do poema ou da dança. Essa *permeabilidade* é condição para que nos deixemos afetar, é condição de experiência.

Essa visão do tempo como passível de uma forma (mesmo dinâmica) por meio do ritmo – isto é, por meio de elementos como a repetição de sons, de quebra e composição de fluxos, de alternância de silêncio e linguagem – surge como uma defesa da potência de presença de uma dimensão que é, convencionalmente, associada ao sentido. Laurence Louppe, nesse sentido, menciona a desconfiança de Laban acerca do tempo: “Nas nossas memórias primordiais, balbucia ainda um saber sobre a natureza do espaço (saber instintivo), mas nós perdemo-lo ou, ao menos, enfraquecemo-lo pelo culto excessivo do tempo (saber causal)” (LABAN *apud* LOUPPE, 2008, p. 150). Mary Wigman também dá primazia ao espaço – este é “o domínio da atividade real do bailarino, que pertence a ele porque ele próprio o cria”. Não se trata, assim, do espaço concreto, limitado, mas do espaço “imaginário, irracional” (WIGMAN, 1974, p. 11).

José Gil, observando o trabalho de Merce Cunningham, opera uma síntese entre espaço e tempo, em que as duas dimensões passam a ser, juntas, a substância que a dança utiliza e deforma. Não evoluindo no espaço comum, o tempo do bailarino transforma o tempo objetivo, o tempo dos relógios. “O acontecimento, na dança, quer se trate de uma narrativa ou de uma dança abstracta, refere-se às transformações de regime do escoamento da energia”, reflete (GIL, 2001, p. 65). Nos termos propostos por Gumbrecht, a dança cria uma forma dinâmica, que existe dentro e contra o mundo da vida. O bailarino, assim, produz “unidades de espaço-tempo singulares e indissolúveis que transmitem toda a sua força de verdade a metáforas como: ‘uma lentidão dilatada’ ou ‘o alargamento brusco do espaço’ que descrevem certos gestos do bailarino” (GIL, 2001, p. 67).

Zumthor propõe que a leitura é “a apreensão de uma performance ausente-presente; uma tomada da linguagem falando-se” (ZUMTHOR, 2018, p. 52). No caso da poesia, essa linguagem diferencia-se precisamente por sua relação com o tempo: enquanto a linguagem comunicativa/representativa insere-se em, expressa e está sujeita ao “tempo biológico”, dissipando-se nele, a “prática poética se situa no prolongamento de um esforço primordial para emancipar a linguagem [...] desse tempo biológico”, levando junto nessa liberação os afetos dos sujeitos que participam da experiência poética (ZUMTHOR, 2018, p. 45-6).

Como o poema faz isso? Vamos ler o primeiro soneto “Vênus”, de Camilo Pessanha. Como já vimos, trata-se de um poema de métrica e esquema de rimas bastante regulares. A própria forma cria uma relação entre o soneto e o mundo a ele exterior de descolamento. Ao lermos o texto, estamos fora do “tempo biológico” pelo efeito encantatório de seu próprio ritmo. Mas há outro nível de descolamento, ou uma descontinuidade interna, à qual vale atentar.

Vênus I

À flor da vaga, o seu cabelo verde,
Que o torvelinho enreda e desenreda...
O cheiro a carne que nos embebeda!
Em que desvios a razão se perde!

Pútrido o ventre, azul e aglutinoso,
Que a onda, crassa, n'um balanço alaga,
E reflui (um olfato que se embriaga)
Como em um sorvo, murmura de gozo.

O seu esboço, na marinha turva...
De pé, flutua, levemente curva,
Ficam-lhe os pés atrás, como voando...

E as ondas lutam como feras magem,
A lia em que a desfazem disputando,
E arrastando-a na areia, coa salsugem.
(PESSANHA, 2009, p. 88).

Um soneto decassílabo pressupõe, naturalmente, harmonia entre os versos, todos eles com a mesma duração em sílabas poéticas. Contudo, as imagens trazidas por cada um dos versos desafiam essa uniformidade, criando uma tensão de forte efeito sensorial e afetivo. Os dois primeiros versos sugerem o que José Gil, referindo-se à dança, chamou de “lentidão dilatada”: “À flor da vaga, o seu cabelo verde, / Que o torvelinho enreda e desenreda...”. O tempo corre devagar no ritmo do cabelo que flutua na “flor da vaga”, e no torvelinho que “enreda e desenreda”.

O terceiro verso, porém, quebra a fluência, num instante sem duração, marcado ainda por um sentido instantâneo – o olfato, que está sujeito a um odor particularmente pungente – e pela exclamação. “O cheiro a carne que nos embebeda!”, lança o sujeito lírico, nos colocando em alarme, um alarme intensificado pelo último verso da estrofe, também súbito, também exclamativo: “Em que desvios a razão se perde!”.

O início do segundo quarteto justifica esse alarme: estamos diante de um corpo em decomposição. “Pútrido o ventre, azul e aglutinoso,” é um verso particularmente interessante do ponto de vista temporal. Ele evoca um sentido intenso, a visão, que deveria também ser imediato – sobretudo considerando-se o objeto que tem diante de si – e, contudo, arrasta-se. Não podemos desviar os olhos, temos que encarar o cadáver por dez longas sílabas. Os versos seguintes, porém, voltam a embalar o leitor, porém em uma cadência agora esquisita: numa lentidão dilatada, boiamos com a Vênus morta, com o ventre pútrido “Que a onda, crassa, n'um balanço alaga, / E reflui (um olfato que se embriaga) / Como em um sorvo, murmura de gozo”.

O primeiro terceto opera um truque ilusório: mais estreito na página, ele traz ainda os mesmos decassílabos. Cria-se, no entanto, uma impressão de certa forma esguia, como se eles de fato evocassem o corpo da deusa, à mercê das ondas, o que é ainda intensificado pela sonoridade dos *us* centrais: “O seu esboço, na marinha turva... / De pé, flutua, levemente curva, / Ficam-lhe os pés atrás, como voando...”.

Por fim, o terceto final inicia-se com a conjunção “E”, o que já convida a uma fluência menos controlada e, neste caso, selvagem, como “as ondas [que] lutam como feras mugem”. O verso intermediário termina de operar a dissolução da Vênus, com as imagens de seus resquícios (a “lia”), desfazimento, destroços: “A lia em que a desfazem disputando”.

Quando chegamos à conclusão do poema, voltamos a um ritmo contínuo e lento, introduzido de novo por uma conjunção “E” e, semântica e sonoramente, denotado pela forma verbal “arrastando-a”, que desemboca no trivial: a praia, a sujeira trazida do mar. “E arrastando-a na areia, coa salsugem” são as últimas palavras. E restamos no silêncio, e na imobilidade, fora do tempo e do espaço da poesia.

De volta ao cotidiano banal.

Referências bibliográficas

- BAUDELAIRE, C. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1968.
- _____. “Edgar Poe: sa vie et ses oeuvres”. In: POE, E.A. *Histoires extraordinaires*. Paris: Folio, 1973.
- _____. *As flores do mal*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin, Companhia das Letras, 2019.
- BENJAMIN, W. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BUTKAS, M. “George Balanchine”. In: KANT, M. (Ed.). *The Cambridge Companion to Ballet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- CULLER, J. “Baudelaire and Poe”. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Stuttgart, Bd. 100, pp. 61-73, 1990.
- CUNNINGHAM, M. *O dançarino e a dança: conversas com Jacqueline Lesschaeve*. Tradução de Julia Sobral Campos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- DAVIES, E. *Beyond Dance*. New York: Routledge, 2006.
- DEMPSTER, E. “Women writing the body: Let’s watch a little how she dances”. In: CARTER, A. (Ed.). *The Routledge Dance Studies Reader*. New York: Routledge, 2003. p. 223-239.
- DINIZ, L.G. *Imaginação como presença: o corpo e seus afetos na experiência literária*. Curitiba: Editora UFPR, 2020.
- DUNCAN, I. “I see America dancing”. In: *The art of the dance*. New York: Theatre Arts, 1928.

- FERNANDES, M. P. "O enigma de Herodiade: repensar a relação entre dança e linguagem pela experiência de Mallarmé". *Palavra: SESC Literatura em Revista*, São Paulo, v. 5, p. 62-72, 2013.
- FOSTER, S. L. *Choreographing Empathy*. Kindle Ed. Abingdon: Taylor & Francis, 2010.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FRIEDRICH, H. *Structure de la poésie moderne*. Paris: Le Livre de Poche, 1999.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Ramos. São Paulo: Cultrix, 1980.
- GIL, J. *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.
- GOUSSIER, L.-J. "Choréographie". In: DIDEROT, D.; D'ALEMBERT, J. de la R. (Dir.) *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.* University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project, 2017. Disponível em: <http://encyclopedie.uchicago.edu>. Acesso em 25.jun.2020.
- GRAHAM, M. *Blood Memory: an autobiography*. New York: Doubleday, 1991.
- GUMBRECHT, H. U. "Como se aproximar da 'poesia como um modo de atenção'?". In: GUMBRECHT, H. U. *Serenidade, presença e poesia*. Tradução e seleção de Mariana Lage. Belo Horizonte: Relicário, 2016.
- HAMBURGER, M. *A verdade da poesia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HAWKINS, E. *The Body Is a Clear Place and Other Statements on Dance*. Pennington: Dance Horizons, 1992.
- HOMANS, J. *Apollo's Angels*. London: Granta, 2010.
- HOLMES, O. (Ed.). *Motion Arrested: Dance Reviews of H.T. Parker*. Middletown: Wesleyan University Press, 1982.
- HUIDOBRO, V. "Altazor". In: HUIDOBRO, V. *Poesía criacionista: Equatorial, Poemas árticos, Altazor*. Madrid: Visor, 2018.
- JOURDAIN, A. J. L. et al. (Dir.) *Dictionnaire des sciences médicales*. Vol. 41. Paris: Panckoucke, 1820.
- LABAN, R. *Domínio do movimento*. Rio de Janeiro: Summus, 1978.
- LACOUÉ-LABARTHE, P. *Musica ficta: figuras de Wagner*. Belo Horizonte: Relicário, 2016.
- LAPOUJADE, D. *Potência do tempo*. São Paulo: N-1, 2017.
- LAMARTINE, A. de. *La mort de Socrate, poème*. Paris: Pluchart, 1823.
- LE ROBERT, Dictionnaire. "Pesanteur". *Le Robert Dico Enligne*. Disponível em: <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/pesanteur>. Acesso em 07.jul.2020.
- LEPECKI, A. "Choreography as Apparatus of Capture". *The Drama Review*, Cambridge (MA), vol. 51, n. 2, p. 119-23, 2007.
- LOUPPE, L. *Poética da dança contemporânea*. Tradução de Ruth Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.
- MALLARMÉ, S. *Rabiscado no teatro*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- MONNIER, M.; NANCY, J.-L. *Allitérations: conversations sur la danse*. Paris: Galilée, 2005.
- NANCY, J.-L. *Corpus*. Tradução de Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.
- _____. "58 indícios sobre o corpo". Tradução de Sergio Alcides. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, vol.19, n. 1-2, p. 42-57, 2012.

- POE, E. A. "Ligeia". In: *Histórias extraordinárias*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- SÁ-CARNEIRO, M. de. *Poesia*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Unicamp, 2010.
- TOEPFER, K. E. *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- VALÉRY, P. "A alma e a dança". In: VALÉRY, P. *A alma e a dança e outros diálogos*. Tradução de Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- _____. "A filosofia da dança". Tradução de Charles Feitosa. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 2, 2001. Disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1915>. Acesso em 20.set. 2019.
- WIGMAN, M. *The Language of Dance*. Translated by Walter Sorrell. Middletown: Wesleyan University Press, 1974.
- ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu, 2018.

Recebido em: 13/07/2020

Aceito em: 14/10/2020

Referência eletrônica: DINIZ, Ligia Gonçalves. Tempo e gravidade: emprestar da dança um léxico poético. *Criação & Crítica*, n. 28, p., dez. 2020. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.