

A dança e a ausência da obra

Resumo

Nos poucos textos que dedicou à dança, a filosofia não citou obras, tratando a dança de forma abstrata. A hipótese do texto é a de que esse fato designa algo para além dessa circunstância porque ela evidencia uma dupla característica, que distingue a própria dança: o fato dela depender de um evento que a produza na forma de um espetáculo, e sua impossibilidade de se perenizar como uma obra de arte que sobreviva a esse momento. Realizando uma leitura de quatro abordagens filosóficas (Nietzsche, Paul Valéry, Erwin Straus e Alain Badiou), este artigo propõe a dança como a ausência da obra.

Palavras-chave: Coreografia; Ausência da obra; Dança e filosofia.

Dance and the absence of the work of art

Abstract

In the few texts that philosophy dedicated to dance, dance was presented as an abstract issue. The hypothesis that guides this text is that this fact indicates something related to the constitution of dance in itself that can be presented as a double characteristic: dance happens as an event that is shaped as spectacular and cannot rest as a work of art after its end. After the readings of Nietzsche, Paul Valéry, Erwin Straus e Alain Badiou, the article proposes the dance as the absence of the work of art.

Keywords: Choreography; Absence of the work of art; Dance and philosophy.

Frédéric Pouillaude

Conferencista em Filosofia da Arte. Diretor do Centro Victor Basch (pesquisa em Estética e Filosofia da Arte). Professor na U.F.R. de filosofia e sociologia, Université Paris-Sorbonne. E-mail: frederic.pouillaude@paris-sorbonne.fr

Tradução de Lívia Drummond

Mestranda do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da UFBA

Revisão da tradução

Helena Katz

Professora colaboradora do PPGDANÇA – UFBA.

Introdução

Michel Foucault (1978) escreveu, ao final da *História da loucura na Idade Clássica*: “A loucura é a ausência da obra”. Aplicarei essa formulação abruptamente à dança, dizendo, à minha maneira: “A dança é a ausência da obra”. Este novo enunciado deverá ser entendido em dois sentidos. Inicialmente, como uma formulação paródica ou crítica, denunciando o caráter extremamente abstrato e desinformado dos discursos filosóficos sobre a dança. “A ausência da obra” é o que se distingue, em primeiro lugar, a partir das leituras dos raros textos consagrados pela filosofia à dança. Isso indica, quão vazio é o não-saber do filósofo sobre as produções coreográficas reais. Todavia, essa “ausência” toca igualmente a coisa em si. Ela designa uma fragilidade própria da dança no que concerne a sua capacidade em produzir objetos perenes e sua dependência específica em relação à *performance* e ao evento espetacular. É a articulação entre as duas dimensões da formulação – a abstração do discurso filosófico e a fragilidade das “obras” coreográficas – que me proponho a estudar aqui.

A filosofia da dança e a ausência das obras

Vejamos quatro casos de discursos, explicitamente filosóficos, sobre a dança. Quatro nomes próprios: Nietzsche, Paul Valéry, Erwin Straus e Alain Badiou. Por mais diversas que possam ser suas teses e argumentações, um traço em comum se destaca: a ausência, nesses textos, de qualquer referência às obras e aos coreógrafos. Em momento algum, nenhum desses autores cita o título de uma obra ou o nome de um coreógrafo. No lugar dessas marcas empíricas ausentes, apresenta-se um termo vazio, comum, geral e abstrato, do mesmo tamanho da sua maiúscula: a Dança. É da Dança que fala Nietzsche. E não do balé romântico ou acadêmico. É da Dança que fala Valéry. E não dos Balés Russos ou dos Balés Rubinstein (com os quais, no entanto, colaborara). É da Dança que fala Straus e não de Wigman ou de Laban (os quais não podia ignorar, então, ele menciona as experiências, de passagem, mas sem dar os nomes próprios). Finalmente, é da Dança que fala Alain Badiou e não de Merce Cunningham ou Mathilde Monnier (mesmo apreciando muito as suas obras). O discurso filosófico consistiria em uma série de silêncios e nomes ausentes, em uma operação de apagamento dos traços empíricos, e isso em favor de um único termo, encantatório e superior: a Dança.

Esse seria o primeiro sentido da formulação: “a dança, ausência da obra”. Poderíamos alegar que a crítica da abstração filosófica não é específica apenas à dança. Kant, falando sobre a pintura ou sobre a música, é da mesma forma avaro com relação aos nomes próprios. E mesmo Hegel, em suas *Lições de estética*, permanece bem reticente em citar e nomear. Mas o esvaziamento das obras coreográficas remete, aqui, à uma determinação mais precisa do que aquela da simples abstração filosófica. Ela designa o lugar mesmo (ou, antes, o não-lugar) da dança dentro das estéticas filosóficas. Basta nos lembrarmos que no instante em que se inventa, com a *Crítica da faculdade de julgar* de Kant, a disciplina nomeada “estética”, a dança se encontra radicalmente excluída da classificação das Belas Artes. Kant (2005) consagra apenas duas muito breves observações à dança. No entanto, e isso é o essencial, Kant não faz qualquer referência a ela quando se trata de enumerar e ordenar as verdadeiras artes na classificação do § 51 (“Da divisão das Belas Artes”). Hegel e Schelling farão apenas radicalizar tal omissão. Nenhuma palavra sobre a dança, seja nas *Lições de estética*, ou na *Filosofia da arte*. Arquitetura, pintura, música e poesia: eis as que contam enquanto artes verdadeiras. A dança: de forma alguma. E para ela, com rigor extremo, algumas observações eventuais.

Essa primeira ausência, que é conveniente chamar de “literal”, engendra uma segunda. Tendo sido excluída da classificação, a dança pode apenas retornar na filosofia sob um regime muito especial, totalmente diferente daquele que vigora nas artes empíricas: um certo regime transcendental que, vindo na dança muito “mais” e muito “menos” que uma arte constituída, estabelece, de antemão, o lugar de sua possível discussão. Se a dança esteve ausente dos grandes sistemas estéticos, foi, em última análise, porque o corte do que lhe vestia, na virada do século XVIII e XIX, era, a um só tempo, “pequeno e grande” demais para ela. Vestida inapropriadamente no desfile das Belas Artes, a dança estava sempre desleigante, simultaneamente flutuante e encoberta. Pois é, de um outro espaço que ela emerge, menor e menos fundamental, desdobrada, abaixo e além, do que se pratica ordinariamente sob o nome “arte”. Essa lógica do abaixo e do além, já cruzados, indica o enraizamento “antropológico” da dança e a possibilidade de sua elevação ao transcendental. Prática universal, presente antes de toda separação de domínio ou de objeto, a dança se tornará, pela própria virtude de seu caráter infra-artístico, o transcendental de toda arte. Pois - e é assim que a coisa se formulará - a dança não é uma arte, mas o lugar antropológico da possibilidade de cada um. A sua expulsão do sistema das Belas Artes age aqui como uma restrição

evidente. Posto que, enquanto a dança é negada como arte, porque o lugar de sua existência efetiva foi bloqueado pelo discurso estético, no qual foi definitivamente inscrita como registro menor, é fora da empiricidade que ela vai girar: a dança cessa então de ser uma arte e torna-se a origem e a condição da possibilidade mesma das artes constituídas. Resumidamente, uma arte transcendental.

Nietzsche constitui aqui um elo essencial. Mas ainda se faz necessário periodizar um pouco. Digamos que até a *Gaia ciência* a dança ainda funciona como um referente positivo no texto nietzscheano. Ela é algo que acompanha o “drama musical grego”, no qual alguns traços, ainda podemos ler nas fontes filológicas. E, de fato, é sua formação como filólogo que conduz Nietzsche aqui a falar da dança por cima dos grandes brancos das estéticas românticas. Certamente, as coisas já são infinitamente complexas. A dança é ora relacionada ao dionisíaco,¹ ora ao apolíneo.² No entanto, ela parece ainda funcionar como objeto de discurso. A partir daí – e Assim falou Zarathustra é um marco evidente – a dança se torna outra coisa: essencialmente um **operador metafórico**. Desse status metafórico resulta a extrema diversidade das funções que lhe são atribuídas: a dança como anúncio de uma escritura verdadeiramente dionisíaca e simultaneamente impossível³; a dança como máquina de guerra antiwagneriana e antialemã;⁴ a dança como pedra de toque que permite desmascarar os ídolos⁵; a dança como moral para além de toda moral, etc. Em poucas palavras, a dança é tudo o que se quiser, exceto a frivolidade estúpida e positiva do balé.

Se a dança deixa de ser uma arte empírica com Nietzsche, esse movimento vai apenas aumentar e se tornar patente com Valéry, Strauss e, mais próximo de nós, Alain Badiou. Valéry não fala jamais das danças tais quais aparecem no teatro, no palco ou nos bailes, fala antes de uma dança originária e fantasmática na qual se entreveria a origem das artes constituídas. Como nunca dantes, a Dança inscrita com um grande D representaria este momento primeiro no qual o corpo vem trabalhar inutilmente, despender sua força em pura perda, e refinar esse gasto somente pelo prazer. Dessa maneira, ela manifestaria um núcleo originário atestando a possibilidade de toda arte, núcleo esse que as diferentes artes empíricas não poderiam recusar, de acordo com a diversidade de seus objetos e técnicas. A dança é esse momento no qual o homem deriva no inútil para refiná-lo. De modo geral. Antes de qualquer especificação de domínio ou de objeto. Antes de qualquer determinação técnica. E é por isso que, segundo Valéry, é necessário ver aí bem mais do que aí se discerne ordinariamente: não um divertimento fútil, não uma produção vulgar de espetáculos, mas, nada menos

1 *O nascimento da tragédia*, § 1, e a dança de Saint-Guy “na qual, nós reconhecemos os coros báquicos dos gregos”. (NIETZSCHE, 1949)

2 *O nascimento da tragédia*, § 9: “Na parte apolínea da tragédia grega, no diálogo, tudo o que aflora na superfície parece simples, transparente e belo. Nesse sentido, o diálogo é com a imagem de Helena, cuja natureza revela-se na dança, pois, na dança, a força máxima continua em seu estado potencial, traindo-se simplesmente pela leveza e riqueza de movimentos.” (NIETZSCHE, 1949, p. 63)

3 *Assim falou Zarathoustra*, “Ler e escrever”. Ver igualmente Bernard Pautrat (1971)

4 Cf., entre outros, *Nietzsche contra Wagner*, ou a pag. 368 do *Gai savoir*.

5 “Eu só posso acreditar em um deus que saiba dançar”, *Assim falou Zarathustra*, “Ler e escrever”.

que a possibilidade geral da arte se apresentando enquanto vida. Esta versão genética – ou diacrônica – da elevação da Dança ao transcendental (a Dança como ponto de origem de toda arte) deve acolher uma versão sincrônica. Faz-se necessário mostrar de que maneira a origem está na obra, no presente de cada arte, e como cada arte é apenas o caso particular de uma certa ideia geral da Dança, compreendida como arte transcendental, como Arte anterior à dissipação empírica das artes. Valéry (1957, p. 1400, grifo do autor) anuncia assim:

Este ponto de vista, de tamanha generalidade (por isso eu o adotei hoje), abarca muito mais que a dança propriamente dita. Qualquer ação que não tenda à utilidade, e que, por outro lado, seja susceptível de formação, de aperfeiçoamento, de desenvolvimento, está ligada a esse imagem simplificada da dança e, conseqüentemente, *todas as artes podem ser consideradas como casos específicos desta ideia geral [...]*.

Encontramos em Ewin Strauss (1992) uma versão semelhante dessa elevação ao transcendental. Tanto no *Do sentido dos sentidos* quanto no artigo anterior, *Die Formen des Räumlichen*, a aparência da dança insiste na tese da unidade fenomenológica do sentir e do mover-se. A dança, enquanto reação imediata à música, mostra que qualquer sensação encontra-se, necessariamente, prolongada pela atividade do corpo e que nenhuma delas é totalmente passiva. Em sua relação espontânea com o som, a dança evidencia uma articulação anterior a toda convenção e a toda aprendizagem; ela manifesta, em sua forma mais simples e mais geral, um certo entrelaçamento entre receptividade sensível e atividade criadora, sobre a qual se apoia o conjunto das artes constituídas. Origem desse entrelaçamento, anterior a toda especificação de domínio ou de objeto, a dança permite falar de Arte no singular, segundo a dupla aparência da essência e da origem. Fato que Renaud Barbaras (2003) comenta nos seguintes termos:

Basta dizer que é na *dança* que se lê a essência da arte. [...] Como o mostrou Strauss, a dança manifesta uma unidade originária do sentir e do mover-se, unidade anterior a qualquer aprendizagem, constitutiva de um e de outro. Ela é uma formação espontânea de ordem auditiva inerente à própria audição; revela uma atividade de criação inscrita na própria receptividade sensível. Como observa Strauss, a arte coreográfica, não é nada além de uma modelagem específica, de uma unidade geral que preexiste nas impressões sensoriais e nos movimentos, ela se confunde com a própria abordagem. Assim, a dança se situa entre

a articulação das criações espontâneas da sensibilidade e a criação artística, revelando em si uma continuidade.

Para finalizar com a discussão do transcendental, deixemos falar Alain Badiou (1998, p. 109): “A dança não é uma arte, antes, ela é o signo da possibilidade da arte, pois está inscrita no corpo”.

Para Badiou (1998), esse enunciado se enraíza em um certo cruzamento entre Nietzsche e Mallarmé. Nietzsche teria cometido o erro ao classificar a dança como arte, pautando-se por uma medida comum ao teatro. Mallarmé, ao contrário, tivera a sabedoria de excluir a dança do domínio teatral, fornecendo, assim, os meios para pensá-la de acordo com sua essência verdadeira.⁶ Tudo isso pode ser verdade, com a condição de inverter pura e simplesmente os termos. De fato, é Nietzsche quem expulsa a dança do espaço do teatro, e é Mallarmé quem, um crente do teatro, aí a reintegra. Avancemos este ponto. E retenhamos apenas a singularidade da formulação: a dança, não como arte, mas como condição da possibilidade exibida sobre o corpo, ele mesmo:

Diria que a dança é precisamente aquilo que mostra que o corpo é capaz de produzir arte, e a medida exata na qual, em um momento dado, ele é capaz disso. Mas, dizer que o corpo é capaz de arte não quer dizer: fazer uma ‘arte do corpo’. A dança acena em direção a esta capacidade artística do corpo, sem, no entanto, definir uma arte singular. (BADIOU, 1998, p. 109)

Se não é evidente que o corpo seja capaz de arte, é porque é necessário, se não o provar, ao menos o demonstrar, o apresentar. Talvez o corpo seja apenas uma massa fechada a todo pensamento, a toda invenção, absorvido em rotinas sensório-motoras que o unem ao mundo, aprisionado em esquemas práticos exigidos para sua sobrevivência. Para escapar de uma tal imagem, seria necessário que se atestasse aí uma certa “capacidade”, que se exhibe aí em um signo exterior às artes, um advento em si: seria necessário que a possibilidade da arte já fosse dada no corpo, que seu transcendental nele se manifestasse. A dança é o lugar de tal apresentação. Assim – e esse é o preço da elevação – ela se encontra, necessariamente, excluída da empiricidade artística: demonstrando uma capacidade, ela não define uma arte singular. A dificuldade de tal posição consiste, então, em levar em conta, malgrado tudo, em ressaltar do empírico: a saber, a arte coreográfica. Esta dificuldade se resolve no texto de Alain Badiou numa

6 “Antes, é preciso lançar um enunciado provocante, mas necessário: a dança não é uma arte. O erro de Nietzsche foi crer que existe uma correspondência entre a dança e o teatro, correspondência essa que seria sua intensidade artística. Nietzsche, à sua maneira, continua a classificar o teatro e a dança como artes. Em contrapartida, quando Mallarmé declara que o teatro é uma arte superior não pretende, com isso, afirmar sua superioridade em relação à dança. Seguramente, ele não diz que a dança não é uma arte, mas podemos dizê-lo por ele, caso aprofundemos o verdadeiro sentido dos seis princípios da dança.” (MALLARMÉE, 1945) Observemos simplesmente que, no texto de Mallarmé, nada autoriza a pensar que a dança seja o termo implícito de comparação contido na formulação “O teatro é essencialmente superior”.

tentativa de historicização do transcendental. Certamente, a dança não é uma arte e sim uma condição de possibilidade; no entanto, sabemos que há uma arte coreográfica e que esta arte tem uma história, somos pressionados – para aclimatar a tese – a atribuir ao emblema geral uma certa vida histórica correlata às histórias das verdades e paralela à história das artes constituídas:

Como a dança não é uma arte, é somente um signo da capacidade do corpo para a arte, [suas invenções de pensamento] seguem de perto toda a história das verdades, aí compreendidas como as verdades ensinadas pelas artes propriamente ditas.

Por que existe uma história da dança, uma história da exatidão da vertigem? Porque não existe a verdade. Se houvesse a verdade, haveria uma dança extática definitiva, um encantamento eventual místico que, sem dúvida, persuadiu o derviche dançante. Mas o que há são verdadeiros disparates, múltiplos eventos aleatórios. Na história, a dança se apropria desta multiplicidade. (BADIOU, 1998, p. 110-111)

Se há uma história para a dança, se podemos escapar do “encantamento eventual místico” não é de forma alguma por que a dança constitui uma arte empírica, tendo igualmente a qualquer outra, seus artistas, suas obras, suas correntes etc., mas sim por que o transcendental que ela manifesta é em si histórico: há uma história das capacidades da arte do corpo que segue de perto a história das verdades, e, mediadamente, aquelas das artes constituídas. Entretanto, dessa historicidade simplesmente postulada, mas jamais descrita, não se saberá nunca. Alain Badiou jamais menciona o título de uma obra ou o nome de um artista. Nem mesmo o de um estilo. De forma que a historicidade parece ser aqui tão somente uma promessa.

Esse seria o segundo sentido da nossa formulação: a dança, a ausência da obra. Não apenas a abstração geral do discurso filosófico, mas um dispositivo mais preciso: a elevação da dança ao transcendental. Se seguirmos Valéry, Strauss ou Badiou só será possível falar filosoficamente da dança renunciando o real das obras e dos espetáculos, em favor de um transcendental verdadeiramente imaginário e fantasmático. Desde então, é normal que uma tal concepção da dança não produza nada. Arte antes da arte, arte antes da produção empírica do objeto, essa dança só poderia existir sem obra.

Finalmente – e esse seria o terceiro sentido de nossa formulação – a ausência de obra designa igualmente a experiência da dança (ou antes, do dançar) tal qual descrito pelos filósofos. Pois, não é precisamente a dança

– como conjunto de ritmos, de figuras ou de passos determinados - que os filósofos descrevem, mas o “dançar” como experiência íntima do sujeito: é isso que é o dançar para aquele ou aquela que dança. E essa experiência íntima deverá ela mesma compreender-se como experiência do não-produzir, a qual será denominada ora “gozo” (com Valéry), ora “êxtase” (com Strauss). Escapando do tempo da ação e da produção, a dançarina valeriana é tomada de um movimento de puro gasto, pelo qual ela se autoafeta no seu presentificar. A dançarina está aprisionada em um presente perpétuo, estranho a qualquer projeto ou qualquer antecipação, não tendo outro horizonte que a esfera fechada da auto-afetação. O que se nomeia corretamente: gozo.⁷ Do mesmo modo, segundo Strauss, a experiência do dançar inaugura uma nova relação com o espaço: a espacialidade não é mais dirigida e orientada por movimentos práticos, ao contrário, ela se torna fundamentalmente desorientada, ébria, aberta pela música e prolongada pela dança. Essa nova experiência do espaço se nomeia corretamente: êxtase.⁸ Quer se trate de gozo ou de êxtase, o que há por trás da experiência não é nada além do não-produzir: a ausência de obra apreendida como intensidade de uma experiência irredutivelmente subjetiva.

Resumindo, a formulação – a dança, a ausência da obra – designa, então, três coisas: 1. a abstração geral do discurso filosófico sobre a dança, 2. a elevação filosófica da dança ao status de arte transcendental, 3. a experiência do dançar descrita como gozo ou êxtase.

A ociosidade coreográfica

Que posição adotar em face a esses discursos? É preciso rejeitar todos, denunciando sua desenvoltura e sua falta de informação? Sem dúvida. No entanto, há nisso, inconscientemente, um fundo de verdade. Bem inconscientemente, esses discursos apontam para uma dificuldade inerente à arte coreográfica. Pois a ausência de obra não é apenas um aspecto do discurso. Ela diz respeito à coisa em si. Ela é o que fragiliza por dentro a obra coreográfica como tal.

Compreenderemos mais facilmente essa fragilidade da obra coreográfica se a compararmos com as obras teatrais ou musicais. A obra teatral ou musical, uma vez colocada em forma de texto ou de partitura, pode sobreviver independentemente de suas atualizações ou interpretações sucessivas. Uma obra pode não ser encenada durante anos, até mesmo séculos. Ainda assim continuará viva, idêntica e ela mesma. Podemos exumar a

7 Sobre este ponto, me permito citar meu artigo *Un temps sans dehors: Valéry et la danse*, (2005).

8 Sobre este ponto, me permito citar meu artigo *De l'espace chorégraphique: entre extase et discrétion*, (2007).

partitura e tocar a obra “identicamente”, mesmo que o estilo de interpretação tenha mudado (o que não deixará de acontecer).

Para retomar as categorias proposta por Nelson Goodman (1968), é preciso dizer que a obra teatral ou musical (ao menos, em seu modo padrão) constitui um objeto alográfico: não uma coisa material fixada pela singularidade de seu ser, mas um objeto ideal repousando sobre uma divisão entre as propriedades essenciais (afirmadas pelo texto ou partitura) e as propriedades contingentes, deixadas para livre escolha dos intérpretes ou das pessoas encarregadas de materializar a obra (tempo, entonação, qualidade etc.). É precisamente esse status alográfico que autoriza retomadas e atualizações “exteriores”, independente da história da obra e de suas reproduções sucessivas. Podemos ignorar toda a obra de Schubert, e nada conhecer dos pianistas que a tocaram sucessivamente. E, apesar de tudo isso, posso pegar, sem dificuldade, a partitura do *Terceiro Impromptu* e executá-lo corretamente (sob a única condição de saber ler uma partitura e de ter alguma competência pianística). A alografia (nesse caso, a inscrição gráfica) é o que abre para a obra a possibilidade de uma sobrevida e de uma reatualização, independentes da continuidade das transmissões pessoais.

Em larga medida, a dança escapa a um tal status alográfico. Suas práticas e suas obras não podem nunca ser transmitidas de outra forma, a não ser de um corpo a outro corpo, de uma presença a outra presença⁹ e dificilmente sobrevivem às rupturas de transmissão. Nos casos das obras clássicas, uma forte tradição, assim como um vocabulário comum vêm a enquadrar os processos de transmissão, de modo que a perpetuação das obras pareça nelas facilitada. No entanto, em meio a esse dispositivo, a obra já se dá segundo um movimento necessário. Cada grupo, em todo o mundo, dispõe de sua própria versão e adaptação dos grandes balés de repertório. E para uma mesma obra – por exemplo, *O Lago dos cisnes*, de Petipa e Ivanov –, existe uma multiplicidade de versões concorrentes com as quais nós nos confrontamos, sem que a coreografia original (pois quem pode afirmar conhecê-la?) seja, em alguma medida, acessível. Por outro lado, é suficiente que a tradição se interrompa para que as obras desapareçam para sempre.¹⁰ Esse foi o caso, por exemplo, do conjunto das obras de Noverre. Essa fragilidade da obra parece mais aguda ainda no caso das obras modernas ou contemporâneas, que são, muito frequentemente, incapazes de ser transmitidas para além da companhia que as produziram. A obra permanece propriedade do grupo, inseparável dos corpos que originalmente a criaram.

Esse *status* singular da obra coreográfica é, evidentemente, a consequência de um certo fracasso da notação. Mesmo que, dispondo desde o fim

9 Tenho consciência de deixar, aqui, de lado a questão da transmissão por vídeo, que exigiria ser estudada a parte. Digamos simplesmente que uma gravação em vídeo não retém uma obra, mas uma atualização singular (tal noite, tal realização) da obra. Assim, utilizar uma gravação como fonte para uma remontagem é fazer, implicitamente, funcionar o vídeo como uma partitura: separar a dança do corpo singular que a apresenta e isolá-la como um núcleo ideal que qualquer um poderia reatualizar.

10 E essa desaparecimento engaja, então, um trabalho eventual de reconstituição arqueológica, como aquele feito, por exemplo, por Pierre Lacotte com *La Sylphide*.

do século XV de sistemas notacionais, mais ou menos elaborados,¹¹ a dança permaneceu uma arte fundamentalmente oral. No entanto, com a notação, era justamente a promessa de uma mudança radical que se anunciava: o alinhamento das obras coreográficas com o padrão de funcionamento teatral e musical, e a instituição de um princípio de identificação da obra, independentemente da sua história material de produção e transmissão. Surgia a possibilidade de fazer da obra coreográfica um objeto ideal, funcionando como uma classe de ocorrências concretas (da mesma maneira que uma obra musical ou teatral), autorizando, assim, retomadas exteriores às séries lineares de transmissões orais. Para dizê-lo diferentemente, retomando o vocabulário goodmaniano, era a possibilidade de uma passagem da autografia à alografia que assim se anunciava.

Essa passagem nunca aconteceu. A dança ficou presa na exigência de uma presença necessária e os procedimentos de ausência autorizados pelo texto se tornaram letra morta. Ainda hoje, as obras coreográficas não são concebidas sobre a página, na solidão do escritório, mas no corpo dos intérpretes mesmo, no espaço coletivo do estúdio. Elas, também, não se transmitem por intermédio de um texto que, fixando de uma vez por todas as condições da identidade da obra, tornaria supérfluas as indicações dos seus participantes originais, mas por intermédio de transmissões pessoais, de “retomadas do papel”, como se diz. Daí resultaria essa surpreendente dependência pessoal das obras coreográficas, essa dependência em relação a presença, de acordo com o que foi aqui exposto, constitui uma fraqueza específica da dança, mas também, constitui, sem dúvida, sua força.

É conveniente explicar esse fracasso da notação. Apresentaremos aqui apenas uma hipótese de ordem lógica.¹² Essa hipótese sustenta que há uma contradição entre as condições de instituição de uma notação e as condições de sua assimilação prática. Para discutir esse ponto me apoiarei sobre dois exemplos opostos de sistemas notacionais: o sistema Feuillet (1979) e o sistema Laban. Toda prática da dança, toda dança **constituída**, repousa, da mesma forma que sua notação, sobre o recorte e a identificação de entidades discretas, nomeáveis e repetíveis; qualquer dança isola passos, figuras, posições; a constituição de tal vocabulário, mesmo que implícito e transitório, tem por condição de possibilidade a introdução de descontinuidades no seio do conjunto dos movimentos corporais possíveis; para que haja dança e vocabulário, é preciso que o *continuum* infinito dos movimentos possíveis sejam desmembrados, rarefeitos, de maneira que se destaquem alguns seres identificáveis: um “*dégagé*”, um “*développé*”, um *saut de basque*, uma “curva”, uma “contração”... A notação gráfica não opera diferen-

11 Para uma análise comparativa e histórica dos diferentes sistemas de notação coreográfica ver Ann Hutchinson-Guest (1989).

12 Para um estudo mais aprofundado das razões do fracasso notacional, eu me permito indicar o meu artigo *D'une graphie qui ne dit rien: les ambiguïtés de la notation chorégraphique*, (2004a).

temente, pois qualquer instituição de signos funciona simultaneamente como recorte de entidade, isolamento de categorias e divisão do contínuo. Por essa razão, podemos afirmar que toda dança repousa sobre uma *arqui-escritura*, no sentido que lhe confere Derrida, uma espécie de articulação primeira introduzindo descontinuidades no ser e funcionando como condição de lembrança e identificação. O problema é que, no caso da dança, as duas “escrituras”, a *arqui-escritura* do vocabulário coreográfico e a escritura gráfica da notação, nunca foram realmente coextensivas. As divisões categoriais subjacentes aos signos gráficos estiveram sempre de fora, e não superpostos às diferentes entidades isoladas pelo vocabulário coreográfico. Mais precisamente, a adequação dos dois sistemas somente se manifestou em breves momentos.

A *Chorégraphie* de Raoul-Auger Feuillet (1979) corresponde a um desses momentos, sem dúvida o mais arrebatador. Ela marca e projeta maravilhosamente o vocabulário da “bela dança”, dessa dança que se nomeia hoje – sem dúvida, de forma pouco apropriada – “barroca”. Os recortes categoriais operados pelo sistema reproduziam graficamente a *arqui-escritura* do estilo; eles apenas inscreviam, sob forma de signos, entidades já isoladas pelo vocabulário. O sistema tinha, então, todas as chances de se tornar realmente imanente às práticas que descrevia, pois o que se soletrava sobre a página não era diferente do que se pensava e se efetuava na prática. E, de fato, a notação Feuillet obteve um sucesso e uma difusão consideráveis. Editada em 1700, a *Chorégraphie* foi imediatamente reimpressa em 1701, e reeditada regularmente daí em diante. Teve tradução para o inglês em 1706 e parece ter sido um consenso, quase universal, durante sessenta anos.¹³ Desde 1700, paralelamente à apresentação do sistema, ela propôs um verdadeiro *corpus* de danças que cada um podia se apropriar e executar por si, desde que soubesse decifrar os signos. (FEUILLET; PECOUR, 1979) Tal foi o sucesso que em 1706 com a obra *Recueil de contredances mises en chorégraphie d'une manière si aisée que toutes personnes peuvent facilement les apprendre*, um novo *corpus* aparece. Os “mestres de balé” são então convidados, seja por razões de fixação, de difusão ou de propriedade intelectual, a tornar-se eles próprios “coreógrafos”, a notar e inscrever suas obras em forma de páginas escritas que se podia juntar à partitura musical e ao texto do libreto. De modo que, nesse curto espaço de tempo, parece que a dança falhara em se constituir enquanto prática real de escritura e de leitura. A imanência do sistema notacional nas práticas descritas (a homogeneidade das categorias instituídas, tanto de um lado quanto do outro), ao menos tornavam possível tal constituição. No entanto, essa imanência de-

13 No entanto, alguns melhoramentos ou rearranjos foram propostos, sem grande repercussão. Ver, por exemplo, *l'Abrégé de la nouvelle méthode pour écrire pour toutes sortes de danses de ville* de Pierre Rameau (1725), ou ainda, o artigo consagrado por Goussier à “Choreography” na *l'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, no qual Goussier menciona a proposta de um certo Favier.

via ser paga às custas de uma sobrevivência necessariamente limitada. A aderência do sistema a um dado estilo autorizava sua assimilação, mas o condenava, simultaneamente, a tornar-se, ele próprio, obsoleto quando o estilo desaparecesse. O que aconteceu, aproximadamente, por volta de 1750-1760.¹⁴Essa dependência geral de notação em relação a um dado estilo explicaria, parcialmente, a surpreendente abundância de sistemas que se sucediam, uns aos outros, após o fim do século XV.¹⁵ Cada sistema apenas projetaria um vocabulário particular e estaria, conseqüentemente, destinada a perecer com ele. A notação Feuillet foi o exemplo mais evidente de tal fenômeno de aderência.

Resta a possibilidade –ou o fantasma –de um sistema realmente universal, registrando não apenas esse ou aquele estilo, esse ou aquele vocabulário, mas todo o movimento possível. O sistema seria, então, capaz de assumir qualquer estilo de dança, às custas de uma exterioridade necessária. O sistema só poderia se tornar um sistema de inscrição de todos os movimentos possíveis instaurando suas próprias divisões categoriais, suas próprias entidades, indiferentes aos passos, às expressões e às posições de um dado vocabulário. Conseqüentemente, essas categorias deveriam produzir o objeto para uma aprendizagem exterior e secundária, dissociado das entidades ordinárias sobre as quais se sustentam as práticas. Resumidamente, aparece a figura do notador.¹⁶ A notação Laban¹⁷, com a qual justamente se instaura a figura contemporânea do notador, é o exemplo perfeito de tal exterioridade do universal. A **cinetografia**, outro nome da notação Laban, consegue lidar com qualquer tipo de movimento, quer ele seja coreográfico ou não. Mas ela só pode fazê-lo abandonando toda categoria local, todo elemento da arqui-escritura coreográfica; ela só pode fazê-lo instaurando suas próprias categorias e instituindo um momento de pura arbitrariedade, indiferente às entidades “domésticas” do uso. A cinetografia Laban teria, então, conhecido um fracasso exatamente inverso àquele experimentado pela notação Feuillet: não pela aderência a um dado estilo, às custas de uma impermeabilidade da história, mas por uma inevitável exterioridade de toda a linguagem, que se pretende universal. A cinetografia Laban, juntamente com a notação Benesh, constitui hoje um dos principais sistemas de notação em uso. Mas esse uso opera sempre segundo o mencionado regime de exterioridade. Muito poucos coreógrafos e dançarinos sabem ler ou escrever uma partitura Laban, e o ensino da notação se tornou um domínio específico e marginal no currículo coreográfico. Se combinarmos as duas figuras do fracasso, a impossibilidade da assimilação prática da escritura toma a forma de um trilema: 1. Para que a atividade de leitura e

14 Ver as *Lettres sur la danse* (1950), nas quais Noverre, visando o princípio da notação, exagera nos argumentos e demonstra que o sistema Feuillet tornou-se incapaz de assumir a responsabilidade pela crescente complexidade dos gestos e dos movimentos.

15 Ann Hutchinson-Guest, no quadro cronológico que propõe, não enumera menos que 60 tipos de sistemas!

16 Pode-se, também, traduzir *notateur* como coreólogo. (Nota da tradutora)

17 Rudolf von Laban é geralmente considerado como o “pai fundador” da dança moderna. Começa a elaborar seu sistema de notação do movimento nos anos 1920-1930, na Alemanha. Os princípios básicos dão lugar a duas publicações: *Choreographie* (1926) e *Schrifttanz : Methodik, Orthographie, Erläuterungen* (1928). O sistema foi objeto de constantes reelaborações e deságua, em 1956, nos *Principles of Dance and Movement Notation*. Encontraremos uma apresentação definitiva e exaustiva do sistema no *Dictionary of Kinetography Laban* (1979), elaborado por Albrecht Knust, aluno e colaborador de Laban, e de uma forma mais acessível, no manual de Ann Hutchinson-Guest, *Labanotation* (1961).

escritura se torne indissociável das práticas coreográficas, é necessário que os recortes categoriais operados pela notação sejam suficientemente próximos das obras criadas pelas práticas. 2. Entretanto, para que se estabeleça uma verdadeira tradição escrita, é necessário que o sistema seja suficientemente aberto, de modo que ele suporte a mutação dos estilos e dos gêneros, conservando uma certa estabilidade temporal. 3. Essa “abertura” do sistema – termo destituído de sua universalidade – é possível apenas sob a condição de um abandono das categorias locais de uso, o que parece desobedecer a primeira condição. A cinetografia Laban assumiria as condições 2 e 3, excluindo a 1; a notação Feuillet se ocuparia exclusivamente de 1, em detrimento das 2 e 3.

No entanto, é preciso notar que a cinetografia Laban também conheceu seu breve momento de incorporação prática. As danças de massa e os coros de movimento (*Bewegungschöre*) da Alemanha dos anos 1920-1930, reunindo, o mais das vezes, milhares de participantes, não seriam possíveis sem uma ampla difusão da notação e as possibilidades de aprendizagem que ela oferecia à distância.¹⁸ Por outro lado, para Laban, o sistema de decomposição do movimento subjacente à cinetografia não se reduziria, de forma alguma, a um simples artifício de descrição. Trata-se do sistema real do movimento humano, sistema que é o próprio objeto dessa dança dita “moderna” ou “livre” que se cria na mesma época, e cujo uso correto seria funcionar para além de qualquer código, de qualquer vocabulário gestual estabelecido. A dança “moderna” compartilha com a cinetografia um mesmo espaço de universalidade, no qual se veem subitamente autorizadas a produzir e a considerar um movimento realmente qualquer, um movimento sem repertório, inédito. Nesse sentido, pode-se dizer que as categorias de pensamento da notação estavam destinadas a se tornar as mesmas categorias da dança. Apenas a cinetografia podia estar a altura desse vazio preliminar que a dança compreendia como condição de sua “modernidade”. De fato, os conceitos da cinetografia foram, desde a origem, concebidos de acordo com a seguinte regra: tanto notacionais quanto coreográficos. O conceito de *kinesfera* – a esfera virtual formada pelo conjunto dos movimentos dos membros ao redor do corpo – é, pois, uma condição de domínio gráfico do espaço (daí resulta a decomposição do espaço em 27 direções elementares dando lugar a 27 signos correspondentes), um suporte analítico para a improvisação e a composição. No entanto, essa ligação originária entre os dois regimes de conceitualidade, que supostamente jamais aconteceu, desfez-se progressivamente. Os conceitos labanianos sobreviveram graças a dois modos de perpetuação distintos: garantia implícita do código

18 “Com meu amigo Knust, escrevi a partitura de uma peça, reunindo mil participantes e enviei a notação para as sessenta cidades donde vieram os participantes. Como nossas partituras tinham sido estudadas pelos sessenta grupos locais, o conjunto dos participantes conseguiu dançar juntos desde o primeiro ensaio, não somente as grandes linhas, mas a coreografia em todos os seus detalhes, e com poucos erros e interrupções”. (LABAN, 1956, p. 1)

notacional e a série velada e deformada das transmissões orais. Podemos encontrar hoje, em certos coreógrafos ou em certos pedagogos, o traço de tal conceito labaniano. Porém, nunca com um vínculo que o associaria à Laban e que daria ao sistema notacional o caráter prático que lhe falta.

Desconstrução da presença e arqueologia da oralidade

Desse fracasso da notação (ou mais exatamente, do fracasso de sua integração prática), resultaria o surpreendente idealismo da presença que parece saturar as práticas de dança, sejam elas passadas ou atuais. Parece que o dançar faz sempre questão de uma presença confrontada (ou não) a uma outra presença, e isso em uma recusa explícita de qualquer traço, de qualquer arquivo, de qualquer colocação. O discurso antinotacional de Noverre (1950), que representa o emblema de tal idealismo, ainda hoje, se encontra às margens de nossa modernidade mais avançada. Um duplo programa de trabalho surge então, e eu faço apenas esboçar aqui o que espero ter, parcialmente, realizado em meu trabalho *Le Désœuvrement chorégraphique*: por um lado, tentar desconstruir no âmbito dos discursos coreográficos a predominância da presença (que só faz reenviar a um certo modelo orgástico ou extático da dança), e por outro, analisar os diferentes regimes de oralidade que organizaram historicamente a sobrevivência e a transmissão das obras coreográficas: a estética da variação e das versões que competem, próprias do dispositivo clássico, o dogma moderno da imanência das danças nos sujeitos criadores originais, ou enfim, a consciência contemporânea da historicidade e de suas variações... Tantos são os motivos que vieram contrabalançar a formulação de partida – a dança, ausência da obra –, mas que, infelizmente eu só posso evocar, aqui, sob a forma da preterição, ou seja, pela apresentação de um ausência.

Referências

- BADIOU, A. La danse comme métaphore de la pensée. In: BADIOU, A. *Petit manuel d'inesthétique*. Paris: Seuil, 1998. Publicada originalmente em *Danse et pensée*, de C. Bruni, 1993.
- BARBARAS, R. Sentir et faire: la phénoménologie et l'unité de l'esthétique. In: BARBARAS, R. *Vie et intentionnalité*. Paris: Vrin, 2003. Publicado também em: *Phénoménologie et esthétique*, de Éliane Escoubas, 1998, p. 38-39.

- FEUILLET, R.-A. *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. Hildesheim / New-York: G. Olms, 1979.
- FEUILLET, R.-A. *Recueil de contredances mises en chorégraphie d'une manière si aisée que toutes personnes peuvent facilement les apprendre*. Paris: L'auteur, 1706.
- FEUILLET, R.-A.; PECOUR, M. *Recueil de dances*. In: FEUILLET, R.-A. *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. Hildesheim / New-York: G. Olms, 1979.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura na idade clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- GOODMAN, N. *Languages of art*. Indianapolis; New York: Bobbs-Merril, 1968.
- GOUSSIER, J. Choreography. In: DIDEROT; D'ALEMBERT. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société d gens des lettres*. Paris: [S.n.], 1702.
- HEGEL, G. W. F. *Lições de estética*. Lisboa: Guimarães, 1993.
- HUTCHINSON-GUEST, Ann. *Choreo-graphics: a comparison of Dance notation systems*. New-York: Gordon & Breach, 1989.
- HUTCHINSON-GUEST, Ann. *Labanotation*. Norfolk: New Directions, 1961.
- KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. V. Rohden e A. Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- KNUST, Albrecht. *Dictionary of Kinetography Laban*. Plymouth: Macdonald & Evans, 1979.
- LABAN, R. *Principles of dance and movement notation*. Londres: MacDonald & Evans, 1956.
- LABAN, R. *Schrifttanz: methodik, orthographie, erläuterungen*. Vienne : Universal Edition, 1928.
- LABAN, R. *Choreographie*. Iena : Eugen Diederich Verlag, 1926.
- MALLARMÉ, S. Crayonné au theater. In: VALÉRY, P. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 1945. (Bibliothèque de la Pléiade).
- NIETZSCHE, F. *Le gai savoir*. Paris: Gallimard, 1970.
- NIETZSCHE, F. *La naissance de La tragédie*. trad. fr. par Philippe Lacoue-Labarthe. Paris: Gallimard, 1949.
- NIETZSCHE, F. *Nietzsche contre Wagner*. In: NIETZSCHE, F. *Œuvres philosophiques complètes*. Paris: Gallimard, 1974. t. 8, v. 1.
- NOVERRE, J.-G. *Lettres sur la danse et les ballets*. Paris: Lieutier, 1950.
- PAUTRAT, Bernard. *Versions du soleil*. Paris: Seuil, 1971. Segunda parte, ch. VI "A dança metafórica: a coreografia" p. 303-310.

- POUILLAUDE, F. *Le désœuvrement chorégraphique: étude sur la notion d'œuvre en danse*. Paris: Vrin, 2009.
- POUILLAUDE, F. D'une graphie qui ne dit rien: les ambiguïtés de la notation chorégraphique. *Poétique*, Paris, n. 137, fév. 2004a. Publicado também em: *Le désœuvrement chorégraphique: étude sur la notion d'œuvre en danse*.
- POUILLAUDE, F. Un temps sans dehors: Valéry et la danse. *Poétique*, Paris, n. 143, sept. 2005. Publicado também em: *Le désœuvrement chorégraphique: étude sur la notion d'œuvre en danse*, 2009, cap. 2.
- POUILLAUDE, F. De l'espace chorégraphique: entre extase et discrétion. *Philosophie*, Paris, n. 93, printemps 2007. Publicado também em: *Le désœuvrement chorégraphique: étude sur la notion d'œuvre en danse*, 2009, cap. 3.
- POUILLAUDE, F. Scène et contemporanéité, *Rue Descartes*, Paris, n. 44, juin 2004b.
- RAMEAU, J. Pierre. *l'Abrégé de la nouvelle méthode pour écrire pour toutes sortes de danses de ville*. Farnborough: Greg International, 1972.
- STRAUS, E. Les formes du spatial: leur signification pour la motricité et la perception. In: COURTINE, Jean-François (Dir.). *Figures de la subjectivité*. Paris: CNRS Éditions, 1992. p. 15-49. Tradução do artigo para o francês por Michèle Gennart. Publicação original do artigo como: Die formen des Räumlichen. Ihre Bedeutung für die Motorik und Wahrnehmung. *Der Nervenarzt*, Berlin, 3, cahier 11, p. 633-656, 1930.
- VALÉRY, P. L'âme et la danse. In: VALÉRY, P. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 1960. t. 2, p. 148-176. (Bibliothèque de la Pléiade). Publicação original em: Numéro spécial de la *Revue Musicale* du 1^{er} décembre 1921: Le Ballet au XIX^e siècle, Éditions de la Nouvelle Revue Française.
- VALÉRY, P. Philosophie de la danse. In: VALÉRY, P. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 1957. t. 1, p. 1390-1403. (Bibliothèque de la Pléiade). Publicação original: Conferência realizada na Université des Annales em 5 de março de 1936, publicada em *Conferencia*, 1^{er} novembre 1936.
- VALÉRY, P. Degas, danse, dessin. In: VALÉRY, P. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 1960. t. 2, p. 1163-12-41. (Bibliothèque. de la Pléiade).