

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

Anna Carolina Ferreira Lima

**Notações coreográficas:
a partilha do gesto editorial**

São Paulo

2023

Anna Carolina Ferreira Lima

**Notações coreográficas:
a partilha do gesto editorial**

VERSÃO CORRIGIDA

Tese apresentada à Faculdade de Educação da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Doutora em Educação.

Área de Concentração: Educação e Ciências Sociais:
Desigualdades e Diferenças

Orientadora: Profa. Dra. Cintya Regina Ribeiro

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação

Ficha elaborada pelo Sistema de Geração Automática a partir de dados fornecidos pelo(a) autor(a)
Bibliotecária da FE/USP: Nicolly Soares Leite - CRB-8/8204

Fn Ferreira Lima, Anna Carolina
Notações coreográficas - a partilha do gesto editorial / Anna Carolina Ferreira Lima; orientadora Cintya Regina Ribeiro. -- São Paulo, 2023.
183 p.

Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação Educação e Ciências Sociais: Desigualdades e Diferenças) -- Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2023.

1. Filosofia da Educação. 2. Notação de Dança. 3. Ética. 4. Pensamento. 5. Gestos. I. Ribeiro, Cintya Regina, orient. II. Título.

Nome: LIMA, Anna Carolina Ferreira

Título: Notações coreográficas: a partilha do gesto editorial

Tese apresentada à Faculdade de Educação da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Doutora em Educação.

Área de Concentração: Educação e Ciências Sociais:
Desigualdades e Diferenças

Orientadora: Profa. Dra. Cintya Regina Ribeiro

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Para Lupécio Ferreira de Lima,
in memoriam.

AGRADECIMENTOS

Por ensinarem que não há, efetivamente, mundos dados para todos, e que, por isso mesmo, é preciso instaurar mundos. E por ofertarem condições afetivas, documentais, teórico-metodológicas, burocráticas etc., para que esta tessitura se escrevesse. Por darem respostas públicas a pedidos individuais. Por não fazerem questão de nomes próprios. Por darem tempo. Pelas incontáveis gentilezas. Pelos revezes também. E por se terem feito presentes. E por se terem ausentado. Pelo assim e pelo assado. Pelas contiguidades de velocidades. Por me lembrarem que sempre há ainda algo a fazer. Por me lembrarem que sempre há ainda algo a desfazer. Por mostrarem como fazem. Por sustentarem modos de partilha do tempo que não exigem que se seja, mas convidam a que se esteja.¹

¹ Cintya Regina Ribeiro; Julio Groppa Aquino; André Bocchetti; Angélica Vier Munhoz; Cristiano Bedin da Costa; Ana Paula Veiga Kiffer; Jussara Corrêa Miller; Marcelo de Andrade Pereira; Marcos Garcia Neira; Pedro Angelo Pagni; Airton José Vieira; todas as pessoas que passaram pelo Grupo de Orientação e Pesquisa coordenado pela Profa. Cintya; funcionários da Secretaria de Pós-graduação e da Biblioteca da FEUSP; funcionários da Biblioteca da ECA-USP; funcionários da Biblioteca Mario de Andrade; funcionários da New York Public Library; funcionários da Ohio University Libraries; funcionários do Dance Notation Bureau; Projeto Calo na Mão etc.

*Como fazer? é a questão das crianças perdidas.
Aqueles a quem não se disse nada.
Aqueles que têm os gestos
mal garantidos.
Aqueles a quem nada foi dado.
Cujos
caráter de criatura, cuja errância não cessa de se trair.
A revolta que vem é a revolta das crianças perdidas. [...]*
(TIQQUN, 2019a, p. 19)

[...]

*Se estendo o braço, chego exatamente onde o meu braço chega –
Nem um centímetro mais longe.
Toco só onde toco, não onde penso.
Só me posso sentar onde estou.
E isto faz rir como todas as verdades absolutamente verdadeiras,
Mas o que faz rir a valer é que nós pensamos sempre noutra coisa,
E somos vadios do nosso corpo.*
(PESSOA, 2013, p. 112)

RESUMO

LIMA, Anna Carolina Ferreira. **Notações coreográficas**: a partilha do gesto editorial. 2023. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Esta pesquisa investiga esforços no sentido de fazer tender a zero a distância entre certo modo de pensamento e gesto, ou simplesmente ascese. Para tanto, recorre a práticas de documentação gráfica da dança denominadas notações coreográficas. Aqui reunidas em 20 espécimes situados entre 1496 e 1981, tais práticas tornam diferentes modos de dançar, ensinar, estudar, ler e escrever legíveis em termos de pensamento-ato. Dessa forma, permitem investigar a relação ascética entre educação, dança e pensamento, enfoque esse derivado do estabelecimento preliminar de uma conversação entre dissertações e teses defendidas ao longo da última década no território nacional, e alguns pensadores pós-estruturalistas concentrados na relação entre filosofia e dança. A ênfase ao aspecto procedimental da ascese corporal, ensejada pelo arquivo das notações, encontra suporte nos oito cursos ministrados por Michel Foucault no Collège de France entre 1976 e 1984. Uma vez que esses cursos se caracterizam por certa descontinuidade nos planos temático, teórico e empírico, a relação entre tal conjunto e o das notações ocorre por interpelação recíproca. Investigamos o arquivo das notações a partir do operador de edição. Considerando aqui a edição como uma força de afetação das práticas, o referido operador foi forjado em companhia dos últimos cinco cursos da série foucaultiana, os quais tinham a ascese como um fio condutor. Do encontro entre essa mesma fração dos cursos e as notações, a abordagem da ascese por meio de seus procedimentos editoriais encaminha a investigação para dois realces: o de uma diferença operativa entre uma ascese local, especializada, e uma ascese geral; e outro concernente tanto ao modo de presença do mundo quanto ao modo de relação com este, no exercício de si. A partir disso, delinea-se a necessidade de acompanhar a série dos oito cursos de Michel Foucault tendo em vista modos de relação com o mundo. A partir das modalidades relacionais de enfrentamento (por meio do curso de 1976), obediência (por meio dos três cursos entre 1978 e 1980) e composição (por meio dos quatro cursos entre 1981 e 1984), a sondagem dos oito cursos levou ao destaque de diferenças nos procedimentos editoriais de relação com o risco. Em vista das implicações ético-políticas concernentes a tal relação, emerge na pesquisa a necessidade de realizar um deslocamento tático no foco da ascese. Esta pesquisa culmina em uma defesa da relevância ético-estético-política das práticas de edição, na qualidade de saberes determinantes para o vitalismo de qualquer dito domínio de saber; e, por conseguinte, da condição privilegiada do gesto docente como vetor de circulação e partilha de tais práticas, em sua força sempre local, a despeito da relevância comumente atribuída aos saberes por elas editados.

Palavras-chave: Notações Coreográficas. Educação. Ascese. Edição. Michel Foucault.

ABSTRACT

LIMA, Anna Carolina Ferreira Lima. **Dance notation**: sharing the editorial gesture. 2023. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

This research investigates efforts to reduce to zero the distance between a certain way of thinking and gesture, or simply ascesis. To do so, it resorts to practices of graphic documentation of dance called dance notation. Here gathered in 20 specimens located between 1496 and 1981, such practices make different ways of dancing, teaching, studying, reading and writing readable in thought-act terms. In this way, they allow us to investigate the ascetic relationship between education, dance and thought, a focus derived from a preliminary establishment of a conversation between dissertations and theses defended over the last decade in the national territory, and some post-structuralist thinkers focused on the relationship between philosophy and dance. The emphasis on the procedural aspect of bodily ascesis, brought about by the notation practices, finds support in the eight courses given by Michel Foucault at the Collège de France between 1976 and 1984. Since these courses are characterized by a certain discontinuity in the thematic, theoretical and empirical levels, the relationship between such a set and that of notations occurs by reciprocal interpellation. We investigate the notations through the operator of edition. Considering here edition as a force that affects practices, such operator was forged in the company of the last five courses of the Foucauldian series, which had ascesis as a guiding thread. From the encounter between this same fraction of the courses and the notations, the approach to ascesis through its editorial procedures leads the investigation towards two highlights: that of an operative difference between a local, specialized ascesis and a general one; and another concerning both the mode of presence in the world and the mode of relationship with it, in the exercise of oneself. From this, the need to follow the series of eight courses by Michel Foucault is outlined, in view of ways of relating to the world. From the relational modalities of confrontation (through the course given in 1976), obedience (through the three courses given between 1978 and 1980) and composition (through the four courses given between 1981 and 1984), the exploration of the eight courses led to the highlight of differences in risk-related editorial procedures. In view of the ethical-political implications concerning this relationship, the need to carry out a tactical shift in the focus of ascesis emerges in the research. It culminates in a defense of the ethical-aesthetic-political relevance of the editing practices, as a determinant knowledge for the vitalism of any so-called domain of knowledge; and, consequently, the privileged condition of the teaching gesture as a vector for the circulation and sharing of such practices, in their sempiternal local strength, despite the relevance commonly attributed to the knowledge edited by them.

Keywords: Dance Notation. Education. Ascesis. Edition. Michel Foucault.

SUMÁRIO

Apresentação [10]

PARTE 1 – Introdução [16]

- 1.1. De composições: dança e pensamento [21]
- 1.2. O rastro de uma força menor, mas presente [27]
- 1.3. Notações coreográficas: relações ascéticas entre dança, educação e pensamento [30]
- 1.4. Notações coreográficas em dimensão performativa: uma educação do gesto [34]
- 1.5. Como tocar modos de pensamento? [39]
- 1.6. Das peças deste jogo investigativo [44]

PARTE 2 – O gesto editorial como modo de pensamento-ato [54]

2.1. Fazer aparecer uma dramaturgia de práticas [56]

- 2.1.1. Personagens notacionais: entre linhas e apagamentos [57]
- 2.1.2. Grafias de autocentramento [61]
- 2.1.3. Grafias de dispersão [66]
- 2.1.4. O sujeito: de constante da dança a categoria composicional [75]

2.2. Notando a audiência: uma categoria composicional [77]

- 2.2.1. A notação da visibilidade [79]
- 2.2.2. Um dispositivo especular [83]
- 2.2.3. Virando o espelho [87]

2.3. Uma nova constante: o movimento [90]

- 2.3.1. Singularidades em Théleur [91]
- 2.3.2. Línguas notacionais [93]
- 2.3.3. Redução: uma estratégia editorial [95]
- 2.3.4. Hierarquias cinéticas [102]
- 2.3.5. Dos efeitos da redução: aberturas e fechamentos e aberturas e... [105]

2.4. Entre o deserto e a praça pública [108]

- 2.4.1. Coreografia: um território de tempo [109]
- 2.4.2. A contaminação pelo coreográfico [112]
- 2.4.3. Ascese local e ascese geral: uma abordagem foucaultiana [116]
- 2.4.4. A dança como modo [123]

PARTE 3 – A partilha do gesto editorial [128]

- 3.1. A adição e a soma zero [129]
- 3.2. Dançar no mundo e com o mundo [133]
- 3.3. Eu: uma operação [135]
- 3.4. Modos de relação com o mundo: uma série foucaultiana [140]
- 3.5. A ascese ética como agonística entre mundos [153]
- 3.6. A edição como referência [165]

Do traço ao risco [173]

Referências [176]

Apresentação

Duas tarefas do início da vida: limitar seu círculo cada vez mais e verificar continuamente se você não está escondido em algum lugar fora do seu círculo. (KAFKA, 2012, p. 97)

Esta pesquisa emerge de uma impossibilidade, a de separar um gesto qualquer de seu modo. Aceitando, por conseguinte, que um gesto só pode se realizar de algum modo, dedicamos estas linhas a um cuidado para com essa relação inseparável de termos. A presente tese foi disparada por um incômodo em relação à tanta importância conferida à identidade de tudo, em detrimento dos modos.

Um modo não coincidiria com uma suposta dimensão do ser. Diferentemente dessa dimensão, um modo não se intimida por nenhum assédio identitário, constituindo justamente aquilo que escapa a qualquer predicado. Isso porque um modo não pode ter existência em si, mas está sempre por um fio no sempiterno aqui e agora de qualquer composição. Um modo só existe no aqui e agora de alguma relação. Tragicamente relacional, um modo depende de encontros; da mesma forma, ele é também imanente a estes.

Certo cineasta havia realizado um curta-metragem em 1967, o qual fascinaria mais tarde um outro. Este outro, décadas após a feitura daquele filme, resolve então convidá-lo para um jogo de composição. Uma vez reunidos, o jogo começa: aquele cineasta deverá refazer fragmentos de seu próprio curta-metragem por cinco vezes. Cada uma delas deverá receber o título de *Obstruction*, seguido do número correspondente.

As regras de composição fílmica são sempre definidas pelo proponente do jogo, também ele um cineasta. Para a *Obstruction #1*, define as seguintes condições: nenhuma edição poderá durar mais do que 12 *frames* (o equivalente a meio segundo fílmico); as filmagens só poderão ser feitas em Cuba (local definido a partir de uma menção, feita na conversa entre ambos, a um charuto havano); não poderá haver *set* de filmagem (condição definida assim que o outro cineasta planeja, em voz alta, precisamente a montagem de um *set*); e, finalmente, as diversas perguntas que são enunciadas no filme matricial devem ser respondidas nesse *remake*.

O cineasta convidado fica sem chão. Encerrado aquele primeiro encontro, ouvimo-lo, já em outro ambiente, queixar-se das condições impostas, alegando que o filme já estaria arruinado antes mesmo do início do trabalho. Sem *set*? 12 *frames*? *Ficará espástico!*, resmunga ele.

Quase um ano depois, eles se reúnem novamente para a exibição do primeiro *remake*. Urgindo existir de algum modo, *Obstruction #1* pode assim ser descrito: uma experimentação

exuberante de recursos editoriais, tanto no tocante às variações de planos, ângulos e sons, como na maneira de composição da própria sequência. Alegres e satisfeitos com o resultado da tarefa, ambos celebram. Em meio aos comes e bebes, o cineasta proponente vai logo estabelecendo as regras para a *Obstruction #2*, estas notavelmente mais severas. Desta vez, o convidado deverá eleger o local mais miserável do mundo e, rodeado por tal cenário, deverá refazer uma cena de um jantar luxuoso degustado em traje de gala. Esse *remake*, porém, não poderá ser encenado por um ator, tal como o foi no filme matricial, mas sim pelo próprio cineasta convidado.

Mais um tempo se passa, os dois cineastas reúnem-se novamente e assistem ao segundo *remake*. Emerge um problema: na concepção do proponente, uma das regras de composição não teria sido cumprida a contento, em virtude do que o outro cineasta deverá ser punido. A punição: retornar àquele cenário e refazer o filme atentando rigorosamente às regras impostas anteriormente. Desta vez, a resistência se faz de imediato; o cineasta convidado não quer e não vai retornar para lá. Mas a punição precisa ocorrer, e o proponente não tem outra ideia de como penalizar seu parceiro de jogo. Pede a este então que lhe ajude a definir o castigo que irá sofrer. Assim que este, em voz alta, admite preferir que o seu proponente tome as decisões, este último assim decreta: *então faça o filme sem minhas regras!* Liberdade total; eis o castigo, ou melhor, a *Obstruction #3*. *Não gosto disso. Preferiria ter algo em que me apoiar*, é como responde o mesmo cineasta que, lembremos, outrora reclamara justamente de ter que proceder em conformidade com as primeiras condições composicionais a ele impostas.

Esse breve rastro traçado com base no filme *As cinco obstruções* (2003), de Lars von Trier e Jørgen Leth, auxilia-nos a circunscrever mais detidamente a questão intrigante da relação entre um gesto qualquer e seu modo: executar um gesto sem caução externa, deixado à deriva sem condições preestabelecidas para seu modo de realização. Proceder sem apoio em um referencial definido por outrem mostra-se mais problemático, no jogo entre os dois cineastas, do que poder lidar com um conjunto de premissas entregue de bandeja, mesmo que se trate de um conjunto absolutamente aleatório e descontínuo de premissas, mesmo que tais premissas tenham sido estabelecidas explicitamente ao acaso. Diga-se, de passagem, que Leth nem estava sendo completamente abandonado para a realização da terceira obstrução, uma vez que se tratava, tal como as demais, de um *remake*, isto é, ele tinha pelo menos o filme matriz como algum referencial.

Dada a condição ao mesmo tempo corriqueira e decisiva da edição para o modo de existência de um filme, presumir-se-ia tratar-se esta da parte mais fácil do trabalho de composição. Paradoxalmente, a arte cinematográfica apresenta uma miríade de obras cujo protagonista consiste no próprio dilema editorial.

Durante a discussão acerca de *Obstruction #2*, Lars von Trier não deixa de pontuar que havia gostado muito dessa produção de Jørgen Leth, mas, ao mesmo tempo, acreditava que ela não havia seguido as regras do jogo, e que, portanto, não correspondia ao filme por ele solicitado. Esse cineasta arremata sua fala com o seguinte apontamento: *Esse filme parece muito melhor do que o outro poderia ser. Mas eu pedi pelo outro.*

Com essa fala de Lars von Trier, somos arremessados a uma relação inusitada de oposição. A partir daquelas palavras, poderíamos dizer que o melhor não se oporia ao pior, mas ao outro, ao algum, ao qualquer. A defesa justificada em termos do que seria supostamente melhor comprometeria a força de existência do algum, daí a relação de oposição. No caso de *Obstruction #2*, a busca de Jørgen Leth por *sempre buscar fazer o melhor* daria prova disso, ao sacrificar a experimentação de um filme outro. Em outras palavras, a premissa editorial do melhor teria se sobreposto ao conjunto de premissas quaisquer imposto por Lars von Trier.

O filme refeito por cinco vezes chama-se *The perfect human* (1967), *uma pequena gema que nós vamos arruinar*, diz von Trier. O jogo com Leth é considerado, pelo seu proponente, como uma *terapia*, uma terapia cujo objetivo não era conduzir o outro a *uma competição consigo mesmo*. Por meio de tal terapia, von Trier pretendia *banalizar* Leth, deslocá-lo da monotonia discursiva que lhe imporia *sempre tentar ser bom demais*. Para tanto, cinco experimentações, cinco variações errantes.

Esta pesquisa propõe-se a pensar o *como* do gesto, apostando na sua relação com procedimentos editoriais. Isso nos leva a tomar distância em relação à premissa monótona do melhor, afirmando, em seu lugar, a potência de variação do algum. Buscando explorar variações prolíficas de articulação entre edição e gesto, tocamos as investigações a partir da prática artística da dança. Mais especificamente, priorizamos, na dança, uma prática escritural que há alguns séculos opera um convite para que se proceda em conformidade com ela, seguindo *pari passu* seu rastro: notações coreográficas. Em sua companhia, é possível investigar articulações entre procedimentos editoriais e gesto moduladas por forças de tom educacional.

Conforme tornar-se-á visível ao longo desta pesquisa, a edição perpassa tudo. Dos gestos mínimos à organização do Estado, fervilham cortes, ampliações, separações, repetições, apagamentos, realces, intensificações, atenuações, compartimentações, acelerações, ralentamentos etc. No entanto, por mais profusos que sejam os modos de editar, e por mais que eles pareçam vir se tornando técnicas cada vez mais centrais, especialmente considerando as novas modalidades de obtenção de meios de vida que emergiram na recentíssima era das telas, é curioso como o mundo parece estar se tornando cada vez mais o mesmo. Em conversação sensível com o pensamento de Jonathan Crary, André Lepecki (2016) alude a tal condição do

mundo tomando de empréstimo a expressão 24/7, esmiuçada em teorização de Jonathan Crary conforme segue:

Um mundo a 24/7 é um mundo desencantado em sua erradicação de sombras e obscuridade e de temporalidades alternativas. É um mundo idêntico a si mesmo, um mundo com o mais superficial dos passados, e assim em princípio sem espectros. Mas a homogeneidade do presente é um efeito do brilho fraudulento, o qual presume estender-se por todos os lugares e antecipar-se a qualquer mistério ou incognoscibilidade. (CRARY apud LEPECKI, 2016, p. 65, tradução nossa).

Enquanto a diversidade prolifera de modo representacional como um valor a ser atingido e preservado, o que se performa é o eco incessante do amálgama procedimental entre os valores de identidade subjetiva e de visibilidade, amálgama esse que assegura um manuseio cada vez mais inofensivo de técnicas editoriais. Afinal, não se democratiza o acesso a determinadas armas sem as descarregar primeiro.

A dimensão editorial aqui em jogo concerne, portanto, aos modos de pensamento e a seus correlatos, os modos de existência. Tal dimensão diz respeito justamente à força editorial exercida pelas premissas de identidade e de visibilidade, na medida em que a combinação entre ambas vem colaborando, em escala milenar, para a redução das formas de vida a uma única e transparente unidade: o sujeito. Partindo do pressuposto, caro ao pensamento pós-estruturalista, de que a linguagem não representa, mas produz, os esforços a seguir visam a um extravio de ânimo procedimental em relação a essa discursividade.

Na primeira parte desta tese, configuramos o problema da pesquisa a partir de uma composição entre dois estratos bibliográficos, a saber: teses e dissertações que articulam os descritores *educação, dança e pensamento*; e a filosofia da dança de alguns pensadores em matizes pós-estruturalistas. Em ambos os estratos, chamou nossa atenção certa busca em comum, no sentido de sair do Eu; uma busca aguerrida, esforçada, cabe dizer. O esforço em questão teria em vista fazer a distância entre certo modo de pensamento e gesto tender a zero, ou simplesmente uma ascese. Com isso, vislumbramos a possibilidade de investigar a relação ascética em jogo na composição entre educação, dança e pensamento. Para tanto, propomos, em seguida, o estabelecimento de dois conjuntos de documentos. Um desses conjuntos atende pela rubrica de notações coreográficas, práticas de documentação gráfica da dança que asseguram a configuração de forças cara a este trabalho. O outro conjunto é constituído pela série de cursos ministrados entre 1976 e 1984 no Collège de France por Michel Foucault, pensador que nos auxilia a perscrutar as práticas a partir de seus modos. Embora se possa dizer, de pronto, que se trata, respectivamente, de um estrato bibliográfico empírico e outro teórico,

não buscamos sustentar uma hierarquia entre ambos, mas, em vez disso, encontrar modos possíveis de interpelação recíproca. Isso se fez especialmente necessário, uma vez que o conjunto dos cursos de Foucault aqui não se justifica por uma unidade de ordem temática, teórica ou empírica, levando à realização de cortes teóricos distintos ao longo desta pesquisa, sempre implicados por atravessamentos com as notações e outros materiais, conforme resumiremos a seguir. Em todo caso, foi preciso um movimento preliminar com o pensamento de Michel Foucault para que tivéssemos meios de iniciarmos nossos encontros com as notações. Para tanto, nosso primeiro excuro teórico se deu ainda nessa primeira parte, na qual esquadrimos, em companhia dos seus últimos cinco cursos, o operador investigativo de edição.

Na segunda parte, disparamos os encontros com alguns procedimentos editoriais efetuados no arquivo das notações coreográficas. Sempre considerando os efeitos performativos desses procedimentos nos modos de consecução da ascese corporal de um usuário qualquer, esses encontros reverberaram alguns vetores de força movidos na etapa preliminar de configuração do problema de pesquisa. Tais forças consistem na artificialidade do sujeito, e, portanto, no caráter facultativo de sua presença nos materiais; na instauração da atenção; no tratamento da dança em termos de movimento, ou da dança a partir de um pensamento cinético; e, finalmente, na questão da duração da ascese dançarina. Distribuídas ao longo de quatro seções em conversação com algumas composições de dança contemporânea, essas entradas possibilitaram clamar pela presença de Foucault por meio de seus últimos cinco cursos, nos quais a ascese aparece como um fio condutor. A partir das conversações tecidas, interpelamos, nesse conjunto, graus de ascese, das mais radicais às mais moderadas, reordenando os cursos em busca de matizar esses graus. Emerge dessas relações a necessidade de considerar a ascese ética por meio da relação com o mundo, matéria da derradeira parte desta tese.

Na terceira e última parte, está em jogo a relação ascética com os imponderáveis do mundo, os quais conferem a este a possibilidade de alguma singularidade. A abordagem do conjunto dos oito cursos de Michel Foucault referidos anteriormente revela-se medular nessa etapa da discussão, pois permite perscrutar a relação incisiva entre procedimentos editoriais e o estatuto do vetor do risco nos modos de vida, desde sua afirmação agonística na Antiguidade até sua proscricção apavorada na modernidade. Diante disso, vislumbramos a necessidade de deslocar o foco da ascese, correntemente considerada como um exercício de si sobre si. Com vistas a agudizar o caráter problemático desse modo de circunscrever a ascese, investigamos o Eu não como um ser, mas na condição de operação indispensável à própria sustentação do modo de vida moderno. Fazendo frente às operações de identidade do Eu, esta tese defende a ascese

na qualidade de esforços de instauração de mundos locais, doravante considerados como o território da ética. Atestada, ao longo de toda a pesquisa, a importância decisiva dos procedimentos editoriais na qualidade de saberes táticos que podem instaurar mundos, realçamos um território estratégico de sua exibição e partilha em alguma condição de variação e de singularidade: o gesto docente.

PARTE 1 – Introdução

[...] Sair da metafísica não é um imperativo filosófico, é uma necessidade fisiológica. No extremo de seu desenvolvimento presente, a metafísica se resume a uma injunção planetária à ausência. Aquilo que o Império exige não é que cada um se conforme a uma lei comum, mas à sua identidade particular; pois o poder imperial depende da aderência dos corpos a suas supostas qualidades, a seus predicados, para controlá-lo. (TIQQUN, 2019b, p. 18).

A partir de um levantamento realizado no Catálogo de Dissertações e Teses da CAPES, combinando os descritores *educação*, *dança* e *pensamento*, foi-nos ofertado um rol contendo 69 pesquisas defendidas apenas na última década². A maioria foi sediada no campo educacional, aí incluída a Educação Física, mas também ocorreram, em menor proporção, pesquisas em outras áreas, tais como as de Artes, Dança e Artes Cênicas, bem como em Psicologia, Saúde Pública, Comunicação e Semiótica, e até mesmo Turismo.

Embora pressupuséssemos um interesse, estrangeiro ou familiar ao campo educacional, pela combinação entre aqueles três termos, alguns dos trabalhos resultantes do levantamento apresentavam um tratamento incidental de um ou mais deles, razão pela qual eles não serão evocados aqui. Outro fator participou da triagem daqueles resultados: o grau de afinidade teórica entre nós. De largada, situamo-nos em um ambiente de contágio com o pensamento teórico-metodológico de Michel Foucault, o que nos levou a reter as fontes temáticas afins à linha de pensamento denominada pós-estruturalismo, à qual ele costuma ser associado. Esse alinhamento entre as fontes e nós diz do tipo de relação que podemos produzir com aquilo que investigamos, conforme veremos à frente.

Desse nosso mergulho temático-teórico, três grandes forças chamaram nossa atenção. Inevitavelmente, a primeira delas diz respeito à relação entre educação e dança. Há, sim, abordagens de orientação mais conceitual, que se valem da dança como uma espécie de metáfora, um operador teórico ofertado ao pensamento em educação. Porém, chamou nossa atenção o forte atendimento ao chamamento procedimental que aquela relação de termos enseja. Se considerarmos a dança como “[...] a mais ‘física’ das artes” (BARDET, 2014, p. 27), o foco em situações concretas, com pesquisa de campo, ou pesquisa-intervenção, torna-se presumível.

Tais situações concretas são investigadas no interior de salas de aula de dança, mas também em salas de aula de História da Dança; e de aulas de Matemática, Português e demais disciplinas do currículo tradicional; em situações pedagógicas proporcionadas fora do ensino

² O levantamento foi realizado no sítio eletrônico <<https://catalogodeteses.capes.gov.br/>>. Acesso em: 14 jun. 2021.

básico ou técnico; e ainda em salas de professores. Esses seriam os cenários mais evidentemente educacionais, nos quais seriam postos em circulação saberes e procedimentos relacionados à dança.

Mas também encontramos outra via: uma busca investigativa pelo elemento educacional em operação no interior de contextos em tese exclusivos à prática artística da dança: as salas de ensaio, a relação coreógrafo-dançarino, os palcos. Nessas ocasiões, o educacional, ou o pedagógico, é considerado como imanente à dança, e é a partir dessa premissa que se constrói toda uma argumentação.

De qualquer maneira, cabe mencionar brevemente que encontramos proposições tais como a de fazer dançar a educação (COLLAÇO, 2016), bem como a oferta de um conceito de corpo dançante para o campo educacional (FERRAZ, 2014). Aposta-se, nessas ocasiões, que a dança pode transtornar a educação, levando-a a deslocar-se de si mesma, movimentar-se.

O ápice desse encontro se dá quando o âmbito da invenção, ou criação, é atribuído a ambos, sem nenhum assédio ou empréstimo territorial. Salvo uma ou outra ocasião, nesse conjunto, na qual expressamente se afirma uma distinção entre educação e criação, fez-se mais presente à nossa vista a potência criativa da educação como um aspecto *em comum* com a dança. Especialmente nas pesquisas dedicadas ao campo da Educação Somática, trata-se de um enfoque bastante explorado.

Anteriormente, dissemos que um dos fatores de nossa triagem por essas fontes temáticas residiu na sua afinidade teórica com as correntes pós-estruturalistas. Uma vez que essa linha teórica se caracteriza por modos de pensamento que colocam em xeque categorias representacionais, acreditamos que o foco no aspecto procedimental, nesses encontros entre dança e educação, em termos mais marcadamente operativos do que interpretativos, deve muito a esse segmento teórico. No entanto, isso não sinaliza uma total inexistência, ali, de investidas hermenêuticas, sobretudo quando algumas dessas pesquisas buscaram conciliar o pensamento de pós-estruturalistas como Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari com o pensamento, situado no campo da fenomenologia, de Maurice Merleau-Ponty, com a hermenêutica de Hans-Georg Gadamer, ou com o pensamento da Semiótica. Seja como for, calibrado por modos de pensamento mais ocupados com as operações e efeitos das práticas do que com uma eventual atribuição de sentidos representacionais a elas, o encontro da dança com a educação impele a pensar esta última fisicamente e, mais do que tudo, em situações e atos singulares. E, assim, chegamos ao segundo ponto de interesse aqui.

A segunda grande força que chamou nossa atenção, no arquivo temático-teórico, diz respeito à recorrente evocação do famoso dualismo, consagrado ao pensamento cartesiano, o

qual estabelece a separação das instâncias denominadas corpo e mente. De modo geral, tal evocação se efetua nesses materiais em chave problemática, sendo que, em alguns desses casos, fez-se necessário operar um desmanche de tal condição de separação, como etapa preliminar para os movimentos seguintes. Eventualmente, tal operação consistiu no próprio cerne da investigação³.

Dentre as estratégias dos pesquisadores na busca por se desfazerem daquele dualismo, a criação de neologismos de modo a re-unir as duas instâncias ou instaurar a sua não separação, se deu uma ou outra vez, como o de *fazerpensar* (PURPER, 2018), e também o de *filosofazer* (BERTÉ, 2011). Este último, inclusive, apontou seu lastro em outros neologismos, mencionando em sua pesquisa o conceito de *corponectividade*, de Lenira Rengel, e o de *corpomídia*, de Helena Katz e Christine Greiner, ambos de recorrente presença no conjunto de pesquisas investigadas. O outro neologismo, *fazerpensar*, teria, por sua vez, sido inspirado na poesia de Manoel de Barros.

Poder-se-ia supor que essas manobras escriturais estariam se dirigindo a um problema exclusivamente conceitual, imaterial, da ordem das ideias; ou que apenas consistiriam em mero recurso retórico ou estilístico. Pelos meandros das pesquisas, contudo, fica flagrante a imposição do dualismo corpo/mente de maneira concreta, material, sendo atribuído precisamente a implicações nos modos de vida de algumas práticas; daí a urgência de ordem conceitual à qual aquele dualismo levaria.

A necessidade de desfazer aquele dualismo liga-se ao fato de o campo educacional mostrar-se fisicamente regido por ele. É, por exemplo, o que nos descreve o inventor do *filosofazer* (BERTÉ, 2011), acerca do cenário da sala de aula para a qual ficou reservada a ministração da disciplina de História da Dança, presente na grade de um curso técnico no qual lecionou. Aspectos como a simples presença de carteiras, além de a sala localizar-se no subsolo do prédio que a sediava, isolada em relação às demais, ajudariam a caucionar, em ato, uma pretensa distinção entre uma abordagem teórica e uma abordagem prática da dança. Nesse contexto, o ensino de história da dança estaria implicado pela suspensão da realização e da exibição de gestos dançarinos, numa demarcação de fronteira, entre uma ordem corporal e outra intelectual, implicada física e espacialmente.

Ainda a título de exemplo, a cultura de restrição da amplitude dos gestos discentes em sala de aula levou outra pesquisadora (PINTO, 2019) a realizar um experimento com algumas

³ A esse respeito, destacamos uma investigação minuciosa de diversos esforços teóricos focados no desmanche do dualismo corpo-mente, em companhia do pensamento de Yves de La Taille, Henri Wallon, Richard Sennett, Howard Gardner, Jean Piaget, Jean Le Boulch, entre outros, realizada por Pinto (2019).

turmas do ensino básico. Segundo conta, propôs duas variedades de intervenção durante aulas de disciplinas alheias à dança, sendo que uma dessas variedades ocorria de tempos em tempos sem interromper a exposição dos professores, e a outra prevendo interrupções. Em ambos os casos, seu procedimento consistia em indicar alguns movimentos para realização por parte dos alunos, respectivamente relacionados ou não aos conteúdos em jogo nas aulas. Seu experimento incluía aferir o tempo que os estudantes permaneciam atentos à aula após cada intervenção. Da mesma forma, as intervenções ocorriam quando os alunos pareciam dispersos, de modo a recobrar sua atenção.

Finalmente, a terceira força vislumbrada nas pesquisas estudadas tem a ver com uma espécie de preferência terminológica, por meio da qual o encontro entre dança e pensamento resultou na imagem de *movimento do pensamento*. Em outras palavras, é pela categoria de movimento que as noções de dança e pensamento se perpassam, se contaminam e confluem num ponto em comum. A preferência por essa categoria constitui, inclusive, o expediente mais largamente mobilizado de modo a solucionar o problema do dualismo corpo/mente.

Em relação a essa preferência, detectamos uma presença mais vultosa de duas balizas teóricas. Uma delas, formulada por Helena Katz (1994) na ocasião de seu doutoramento em Semiótica, consiste na ideia de dança como pensamento do corpo. Em companhia da pesquisadora, “[...] o corpo organiza o seu movimento na forma de um pensamento” (KATZ, 1994, p. 1).

Distante do campo da Semiótica e mais afim ao pós-estruturalismo de matriz deleuzo-guattariana, outra baliza acionada consiste em algumas extrações do pensamento de José Gil (2001, p. 165), conforme as quais “[...] aquilo que se move no pensamento quando pensa o movimento é o próprio pensamento”. Ou ainda, tomando como intercessor pontual a companhia de Merce Cunningham: “[...] a consciência dos movimentos transformou-se por seu turno em movimento da consciência, de tal modo que deixa de haver hiato entre o pensamento e o corpo” (GIL, 2001, p. 52).

Reverberando essas elaborações oriundas das teorizações filosóficas, as pesquisas combinando os descritores *educação*, *pensamento* e *dança* propõem ou afirmam “[...] que o movimento do corpo seja compreendido como movimento de pensamento” (SANTOS, 2010, p. 12); “[...] pensar a dança como movimento no ato de pensar” (FERRAZ, 2014, p. 34); a “[...] criação de uma linguagem corporal capaz de transformar o movimento do corpo em pensamento e o pensamento do corpo em movimento, fazendo com que todo o corpo vire movimento-pensamento” (FELTZ JUNIOR, 2017, p. 63); que “[...] a elaboração do pensamento se dá em movimento assim como o corpo em mobilidade está imbuído do pensar” (PURPER, 2018, p.

34); “[...] o movimento do corpo como um sentido fundamental para a construção de conhecimento” (PINTO, 2019, p. 51) etc.

Como se pode prever, a trama urdida entre educação, pensamento e, agora, *movimento* tem implicações no modo de se perspectivar algumas condições efetivas. A título de exemplo, vejamos um instante extraído de uma pesquisa que buscou traçar uma conversa entre o pensamento de Rudolf Laban, celebrado teórico do movimento bem como da educação cinética, e o de Michel Foucault:

[...] para Laban, ao ignorar o movimento se reduz as possibilidades físicas, emocionais e intelectuais do ser humano, e, para Foucault, produz a docilização. Nas palavras de [Christine] Greiner, a criação dos corpos dóceis na sociedade disciplinar, identificados por Foucault, está se transformando na construção de corpos inertes. Ou seja, não são corpos simplesmente imóveis, o que se aponta aqui é que essa inércia inibe a criação de ideias próprias e bloqueia a reflexão. Estas são as pessoas que executam tudo que outros mandam, deixando-se controlar em todas as instâncias – dos gestos cotidianos à saúde, aos divertimentos e à alimentação. (SILVA, 2012, p. 40).

Da mesma forma como a inércia dos corpos é, na citação acima, diretamente associada a uma inibição do plano criativo, a restrição cinética também é posta sob escrutínio por outra pesquisadora (QUEIROZ, 2020, p. 180), conforme a qual: “Geralmente, um aluno indisciplinado é ‘castigado’ a ficar sem intervalo, ficar calado, impedido de brincar, dentre outras formas de punição que inibem o movimento, ou seja, criança educada não se move”.

Em ambos os casos, vislumbramos uma relação, presente também em outras pesquisas, de correspondência entre uma valoração afirmativa da amplitude de movimento e uma valoração afirmativa do pensamento em movimento. Isso vai de encontro a certa imagem muito associada ao pensamento, de que a imobilidade física proporcionaria ou garantiria uma circunspeção mais acurada. Uma vez estetizado pela estatuária, o ato de pensar teria ganhado uma de suas formas mais emblemáticas na escultura *O Pensador* de Auguste Rodin, conforme apontado por Odailso Berté (2011, p. 130-131): “Por tempos se especulou acerca de qual seria a questão que o intrigava tanto, pois seus músculos e membros parecem concentrar-se em apoiar a cabeça absorta em reflexões, pendida sob a gravidade das indagações”. Esse corpo paralisado estaria, por associação, alijado de dança; ainda por associação, um corpo dançante estaria comprometido com certa ideia de um corpo em movimento. Como se consolida tal imbricação? Tateemos uma conceituação de José Gil:

Porque a produção do presente, a abertura do espaço, a dissolução dos estratos temporais são questões de movimento. É a natureza da energia que é portadora do movimento que decide do carácter disruptivo da dança. Ora, a dança é a arte do movimento que tem o poder de criar qualquer outro tipo de movimento – condição,

também, nas outras artes de produção de formas. Nesse sentido a dança *talvez seja* a arte de todos os movimentos, e portanto a arte de todas as artes (dança-se escrevendo, tocando piano ou saxofone, combinando cores etc.). (GIL, 2001, p. 211, grifos nossos).

1.1. De composições: dança e pensamento

Da citação do pensador português acima, realçamos que o tratamento conferido ali à noção de dança se perfaz por um viés ontológico. Portanto, o movimento, como lugar comum entre a dança e o pensamento, assenta-se sobre o estabelecimento de um ser da dança.

Não se trata aqui de recusar prontamente tal concepção, mas de tomar uma distância estratégica em relação a esse tipo de abordagem da dança. Devemos esse afastamento tanto ao apelo ontológico de tal abordagem, quanto ao fato mesmo da sua vultosa operatividade em diversos territórios, não apenas naquele das pesquisas com educação. Trata-se de uma imagem persistente que, justamente por parecer prescindir de mais um reforço de ratificação, ativa em nós alguma suspeita em relação à ênfase generalizada na categoria de movimento.

A incontornável provocação a essa suspeita vem-nos de André Lepecki (2017, p. 20). Declara ele:

Meu argumento é que a concepção da paralisia do movimento como uma ameaça ao futuro da dança sugere que qualquer ruptura no fluxo da dança – qualquer coreografia que questione a identidade da dança como ser-em-movimento – representa não só uma crise localizada na habilidade do crítico de fruir essa dança, mas opera, o que é bem mais relevante, um ato crítico de profundo impacto ontológico. Não é de surpreender que uma tal convulsão ontológica seja tomada como uma traição da própria essência e natureza da dança, de sua assinatura, de seu domínio privilegiado: a traição do laço entre dança e movimento.

Esse pensador brasileiro traz para o centro das problemáticas políticas da filosofia o fato de um imperativo cinético haver contaminado o território da dança pontualmente com o advento da modernidade. E ainda, de acordo com Lepecki, essa contaminação teria alcançado sua forma mais frenética precisamente no ano de 1930, quando, para além de movimento por si só, a dança passaria a ser identificada pelo movimento incessante. Além dessa, Lepecki menciona ainda outras marcações históricas, as quais demonstram que, até certa altura da modernidade, ainda em seu início, o movimento não tinha tanta relevância no pensamento em dança quanto a tinha, comparativamente, a disciplina do dançarino.

Esse contraponto, contudo, não compromete de modo algum a relevância da contribuição de José Gil para a abordagem aqui pretendida. Ao contrário, o seu *Movimento total*, entretido por meio de alianças entre o pensamento-ato de alguns dançarinos e

coreógrafos concentrados, sobretudo, na segunda metade do século XX, e a filosofia da imanência de pensadores como Gilles Deleuze e Félix Guattari, opera muito mais recorrentemente desarmando do que armando ontologias. Esse outro vetor de força em José Gil, o qual faz rangerem algumas categorias de pensamento que operam por representações, especialmente as de sujeito/consciência e de sentido, parece requerer mais atenção, e o dizemos pautados pela presença algo opaca *desse tipo de abordagem* no arquivo temático-teórico pontualmente explorado aqui – ainda que não ausente dele de todo. Chegaremos a isso.

Em vez de nos pautarmos pelo seu ser, o qual, como sugerido acima, encontrar-se-á sempre historicamente contingenciado, ansiamos tratar o encontro da dança com a noção de pensamento por meio de seus fazeres e agires, ou, mais detidamente, de alguns *procederes* que integram o mundo desse encontro. Alterando nosso modo de abordar a questão, torna-se possível deslocar a ênfase, até então dada à noção de movimento, em direção à questão *gestual*. Realçando na dança sua verve gestual, podemos, em companhia de Giorgio Agamben (2008, p. 13), tomá-la como “[...] o suportar e a exibição do caráter medial dos movimentos corporais”, ou, singelamente, como puro meio. Seguindo por esse mesmo faro de meios sem fins, José Gil indaga-se acerca do gesto de dança.

O que é um gesto dançado? Distingue-se de qualquer outro gesto, funcional, ginástico, teatral, lúdico. O que o caracteriza: o fato de nunca ir até o fim de si próprio. No movimento que o desdobra, retém-se, regressa sobre si e prolonga-se no gesto seguinte. Neste sentido, não tem contorno, tem apenas um em-redor, esquiva-se aos seus próprios limites, escapa a si próprio. (GIL, 2001, p. 108).

O afinamento da questão da dança como puro meio nos leva a recorrer a companhias que nos auxiliem a qualificar melhor isso que estamos vislumbrando como *procederes* do mundo da dança, numa aliança entre pensamento e gesto. Trata-se, evidentemente, de escritas-pensamento concernentes a procedimentos.

Primeiramente, mencionamos um encontro entre a dança e a filosofia realizado por Marie Bardet (2014, p. 59), a qual reivindica que “[...] não se poderá pensar a dança sem entrar nela plenamente”.

Como um de seus movimentos preliminares, a pensadora pondera acerca da separação, localizada na dramaturgia filosófica da tradição, entre o filósofo (a quem caberia pensar) e a bailarina flutuante (que o inspiraria a uma metáfora da leveza), num alijamento radical, dada a fisicalidade dessa dramaturgia, entre pensamento e dança. Ou seja, nessa configuração o dualismo entre corpo e mente chegaria ao seu limite, uma vez que, aí, o pensamento e a dança sequer coincidiriam em uma mesma circunscrição gestual. Como consequência dessa cisão

máxima, Marie Bardet (2014, p. 25) afirma que “Além do fato de o filósofo não ver a arte da dança, mas a imagem da dançarina, os movimentos desta última inspiram o pensamento do primeiro, sem, desse modo, serem eles próprios pensamento”. Essa marcação de alijamento denuncia o afastamento da própria pensadora em relação a um proceder filosófico de pensar *sobre* a dança – “Nenhuma revelação dançada da filosofia, nenhuma explicação filosófica da dança”, propõe Bardet (2014, p. 321).

Tal prenúncio cumpre-se já no movimento seguinte, a partir do qual a pensadora aciona uma sequência tecida com quatro companhias pontuais: a escuta pelos calcanhares, contra o espírito de gravidade, do dançarino furioso Zaratustra, de Friedrich Nietzsche; conexões de Alain Badiou com Nietzsche e Stéphane Mallarmé para tomar a dança como uma metáfora do pensamento; um Paul Valéry atravessado pela dança, especialmente pela dança-desenho de Edgar Degas; e, por fim, pelos resíduos de encontros contínuos que Jean-Luc Nancy travou com gente diretamente envolvida naquela prática artística.

Desse encontro com todos eles, Bardet basicamente buscou extrair elementos para compor uma relação de afetação entre pensamento e dança. Tal afetação ficaria notável por uma adulteração no modo de existência que a *metáfora* passaria a ter aí: não mais como um designativo para uma imagem fixa de utilidade representacional, mas como uma operação de baralhamento de binarismos. Esses encontros entre dança e pensamento forçariam, de maneiras variadas, uma instabilidade entre pesado e leve, concreto e abstrato, rápido e lento. Da mesma forma, baralhariam as séries leve/rápido/abstrato e pesado/concreto/lento.

Ao que Bardet explana, a metáfora na condição de imagem fixa não suportaria a força performativa da dança para o pensamento, pois tal condição prenderia a dançarina em uma abstração de leveza. Já na companhia daqueles quatro, a pensadora francesa garimpa os rastros deixados pela *gravidade*, ideia totalmente sem lugar no jogo tradicional entre o filósofo e a bailarina, como vimos. Com o pensamento de dança de Badiou, por exemplo, a metáfora se desembaraça da ideia de elevação para ser pensada como intensificação imanente. Com Nietzsche, em vez de opor um corpo pesado a um espírito leve, a gravidade permite considerar a leveza relacionada ao peso em oscilações, por meio de uma relação direta entre pés e solo. A importância deste último é destacada no pensamento de Valéry (2012, p. 77), quando este chama atenção para o cuidado de Degas ao compor alguns, diz aquele, “soalhos admiráveis” em uma série de pinturas de bailarinas. Em tais companhias, não se pensa mais em uma metáfora filosófica que incide sobre a dança; em vez disso, uma perturbação desloca o modo operativo da metáfora no pensamento filosófico, instaurando a relação entre pensamento e mundo.

O encontro entre a dança e a filosofia força a pensar essa experiência sensível da gravidade como ancoragem no mundo, e o pensamento seria, então, força de deslocamento dos conceitos. Fazer uma filosofia com a dança é pôr o pensamento à prova de sua ancoragem no mundo. (BARDET, 2014, p. 56).

Os primeiros passos d’A *filosofia da dança* (BARDET, 2014) prestigiam exclusivamente textos filosóficos. Essa prevalência não se preserva no restante da tessitura. Em cumprimento à premissa, já citada aqui, de que “[...] não se poderá pensar a dança sem entrar nela plenamente” (BARDET, 2014, p. 59), a partir do capítulo seguinte da referida obra, começam a aparecer outros materiais, oriundos da vida física da dança, todos recortados a partir de seus modos de fazer. Textos filosóficos continuam presentes, mas doravante em outra valência, já que têm que se haver com o fato das condições de singularidade impostas por aquela prática. Alterada sua valência, esses textos passam a operar um realce do pensamento imanente aos próprios procedimentos gestuais da dança. As questões pinceladas preliminarmente retornam de maneira mais encorpada ao longo da obra, doravante em companhia de alguns procederes dançantes.

As relações entre dança e pensamento decorrem, com Bardet, de um vagar por procedimentos como andar, deslizar, improvisar, compor e apresentar. Para tanto, mostrou-se determinante a aliança formada com dançarinos e coreógrafos tais como Trisha Brown, Yvonne Rainer, Steve Paxton, Pina Bausch e Merce Cunningham. Curiosamente, trata-se dos mesmos a quem José Gil (2001) se afiliara poucos anos antes, em sua própria articulação pensamento-dança. Conforme o pensador lusitano: “Enquanto Cunningham procurava libertar a dança de certos espartilhos que encerravam os corpos, Yvonne Rainer e Steve Paxton queriam libertar os corpos quebrando todas as normas que governavam a dança (incluindo as normas de Cunningham)” (GIL, 2001, p. 185). Ao investigar as proposições e experimentações dessa série de fazedores da dança, *Movimento total* (GIL, 2001) atenta precisamente ao âmbito procedimental por meio do qual tais proposições e experimentações se realizaram.

Fica de certo modo evidente que, tanto com Marie Bardet como com José Gil, busca-se flagrar o pensamento como imanente ao proceder da dança, e não como uma instância separada que dependeria de um investimento reflexivo para existir. Com isso, já estamos muito distantes do dualismo entre mente e corpo, bem como de certa ideia de pensamento como uma operação implicada ao domínio do sentido.

Com André Lepecki, por sua vez, a inseparabilidade entre pensamento e dança adquire um delineado mais incisivo. Conforme o próprio pensador brasileiro o circunscreve em uma obra que estabelece conversas com fazedores de dança como Vera Mantero, William Pope L.,

Jérôme Bel, Xavier Le Roy e Trisha Brown, sua atuação escrita consiste em “[...] escutar as proposições de cada coreógrafo e dar relevo à filosofia que *eles* articulam” (LEPECKI, 2017, p. 30, grifo nosso). Em um outro contexto escritural (LEPECKI, 2016), esse pensador fornece linhas mais nítidas ao afirmar alianças com dançarinos e coreógrafos tais como Mette Ingvarstsen, João Fiadeiro, Antonia Baehr e Maria José Arjona, dentre muitos outros que realizaram peças de dança no período entre 2003 e 2014. De acordo com ele, esses fazedores de dança, em suas coreografias experimentais, leem, discutem, usam, expandem e contestam um conjunto de pensadores oriundos de linhas teóricas tais como filosofia continental, teoria política, estudos da performance etc.

Assim, mencionamos as companhias, imersas no território do fazer dança, que se mostraram estratégicas nas articulações entre pensamento e dança de Bardet, Gil e Lepecki. Cabe agora evocar de que maneira tais companhias se mostraram estratégicas para eles.

Resumidamente, podemos dizer que, por meio do encontro com esses coreógrafos e dançarinos, teria sido possível dissipar algumas representações. Para tanto, suas tessituras sustentam operações de desierarquização (BARDET, 2014). Tal se deu no plano da dança de um modo geral, mas também em seus meandros: a desierarquização das partes do corpo; e, ainda, desierarquização das funções expressiva, orgânica, narrativa e representativa. Tratar-se-ia de deitar fora, em ato, as prerrogativas da tecnicidade, do virtuosismo e da realização unicamente de gestos considerados exclusivos à prática da dança. Além disso, trata-se de fazer as partes do corpo supostamente dotadas de maior carga semiótica, tais como o rosto e as mãos, cederem ao realce de partes como região posterior de joelho, pescoço etc. Da mesma forma, trata-se de fazer a base de contato com o chão deixar de ocorrer exclusivamente nos pés, ensejando rolamentos e rastejamentos. Poderíamos mencionar, ainda, a abdicação da correspondência entre música e coreografia, por meio, entre outros, da realização de transições entre movimentos sem diferença de energia, portanto sem clímax. Não poderíamos deixar de mencionar também as alianças coreográficas com coisas, tais como bolhas de sabão, mobiliário, medicamentos etc.

Mirando esses e tantos outros procedimentos, Bardet, Gil e Lepecki verificam o limite, no que diz respeito às operações de representação, que os procederes da dança dão a ver e, por vezes, também fazem vacilar. De todas, a representação que mais diuturnamente trepida é a do Eu interior, expressivo, volitivo, intencional, autêntico, espontâneo, consciente; em suma, o Eu pessoal. E isso se daria pelo pendor crítico desses procedimentos outros à “[...] dança enquanto, como poderíamos dizer com Michel Foucault, dispositivo de uma certa subjetivação (portanto, ligada a instituições, a saberes e a poderes)” (GIL, 2001, p. 186). Nada por ali parece ser mais

dispensável à dança do que a configuração pessoal do Eu; em vez disso, emerge a possibilidade de “[...] um ‘não importa quem’ ao mesmo tempo singular e comum” (BARDET, 2014. p. 91), de uma desidentificação (LEPECKI, 2016) e de uma consciência não subjetiva (GIL, 2001).

Conforme o Eu pessoal se desarticula e evanesce, outra variável adquire vulto crescente ao longo da tese de Marie Bardet: a *atenção*. Este constitui o ponto de intersecção entre dança e filosofia privilegiado ali. A título de exemplo, mencionamos brevemente a dilatação realizada com o procedimento de *andar*, a partir do momento em que algumas proposições de Trisha Brown, Yvonne Rainer e Steve Paxton lhe suprimem qualquer finalidade, de modo que se o possa exercer como um puro meio. Destituída sua eventual finalidade (ir do ponto A ao ponto B, por exemplo), o andar pode ser experimentado como um proceder atento a ele próprio na sua imanência. Por conseguinte, trazer gestos de dança em ato à conversa leva a uma interpelação da fisicalidade do gesto propriamente filosófico.

A transição de um suposto Eu, para a atenção, também pode ser rastreada em companhia de José Gil (2001). Abordada por meio de um termo extraído do vocabulário corrente entre bailarinos anglo-saxões, *awareness* também é tomado como *alerta*. A despedida do Eu e o aceno ao *awareness* decorrem de um deslocamento da ideia de consciência, a qual passa a ser considerada como consciência do corpo.

[...] A filosofia ocidental liga a consciência à representação, e faz dela um “estado” do intelecto ou do psiquismo. Convém que consideremos a sua energética interna. A consciência é um sistema da energia. Isso não significa que devamos levar em conta a sua maior ou menor “clareza”, mas o seu dinamismo próprio. A consciência do corpo, enquanto plano dos movimentos corporais que a invadiram, torna-se *pensamento*; os seus movimentos são movimentos de pensamento. A consciência do corpo é consciência de pensamento. [...] (GIL, 2001, p. 180, grifo do autor).

Com efeito, ao tomar a categoria de consciência a partir da energia e do dinamismo, a dança pode se abrir a outras experimentações, doravante desembaraçada da premissa de uma competência subjetiva que realizaria uma performance da atenção. Vislumbramos tal possibilidade em algumas coreografias experimentais narradas por André Lepecki (2016), nas quais os gestos foram despojados da condução autocontrolada. Em uma dessas experimentações, os dançarinos têm seu alerta, de modo geral, deliberadamente comprometido ao administrarem uma dose de sedativo, o mais popular dos Estados Unidos, minutos antes de iniciarem sua apresentação. Em outra, uma coreógrafa entra numa espécie de transe, decorrente da repetição, durante horas, do gesto, proposto em sua composição coreográfica, de caminhar produzindo bolhas de sabão por meio de sopros. Seja como condição, seja como efeito, nessas

experimentações o gesto se deixa suportar por forças fisiológicas, farmacocinéticas; impessoais, pois.

1.2. O rastro de uma força menor, mas presente

É fácil constatar que modelos de vida majoritários – por exemplo, o da classe média, tomado como padrão, propagado como um imperativo político, econômico e cultural, de consumo desenfreado, e que se impôs ao planeta inteiro – dizem cotidianamente modos de vida “menores”, minoritários, não apenas mais frágeis, precários, vulneráveis, mas também mais hesitantes, dissidentes, ora tradicionais, ora, ao contrário, ainda nascentes, tateantes ou mesmo experimentais. (PELBART, 2019, p. 114).

O tipo de abordagem mobilizado na obra de José Gil, mas também em Marie Bardet e André Lepecki, de desmanche de ontologias, não está de todo ausente das fontes temático-teóricas evocadas anteriormente. De fato, a representação de sujeito também não resiste a algumas daquelas investigações, constituindo ali uma força menor.

Por *menor* – termo evocado no presente subtítulo – não estamos considerando o volume de dada aparição, e sim que uma força se apresenta de maneira mais hesitante e tateante, ou talvez menos uniforme, com uma persistência mais experimental e opaca do que normativa, quando comparada ao modo de aparição das três grandes forças arroladas anteriormente; mas, ainda, trata-se de uma força. É o que o indica Pinto (2010), por exemplo, ao mencionar abordagens teóricas que defendem uma dissociação entre a expressão de uma interioridade psicológica e a dança.

Além dessa, podemos também considerar uma pesquisa voltada ao domínio das práticas de Educação Somática, na qual Silva (2015) relata algumas possibilidades gestuais propostas a voluntários:

[...] caminhar pela sala “sem ferir o espaço”, segurar uma garrafa deixando que a mão “seja tomada” pela garrafa e não o contrário, dentre outras. Estes são alguns exemplos das sugestões de ações que foram criadas por mim e pelos próprios alunos que participaram ajudando a eleger “situações de corpo”. (SILVA, 2015, p. 32).

Poder-se-ia inferir que essas sugestões estariam buscando instaurar uma intencionalidade aos gestos. Contudo, a pesquisa citada imprime sua preocupação em dissociar gestos e signos. Seguindo com a pesquisadora (SILVA, 2015, p. 62-63, grifos nossos), encontraremos algo bem diferente de uma associação: “[...] o uso da palavra enquanto fio condutor do movimento na prática somática”, afirma a pesquisadora, “é de extrema relevância ao *sugerir e conduzir* a abertura das janelas do corpo. A palavra na condução somática serviria

de ativadora do imaginário e permitiria transitar em lugares ainda não visitados do/no corpo”. Nesse sentido, pela atenção em não ferir ou em ser tomado, o gesto é esvaziado de qualquer motivação subjetiva, podendo ser experimentado por meio de modulações de forças.

Certa pesquisa de cunho teórico, expressamente pautada pela premissa da invenção de si, aproxima-se, a seu próprio modo, desse mesmo faro investigativo:

[...] o corpo anseia por uma poética do esvaziamento, numa espécie de retirar toda a produção já cristalizada, todo conceito já empregado. Há, assim, uma produção da dissolução da personalidade. É como se houvesse ali um esvaziamento da cena numa tentativa de abrir espaços para que todos os eventos possam acontecer. (COLLAÇO, 2016, p. 68).

Também buscando sair de um suposto ser do sujeito, outra pesquisa de cunho teórico assim o fez ao buscar delinear o que denomina *sujeito dançante*. Trata-se ali, “[...] dentro de uma perspectiva foucaultiana, de um sujeito que vem a ser uma composição, produto de um jogo de forças, dos jogos de verdade” (FERRAZ, 2014, p. 97).

Distinguindo-se dessas duas pesquisas teóricas, mencionamos uma outra, na qual se buscou pensar com pesquisa de campo; no caso, junto a um grupo de dança constituído por pessoas com deficiência. A certa altura, a pesquisadora afirma que “[...] não se dança sobre rodas. Dança-se com o corpo roda. Um corpo composto por tudo que se estabelece não apenas pelo biológico” (SILVEIRA, 2016, p. 101).

Destacamos ainda um caso curioso, por se tratar de uma pesquisa sediada em um programa de Educação, sem, no entanto, articular esse campo investigativo explicitamente em sua tessitura. O foco dessa pesquisa – educacional, em todo caso – está no processo de composição de um espetáculo de dança. Nessa ocasião, afirma-se a seguinte condição composicional:

A mesma característica de desconstrução e desestabilização do corpo, que ocorre no Candomblé, também ocorre na criação. Desconstrução e desestabilização que estão muito além de um plano meramente físico, mas no de esvaziar as energias pessoais, rupturas de um território comum. (RODRIGUES, 2015, p. 41).

Finalmente, não poderíamos deixar de evocar uma pesquisa que, em dado momento, relata haver proposto, em suas aulas, uma meditação de Osho:

O objetivo é desaparecer na dança, esquecer-se do dançarino, o centro do ego e tornar-se a dança. Essa é a meditação: dançar tão profundamente até esquecer completamente que está dançando e começar a sentir que você é a dança. A divisão tem que desaparecer, assim isso se torna uma meditação. Se a divisão estiver presente, então é apenas um exercício, agradável, saudável, mas não pode ser considerado como

espiritual. É apenas uma simples dança. O dançarino tem que sumir, até que somente a dança permaneça. (PURPER, 2018, p. 97-98).

Dissociar, esvaziar, compor, sumir, desaparecer, desconstruir. É nesses termos, portanto, que a representação de sujeito vai perdendo seus contornos e seu tônus em dissertações e teses da última década contendo os descritores *educação*, *dança* e *pensamento*. Esse desinvestimento representacional já teria recebido a atenção de José Gil ao investigar, dentre outros, os procedimentos que possibilitaram a Merce Cunningham compor suas peças coreográficas ao modo de “[...] uma nova dança ‘pura’”, ressaltando o pensador português (GIL, 2001, p. 49) que esta “[...] só se edifica pelo preço de um certo ascetismo”. E, mesmo com tal esforço, o modo cunninghamiano de composição coreográfica viria a ser recusado posteriormente por alguns de seus próprios alunos, na medida em que certas variáveis, tais como “[...] a disciplina dos corpos, o ‘glamour’, o ‘espetáculo’, no fundo, o extremo profissionalismo dos bailarinos identificado com o extremo elitismo de um estilo elegante, ainda balético, muito puro e sublime” (GIL, 2001, p. 186), em suma, o *modus operandi* das danças canônicas, ainda se mantinha preservado.

Não se trata aqui de traçar nenhuma espécie de linha evolutiva da dança, nem mesmo de pensar maneiras de chegar à subjetividade zero. Nosso excuro veio percorrendo uma série de esforços de decapagem, para ali esquadrihar, precisamente, *os esforços*. Destarte, propõe-se aqui focalizar o pleno exercício da ascese, a qual parece consistir ora em condição magna ora em efeito da destituição representacional. Essa afirmação ganha mais consistência se admitirmos, com Tiqqun (2019b, p. 18, grifo do original), que “[...] entre um ser e suas ‘qualidades’, há o abismo da sua presença, a experiência singular que *eu* faço dele, em certo momento, em certo lugar”.

Ao centralizarmos esta pesquisa nos esforços, entramos em um campo de ressonância com as especulações de Jan Masschelein e Maarten Simons (2013), as quais ressaltam as práticas educacionais a partir de uma perspectiva vitalista. Conforme essa dupla, o cerne da vida educacional, nomeadamente considerada pelo lócus escolar, reside na preparação, a qual é por eles instaurada em uma condição de meio sem fins:

[A preparação] Consiste no estudo e na prática, e para realmente se qualificar como estudo ou prática, a orientação para a produtividade, eficiência ou empregabilidade deve, pelo menos temporariamente, ser colocada entre colchetes ou neutralizada. A escola, poderíamos dizer, é a preparação em prol da preparação. (MASSCHELEIN; SIMONS, 2013, p. 89).

Não obstante o fato de a dupla não discutir explicitamente o problema da representação, podemos em sua companhia flagrar dois aspectos relacionados a esse problema, evocados de maneira mais pontual quando passamos por Marie Bardet e José Gil. Um deles diz respeito ao efeito de experimentações coreográficas situadas a partir dos anos 1960 em relação a certa ordem discursiva da dança, *colocando-a entre colchetes ou a neutralizando*, da mesma forma como a preparação, tal como proposta pela dupla de pensadores educacionais, requereria a suspensão de certa ordem discursiva da educação. Nessas ocasiões, Bardet e Gil demonstram a relação direta entre atos de dança e o desmanche de representações.

Já o outro ponto focaliza uma ferramenta fundamental para chegar tanto à suspensão dessas ordens discursivas quanto ao seu desmanche: a atenção (BARDET, 2014) ou *awareness* (GIL, 2001). A esse respeito, Masschelein e Simons mais uma vez afastam-se da ordem discursiva educacional, quando reveem as operações da disciplina em uma chave vitalista:

A arte de disciplinar não é apenas a arte de manter a ordem, como gostamos de acreditar, mas é também a arte de utilizar as técnicas certas para criar a atenção e o foco na sala de aula. É a disciplina não como submissão muda e punição, mas como uma técnica de atenção. (MASSCHELEIN; SIMONS, 2013, p. 135).

A partir desse viés, ressoaremos a intersecção entre Masschelein-Simons, Gil e Bardet adentrando a questão da ascese. Em linhas muito gerais, interessa-nos menos uma conceituação dura, e mais a operatividade da ascese como esforços que visariam a fazer a distância entre certo modo de pensamento e gesto tender a zero; ou, mais sumamente, na sustentação de um modo de pensamento em ato. Embora não tenhamos localizado, no arquivo da pesquisa temático-teórica estudada, nenhuma abordagem explicitamente centralizada na ascese, essa questão emergiu a partir de condições fáticas dos procedimentos ali em causa, ou mesmo como efeito fático em alguns pesquisadores ao cabo de seu próprio percurso formativo. Por essa razão, assumimos nossa aposta na relação ascética entre pensamento, dança e educação, seguindo os resíduos recolhidos de alguns vestígios deixados pelas companhias trazidas à cena até aqui.

1.3. Notações coreográficas: relações ascéticas entre dança, educação e pensamento

Ao focalizarmos procedimentos, pudemos verificar, em nossas companhias, a persistência em dar a ver o pensamento imanente à dança. A afirmação de uma discursividade própria à prática, conforme vimos, dispensa a necessidade de atribuição de sentidos a uma composição coreográfica. Tal discursividade requer alguma sensibilidade aos seus modos de

(se) fazer. A tomada escritural desses modos não visa a interpretar ou explicar as composições; não busca oferecer uma legenda para atos compostos (mormente) sem palavras; não busca, enfim, falar em nome dos dançarinos.

Para fins de exploração de uma possível intersecção entre dança, pensamento e educação, permaneceremos no diapasão das práticas escriturais. Isso nos afasta, por consequência, de configurações educacionais ou pedagógicas *in loco*, tais como um contexto de ensino de dança. Da mesma forma, afasta-nos de contextos de composição coreográfica e, com isso, da possibilidade de sondar potenciais forças educacionais em ato num território onde tais forças não pareçam, num primeiro momento, presentes ou presumíveis.

No entanto, as práticas escriturais com as quais nos relacionaremos guardam uma diferença substancial em relação àquelas evocadas até aqui. Hesitaríamos muito em dizer que não consistem em materiais filosóficos, conquanto não o aparentem ser. Trata-se, de todo modo, de práticas nas quais está em jogo precisamente a relação entre pensamento e gesto; mais exatamente, fornecem ferramentas para que os gestos de dança, mas também alguns outros gestos, possam se realizar de *algum* modo.

Vamos trafegar pelos meandros de um território ainda não explorado pela pesquisa educacional brasileira, do modo como aqui o propomos, salvo melhor escrutínio. Trata-se das denominadas *notações coreográficas*. Também conhecidas como notações de dança, notações de movimento, escrita da dança, escrita do movimento, coreologia ou grafia do gesto (TRINDADE, 2014), consistem basicamente em *práticas de documentação gráfica de movimentos, gestos, danças*. Não obstante um bom número de definições existentes, talvez essa seja a menos movediça e, do ponto de vista investigativo, a menos traiçoeira, da qual possamos nos valer aqui. Isto porque o tratamento conceitual conferido a esse conjunto de práticas de documentação gráfica, em geral, atribui-lhe a função de *representar* a dança (GUEST, 2014; TRINDADE, 2011, 2008; VASCONCELLOS, 2018). Voltaremos a isso.

Conforme uma evocação recorrente nos estudos acerca do tema, as notações coreográficas podem até certo ponto ser comparadas às notações musicais, na medida em que ambas implicam uma sequência de movimentos corporais. Há que se marcar, contudo, uma diferença central. Em que pese a existência de outros sistemas, a notação musical vê-se hoje padronizada pelo chamado sistema gráfico ortocrônico ocidental, designação estranha para um *design* bastante familiar: símbolos gráficos inscritos ao longo de pautas com cinco linhas paralelas, ou simplesmente pentagrama.

Esse sistema é facilmente identificável até mesmo por não estudiosos de música. De fato, essas notações fazem parte de certos rituais de execução musical. Nesses rituais, o palco

assegura um lugar para o instrumentista, e outro para a partitura. Mesmo na presença de um condutor, o maestro, elas estão lá, cada músico com a sua cópia. Tanto não se faz problemático consultar a partitura durante um espetáculo, que, enquanto o maestro fica o tempo todo voltado para os instrumentistas, a sua partitura, por sua vez, fica de frente para a audiência. Não se tenta escondê-la. Poderíamos dizer que o gesto de seguir suas linhas compõe a dramaturgia da performance musical, por meio da leitura conspícua, do virar as páginas – gesto este cujo ruído produzido muitas vezes mistura-se às notas musicais executadas.

As notações coreográficas, por sua vez, não partilham da mesma celebridade, daí a comum surpresa com o mero fato de sua existência. Laurence Louppe (1994) chama atenção para a condição de invisibilidade dessa modalidade de documento em vista da prática artística à qual é correlata:

O *status* dessas marcações é necessariamente anônimo e secreto. Elas seguirão o destino geral das notações coreográficas, que é escapar quase sempre dos olhos do público, seja porque este não esteja interessado [...], seja porque o destino mesmo dos “papéis” do coreógrafo exige que eles permaneçam invisíveis, qual seja, concretizar um estado intermediário entre o objeto de visão e o objeto de não-visão, designar, no histórico de ausência da notação (mas também por meio da própria natureza do processo notacional), um ponto cego, uma suspensão da percepção. (LOUPPE, 1994, p. 16-17, tradução nossa).

Somado à sua condição compulsória de invisibilidade, impossibilita o mesmo efeito de familiaridade que a notação musical o fato de as notações coreográficas não circularem num mesmo padrão. Portanto, não se poderia apontar um sistema específico caracterizando algo como a notação coreográfica, reconhecível em qualquer lugar do mundo, que dirá legível. Isto porque cada modo ou sistema de notação de dança apresenta-se em condição de singularidade, tanto pela sua forma de apresentação, quanto pelo modo de pensamento ali em funcionamento.

Desde nossa primeira incursão investigativa nesse universo, sua pertinência para esta pesquisa impôs-se com muita força. Referimo-nos ao monumental e pioneiro estudo *Choreographics: a comparison of dance notation systems from the Fifteenth Century to the present*, realizado pela pesquisadora e bailarina centenária Ann Hutchinson Guest [1989] (2014). Nesse trabalho, seu intento consiste em explorar tanto os procedimentos gráficos utilizados, como o que ela considera como sendo “[...] o pensamento *subjacente*” (GUEST, 2014, p. 23, tradução nossa, grifo nosso) a cada um deles.

Conquanto todos os documentos por ela abordados tenham em comum um compromisso com a escrita da dança, as diferenças, entre si, no modo de escrevê-la, conduziram Guest a

organizar um arquivo de notações coreográficas obedecendo ao critério do tipo de categoria gráfica adotado em cada um.

Por meio desse critério, sua secção do arquivo resultou em cinco categorias, conforme segue: notações utilizando palavras e abreviaturas (de movimentos e passos); notações com desenhos de caminhos pelo espaço; notações figurativas (sinalizando movimentos, passos, direções, inclinações etc. a partir de traços que trariam alguma identificação com formas humanas); notações que tomam de empréstimo símbolos extraídos da notação musical; e, finalmente, notações criadas com símbolos abstratos.

As categorias mencionadas distribuem-se em cinco capítulos, cada qual organizado a partir de uma apresentação, em linhas gerais, das obras que procederiam predominantemente pelo uso de letras, ou por símbolos abstratos etc. Em seguida, cada capítulo apresenta mais detidamente como cada documento ou sistema formula seu uso específico dos recursos gráficos. Em outras palavras, Guest expõe distintas maneiras conforme as quais são estilizadas e utilizadas as letras, os símbolos, as notas musicais, os caminhos no espaço e os desenhos que remetem a figuras humanas.

Um segundo critério, em funcionamento, por sua vez, no interior de cada uma das categorias arroladas, consistiria na organização desse material no tempo. Ao tratar de cada categoria, a autora apresenta as respectivas referências sempre desde a mais antiga até a mais recente. Esse recurso, contudo, não se realiza a serviço de nenhum tipo de hierarquização do material estudado, isto é, em nenhum momento a pesquisadora estabelece ou aponta um princípio evolutivo nas notações⁴, de um procedimento de notação incompleto ou provisório a um completo ou definitivo.

Ainda que sua divisão dos materiais permita constatar uma predominância, em determinados períodos históricos, de procedimentos específicos, a própria autora reconhece não tratar, nesse estudo, de todos os sistemas existentes, o que torna arriscado inferir correspondências rígidas entre épocas e tipos de sistemas. Dos mais de 80 de que se sabe hoje, *Choreo-graphics* dedica-se mais laboriosamente a 13 deles. Com efeito, essa obra aborda dezenas de documentos, sendo que algumas das referências apresentam modos notacionais, por assim dizer, os quais, nas ponderações de Guest, não constituiriam exatamente sistemas.

Diferentemente de um princípio evolutivo, portanto, seu trabalho de comparação traz a lume um princípio de *variação*: “Cada sistema se apresenta de um modo próprio; cada qual tem uma abordagem diferente do movimento e oferece exemplos práticos muito diferentes”

⁴ Para abordagens pautadas por uma premissa evolutiva, ver dissertações de Reis (2018) e Vasconcellos (2018).

(GUEST, 2014, p. 23, tradução nossa). Partindo sempre do ponto de vista de uma pesquisadora-dançarina, Guest analisa cada documento apresentado tendo em vista vantagens e desvantagens, ambas unicamente no que diz respeito ao gesto de dançar. Daí o aspecto central do procedimento adotado em cada documento.

Quanto ao recorte temporal, os documentos estudados em *Choreo-graphics* emergiram no período compreendido entre a segunda metade do século XV e o ano de 1973. O estudo menciona as condições históricas de emergência e desuso de determinados sistemas, sempre que tais condições denotem relação direta com o procedimento adotado e com o tipo de dança para o qual fora elaborado; uma relação de necessidade, pois. Em todo caso, as menções de cunho histórico apresentam-se, em geral, de maneira sucinta; o enfoque de seu estudo leva em conta acima de tudo os usos efetivos das notações apresentadas.

Considerando, assim, seus usos, não haveria por onde afirmar que um determinado sistema ou modo notacional seria definitivamente melhor do que outro. O melhor modo será sempre aquele que se mostrar eficaz na imanência da prática de dança, aquele que puder efetivamente suprir demandas específicas relacionadas a um contexto singular de necessidade, esteja essa necessidade relacionada a um detalhamento dos movimentos, esteja ela relacionada ao mero lembrete de uma sequência.

A título de exemplo, em determinados contextos, a oferta de uma descrição verbal clara, seja ela minuciosa ou sucinta, pode se fazer mais oportuna e prática do que a necessidade de decodificação de uma sequência de símbolos. Por outro lado, um sistema prevalentemente utilizado, nos dias de hoje, com a finalidade de preservação de composições em dança, é justamente um sistema contendo símbolos abstratos. É nesse diapasão que a então septuagenária Ann Hutchinson Guest pondera a respeito de cada um dos documentos tratados.

A atuação de Guest como cicerone por esse universo documental é, portanto, decisiva aqui. Ao desierarquizar uma função evolutiva nas notações, permite a afirmação da potência de cada modo notacional, levando em conta a singularidade de seu encontro com uma urgência pontual: aquela da dança em ato.

1.4. Notações coreográficas em dimensão performativa: uma educação do gesto

Anteriormente, mencionamos a recorrente afirmação de que as notações coreográficas teriam por função representar a dança. Em uma tomada diversa em relação a essa premissa de dimensão representacional, Victoria Watts (2010, p. 14, grifo do original, tradução nossa), em companhia do pensamento pós-estruturalista de Jacques Derrida, diria que “[...] O traçado da

notação não *representa* a dança. A partitura não revelará, por si só, como a dança aparenta, toca e soa. Em vez disso”, continua ela, “[...] a notação fornece um conjunto de instruções sobre como a dança pode, e deveria, ser refeita”.

Uma vez afastadas do domínio discursivo da representação, as notações coreográficas são arremessadas ao aspecto performativo relacionado à sua condição de existência. Watts diz que não é possível ler esses documentos sem uma convocação diretiva ao corpo, pois o ato mesmo de leitura requereria a experimentação gestual daquilo que se lê. Decerto, estamos no âmbito de um *faça isto*; para além disto, haveria ainda uma espécie de *faça assim* em funcionamento no interior de cada documento notacional.

Consideremos, ainda com Watts, que não seja possível ver a dança que se está lendo “[...] mesmo que esteja escrita na página. A notação não registra a dança nem como esta aparece em sua inteireza, à audiência, nem totalmente como é executada pelo dançarino” (WATTS, 2010, p. 11, tradução nossa). É possível, com isso, afirmar que o que se vê nas notações coreográficas não corresponde *pari passu* aos gestos de dança a elas correlatos, na literalidade.

Intensifiquemos sua argumentação colocando-a em contiguidade com um estudo de Claudia Jeschke (1999), inspirado por ocasião de um trabalho realizado em parceria com Ann Hutchinson Guest. Ali, a autora opera uma afirmação das notações na condição de textos que performam saberes-poderes. Em sua abordagem, busca examinar as notações “[...] enfocando suas implicações performativas, isto é, *na construção do conceito de corpo e ideia de movimento*” (JESCHKE, 1999, p. 5, tradução nossa, grifos nossos). Ao ressaltar uma dimensão performativa nas práticas notacionais, aquilo que passa a ser contemplado no plano da investigação deixa de ser uma representação gráfica da dança. Poderá, em vez disso, dar-se a ver a partir de seus próprios procedimentos, isto é, por uma formalização escrita de um modo de pensamento. Ou, como bem sintetizou o docente-pesquisador Julio Groppa Aquino na ocasião de nosso Exame de Qualificação: *uma estrita escrita de uma ascese corporal*.

De modo a refinar o alcance performativo dos modos de pensamento notacionais, cabe enfatizar o seu alcance discursivo. Não se trata de considerar tão somente qual é o rol de gestos possíveis, nem qual é o rol dos saberes-poderes que uma notação elege. Pensando com a noção foucaultiana de arquivo, André Lepecki (2016, p. 133, tradução nossa) afirma que: “[...] se a coreografia sabe alguma coisa, é que um arquivo não armazena: ele age. E suas ações se dão principalmente pela delimitação de zonas de temporalidade e ritmos de presença – tal como requer a coreografia [...]”. O autor prossegue especificando que “Essas zonas, regiões ou dimensões formam e transformam não apenas nossas noções, mas as *experiências* mesmas que

fazemos do tempo, da presença, da identidade, da alteridade, do corpo, da memória, do passado, do futuro, da subjetividade” (LEPECKI, 2016, p. 133, tradução nossa, grifo do autor).

A afirmação de que as notações coreográficas teriam por função representar a dança engendra um segmento de pensamento o qual, ao enfatizar diferenças entre as duas práticas – representar a dança e dançar –, estabelece determinados limites para cada uma. Por esse caminho, evoca-se a impermanência do gesto da dança por uma espécie de limitação constitutiva; do mesmo modo, aponta nas notações uma igualmente constitutiva limitação, por sua vez no sentido da sua impossibilidade de registrar a dança na sua literalidade.

Seja como for, esse segmento de pensamento reconhece a funcionalidade das notações coreográficas em vista de sua capacidade de ultrapassar os limites da memória, sendo capaz de grafar uma sequência de dança sem as lacunas às quais o recurso da memória incorreria (ABBIE, 1974). Tal acepção representacional é congruente a uma ideia de reconstituição, portanto.

A partir de um segmento de pensamento distinto desse, em vez de se estabelecerem diferenças entre dança e notações coreográficas, pode-se buscar, isto sim, apontar ou forjar o agravamento de tensões entre ambas.

Mark Franko (2011a) alude ao fato de *coreografia* consistir numa espécie de palavravise que traz, em seu bojo, a codificação de uma teoria da relação entre dança e escrituralidade. Colabora com isso a própria condição etimológica da palavra coreografia. Utilizada pela primeira vez em 1700 pelo mestre de dança Raoul-Auger Feuillet, no ato mesmo de denominação de seu sistema de notação coreográfica, a palavra designaria ali a escrita da dança. Watts (2010), por sua vez, aponta que a primeira ocorrência do termo no Dicionário Oxford dava pouca indicação do verbete coreografia como ato criativo que engendraria uma obra de arte. Apenas mais tarde o termo teria angariado a acepção, em uso até hoje, de composição de dança.

Segundo Laurence Louppe (1994), na França, o ato de criar, ou de compor uma dança, é designado pelo verbo *écrire*, havendo diferença entre escrita coreográfica e notação coreográfica, uma vez que a primeira não necessariamente se formaliza num espécime de documentação gráfica.

Certamente não é por nenhuma preocupação pela legitimação etimológica que recordamos a presença da ideia de notação, de traçado, na arte criativa da dança. Mas não se pode deixar de observar que, para designar o criador da dança, o Ocidente tem favorecido a palavra que se refere à presença do escriba em seu bojo, aquele que mede, consigna, registra e, acima de tudo, arquivava. (LOUPPE, 1994, p. 14, tradução nossa).

Temos, pois, com Louppe, a descrição do trabalho do notador embaralhada à concepção hoje vigente do trabalho do coreógrafo. Poderíamos com isso apontar, em ambos os procedimentos de trabalho, um fundamento composicional. Assim, é-nos possível escapular da ideia da notação como ferramenta de reconstituição, a serviço de propósitos realistas, e focalizar sua faceta inventiva. Isso, por conseguinte, nos afasta de uma concepção de notação coreográfica como prática meramente subsidiária. Diferentemente, ela requer e mobiliza forças composicionais próprias.

O grafismo não sistematizado não é estranho a dançarinos e coreógrafos como ferramenta de composição coreográfica. Em seu *Traces of dance: drawings and notations of choreographers*, Laurence Louppe (1994) sequencia um rol espantoso e heterogêneo de composições (coreo)gráficas tracejadas pelos já mencionados Merce Cunningham e Trisha Brown, mas também por Vaslav Nijinski, Mary Wigman, Lucinda Childs, entre outros. Algumas elaborações gráficas chegaram mesmo a alçar a condição de material expositivo, como foi o caso de uma grande mostra da obra de Trisha Brown hospedada no Museu de Arte de São Paulo (MASP) no ano de 2017 (MESQUITA, 2020).

No entanto, essas composições escritas parecem não ter recebido, da parte de seus assinantes, o mesmo estatuto de obra característico de suas peças propriamente coreográficas. Por outro lado, as notações às quais temos nos referido até o momento vieram a público por elas mesmas, isto é, os livrinhos, tratados e manuais que as apresentam, descrevem e ensinam a um leitor qualquer consistem, eles mesmos, em obras. De maneira expressiva, muitos deles ganharam existência a partir do trabalho de uma categoria profissional reconhecida pela rubrica de *mestre de dança*.

No interior do vocabulário do balé (KOEGLER, 1977), a expressão mestre de dança designava um homem que, na corte ou no teatro, era responsável pelo arranjo, pela produção, pela composição musical das danças e, até mesmo, pelo bem-estar dos dançarinos.

Ainda de acordo com Koegler (1977), a expressão viria a sofrer modificações consideráveis ao longo do tempo, passando a designar posteriormente o homem responsável por administrar a programação de uma companhia de dança, sendo sua função cuidar para que um espetáculo tenha condições de se realizar, o que incluiria, a partir de um determinado momento, treinar os dançarinos. Nesse caso, sua figura não se confunde com a do diretor da companhia, nem com a do coreógrafo ou professor. Seu trabalho passa a ser o de lapidar uma produção a partir do momento em que chega a termo a ação desses outros profissionais.

Em sua acepção mais longínqua, o mestre de dança parece figurar como alguém que faria pleno uso de seus diversos predicados, se comparado à sua versão contemporânea: ele dançava, ensinava, coreografava, compunha a trilha musical etc.

Embora na definição de Koegler não seja feita qualquer menção explícita a uma acepção propriamente pedagógica do termo *mestre*, poderíamos considerar como medular a condição pedagógica aí em curso, em virtude de sua lida quando em ambiência, não pedagógica, mas artística.

Fatalmente, qualquer sequência coreográfica precisa ser ensinada a um outro que a venha a executar partindo de um desconhecimento em relação a ela, por mais que se trate, esse outro, de um dançarino profissional. Não só: esse dançarino também recebe orientações sobre o modo de se conduzir, isto é, com quais qualidades deverá realizar seus movimentos. O tratamento do gesto, em suma, presume a prática pedagógica do mestre de dança.

Um desses mestres, E.A. Théleur (1832), na dedicatória de seu *Letters on dancing*, endereçada à Marquesa de Londonderry, presta-lhe agradecimento por ela ter-lhe confiado a educação de seus próprios filhos na arte da dança.

A referida obra foi elaborada como uma série de treze cartas temáticas endereçadas a um pupilo. Nessas cartas, Théleur discorre a respeito da história da dança no ocidente; descreve e prescreve a maneira que seria mais correta e graciosa de executar movimentos; alerta para defeitos de formação física aos quais se está sujeito quando do exercício equivocado da prática; e, entre muitos outros assuntos, apresenta seu próprio sistema de notação coreográfica. Não obstante a vasta série de formulações presentes em *Letters on dancing*, o autor ressalta que a função de seu livro não é suplantiar a figura do mestre de dança, mas servir como um complemento.

Tem sido mencionado que um trabalho desse tipo prejudicaria a profissão, ao dar uma explicação muito pronta da arte para o mundo em geral, relegando os mestres a um patamar desnecessário. Como este trabalho pode afetar a profissão, não posso conceber. Certamente ajudará o aluno, e ele aprenderá se está sendo instruído de maneira apropriada ou não; mas ainda assim ele não pode prescindir das atenções e do exemplo do mestre, tanto assim como uma pessoa com um livro de instrução musical não pode dispensar a assistência de um professor de música. (THÉLEUR, 1832, p. i, tradução nossa).

No outro extremo, poderíamos mencionar o personagem Capriol, discípulo do cônego Thoïnot Arbeau (1589). A certa altura do diálogo travado entre ambos, aquele solicita a este que realize, por escrito, os registros das danças que conhece, alegando que: “Em verdade, seu método de escrita é tal que um pupilo, ao seguir sua teoria e preceitos, mesmo em sua ausência,

poderia ensinar a si mesmo, na reclusão de seu próprio aposento” (ARBEAU, 1967, p. 15, tradução nossa).

Seja ou não o propósito da notação coreográfica substituir a ação do mestre de dança, aquela operará em confluência com este. Interessa aqui um ponto inextricável do fato de as notações funcionarem por um princípio prescritivo sobre o gesto de dança do aprendiz ou dançarino, ao mesmo tempo em que operam uma, já mencionada, força inventiva.

Consideremos o imperativo do *faça assim*, presumível no vetor docente do mestre de dança; nas notações coreográficas, esse imperativo é levado ao limite. Tal limite não diria respeito apenas ao modo de dançar, mas, tão importante quanto e, quiçá, indissociável deste, diria respeito ao modo de pensar, bem como de ensinar, estudar, ler e escrever. Ao conduzir o leitor a agir conforme, tanto do ponto de vista do gesto de dançar como em relação ao modo de pensar aquele, a notação coreográfica se alicerça sobre um fundamento pedagógico. Diz Guest (2014, p. 339, tradução nossa):

Uma pessoa que estudou apenas uma forma de dança inevitavelmente olha para outro movimento desde a perspectiva da forma aprendida. Uma descrição do movimento de dança usando uma análise "estrangeira" parecerá estranha e até inapropriada, apesar do fato de estar completamente correta. Os leitores, compreensivelmente, querem que a notação "fale a sua língua", mas essa língua pode ser limitada, por não ser apropriada ou mesmo aplicável a outras formas de dança, outros tipos de movimento. O treinamento em um sistema de notação também pode afetar a visão de um movimento, o que será considerado importante.

Tem-se, assim, no interior do domínio artístico da dança, o desdobramento de duas facetas. Primeiramente, trata-se de uma ambiência fundamentalmente disciplinar, na qual o talhe do gesto é tributário de uma determinada carta de regras ou premissas ético-estético-políticas contingenciadas historicamente, a serem, por conseguinte, seguidas à risca. Em segundo lugar, trata-se de fazer aparecerem movimentos outros, no corpo e noutras superfícies gráficas, sendo, em ambos os casos, facultado o compromisso com uma literalidade dos discursos, permitindo, assim, pensar de outros modos. Não se trata aqui de associar a faceta prescritiva das notações a uma territorialidade pedagógica, nem a faceta inventiva ao reino exclusivo das artes.

1.5. Como tocar modos de pensamento?

Temos mencionado amiúde a expressão *modos de pensamento*. Essa expressão faz-se especialmente cara aqui na medida em que buscamos, com ela, delinear a especificidade de

nosso interesse na questão da ascese: esforços que visam a fazer tender a zero a distância entre certo modo de pensamento e gesto, e não entre pensamento e gesto simplesmente. Buscamos mostrar que as notações coreográficas constituem um território altamente oportuno para sondar essa imbricação, na medida em que nos possibilitam escapar a uma interpretação dos gestos, para, em vez disso, investigar uma articulação performativa.

Cabe então considerar algumas questões. Primeiramente, por que não consideramos simplesmente *o pensamento*? O que estamos considerando quando utilizamos a expressão *modos de pensamento*? E o que estamos vendo de tão importante nisso? Por que é importante focar nos *modos* de pensamento? E como sair de uma discussão abstrata acerca disso?

Para melhor qualificar nossa tomada dos modos de pensamento, mantendo-a na necessária imbricação com os gestos tanto em sua valência prescritiva como em sua valência inventiva, e, assim, assegurando a preservação da ascese como fio condutor desta pesquisa, recorreremos à companhia de Michel Foucault, pensador que nos auxilia a nos mantermos no interior dessa composição de forças.

Conquanto não se trate do único pensador a dar aos modos – de vida, de pensamento, de existência – a sua devida importância, o modo como isso aparece em suas operações nos ajuda a formular um operador de investigação sob medida para nossos propósitos de pesquisa. Tendo em vista a forja desse operador, consideraremos os últimos cinco cursos que Foucault, ministrou, entre 1980 e 1984, no Collège de France, respectivamente, *Do governo dos vivos* (FOUCAULT, 2014a), *Subjetividade e verdade* (FOUCAULT, 2016), *A hermenêutica do sujeito* (FOUCAULT, 2010a), *O governo de si e dos outros* (2010b) e *A coragem da verdade* (FOUCAULT, 2011). Nesses cursos, a relação entre modos de pensamento e gestos ocorre de maneira mais literal, direta e precisa, a partir de uma evocação sempiterna de exercícios espirituais investigados em documentos situados entre o século V a.C. e o século V d.C.

Tal recorte preliminar nos permite relacionar três focos de interesse: 1) os gestos de Foucault em sua lida com os materiais, com especial atenção aos gestos de cotejamento; 2) um efeito específico desses gestos em seus saldos analíticos; e, finalmente, 3) os gestos internos às fontes por ele analisadas, isto é, aqueles realizados por algumas personagens filosóficas. Cabe adiantar que se trata de um recorte meramente esquemático; com efeito, o que se passa na consecução dos cursos são justamente jogos de interdependência fatal entre os três.

Assim, se tomarmos o último ponto, relativo aos gestos oriundos dos arquivos em estudo, poderíamos dizer que alguns materiais lhe permitiram falar daquilo que preocupava ao próprio Foucault. Seu modo específico de trabalho encontra, nos materiais que ele investiga, um campo de ressonância para *pensar com*, dado que os materiais também portam seus próprios

gestos. Acontece ainda que, quando manuseia tais materiais, o procedimento do pensador francês também está em causa. E, por fim, podemos apontar um efeito do tipo de produção analítica que ele realiza normalmente nos seus cursos.

Começemos, pois, pelos gestos de Michel Foucault. De modo geral, o pensador não busca esgotar nenhum documento que evoca. Em vez disso, recorta, abstrai, isola, realça e dilata alguns aspectos dos documentos, ignorando deliberadamente outros. Foucault tampouco biografava os autores desses textos, preferindo apenas rastrear nos escritos alguns instantes de existência. – É o caso, por exemplo, do modo como traz a lume, ao longo do curso *O governo de si e dos outros* (FOUCAULT, 2010b), um Platão muito específico, o qual Foucault arranca da atmosfera metafísica que abarcaria a filosofia platônica. Esse Platão é considerado em sua existência física, sendo esta precisamente aquilo que o filósofo grego põe em risco ao longo de um périplo de quatro viagens, realizadas voluntariamente, em plena ciência do caráter arriscado disso, com a finalidade de exercer a filosofia como uma política.

Podemos assim considerar que os gestos de Michel Foucault na lida com seus arquivos consistiriam em gestos *editoriais*. Assim sendo, seus cursos nunca são *sobre* os cínicos, *sobre* o cristianismo ou *sobre* Sêneca, por exemplo. Mas *algo* na superfície de documentos relativos à filosofia cínica, ou na superfície de algumas cartas de Sêneca, é extraído para a superfície de outra composição filosófica, esta propriamente foucaultiana. Esse algo é designado pela noção de *prática*. À falta de “[...] uma exposição do conceito detalhado de prática” explicitamente composta por Michel Foucault, Edgardo Castro (2009, p. 337) buscou realizar sua própria composição a partir de alguns resíduos recolhidos na obra foucaultiana. Daí, concluiu que:

Em resumo, podemos dizer que Foucault entende por práticas a racionalidade ou a regularidade que organiza o que os homens fazem (“sistemas de ação na medida em que estão habitados pelo pensamento”), que têm um caráter sistemático (saber, poder, ética) e geral (recorrente) e, por isso, constituem uma “experiência” ou um “pensamento”. (CASTRO, 2009, p. 338).

Em suas buscas, Foucault elege pontualmente alguma prática, e seu curso analítico esmiúça como essa prática opera na superfície de um conjunto de documentos. Em geral, isso se dá a partir de uma ideia, palavra, conceito ou tema, que em princípio pareceria *ser* a mesma coisa, por portar o mesmo nome e referir-se a uma mesma condição de partida. Seguindo com os cursos finais, práticas de ascese, tais como exame de consciência, direção de consciência e metanoia, dentre outras, funcionam em suas análises como uma espécie de operador editorial, por meio do qual ele organiza a sua investigação; dessa sondagem comparativa, emergem as diferenças.

Apesar de as práticas por ele sondadas serem definidas muitas vezes por um singelo verbete, seu procedimento ultrapassa o âmbito etimológico. Foucault não busca flagrar um deslocamento semântico. Não se trata do mesmo tipo de operação que farejara, por exemplo, a mudança no nível do procedimento pela qual passou o termo coreografia, o qual passou do gesto de registrar por escrito ao gesto de composição de movimentos, conforme mencionamos anteriormente. Se considerarmos a operação analítica que Foucault realiza, por exemplo, com a prática da ascese, o tipo de diferença que emerge é de outra ordem.

E assim chegamos ao segundo ponto, relativo a um efeito de seus gestos editoriais como saldo de suas análises. Tomemos sua comparação entre a ascese cristã e a ascese filosófica. Em ambas, localiza os mesmos procedimentos: exame de consciência, direção de consciência, metanoia etc. Contudo, a despeito dessa aparente similitude, emerge uma diferença de ordem discursiva, relativa às composições de forças que animam essas práticas em uma modalidade de ascese e na outra. Essa diferença faz com que as mesmas práticas – no caso, os mesmos exercícios espirituais – sejam vividas de modo absolutamente distinto.

No curso *Do governo dos vivos*, Foucault (2014a) destrinçou a ascese cristã valendo-se de uma série de documentos situados no contexto do cristianismo primitivo. Por ali, ele flagrou uma relação direta entre o modo de realização das práticas de direção e exame de consciência, metanoia, entre outras, como condição de instauração de uma interioridade subjetiva original. Seus movimentos analíticos, ali, flagram o cultivo mesmo dessa interioridade numa valência de descoberta de um si mesmo modulada por um ensimesmamento mortificador. Já o curso *A hermenêutica do sujeito* (FOUCAULT, 2010a) explora uma série de fontes oriundas, sobremaneira, da filosofia estoica e epicurista, as quais lhe fornecem subsídios para constatar ali a impossibilidade discursiva de uma interioridade subjetiva. Em vez disso, as práticas levam à instauração de uma ética de si que ocorre de fora a fora. De fato, ao longo das aulas ministradas nesse curso, Foucault chega a repetir uma espécie de refrão, por meio do qual sublinha aos ouvintes o fato mesmo dessa condição de exterioridade. E eis o espanto: ele o pode afirmar reiteradamente ao analisar o modo de pensamento acoplado às mesmas práticas de exame e direção de consciência, metanoia etc. que sondara dois anos antes nos documentos do cristianismo primitivo. N'A *hermenêutica do sujeito*, as mesmas práticas visam à produção de si no mundo, em vez de visarem a uma investigação de um si dado *a priori*.

Quando Foucault realiza seus cotejamentos, torna visível a impossibilidade de isolar concretamente as práticas das forças que as vitalizam, ou as mortificam. Estas sempre vão se exercer transitivadas. O dado flagrante consiste, portanto, na impossibilidade de intransitividade de quaisquer práticas. Assim fazendo, Foucault afasta-se da fenomenologia,

pois mobiliza ferramentas que o impedem de resvalar em essências das práticas, nas práticas *em si*. Só é possível aí tomar uma prática na sua impureza. Longe da fenomenologia, o único sentido concebível é de ordem geográfica: para qual território uma prática assim ou assado conduz – o outro mundo ou um mundo outro?

Nessa trilha, toda e qualquer prática está fadada a realizar-se sempre *de algum modo*. Nos dados cotejados em seus cursos, as diferenças situam-se nos modos de realização das práticas, nas premissas que as animam, e nos efeitos que ensejam. Tudo isso é sondado a partir dos modos de pensamento que as configuram e dos modos de existência que instauram.

Ao cotejar as diferenças a partir dos modos de pensamento, a análise de Michel Foucault dá visibilidade a uma espécie de efeito *editorial*. Esse procedimento de focalizar os modos das práticas faz ver como estas são editadas, ou, em outras palavras, como se configuram suas composições de pensamento-força. Em todo caso, o elemento editorial em jogo neste ponto ainda não diz respeito exatamente aos arquivos por eles mesmos, cabe frisar. O efeito de edição só se torna visível uma vez conjuminado com a edição foucaultiana dos materiais.

Recapitulando, tratamos até agora de duas dimensões editoriais, quais sejam: os procedimentos editoriais de Michel Foucault com suas fontes; e um efeito de ordem editorial como resultado do cotejamento entre as fontes. Há ainda o terceiro ponto enumerado acima, também ele de ordem editorial, o qual, agora sim, diria respeito aos gestos editoriais que Foucault retrata, evoca, aborda, descreve: os gestos dos personagens filosóficos. Tratar-se-ia, por exemplo, de uma edição cínica, flagrada como um trabalho de decapagem contracultural no nível das ações mais ínfimas, tais como deitar fora hábitos e objetos não elementares, até o ponto de a forma de vida confluir com a de um cão. Podemos também mencionar, sempre a título de exemplo, os gestos editoriais de Marco Aurélio, Sêneca e Epicuro, entre outros, relativos aos exercícios ascéticos de domínio da atenção. De modo a preservar o foco na relação consigo mesmo, sem desvios, o trabalho da atenção, por parte desses filósofos, dar-se-ia por seleções e exclusões.

Localizamos a forma mais sintetizada da condição editorial de impureza das práticas em uma aula ministrada no curso *Subjetividade e verdade*, na qual Foucault (2016, p. 212) indaga: “[...] Afinal, por que ademais do real há o verdadeiro?” Nesse curso, as práticas são abordadas levando em conta os modos de vida de casado. Em certa altura, o pensador francês chama atenção ao seguinte aspecto: os tratados filosóficos analisados que tratavam da vida de casado não pareciam descrever um quadro de práticas já efetivamente consolidadas, pois se apresentavam em um tom prescritivo e, portanto, prospectivo. Instigado por esse aspecto, Foucault relaciona os esforços empreendidos por tais tratados com o estabelecimento de um

novo regramento, de ordem jurídica, imposto ao casamento. Ao detectar como esse novo regramento perturbava a preservação *em ato* de alguns princípios de uma certa ética, Foucault propõe que aqueles tratados filosóficos teriam se imbuído da tarefa de repensar e propor modos possíveis de preservar aqueles princípios, a despeito da força de sobredeterminação das novas leis. Tratava-se de compor um modo outro de assegurar a consecução daqueles mesmos princípios. Eis assim o pensamento filosófico ocupando-se menos do ser das práticas e mais do talhe de um modo de exercer certa ética de existência, por meio delas.

Vimos, portanto, três âmbitos por meio dos quais a companhia de Michel Foucault nos permite verificar a importância do foco nos modos de pensamento, tendo em vista sua relação direta e inevitável com a forja de modos de vida possíveis. Com ele, podemos sondar as diferenças de modos de pensamento em termos editoriais, postos em funcionamento pelas vias de uma ascense. Trata-se, em suma, de viabilizar uma existência material do pensamento, e essa existência só se pode perfazer de algum modo.

1.6. Das peças deste jogo investigativo

Afirmando doravante nossa proposta de investigação com o operador de edição, voltemos às notações coreográficas. As notações permitem investigar forças editoriais devido à já mencionada variação que apresentam entre si. Cada espécime exhibe um modo, até então inédito, de tratar a distância entre modo de pensamento e execução de gestos, por meio de uma edição das práticas. Esses gestos editoriais podem se apresentar de maneira mais ou menos escandida, o que torna fundamental colocar em contiguidade uma gama suficientemente variada de documentos, para que variem justamente em seus graus de escansão. Conforme vimos com Ann Hutchinson Guest (2014), é promissora a variação entre as notações no âmbito das diversas formas que assumem. Este, contudo, não constitui o único vetor de variação entre elas.

Logo que adentramos algumas fontes em nossas primeiras sondagens, verificamos uma variedade nos formatos das obras: manuais, tratados em forma de diálogo ou cartas, tratados incluindo teoria da dança e técnicas pedagógicas, livros apresentando apenas um sistema de notação e, claro, manuscritos. Ainda considerando o âmbito formal, variaram na presença e na ausência de elementos pré-textuais, como capas, prefácios, dedicatórias, agradecimentos, advertências, introduções, explicações etc. Também verificamos variação no tipo de profissão ou ofício de seus autores: apenas um padre, mas ainda assim, um padre, bem como mestres de dança, coreógrafos e até mesmo autodeclarados discípulos, estes últimos buscando dar seguimento à contribuição de seus mestres; todos, em maior ou menor medida, professores.

Finalmente, podemos mencionar a variedade de domínios disciplinares nos quais esses materiais buscaram lastro, seja na confecção de seu modo de notar, seja no modo de justificá-lo e compartilhá-lo: Anatomia, Estética, Geometria, Fisiologia, Semiótica, Física, Moral e Cívica, Teoria Musical, Pedagogia, Literatura Clássica, História da Dança, Direito, Desenho, Escultura etc.

Para selecionarmos todos os espécimes que integram o arquivo da pesquisa, tomamos como referência alguns estudos diretamente voltados às práticas de notação de dança que as abordam a partir de conjuntos de materiais. O estudo comparativo de Ann Hutchinson Guest (2014) figura, sem sombra de dúvida, como a nossa referência magna. Felizmente, as notações angariaram o apreço, o interesse e o ânimo investigativo de outros pesquisadores, os quais reforçaram a relevância dos materiais evocados por Guest, fazendo-os reaparecerem, bem como trouxeram à baila algumas outras possibilidades bibliográficas. Referimo-nos aos estudos de Ana Ligia Trindade (2014; 2011; 2008), Laurence Louppe (1994), Mark Franko (2015; 2011a) e Claudia Jeschke (1999).

Tendo em vista assegurar um horizonte de variação, contemplamos um arco temporal estimado em quase meio século. Esse arco tem início em dois manuscritos apócrifos (ANÔNIMO, 1496), achados na década de 1960 na cidade espanhola de Cervera por folcloristas locais, de acordo com Laurence Louppe (1994). Dedicados ao registro de uma modalidade de danças denominada danças baixas, esses manuscritos ainda deitam dúvidas quanto à data precisa de sua confecção; especula-se, em todo caso, que datem do fim do século XV, possivelmente do ano de 1496. Já o documento mais recente que compõe nosso arquivo consiste em um manual publicado em 1981, contendo uma versão para escrita rápida, de um sistema de notação específico para *jazz* e dança moderna, inventado por Valerie Sutton (2002). Essa autora possui alguns outros manuais contendo outros sistemas de notação. Devido ao fato de haver inventado, ainda, um sistema de sinais para a comunidade surda, seu trabalho é conhecido e abordado na pesquisa educacional brasileira voltada ao tema. Entre um e outro, mais 18 referências integram o arquivo da pesquisa.

Apresentemos, pois, o total de 20 fontes que constituem o arquivo empírico: os manuscritos de Cervera (ANÔNIMO, 1496); uma edição inglesa contendo fac-símile de *L'Art et instruction de bien dancier*, obra datada do fim do século XV e considerada de autoria anônima até recentemente, quando esta passou a ser atribuída a Michel Toulouze (1936); *Orchesographie et traicte en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilment apprendre & pratiquer l'honnette exercice des dances*, de Thoinot Arbeau (1589); *The English Dancing Master*, de John Playford (1651); *Livre de contredance*, de André Lorin (1688);

Choreographie ou l'art de décrire la danse, de Raoul-Auger Feuillet (1700); *Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de la danse*, de Carlo Blasis (1820); a segunda edição de *Letters on dancing*, de E.A. Théleur [1831] (1832); *La Sténochorégraphie: art d'écrire promptement la danse*, de Arthur Saint-Léon (1852); a segunda edição de *Grammar of the art of dancing*, de Friedrich Albert Zorn [1887] (1905); uma edição traduzida para o inglês de *L'Alphabet des mouvements du corps humain*, de Vladimir Stepanov [1892] (1958); *Mimique: physionomie et gestes d'après le système de F. del Sarte, méthode pratique pour servir à l'expression des sentiments, d'après le système de F. del Sarte*, de Alfred Giraudet (1895); *The notation of movement*, de Margaret Morris (1928); *Ecriture*, por Pierre Conté (1931); um conjunto de manuscritos contendo o *Choroscript*, de Alwin Nikolais (1947); *Kineseography*, de J. Canina e Eugene Loring (1955); *An Introduction to Benesh Dance Notation*, do casal Joan e Rudolf Benesh (1956); a segunda edição de *Laban's Principles of Dance and Movement Notation, with 114 Basic Movement Graphs and Their Explanation*, de Rudolf von Laban (1975); *Movement notation*, de Noa Eshkol e Abraham Wachmann (1958); e, por fim, uma edição de *Dance writing shorthand for modern & jazz dance*, de Valerie Sutton [1981] (2002).

Como é possível constatar, as 20 referências arroladas correspondem também a 20 autorias distintas. Isso não significa, porém, que, em todos os casos, o material recolhido consistiria no único registro ou publicação de cada autor; tampouco, que a forma da notação apresentada em cada um consistiria, por sua vez, em uma forma definitiva. Os próprios materiais listados dão pistas, ao contrário, da instabilidade das suas notações; a maioria delas continuou se reeditando, porventura vindo a público em versões atualizadas.

Nesse sentido, a *labanotação* figura como um exemplo notório. Formulada inicialmente por Rudolf Laban, passou por adulterações não apenas da parte de seu autor, mas também da de outros usuários⁵. Sutton (2002) efetivamente convida os leitores para que colaborem com o aprimoramento de seu sistema, fornecendo até mesmo um endereço para o envio de eventuais sugestões. Em *The notation of movement*, Margaret Morris (1928) afirma que a forma de seu sistema advinha de um trabalho de alteração e ajuste do método por 17 anos, até apresentar-se na sua primeira versão livresca; a autora apresenta ainda a explícita pretensão de lançamento de uma continuação. Apesar de redigidos alguns anos após o início de elaboração do seu sistema de notação, os manuscritos de Alwin Nikolais (1947) contêm uma peculiaridade em relação a todas as outras fontes: marcas de edição ao longo do documento – abundantes, se comparadas às duas hachuras de edição presentes nos manuscritos de Cervera. – Numa

⁵ Para uma extensa investigação acerca de algumas derivações do pensamento notacional labaniano, ver Fernandes (2006).

combinação entre a escrita datilográfica, a escrita cursiva e inúmeras gravuras, veem-se em *Choroscript* (NIKOLAIS, 1947) termos, frases e até mesmo passagens inteiras hachuradas, contendo muitas vezes um apontamento em letra cursiva demarcando modificação ou exclusão de ideias.

Por fim, mencionamos o caso da segunda edição de *Letters on dancing* (THÉLEUR, 1832), aqui utilizada, a qual foi publicada apenas um ano após a primeira. Nessa segunda edição, o autor discute justamente o lançamento de uma segunda edição como um dilema; conforme especula, uma segunda edição induziria o leitor possuidor da primeira a acreditar que precisaria adquirir a nova, não sem, com isso, passar a considerar a primeira edição como desprovida de valor. Théleur, em sua justificativa, a um só tempo: advoga pela nova edição sem, com esse gesto, invalidar a posse, previamente realizada por terceiros, da primeira; defende as duas edições, utilizando-se para tanto apenas do espaço da nova; e advoga pela existência da edição anterior, por meio do gesto mesmo de publicação de uma nova. Para tanto, argumenta que a nova edição não traz alterações significativas ou drásticas em relação à primeira, permitindo pensar que, de alguma maneira, traz diferenças suficientes que justifiquem sua existência.

Théleur expressa na Introdução da segunda edição que, após o lançamento da primeira, os experimentos tiveram seguimento. Não obstante, argumenta na obra, o fato de a dinâmica do pensamento haver ensejado atualizações, não obrigatoriamente isso se deveria fazer notar de uma maneira sensível na segunda edição, senão por “[...] algumas notas de pouca consequência” (THÉLEUR, 1832, p. 3, tradução nossa). A relação entre a primeira e a segunda edições do *Letters on dancing*, tal como expressa por E.A. Théleur, registra por escrito uma evidência de que teria havido edição no modo de pensamento, edição esta caracterizada por alguma adulteração qualitativa.

Apesar de podermos presumir em maior ou menor grau o caráter instável e provisório das notações, uma investigação desses meandros requereria o acompanhamento do rastro deixado por séries de cada uma delas. Porém, nosso trabalho considera como alvo de investigação não apenas as notações, mas cada composição escrita em seu conjunto, o modo como cada uma se apresenta e como se dão as forças com as quais se aliam. Nesse sentido, admitimos o arquivo empírico da pesquisa como um conjunto de instantâneos, em sua condição mesma de registros provisórios de algum movimento que teria uma continuação. E isso, cabe lembrar, porque esta não é uma pesquisa *sobre* notações coreográficas.

Nesse sentido, não interessa aqui uma apreensão de nenhum sistema de notação em sua totalidade, dado que esse interesse nos compeliaria a uma relação com o arquivo em termos de

um foco nas categorias de autor e obra. Não se trata, pois, de uma análise da *labanotação* (LABAN, 1975), da *estenocoreografia* (SAINT-LÉON, 1952), da *quirografia* (THÉLEUR, 1832), ou da coreografia feuilletiana (FEUILLET, 1700) etc. Em vez disso, é mister que as notações sejam investigadas pontualmente em conjunto com a configuração editorial singular no interior da qual se encontram.

Nesse diapasão, cabe atentar que, desde os seus elementos pré-textuais até os prefácios, advertências, introduções, muitos desses materiais evocam, sugerem ou afirmam explicitamente que a notação apresentada naquele momento é efetivamente utilizada como ferramenta de sua lida pedagógica. Nikolais (1947), por exemplo, recomenda que seu *Choroscript* não seja tomado tão somente como um sistema de notação, mas como material de apoio para o estudo de dança propriamente. Essa recomendação é ratificada, ou intensificada, pelo próprio modo de apresentação de seu sistema: um conjunto de *lições*. Diz-se mesmo que seu sistema nunca chegou a sair da sala de aula⁶. Por sua vez, Eugene Loring (CANNA; LORING, 1955) afirma que o seu *kinesoraphy* já vinha sendo utilizado no American School of Dance durante os cinco anos que antecederam a publicação de seu sistema, por estudantes com pelo menos 12 anos de idade. Morris (1928), ainda, agradece em seu livro aos estudantes que, por utilizarem seu sistema, contribuíram com sugestões para aprimoramento tanto de seu método como de seu uso.

E podemos, ainda, mencionar a condição ambígua de Alfred Giraudet (1895), em cujo trabalho se apresenta como discípulo do pensador François Delsarte, o qual não teria deixado por escrito o seu próprio método. Totalmente lastreado pelo sistema filosófico deste, Giraudet inventa e publica seu próprio sistema de notação de gestos, afirmando buscar “[...] contribuir para fazer reviver, na memória daqueles que o conheceram, a lembrança do homem venerado que nos inspirou, e aprenderem, aqueles que o ignoram, o nome de um dos maiores Mestres da arte lírica e dramática” (GIRAUDET, 1895, p. 10, tradução nossa).

Em que pese a pujança do aspecto dramático, não é apenas pela figura do mestre de dança, e pela prática do estudo, que se assegura a pertinência das notações coreográficas para a pesquisa educacional. Parece não ser possível abstrair, da vitalidade desses materiais, uma *força* de ordem educacional. Como vimos, por circularem em contextos de ensino de dança, as notações vão sendo efetivamente usadas. E, em decorrência desse uso efetivo nesses contextos,

⁶ Esse dado consta em um escrito não oficial de autoria de Shannon Elliot, cujo título é *Alwin Nikolais' Choroscript*. De acordo com a autora, “Embora os primeiros dançarinos de Nikolais tenham sido ensinados a usar o *Choroscript*, o sistema nunca foi utilizado fora de sala de aula – as obras de dança de Nikolais não foram notadas. Ele eventualmente recorria ao uso de filme e vídeo, e o *Choroscript* acabou ficando na memória daqueles que estudaram na Henry Street Playhouse” (ELLIOT, 2006, p. 3-4, tradução nossa).

atravessamentos acontecem, novas urgências vêm à tona, os quais e as quais obrigam as notações a se reverem em alguns pontos, e assim a se modificarem, a se reeditarem. Uma força-educação; a educação como uma força editorial desses modos ou sistemas notacionais, pois é nesse âmbito que se põe à prova toda uma estrutura, pelo quanto ela consegue se sustentar numa situação concreta.

Finalmente, cabe considerar o fato de muitos desses materiais justificarem a necessidade de sua emergência a despeito de toda uma fortuna notacional preexistente. De acordo com muitos deles, as notações precedentes padeceriam de insuficiências ou mesmo de deficiências, as quais os obrigariam à invenção de um modo outro, uma forma outra. Para nós, vale a seguinte especulação que nos acompanhará nesta pesquisa: a necessidade de sua emergência se imporia pela singularidade da circulação, sempre local, de certa artesanaria.

Assim, entramos indubitavelmente em um campo de reverberação com o pensamento de Sandra Mara Corazza. É bastante conhecida a sua defesa da interdependência incontornável entre docência, pesquisa e criação (CORAZZA, 2017a; 2015; 2013). Pelas investidas dessa pensadora, o trabalho docente foi arrancado da discursividade corrente que o circunscreve à tarefa da transmissão literal dos saberes, ou, em outras palavras, na premissa do tratamento representacional dos saberes.

A abordagem da autora, contudo, não se encerrou em uma crítica negativa da ordem discursiva pedagógica. Em sua companhia bem como na de inúmeras parcerias, deixou o espólio robusto de uma estética teórico-metodológica da docência. Sua abordagem estética do pensamento e dos procederes pedagógicos forjou-se por meio de muitos encontros entre a filosofia da diferença de Gilles Deleuze e Félix Guattari com o pensamento de Friedrich Nietzsche, além de Roland Barthes, Walter Benjamin, os irmãos Augusto de Campos e Haroldo de Campos, Phillippe Willemart e Gaston Bachelard, realçando, em companhia destes, a estética imanente à Didática por meio da estética da tradução. A afirmação da lida docente pelas vias de uma estética permite àquela pensar-se como uma arte pela singularidade de seus fazeres em meio aos ditos saberes disciplinares, ou “matérias-fonte” (CORAZZA, 2017b, p. 129). Ao tomar essa lida enfaticamente a partir dos procederes mesmos, Corazza permite enfatizar o ensino como puro meio, e destacar, por conseguinte, seus fazeres próprios também como saberes, saberes técnicos, táticos, estratégicos.

[...] Enquanto complementos e suplementos das matérias-fonte – os quais permitem a sua alquímica ressurgência –, ao serem movimentadas pela docência, algumas matérias se transformam, desfiguram-se, mudam de significação, são expulsas, decompostas, acrescentadas, minoradas, importadas, deslocadas, distorcidas; enquanto outras matérias são fabricadas, rejuvenescem, se transfiguram e prosseguem

materialmente vivas como coisas e operantes como palavras. (CORAZZA, 2017b, p. 129).

Tal enfoque nos abre uma possibilidade de tratamento do arquivo das notações com vistas a afirmar seus gestos editoriais na qualidade, eles mesmos, de saberes partilháveis. Tratar-se-ia da partilha de modos de pensamento-ato postos em funcionamento em meio às matérias-fonte, a partilha dos meios artesanais: “[...] A mão docente esboça e traça, assim como lê, desenha, molda e desfaz”, fabulam Munhoz e Costa (2020, p. 165), em companhia dos quais, ainda, “[...] A mão destaca, seleciona. A mão monta, estabelece proximidades, lança propostas. Faz isso e, também, ajusta, aparta, dita o ritmo, retém e restitui. Pela mão, a docência se define pelas conexões que inventa. Sobretudo, define-se pelo que pode sustentar”.

Já dissemos que, por meio das notações coreográficas, é possível vislumbrar esforços realizados no sentido de dirimir o que poderíamos considerar como distâncias entre certo modo de pensamento e a execução de um gesto, encontrando na dança sua expressão mais evidente; porém, não a única. A gama de operações envolvidas nesse horizonte ascético também abarca, inevitavelmente, ensinar, estudar, pensar, ler e escrever. Todas essas práticas, por conseguinte, só podem se realizar de algum modo.

Destarte, quando afirmamos que só é possível realizá-las de algum modo, temos por premissa que os gestos editoriais não consistem em um veículo por meio do qual um saber relativo a uma prática é transferido de uma parte a outra, mas que os saberes mesmos circulam sempre imbuídos por algum espírito editorial que os anima, que os desanima, que os infla, que os murcha, que os corta, que apaga certas variáveis em prol de outras, que adultera suas angulações, que os distende ou encolhe, que os embaralha, que os discrimina, que os faz vibrar, acelerar, ralentar, paralisar; em resumo, que os ficcionaliza. Em outras palavras, essa condição permitir-nos-ia aventar que a edição consistiria num caráter imanente a qualquer saber.

O gradiente de variação que buscamos garantir, por meio das fontes anteriormente arroladas, possibilita-nos vislumbrar, por conseguinte, uma variação nos modos de partilha justamente desses modos de editar. Afinal: tal como dançar, pensar, escrever, ler, ensinar e estudar, só é possível editar de algum modo, ou seja, no contingenciamento radical dos ditos atos.

Essa premissa também contamina o corte teórico desta tese. Mais cedo, havíamos tomado os cinco cursos finais de Michel Foucault pontualmente para extrairmos dali o operador investigativo de edição. Cabe agora definirmos os materiais teóricos que comporão os encontros com as notações.

Decerto, seria possível tomarmos as teorizações foucaultianas de poder disciplinar, biopolítica e corpo utópico, conceitos que assentem a um critério de ênfase temático-teórica. Por outro lado, em seu estudo teórico em companhia de Michel Foucault e do coreógrafo William Forsythe, Mark Franko (2011b) ressaltou a importância em não restringir sua discussão ao uso de conceitos, tais como o de disciplina, por ele considerados hipnóticos. Em ressonância com esse seu apontamento, também em nosso caso interessam pouco os conceitos abordados por Michel Foucault a respeito da condução dos corpos, ou pelo menos não todos, e também não de maneira imediata.

Considerando tudo quanto discutimos até agora, afirmamos a necessidade de permanecermos na ambiência dos gestos editoriais de Foucault em seu exercício docente. Para tanto, é preciso delimitar, da miríade de cursos, seminários e palestras que proferiu ao longo de sua carreira docente, um corte pertinente à pesquisa, isto é, que considere ao mesmo tempo seus gestos editoriais com seus arquivos e seu próprio exercício ético de si, sua própria ascese.

Por essa razão, nossa delimitação levará em conta um pequeno acontecimento demarcado, não em ambiência docente, mas em um gesto escrevente datado de 1984. Trata-se do famoso prefácio *Modificações*, que abre o segundo volume da *História da Sexualidade* (FOUCAULT, 2014b). Como sabemos, o seguimento dessa série foi retomado após um hiato de oito anos desde o lançamento do primeiro volume (FOUCAULT, 1982). Esperar-se-ia que uma série trouxesse uma continuidade. Mas, em vez disso, vê-se uma descontinuidade nos âmbitos teórico, metodológico, empírico e, por que não o dizer, espiritual.

De que valeria a obstinação do saber se ele assegurasse apenas a aquisição dos conhecimentos e não, de certa maneira, e tanto quanto possível, o descaminho daquele que conhece? Existem momentos na vida em que a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar ou a refletir. Talvez me digam que esses jogos consigo mesmo têm que permanecer nos bastidores; e que no máximo eles fazem parte desses trabalhos de preparação que desaparecem por si sós a partir do momento em que produzem seus efeitos. Mas o que é filosofar hoje em dia – quero dizer, a atividade filosófica – senão o trabalho crítico do pensamento sobre o próprio pensamento? Senão consistir em tentar saber de que maneira e até onde seria possível pensar diferentemente em vez de legitimar o que já se sabe? Existe sempre algo de irrisório no discurso filosófico quando ele quer, do exterior, fazer a lei para os outros, dizer-lhes onde está a sua verdade e de que maneira encontrá-la, ou quando pretende demonstrar-se por positividade ingênua; mas é seu direito explorar o que pode ser mudado, no seu próprio pensamento, através do exercício de um saber que lhe é estranho. O “ensaio” – que é necessário entender como experiência modificadora de si no jogo da verdade, e não como apropriação simplificadora de outrem para fins de comunicação – é o corpo vivo da filosofia, se, pelo menos, ela for ainda hoje o que era outrora, ou seja, uma “ascese”, um exercício de si, no pensamento. (FOUCAULT, 2014b, p. 13-14).

Entre a publicação do primeiro e do segundo volumes daquela série, isto é, entre 1976 e 1984, Michel Foucault prosseguiu em seu trabalho no Collège de France, ministrando ali oito cursos, os cinco já abordados anteriormente, e os outros três que os antecederam entre 1976 e 1979, respectivamente *Em defesa da sociedade* (FOUCAULT, 1999), *Segurança, território, população* (FOUCAULT, 2008b) e *Nascimento da biopolítica* (FOUCAULT, 2009a).

Acerca do primeiro curso dessa série, *Em defesa da sociedade*, Fontana e Bertani (1999, p. 329) consideram que “[...] este curso ocupa, no pensamento e nas pesquisas de Foucault, uma posição específica, estratégica poderíamos dizer”, estratégica na medida em que constituiria “[...] uma espécie de pausa, de momento de interrupção, de virada, decerto, em que ele avalia o caminho percorrido e traça as linhas das pesquisas vindouras”. Por sua vez, Peter Pál Pelbart (2019) assinala que os três cursos mencionados acima demarcam uma modificação crucial na trajetória de pensamento de Foucault, especialmente entre o primeiro e o segundo, quando ocorre “[...] o deslocamento do discurso da batalha para o discurso do governo” (PELBART, 2019, p. 71). Tal deslocamento, que, para Pelbart, diria respeito a uma mudança de ponto de vista, relaciona-se intimamente ao modo de condução das análises do pensador francês. Isso parece corroborar o pensamento de Fontana e Bertani (1999, p. 331), ao afirmarem ambos que “[...] Foucault, por um procedimento que lhe é próprio, nunca parou até o fim da vida de ‘reler’, de tornar a situar e de reinterpretar seus antigos trabalhos à luz dos últimos, numa espécie de reatualização incessante”.

Levando em conta que as teorizações de Michel Foucault se caracterizariam em boa medida pelos deslocamentos realizados, e considerando ainda as marcações, tanto da parte do pensador francês, quanto da parte de seus comentadores, acerca da posição estratégica dos cursos ministrados a partir de 1976, circunscrevemos o arquivo teórico da pesquisa aos oito cursos ministrados no Collège de France a partir de *Em defesa da sociedade*.

Trata-se, portanto, de uma tomada serial dos cursos de Michel Foucault, a qual não se justifica aprioristicamente pelo rastro de um conceito ou de um tema. Poderíamos dizer que este corte opera por uma premissa coreográfica, por meio da qual levamos em conta “[...] um traçado de deslocamento, isto é, não de um edifício teórico, mas do deslocamento pelo qual minhas posições teóricas não param de mudar” (FOUCAULT, 2014a, p. 71). Conforme dito pelo pensador durante o curso *Do governo dos vivos*, “[...] Meu problema ou a única possibilidade de trabalho teórico que me anima seria deixar, de acordo com o desenho mais inteligível possível, o vestígio dos movimentos devido aos quais não estou mais no lugar em que estava há pouco” (FOUCAULT, 2014, p. 70); ou no curso do ano anterior, “[...] porque, como vocês sabem, sou como o lagostim, ando de lado” (FOUCAULT, 2008a, p. 107), a ênfase nos

deslocamentos e nas mudanças, e não no aprofundamento crônico de uma temática ou conceituação, permitem-nos acompanhar o pensamento de Michel Foucault realçando seu próprio proceder.

Com efeito, dada a indiferença quanto a um corte temático ou teórico, em prol de uma sequência de gestos investigativos, bem como devido ao caráter parcial da série, a premissa coreográfica pode nos precaver de um afã de totalidade. Lembremos que, previamente em companhia dos cinco últimos cursos de Foucault, talhamos o operador investigativo de edição. Trata-se, a partir de agora, de realizar encontros com o arquivo das notações por meio de tal operador, e buscar, em meio a esses encontros, um modo de interpelar o arquivo foucaultiano. Assim, buscamos despojar o gesto investigativo da ordenação hierárquica caracterizada por uma interpelação unilateral de um dito domínio teórico a um dito domínio empírico.

PARTE 2 – O gesto editorial como modo de pensamento-ato

Uma mudança sensível se deu no universo das notações quando aquilo que se costumava considerar como *figura* passou a consistir em outra coisa. Em algum momento, o movimento impôs-se como *a* variável irreduzível à prática da dança, passando esta a ser encarada como prática ou arte cinética. Alguém propõe que o corpo possui um conjunto de eixos que passam unicamente pelo seu centro, a partir dos quais derivariam e dependeriam os movimentos. Tempos depois, não um, mas dois, defendem e mobilizam a ideia de que o corpo possui muitos eixos, cada um deles demarcado por uma articulação, dispersando, assim, a unidade ontológica do corpo outrora delineada. É relativamente fácil inventar um método de notação de movimento, diz uma, após passar 17 anos aperfeiçoando o seu próprio. Outro já estaria debruçado sobre seu próprio sistema pelo décimo segundo ano consecutivo, na ocasião de sua publicação; outro, *muitos* anos; outro, 50 anos. Alguém defendia que a falta de um sistema de notação seria o motivo pelo qual a prática do balé não estaria conseguindo progredir; para outra, a modalidade de dança denominada *jazz* mudava rápido demais e precisamente esse fator prejudicava o aperfeiçoamento de um sistema de notação. Um admitia a contiguidade entre a prática da dança e a prática do tênis bem como de outros esportes. Outro defendia com severidade que ao dançarino caberia dedicar-se exclusivamente à dança, e não também à esgrima, equitação e outros alheamentos corporais. Para este último, o aprendiz de dançarino deveria dedicar-se ao estudo de escultura e pintura, de modo a enriquecer suas referências gestuais; àquele outro, a habilidade de tocar um instrumento musical como o tambor ou o pífono era pertinente, de modo que ele próprio se propunha a ensiná-la em sua obra dedicada à dança. Um sistema ou mesmo um modo de notação coreográfica é ofertado em nome de uma miríade de práticas: assegurar direitos autorais; preservar uma obra de dança, tanto da sua própria evanescência, como da evanescência da memória e da vida daqueles que a têm de cor; conduzir ao progresso da dança; arregimentar uma possível biblioteca de obras coreográficas; auxiliar, atenuar ou mesmo suplantar a ausência do mestre no estudo da dança; aprender a dançar; aprender a ensinar dança; possibilitar a importação de danças de outros lugares sem a necessidade de realização de transporte de dançarinos; angariar, preservar e aperfeiçoar uma existência em sociedade; angariar e preservar a saúde; propiciar uma ferramenta por meio da qual aqueles que não são profissionais da dança possam partilhar coreografias imaginadas por eles mesmos etc.

Considerando que este não é um trabalho *sobre* notações, um tanto do que foi arrolado acima ficará de fora. Não se trata de esgotar o arquivo, mas organizar algumas forças numa

combinação entre alguns rastros deixados por ele e algumas provocações contemporâneas que nos auxiliam a vislumbrar pontos sensíveis naquilo que o arquivo apresenta de mais trivial: dançarinos, mestres, aprendizes, espectadores, movimento, espaço e tempo.

Ao propormos investigar o arquivo das notações tendo a edição como princípio ou constante regente, buscamos tornar concisa a reunião de fontes e concentrá-la para assim dar forma ao problema da pesquisa. Tendo em vista o fato de que não pretendemos realizar uma conceituação da edição, e sim utilizá-la como principal ferramenta de trabalho, demarquemos, mais uma vez, que não buscamos realizar um trabalho sobre notações coreográficas, nem sobre dança, nem sobre educação, nem sobre edição. Trata-se simplesmente de sondar ali alterações nos modos de existência das práticas.

É com esse espírito que pretendemos realizar a sequência de movimentos a seguir. Em termos concretos, esta etapa da discussão concentra-se nas composições notacionais em termos de suas premissas e procedimentos editoriais. A investigação dos materiais foi seccionada em tópicos por meio dos quais pudéssemos vislumbrar um gradiente variado de gestos editoriais. Tais tópicos emergiram de intersecções possíveis entre o arquivo e as discussões realizadas anteriormente, sempre tendo a ascese como pano de fundo. Assim, os tópicos desdobram as seguintes questões: a condição artificial do sujeito; a atenção; o pensamento cinético; e, por fim, a duração da ascese corporal das notações.

Conforme dito anteriormente, a edição na condição de operador tende a auxiliar na preservação de uma distância em relação à ideia de que haveria algo como práticas *em si*. Tal distância é necessária para nos aproximarmos da afirmação de uma transitividade constitutiva das práticas. Crivada pelo operador de edição, a problemática de fundo que orientará nosso modo de investigação será sempre: do que essas notações precisaram, que ferramentas acionaram, que expedientes inventaram, para que se pudesse executar a dança como prática? E o que elas dispensaram, ignoraram, subtraíram, que não terá comprometido a execução daquela prática?

O caráter fascinante do arquivo deve-se largamente ao contraste que ele exerce em relação à principal prática à qual se destina. Predominantemente gestual, a dança impõe uma hesitação à produção de inferências quanto ao que silenciosamente se oferece como superfície. A superfície da dança em ato é assumida aqui na qualidade de uma composição de pensamento-ato; igualmente, assumimos que tal composição não é apreensível em toda a sua maquinaria de maneira precisa ou literal. Já as notações coreográficas, ao contrário da dança, constituem práticas nas quais modos singulares de pensamento-ato em dança se mostram legíveis, inteligíveis, compreensíveis, assimiláveis e contagiosos. Elas nos permitem rastrear forças que

porventura estariam em jogo nos gestos implicados por seus respectivos atos de registro; forças que implicariam qualitativamente uma forma de ascese – poderíamos dizer.

2.1. Fazer aparecer uma dramaturgia de práticas

No investimento de si neoliberal, a recusa do dançarino em fazer uma aparição, e particularmente aparecer como um sujeito, ou uma pessoa, constitui uma afirmação bastante forte. (LEPECKI, 2016, p. 19, tradução nossa⁷).

Abrimos a primeira seção investigativa trazendo, ao espaço consagrado à epígrafe, a companhia de André Lepecki, a qual nos força a indagar: à medida que o dançarino subverte a forma tradicional de sua aparição, seja da maneira que for, ainda haveria dança?

Tomemos essa interpelação como oportunidade para sondar os modos diversos por meio dos quais algumas personagens ganham ou perdem vulto nas notações. Tais personagens consistem nas que ensinam, nas que estudam, nas que dançam, nas que leem, nas que escrevem. Conforme mencionamos há pouco, esta sondagem tem em vista uma articulação entre premissas e procedimentos editoriais. Assim, vislumbramos as personagens mencionadas na qualidade de peças em jogo nas combinações singulares entre premissas e procedimentos; como um de seus efeitos editoriais, em suma.

Os achados do arquivo mostram-se relativamente heterogêneos no que diz respeito a esses efeitos editoriais de ordem dramaturgic. Na maioria dos casos, o jogo entre premissas e procedimentos dá-se de maneira mais pronunciada nos elementos contíguos ao sistema ou modo notacional ofertado, isto é, nas capas, dedicatórias, prefácios, introduções, explicações etc. De qualquer forma, isso não exclui a ação exercida pelas próprias notações, no sentido de conduzir à produção de um modo, sempre bastante circunscrito, de ser mestre, aluno, dançarino etc.

Apesar de o arco temporal de nosso arquivo ser relativamente longo (cerca de meio milênio), as considerações a seguir buscam escapar à tentativa de traçar qualquer espécie de esboço historiográfico. Em vez disso, vislumbramos a possibilidade de nuançar um esvaziamento, nas e por meio das notações, de todas as representações pessoais, isto é, das pessoas que dançam, ensinam e aprendem, bem como de todas as suas qualidades, seus predicados.

⁷ Acerca da tradução dessa passagem, optamos por utilizar o verbete *forte* para traduzir o termo *powerful*, constante no original, de modo a escaparmos do dilema de decidir entre os termos *poderosa* e *potente*, dado que ambas as possibilidades poderiam trazer um ruído de ordem conceitual.

Para tanto, uma estratégia de nosso trabalho consiste em pôr de lado a prerrogativa cronológica, de modo que assim possamos reorganizar o arquivo a partir de gradientes de intensidade. Intensidade do quê? Nesta seção, trata-se de mensurar as práticas desde o mais intenso ao mais precário esforço de produção de condições dramáticas. Qual a razão de ser disso? Consistiria em mais de uma: 1) promover uma primeira ambiência, de ordem mais descritiva, a esse universo notacional; 2) dar a ver a variação entre seus modos de estabelecer, ou não, dramaturgias; 3) e, especialmente, vislumbrar o caráter absolutamente artificial e interessado desse recurso, e, por isso mesmo, seu caráter relativamente facultativo do ponto de vista das práticas relacionadas à dança.

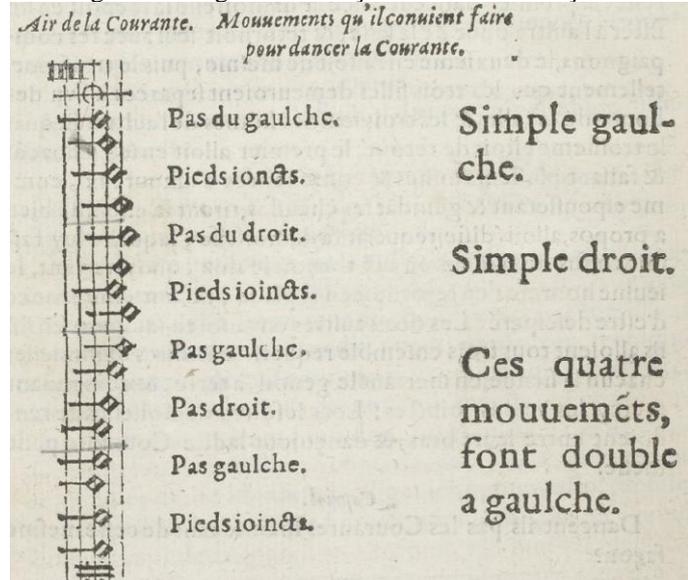
2.1.1. Personagens notacionais: entre linhas e apagamentos

Começamos a partir da mais pronunciada relação dramática constante em nossas fontes. Ela encontra-se no interior do consagrado tratado *Orchesographie et traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & pratiquer l'honneste exercice des dances* (ARBEAU, 1589). O diálogo a que se refere o título dá-se entre as personagens de um padre, Thoinot Arbeau, e de um jovem advogado recém-formado, Capriol. Conforme este último alega no introito da obra, por ter se dedicado predominantemente ao estudo do Direito, deixara de cultivar alguns dotes caros à boa circulação na vida social, fundamentando assim sua visita ao velho cônego.

O diálogo deixa assente que, à época, fim de século XVI, a dança consistia em uma espécie de senha para o ingresso na vida social bem como ao arregimento de uma boa reputação perante os outros moços e, especialmente, as moças. O jovem Capriol acaba de concluir sua formação profissional e, agora, munido de algum tempo livre, recorre a Arbeau com o fito de iniciar-se em um novo saber. Está formado, porém, sua educação segue incompleta; não teria sido educado com saberes suficientes: “[...] Não me tente postergando mais para que eu possa dominá-las [as danças] e não ser censurado por ter o coração de um porco e a cabeça de um asno [...]” (ARBEAU, 1967, p. 17, tradução nossa). A dança, na condição de um saber social que operava então por determinado conjunto de regras, está em *Orchesographie* a serviço da destinação do tempo livre recentemente conquistado. De nosso arquivo, trata-se da única oferta de uma referência relativa a um modo de ser aprendiz, por meio da confecção de um exemplo de aprendiz ficcional. Mais ainda, a tal aprendiz é creditado um papel determinante no diálogo, uma vez que o registro de danças, realizado pelo mestre, decorre unicamente de uma súplica daquele.

[...] Registre essas coisas por escrito para que eu possa aprender essa arte, e, ao fazê-lo, parecerá estar reunido aos companheiros de sua juventude e fará exercícios mentais e corporais, pois lhe será difícil abster-se de usar seus membros para demonstrar o movimento correto. (ARBEAU, 1967, p. 15, tradução nossa).

Figura 1 – Registro da dança Courante na notação Arbeau



Fonte: Arbeau (1589, p. 66b)

As danças apresentadas por Arbeau são compostas por seqüências fixas de padrões de passos, as quais são escritas por meio de uma notação baseada em indicações verbais. Além disso, Arbeau também descreve pormenorizadamente a Capriol o modo de realizar cada um dos passos notados. Esse longo diálogo entre ambos é síncrono, isto é, ocorre no formato de um único encontro face a face. Há passagens, por exemplo, nas quais o jovem demonstra sua atenção e compreensão executando os passos explicados por Arbeau, o qual em seguida comenta a qualidade das execuções.

Porém, um aspecto curioso: o cenário no qual o diálogo acontece parece consistir menos no espaço de uma cela de mosteiro, ou de um gabinete de trabalho, e mais no próprio texto, em sua bidimensionalidade fisicamente constitutiva, a própria superfície das linhas escritas. Em outras palavras, há certa imposição, ou mesmo sobreposição, do suporte textual, no próprio correr de algumas falas de Arbeau. Isso se evidencia em certas passagens nas quais, ao se referir a alguma tabulação de dança ou gravura, o velho cônego utiliza as expressões *ci dessous* e *ici dessous*, ambas equivalentes a *aqui abaixo*. Na tradução inglesa que utilizamos como apoio (ARBEAU, 1967), essas expressões foram traduzidas para *below* (abaixo). Esse modo de se referir a algo, indicando-o *abaixo*, contrasta com uma cena tridimensional, na qual o advérbio apropriado poderia ser um simples *aqui*, e se aproxima do modo como um texto realiza indicações no espaço de sua própria superfície.

De maneira menos intensamente cênica, mas ainda encenada por meio de uma superfície textual, *Letters on dancing* (THÉLEUR, 1832) apresenta-se sob a forma de 13 cartas, escritas por um mestre de dança a um destinatário sem nome, cuja existência é sustentada exclusivamente pela voz do remetente. Pelo modo como o endereçamento ocorre, fica sugerida uma interlocução, como se suas cartas treplicassem supostas réplicas do destinatário. Isso fica bem evidente na última carta, em cujo início E.A. Théleur (1832, p. 95, tradução nossa) diz: “Ao concluir minha última carta, ocorrera-me que toda a nossa correspondência acerca da dança havia terminado; mas, já que você deseja que eu descreva de que maneira é necessário exercitar um pupilo, retomei novamente minha pena para atender ao seu pedido”.

A despeito da ausência da personagem que responderia às cartas em um jogo dramático, diferenciando-se da presença ficcionalizada de um Capriol em *Orchesographie*, a obra de E. A. Théleur não deixaria de sugerir um *éthos* de certo interlocutor desejável, a partir da própria ausência deste. Um interlocutor desejável não ofereceria nenhuma perturbação à sequência de ensino do mestre, viabilizando a chegada à derradeira instrução e, com ela, o fim da correspondência. A temática da dança toma como mote, nas cartas, a formação/educação do dançarino.

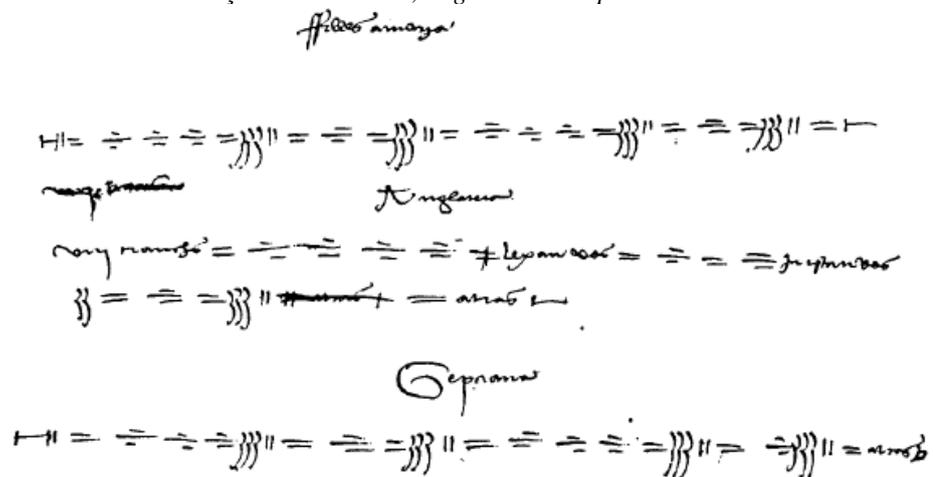
Constatamos a forja de uma companhia dramática exemplar apenas nesses dois casos. O que se repete no restante do arquivo, à exceção de um caso, consiste em uma oferta sem a respectiva contrapartida – seja-a mais, seja-a menos explícita – de uma recepção coetânea. O lugar vago de interlocutor pode ser assim ocupado pelo leitor por vir. A esse leitor sem qualidades predeterminadas, o leitor qualquer, o endereçamento também ocorre; porém, não mais por meio de uma personagem exemplar. Desta vez, trata-se de operações mais explicitamente diretivas, por meio das quais é possível refinar tanto o alcance de público (quando a obra se endereça, especificamente, a professores, dançarinos, aprendizes, jovens, não coreógrafos, profissionais de várias áreas etc.), como as maneiras desse público em relação à obra, à dança e à vida (que pratique bastante, que estude música, que seja elegante, que cultive a graça etc.). Essa operação difere do que se passa em *Orchesographie*, obra que o leitor pode frequentar na condição de testemunha, e difere, também, de *Letters on dancing*, a qual permitiria, ao leitor, vagar entre a condição de destinatário das cartas, e a de um abelhudo. Trata-se, nos demais materiais, da seguinte operação: o leitor, pelo gesto mesmo de lê-los, passa a habitar a condição fática de aluno.

A breve pincelada acima buscou reunir, de um lado, todos as fontes que implicam aquele que as lê, no sentido de ter de se haver com um modelo de *éthos* leitor, seja este pela

companhia exemplar, seja-o pela explícita prescrição de modos de ser e de fazer. Já do outro lado, chama nossa atenção a única exceção que mencionamos rapidamente acima.

Os manuscritos de Cervera (ANÔNIMO, 1496) diferenciam-se das demais fontes aqui investigadas por alguns motivos. Constituídos de apenas duas folhas, eles não partilham do mesmo enquadramento editorial das demais, pois não contêm indício de endereçamento a nenhum leitor, nenhuma explicitação de oferta a alguém *outro*. Isso decorre da ausência, ali, de qualquer preâmbulo, explicativo ou de outra ordem; o documento apresenta tão somente uma sucessão de 11 danças codificadas.

Figura 2 – Grafia das danças *Filles amaria*, *Anglaterra* e *Gepnana* nos manuscritos de Cervera



Fonte: Anônimo (1496, p. 2)

A título de contraste, podemos evocar um material distinto, aparentemente contemporâneo a ele, e dedicado à mesma modalidade de dança codificada ali, as denominadas *danças baixas*. *L'art et instruction de bien dancer* (TOULOUZE, 1936) configura-se como um manual de instruções, um guia prático. Ofertado a um usuário qualquer, o material apresenta, sem delongas, uma descrição de cada um dos cinco passos típicos executados nas danças baixas, e, em seguida, um rol de canções inscritas em partituras musicais. As indicações dos cinco passos aparecem, junto a essas partituras, sob a forma de abreviaturas: *R* (para Reverência), *b* (para *branle*), *s* (para passo simples), *d* (para passo duplo) e *r* (para retorno ou reprise).

Além disso, exubera uma diferença em termos de diagramação. *L'art et instruction de bien dancer* é efetivamente um livro, e o nome próprio que restou associado a ele, Michel Toulouze, pode não ser o de seu autor, mas é considerado o nome do responsável por sua publicação. Combinado a isso, a obra é toda apresentada em caligrafia padronizada, com tintas coloridas, efígies etc. Em suma, ela foi feita *para* algum público.

Redigidos em letra cursiva, os manuscritos de Cervera, por sua vez, apresentam aspecto mais aproximado ao de um rascunho para uso particular; uma nota pessoal. Sua autoria até hoje não foi identificada e, mesmo o ano atribuído à sua confecção, 1496, consiste em uma data tão somente convencional, mas não confirmada. Em todo caso, esse documento é considerado o registro mais antigo da existência da prática de notação de dança no dito Ocidente.

Além dessa sua condição inaugural, os manuscritos catalães também se destacam por não privilegiarem o uso das sinalizações típicas para os cinco passos das danças baixas, as letras *R, b, s, d e r*, experimentando, em seu lugar, símbolos de orientação abstrata. Tal sinalização presente nos manuscritos dá a ver que, a despeito da predominância do uso de abreviaturas, privilegiou-se ainda outro modo de notar aquelas mesmas danças.

A impossibilidade de confirmação dos dados de qualificação dos manuscritos espanhóis pode se mostrar um prato cheio para esforços no sentido de colmatar seus vazios, instituindo ali intenções e sentidos. Aqui, suas pretensas lacunas constituem uma grande força. Assim, exaltamos o descompromisso desse material – o qual se estima datado posteriormente à invenção da imprensa – em ser mais do que um rascunho, o seu descompromisso em atribuir-se qualquer traço de autoria, e, finalmente, o seu descompromisso em se endereçar a um interlocutor. Isso faria a exuberante escassez dos manuscritos de Cervera operar o estranho efeito de nos fazer querer que procedessem da mesma forma que os outros materiais, que nos dissessem algo de si. Mas, e se fizéssemos o contrário? E se, em vez de apontarmos lacunas nesses resíduos anônimos, tomando, como grade de inteligibilidade, a persistente marcação autoral das demais obras, passássemos a focalizar justamente os excessos dessas outras fontes a partir da ideia de uma prática sem agente?

Isso porque, em algum lugar no interior do restrito universo de notações aqui estudado, o anonimato não apenas chegou a ser identificado como um problema, mas um problema a ser completamente eliminado.

2.1.2. Grafias de autocentramento

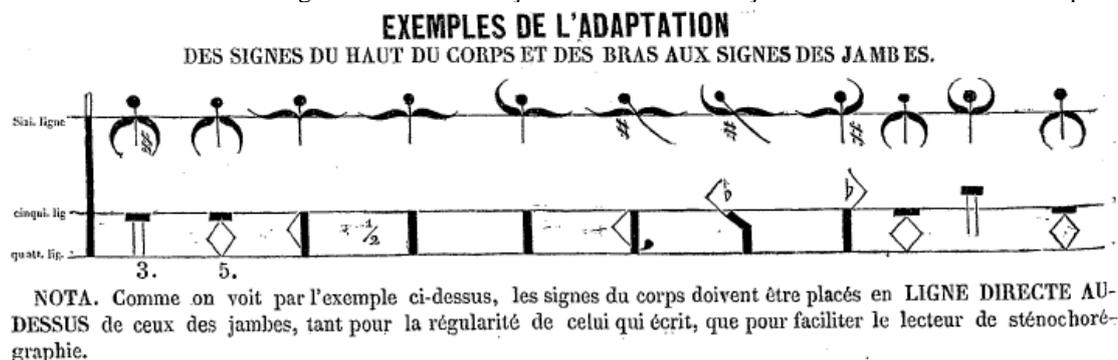
O sistema denominado *estenocoreografia* afirma sua existência tendo, como principal objetivo, que as criações de dança sobrevivam à memória mortal de seus autores. O sistema proposto asseguraria tal sobrevivência ao ofertar a possibilidade de registro das obras coreográficas, permitindo a atribuição da respectiva autoria. A obra que a veicula, *La sténochorégraphie ou art d'écrire promptement la danse* (SAINT-LÉON, 1852), foi publicada como uma série em 12 fascículos contendo os princípios desse sistema de notação inédito. Além

disso, os fascículos também são compostos por notas biográficas acerca de alguns mestres de dança célebres, acompanhadas, por sua vez, de seus respectivos retratos em forma de gravura.

Poder-se-ia pensar que biografias consagradas aos mestres de dança do passado consistiriam em lugar comum nesses tratados contendo sistemas de notação. Em todo caso, se considerarmos apenas os 20 materiais que compõem o arquivo desta pesquisa, *La sténochoregraphie* é o único que as oferece. Isso não significa que nenhum de nossos outros materiais faça menção aos mestres do passado; dentre eles, além de o fazerem, alguns ainda reputam àqueles a possibilidade de sua própria existência, reservando-lhes os devidos créditos e agradecimentos. Apenas apontamos que o edifício biográfico consta, no arquivo, na qualidade de engenho exclusivo do mestre de dança Arthur Saint-Léon.

Ao mesmo tempo, trata-se da primeira obra, cronologicamente falando, a ofertar um sistema de notação contendo sinalizações figurativas (JESCHKE, 1999), conquanto essas sinalizações não sejam puramente figurativas. Assim sendo, por um lado, pode-se identificar uma série de mudanças de posições humanas inscritas na pauta, como se fosse possível ver a própria dança acontecendo. Por outro lado, a utilização de alguns sinais oriundos da música bem como números, pontos e outras indicações abstratas atesta um ruído nessa correspondência imediata. De qualquer forma, a possibilidade de identificação de movimentos humanos sem a necessidade de um muito rigoroso estudo prévio para leitura desse sistema consta como uma novidade nos meados do século XIX. Trata-se da novidade do protagonismo do corpo humano, para além de uma mera colaboração na existência da dança.

Figura 3 – Demonstração do modo de inscrição do sistema Saint-Léon na pauta



Fonte: Saint-Léon (1852, p. 56)

Conforme consta na obra, o sistema Saint-Léon (1852) estabelece os seguintes princípios: a dança é feita de passos, os passos são feitos de tempos, e os tempos são feitos de movimentos. Além disso, vale-se de alguns princípios e sinalizações da notação musical para indicar algumas qualidades bem como a duração dos movimentos.

Mencionado anteriormente, o estudo de Claudia Jeschke (1999) parte de um recorte de documentos contendo notações coreográficas produzidas durante o século XIX, dentre os quais se inclui *La Stenochorégraphie*. Assim fazendo, aponta ao funcionamento de um modo de pensamento característico do período, evocando traços constitutivos da maquinaria notacional estudada.

Um desses traços consistiria em uma mudança importante no foco central das notações, o qual passaria ao corpo e aos movimentos do dançarino, numa perspectiva de fisicalização idealizada e estetizada. Em adição, esse corpo apareceria agora por meio de uma segmentação de movimentos e partes, e a notação passaria a enfatizar a forma e a energia.

A dança como uma prática protagonizada por um corpo humano aparenta constituir um ponto pacífico. Pode-se concordar com isso desde que se considere a prática de maneira muito bem diagramada, isto é, a partir de 1820, e em companhia de Carlo Blasis (1820).

Num primeiro olhar, não parece fazer muito sentido a presença do tratado de Blasis em vizinhança ao restante dos materiais aqui considerados como notações. Uma das razões para tanto reside no fato de sua obra não apresentar um sistema de notação de dança propriamente, uma vez que se apresenta tão somente como um tratado teórico-prático. Assim, em vez de algum tipo de código, não oferta mais do que um conjunto vasto de orientações esmiuçadas verbalmente. A maior aproximação possível dessa obra a um gesto notacional consistiria nas inúmeras gravuras de poses humanas concentradas no apêndice. Dito isso, se tivéssemos realizado o cerco ao arquivo sem escopo em nenhum estudo de especialista, não aventaríamos a pertinência daquele tratado, em vista de seu aparente alheamento à mera ideia de notação de dança. Um apontamento de Mark Franko (2018), porém, impeliu-nos a reconsiderar as operações que aquele mestre da dança italiano tracejou em seu tratado.

No século XIX, a escrita técnica acerca de dança torna-se mais engajada com a técnica do bailarino. Carlo Blasis (1795-1878) não preservou sua coreografia em notação, mas utilizou imagens e texto para aperfeiçoar a técnica do dançarino romântico, inaugurando assim a técnica do balé moderno. Uma imagem de seu *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse* (1820) mostra que o material hospedeiro da dança não era mais a figura entendida como o caminho através do espaço, mas a figura como o próprio corpo do dançarino. Embora o tratado possa ser considerado um manual técnico, nele, pela primeira vez, a escrita aborda não apenas o *quê*, mas o *como* da dança. (FRANKO, 2018, p. 17, grifos do autor, tradução nossa).

Somada a uma menção presente no estudo de Jeschke (1999), essa afirmação de Mark Franko adultera significativamente o estatuto da obra de Carlo Blasis aqui, uma vez que nos auxilia a não agirmos displicentemente com relação às mencionadas gravuras presentes em sua obra. Talvez hoje, dois séculos depois do seu *Traité élémentaire*, e após o dispositivo

fotográfico tornar as imagens estáticas de gestos dançarinos algo absolutamente trivial, gravuras de poses humanas não pareçam nada demais. Porém, à época, elas teriam operado como um gesto de instauração não autolimitado. A título de exemplo: pouco mais de uma década depois desse tratado, as 13 cartas que perfazem o *Letters on dancing* (THÉLEUR, 1832) dedicam a maior parte de sua extensão ao modo considerado, pelo autor, mais correto ou apropriado, de realizar cada passo do balé francês, bem como a frequência e a sequência dos seus exercícios, tudo de modo a assegurar a conquista do gesto mais belo, leve e controlado, e também de modo a prevenir lesões, deformidades, vícios gestuais etc.

Antes dessa contaminação, contudo, aquele ato inaugural já se instaurava, a si mesmo, na qualidade de um modo notacional singular, na medida em que as gravuras que apresenta performavam precisamente aquilo em favor do que seu tratado estava de ponta a ponta a advogar. Para Carlo Blasis, o bailarino competente deve a todo instante poder servir de modelo para um escultor, um pintor, um desenhista; cada forma que sua silhueta apresenta deve valer por uma obra de arte, em suma. Se considerarmos que, em 1820, não se tinha a possibilidade de uma arte gráfica do movimento, ou de impressão de movimento, tal como a do cinema, mas sim artes atinentes a uma lógica estática, o que estaria em jogo no dançar, com Blasis, circunstancia-se no interior dessa lógica estática. A graciosidade na condução dos gestos está em questão para o autor, ponto que não está sendo excluído aqui. Porém, tendo em vista nosso foco nos modos notacionais, ali o que se fixa, o que se registra, é um apanágio da pose; com efeito, dançar *passa* a consistir em lapidar o corpo em poses cada vez mais bem talhadas. O autor chega a afirmar que, se fundasse uma escola de dança, seus alunos teriam que observar figuras desenhadas como parte de seu estudo.

Mas o estabelecimento do corpo como sendo o material exclusivo da dança não se restringe às figuras conquistadas pelas vias dos esforços autocentrados. Além de sua dedicação diuturna, o corpo precisaria trazer certas aptidões desde o nascimento, possuir certos dotes natos, tais como a compleição física adequada para a respectiva modalidade. Para atuar nas danças sérias, por exemplo, o dançarino precisaria ser alto etc.; já as danças cômicas hospedariam corpos atarracados, baixinhos etc.

Após um longo e detalhado percurso pelo *quê* e pelo *como* fazer com o corpo, dos pés à cabeça, para dançar, Blasis oferece um derradeiro capítulo dedicado à figura do Mestre de dança. De largada, é peremptório: para tornar-se um bom mestre de dança, é preciso ter sido primeiro bailarino. O que o capítulo oferece então? Uma série de orientações, consideradas fundamentais pelo autor, para que o leitor se situe do que é necessário para alçar a posição de primeiro bailarino. O bom mestre precisaria ter se provado o melhor naquilo que se presta a

ensinar, fundamentalmente. Para tanto, um dos pré-requisitos é de ordem etária: seria preciso ter se iniciado na prática do balé entre os oito e os 11 anos de idade, concluindo seu percurso por volta de 23 ou 24 anos. Além dessa, o autor relaciona outras condições, operando uma espécie de triagem de quem estaria dentro ou fora do jogo da dança.

A propósito da centralidade conferida à figura do mestre, tanto em Blasis como em Saint-Léon, evoquemos agora o sistema apresentado por Alfred Giraudet (1895) baseado em um método criado por François Delsarte, conforme já mencionamos. Esse sistema parte da premissa de que, para cada gesto, haveria a respectiva emoção. Nesse diapasão, apresenta-se na forma de quadros sinópticos nos quais se propõem algumas tríades, das quais, por sua vez, derivam variedades em escalas exponenciais. Conforme o discípulo de Delsarte, por meio desse esquema reduzido de tríades – vida, alma e espírito; excêntrico, concêntrico e normal (a serem abordadas com mais vagar oportunamente) –, seria possível calibrar os gestos a ponto de fazê-los dar a ver emoções facilmente identificáveis.

Embora se enderece aos artistas da mímica, seu sistema fornece balizas para certo tipo de experiência estética, da parte do público (leigo ou especializado), baseada na interpretação, ou leitura *semiótica*, para mencionarmos as bases epistemológicas que caucionam esse sistema. O estabelecimento de que “[...] para tal signo, tal paixão” (GIRAUDET, 1895, p. 33, tradução nossa) terá permitido o estabelecimento de correspondências inequívocas entre forma e conteúdo, matéria de maior vulto da obra; em decorrência dessa premissa, qualquer gesto estaria atrelado a algum significado de ordem subjetiva.

O mímico competente consistiria naquele que consegue esboçar gestos no interior daquelas diretrizes, demonstrando, assim, ser uma boa superfície de leitura de uma verdade não dita. Aquela responsabilização instaurada no gesto editorial de Carlo Blasis encontra em *Mimique: physionomie et gestes d'après le système de F. del Sarte, méthode pratique pour servir à l'expression des sentiment* (GIRAUDET, 1895), portanto, um grau de intensificação bastante relevante. O sistema semiótico herdado de Delsarte opera uma espécie de *zoom* para rastrear e estabelecer modos precisos de relação com, e entre, gestos de sobrancelhas, pálpebras superiores, pálpebras inferiores, narinas, lábios superiores, lábios inferiores etc.

Tanto nesse caso, como em Saint-Léon e Blasis, é possível vislumbrar a mobilização de uma discursividade bastante familiar na contemporaneidade, a qual ultrapassa o universo artístico da dança: a ideia de um protagonismo subjetivo das práticas. Essas obras não precisam em momento algum enunciá-lo na forma de premissas claras, pois tal discursividade opera por meio da combinação entre o próprio modo de interpelação ao leitor fortuito, o próprio modo de fazer cerco a esse leitor e o modo das ferramentas partilhadas.

Isso se materializa, portanto: na centralidade que passa a ser atribuída à silhueta, tanto nas ilustrações como nas diretrizes de Carlo Blasis; na composição entre a aparência do sistema Saint-Léon, o qual nota as danças em uma tentativa de assemelhar os traços notados aos gestos dançados, e a biografia dos mestres do passado; e, finalmente, no esquadramento, em *zoom*, de uma gramática de forma (gestual) e conteúdo (emocional) lastreada na Semiótica, com Alfred Giraudet.

Considerando que, nessas obras escritas, o tipo de convocação ao leitor é de um veio pedagógico, uma vez assumida a condição discente implicada pelo gesto de leitura, o que se aprende de gesto e de dança não se separa de uma convocação a certo lugar de responsabilização subjetiva do dançarino; de um tomar, para si mesmo, o lugar de *ser* o responsável por fazer a dança acontecer. O procedimento editorial de isolamento da silhueta humana conduziria, em suma, à exacerbação de um papel determinante do dançarino, ao ponto da sua exclusividade.

“[...] Este é o problema da agência: ela faz, do sujeito, o sujeito da ação”, aponta Erin Manning (2016, p. 16, tradução nossa), a qual prossegue indagando: “E se o ato não pertencesse completamente a nós?” Disparados por tal indagação, prossigamos em nossa sondagem pelo arquivo das notações.

2.1.3. Grafias de dispersão

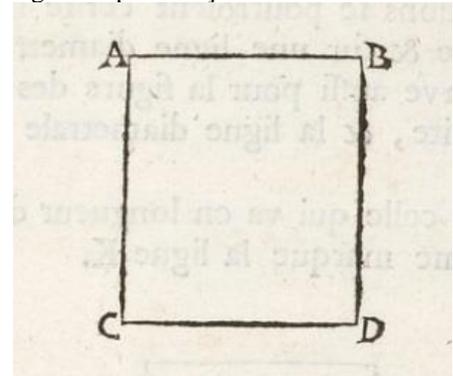
A combinação entre premissas e procedimentos que leva ao mencionado efeito de exclusividade do dançarino não ocorre apenas nos materiais evocados. Em todo caso, ensinar e aprender a tomar a si mesmo como protagonista da dança também não constitui uma regra geral. Longe dessas referências, mas ainda no interior do arquivo da pesquisa, encontram-se algumas notações as quais, visando à dança em ato, operaram desmontagens do corpo humano e revezaram o foco em outras modalidades corpóreas; em ambos os casos, vislumbramos distanciamentos em relação ao protagonismo do dançarino, ou pelo menos à sua unidade. Experimentemos nos confinar, doravante, no interior de um desses modos.

Dedicada ao Rei Sol, a obra *Choregraphie ou l'art de decrire la danse* (FEUILLET, 1700) oferece recursos para a prática da dança da corte em termos que teriam sido considerados insuficientes e rudimentares no seguimento das produções em notações. Apesar disso, o sistema ali apresentado foi o mais utilizado para as danças as quais era capaz de contemplar, e isso durante o período de quase um século, chegando a disputar com a Bíblia Sagrada um espaço nas mesas de cabeceira das donzelas (GUEST, 2014). Uma vez caídas em desuso as modalidades de dança para as quais o sistema fora elaborado, conseqüentemente este não se mostraria mais favorável para as novas modalidades (FRANKO, 2018).

De modo a precaver a leitura de equívocos em relação aos termos que, de acordo com a obra, constituiriam a arte da dança, oferece-se ao público uma explanação preliminar de tais termos. A dança, assim, seria composta por: posições (os diferentes posicionamentos dos pés), passos (ou *pas*: movimentos dos pés de um lugar para outro), descidas (ou *pliés*: dobra de joelhos), elevações (ou *elevés*: retorno dos *pliés*, tornando o corpo ereto), saltos (ou *sautés*: elevação com afastamento entre pés e chão), cabriolas (ou *cabriolles*: batida entre pernas numa elevação ou salto), tombos (ou *tombés*: quando o corpo, fora de seu equilíbrio, tomba sobre o próprio peso), deslizamentos (ou *glissés*: quando o pé move-se deslizando sobre o chão), voltas (ou *ournés*: voltar o corpo para um lado ou outro), cadência ou tempo (compreensão das diferentes medidas, bem como observação das posições mais notáveis da melodia) e, por último, mas não menos importante, figuras (nesse caso, *apenas* o traçado feito pela arte coreográfica, o qual os dançarinos seguem). Todo o sistema Feuillet baseia-se nessa configuração, da qual poderíamos extrair a seguinte premissa editorial: para notar as danças às quais se presta, o sistema preconiza o encontro entre corpos humanos e o corpo do chão.

É central apontar agora o protagonismo do chão, se se pode atribuir-lhe tal termo. De fato, é tamanho, que, antes de apresentar os sinais relativos aos passos, saltos etc., a obra primeiramente menciona o salão de dança, por meio da gravura de um quadrilátero contendo as letras A, B, C e D em cada um dos seus vértices. Cremos ser fundamental aqui reputar sua relevância, trazendo à tona a respectiva figura, frisando que se trata da primeira imagem apresentada na obra:

Figura 4 – O desenho que inaugura a apresentação do sistema Feuillet



Fonte: Feuillet (1700, p. 3)

O sistema Feuillet, cabe dizer, privilegia o chão, a sala, o solo, não apenas no modo de descrever cada um dos termos constituintes da dança, nos quais, conforme vimos acima, já é vultoso, mas também por meio da perspectiva adotada. Diferentemente da estética predominantemente adotada em notações, a qual se vale da perspectiva paralela ao chão, o

referido sistema assume uma perspectiva perpendicular à superfície do solo, como o vendo de cima. Desse modo, conforme a imagem acima, os vértices do quadrado fazem as vezes dos cantos de uma sala. A relevância disso não é nada modesta: até mesmo os braços são mencionados na obra pela primeira vez em nome de uma explanação sobre como segurar a folha na realização do estudo prático de dança. Cabe aos braços, em *Choregraphie*, sustentar a folha durante o ato de estudo prático, mantendo-a sempre na mesma posição, isto é, seus lados correspondendo aos lados da sala. Caso o estudante precise virar seu corpo em conformidade com o que está prescrito na folha, seus braços devem buscar preservá-la na mesma posição, independentemente da mudança de orientação do corpo. É nessa espécie de diretriz coreográfica do ato de estudar, e não de dançar, que os braços recebem sua primeira evocação na obra. A segunda, já concernente aos gestos de dança, ocorre quase ao seu final.

Assim, tomando por referência a explanação trazida anteriormente, podemos dizer que todos os termos afeitos à prática da dança, em *Chorégraphie*, consideram a relação dos pés com o solo. Com Feuillet, o modo por meio do qual o chão tem lugar de destaque dá-se a ver pelo fato de os termos constitutivos da dança contemplarem sempre uma relação entre *partes de membros inferiores* do corpo humano, e o corpo do chão. Isso nos possibilita afirmar que as danças moderna e contemporânea, ao darem importância à relação com o chão, reativam uma relação com ele, de atenção em relação a ele, preexistente outrora, ainda que não da mesma maneira nem em nome das mesmas forças estético-políticas.

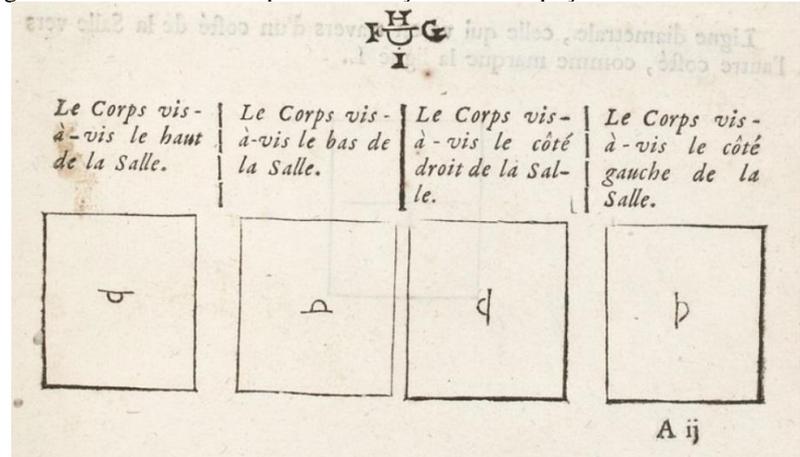
Prosseguindo, os passos, conforme consta acima, consistem em movimentos dos pés, e não concernentes ao corpo inteiro; da mesma forma, saltos, quedas e deslizamentos são definidos em relação ao chão. Que relevância teria isso? No modo de notar do sistema Feuillet, o chão, o espaço físico do salão de dança, não se situa estratificado abaixo do corpo; em outras palavras, o chão não vale menos que o corpo humano, e, da mesma forma, o corpo não seria o único a fazer parte da dança. O sistema Feuillet permite-nos afirmar que a dança se constituiria de algumas modulações entre essas duas modalidades do corpo.

E mesmo o corpo humano em Feuillet não é relevante na sua integralidade. O modo como descreve os termos que pertencem à dança contempla os seguintes itens: o chão, os pés, os joelhos, as pernas, o ar, o tempo e o corpo inteiro (listado aqui propositalmente ao final, assim como costuma sê-lo o ingrediente utilizado na proporção mais baixa em uma receita).

O corpo humano, nunca será demais frisar, não ocupa no seu todo um lugar tão proeminente quanto o chão e o espaço. Tanto assim que a primeira indicação do corpo humano no sistema Feuillet é apresentada já relativizada ao espaço, isto é, pela maneira como seu sistema discrimina o corpo voltado para frente, para trás, para a direita ou para a esquerda, em

relação aos lados do salão. Assim fazendo, faz parte de um grupo que se distingue de outro, cujo procedimento de praxe consiste em introduzir primeiramente o corpo humano e suas responsabilidades, geralmente a partir de pernas e pés, e, só após uma explanação de como notar todas as partes do corpo, é que se chega à questão do espaço.

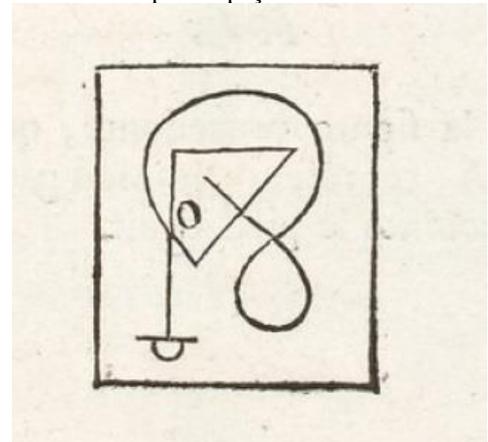
Figura 5 – Os lados do corpo e sua relação com o espaço no sistema Feuillet



Fonte: Feuillet (1700, p. 3)

Ainda nesse movimento preliminar, a obra mostra as formas por meio das quais é apresentado o caminho a ser percorrido na sala. Sempre sucedida pela gravura correspondente, apresenta-se a descrição dos tipos de inscrição de caminho: uma linha reta que conecta a parte da frente à parte de trás da sala; outra linha reta conectando o lado esquerdo ao direito; linhas circulares; e uma linha diagonal. Todas essas linhas podem ser utilizadas juntas ou separadamente para formar os traçados ou *Figuras*.

Figura 6 – Modos de grafar os caminhos pelo espaço no sistema Feuillet



Fonte: Feuillet (1700, p. 5)

A figura acima mostra uma síntese das possibilidades de caminhos pelo espaço que podem ser pensadas na composição coreográfica. Cada rastro formado por um arranjo singular de traçados é, precisamente, o que o sistema Feuillet denomina pelo termo, ali em seu uso inaugural, *coreografia* (LOUPPE, 1994). Esse termo coincide com o que então na dança se considerava como figura, e que não é preconizada apenas aí, mas também em notações como a de André Lorin (1688) e de John Playford (1651). Em casos como nesses dois últimos, porém, as figuras variam em um número circunscrito de padrões invariáveis – círculos e fileiras, basicamente. – A coreografia feuilletiana diferencia-se por fazer justamente variar essa figura riscada no chão.

No que concerne ao âmbito da gestualidade, o dançarino atua no interior de um rol muito bem diagramado de passos possíveis; ele não faz, não porta, não é, em sua unidade corporal, o responsável pela figura, em uma diferenciação exponencial em relação às diretrizes de Carlo Blasis. Para este último, o corpo do dançarino deve utilizar sua silhueta para *formar e sustentar* as figuras, num efeito-dança de visualidade maciça, estatuária; já no sistema Feuillet, a atuação do dançarino consiste em *percorrer* as coreografias, ficando o efeito-dança destinado à invisibilidade de um rastro.

Somente após a conclusão do tratamento do espaço, tem início a apresentação de todos os códigos utilizados para notar as posições, passos e outros que tais. No que diz respeito às posições, tratar-se-ia de dez, das quais cinco seriam verdadeiras e cinco seriam falsas. Essa diferença seria marcada pelas posições dos dedos dos pés: verdadeiras quando voltados para fora, falsas quando voltados para dentro. Para cada uma das dez, é apresentado o respectivo modo de inscrição pelo sistema.

Se as posições seriam de incumbência dos pés, já para os passos a função seria atribuída às pernas. Considerando-os inumeráveis, *Chorégraphie* reduz sua variedade a cinco tipos, os quais serviriam para especificar as diferentes figuras que a perna realiza ao mover-se. Tais tipos de passos seriam: reto, aberto, circular, ondulado e batido.

Independentemente do tipo, a nota utilizada para qualquer passo se especifica a partir de uma mesma base. Nessa base, indica-se a posição do pé por um ponto preto, a partir do qual é traçada uma linha (a qual pode ser, por exemplo, reta, curva, em zigue-zague, a depender do tipo de passo que se quer notar), linha que é encerrada por um traço cujas extremidades corresponderiam ao calcanhar e à ponta de pé. Em outras palavras, a nota de passo não representa a perna, mas torna visível certo modo de configurar, por escrito, um movimento, apresentando posição inicial e final (lembrando que as posições, no sistema Feuillet, dizem

respeito aos pés), e um *entre* ambas que, também sem o representar, diria respeito ao tipo de rastro que a perna inscreveria no ar ao realizar um determinado movimento.

Considerando que as posições, no sistema Feuillet, dizem respeito aos pés, que as inscrições de movimentos no papel se dão pelos passos, e, finalmente, que a perspectiva adotada é perpendicular ao chão, vale apontar que os termos relativos a movimentos são utilizados, apenas, quando se referem a deslocamentos no plano horizontal: relação com o chão novamente. Com isso, seria possível dizer que só haveria movimento nas mudanças de posição dos pés inscritas no papel, excluindo-se daí, portanto, as mudanças que se deem exclusivamente no plano da verticalidade, isto é, saltos cuja posição de aterrissagem coincidissem com a inicial.

Nessas condições, todas as marcações especificando saltos, deslizamentos, voltas etc., nos passos, aparecem acopladas como apêndices à nota de passo, podendo ser incluídas tantas marcações quanto necessário. Essas indicações são minimalistas (pequenos traços perpendiculares, paralelos, em diagonal, assim como pontos e círculos parciais ou inteiros), cada uma delas relacionada a um dos termos constitutivos das danças.

Tais marcações também podem ser acopladas às notas de posições, aquilo que diria respeito aos pés. O sistema Feuillet dedica-se a esse ponto de maneira estritamente minuciosa, apresentando as copiosas possibilidades de inscrição dessas especificações nas notas de posição, ao modo de um mostruário. Faz-se em vista dessas variações uma longa explanação dos graus de encontro entre pés e chão. Seja por meio das descrições de saltos, seja por meio das descrições de deslizamentos, diferencia aquele que se dá pela ponta de pé daquele que se dá pelo calcanhar.

Se tomarmos, enfim, os termos, ou peças de jogo, apresentados no início de *Chorégraphie*, isto é, posições, passos, descidas, elevações, saltos, deslizamentos, tombos e voltas, e os colocarmos todos para jogar com a constante do chão, é possível afirmar uma condição de aterramento inescapável, por meio da qual todos esses gestos operam como variações de tal aterramento. Preconiza-se como notável, nesse sistema, um gradiente de fricções, de pressões, de encontro em suma, entre pés e solo. Um *plié*, por exemplo, implica uma pressão, dos pés em relação ao chão, superior àquela exercida quando o corpo se encontra completamente ereto. Assim posto, podemos pensar num *plié* não mais, ou não apenas, como uma dobra de joelhos, mas, diferentemente, que uma dobra de joelhos implica uma variação de pressão dos pés com o chão, uma variação que pode atingir o ponto de alavancar o corpo inteiro desde o chão, levando ambos ao contato zero, na medida em que o *plié* consiste em um movimento de preparação para o salto. Deslizamentos, tombos e voltas, a seu turno, também integrariam esse gradiente de variações do encontro entre pés e chão, de que se constituiriam

as danças barrocas praticadas na corte francesa entre os séculos XVII e XVIII. Na medida em que a notação Feuillet funcionava tendo em vista registrar as danças daquele período, “[...] não manteve o ritmo dos avanços estéticos e ideológicos do balé no Iluminismo e ficaria destinada a tornar-se obsoleta” (FRANKO, 2018, p. 17, tradução nossa).

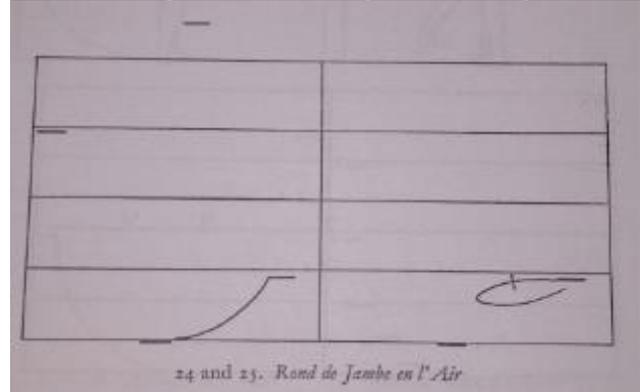
Uma breve nota anedótico-procedimental para arrematar toda essa conversa pé no chão: do jogo com a palavra *feuillet*. A argumentação de Arthur Saint-Léon (1852), por uma justa atribuição de autoria às criações relativas à dança, tomou como exemplo o fato de o parlamento francês haver reconhecido que exatamente esse sistema denominado *coreografia* e publicado sob o nome de Raoul-Auger Feuillet em sua capa, teria sido criado por outro mestre de dança, Pierre Beauchamps. Daí muitos estudos referirem-se a esse sistema como sistema Beauchamps-Feuillet. Acontece que Beauchamps não havia chegado a realizar o gesto de partilha, por escrito, daquela invenção, de modo que o destino de *Chorégraphie* teria sido o seu completo desaparecimento, se não fosse pelo gesto de Feuillet. *Feuillet*, contudo, não se restringe apenas ao nome próprio que assina a obra; verbo intransitivo, é como os franceses se referem ao ato ou efeito de *escorregar*; suprimida a última letra, temos *feuille*, a maneira como os franceses se referem a *folha*. Tudo o que escrevemos acima em relação a essa obra foi uma tentativa de escaparmos à sedução hermenêutica desse achado morfológico, sem desprezarmos, contudo, a graça do seu jogo. Em vez de interpretá-lo, aceitamos ser interpelados por ele.

Concluindo nossas considerações em relação ao sistema Feuillet, não poderíamos omitir de todo a importância de algum outro segmento corporal além do intervalo entre os pés e as pernas, posto que seja tímida. Já ao final, apenas antes de entrar no assunto concernente a como proceder à escrita das sequências de danças, *Chorégraphie* apresenta brevemente os recursos gráficos reservados para inscrição dos movimentos de mãos e braços. Primeiramente, mostra as marcações para os parceiros darem e separarem as mãos. Assim, é utilizada para as mãos e braços a mesma logística de apresentação dos sinais para pés e pernas, conferindo prioridade mais uma vez ao encontro com outros corpos: o do chão e também o do par. Em seguida, disponibiliza todas as marcações para os braços, isso tudo após demarcar, logo no início da obra, que os movimentos desse segmento corporal deveriam caber ao “[...] gosto do dançarino” (FEUILLET, 1700, p. 7, tradução nossa).

Comparativamente ao excesso de encargos atribuídos por Carlo Blasis ao dançarino e sua existência, o sistema Feuillet, ou Beauchamps-Feuillet, não é o único a dar a ver uma tônica de dispersão daqueles encargos subjetivos. Um dos expedientes notacionais utilizados ali, a marcação dos rastros indicando se o movimento é de tipo curvo ou reto, por exemplo, também se encontra em alguns outros sistemas. Chamamos atenção a esse expediente, pois ele instaura

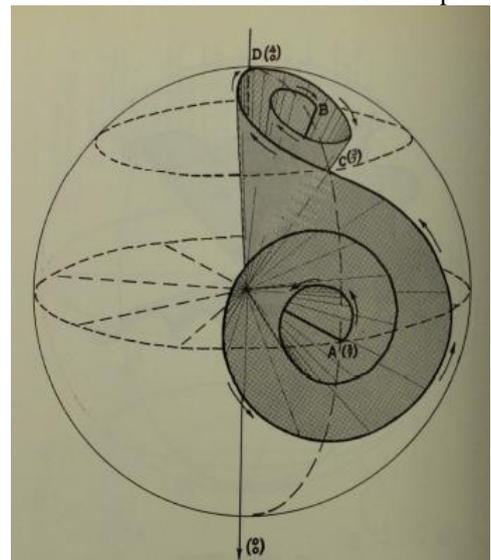
modos singulares de foco nos rastros deixados pelos movimentos, em vez do foco na silhueta. E as variações nos modos de capturar esses rastros, de torná-los visíveis, atestam o caráter necessariamente local de um modo de pensamento, local no espaço, no tempo, na existência.

Figura 7 – Modo de inscrição de um *rond de jambe* na notação Benesh



Fonte: Benesh-Benesh (1956, p. 25)

Figura 8 – Configuração visual concernente ao rastro de movimentos em espiral



Fonte: Eshkol-Wachmann (1958, p. 108)

As duas imagens acima propõem composições muito distintas em sua forma; não obstante, ambas buscam dar conta de notar movimentos a partir dos rastros deixados pelos segmentos corporais.

A primeira delas mostra o *modus operandi* do sistema Benesh, o qual sinaliza a ocorrência de um movimento por meio de um traço curvo tal como o *legato* na notação musical. Assim como no domínio do qual esse sinal é extraído, sua função, no sistema inventado pelo casal britânico (BENESH; BENESH, 1956), é ligar um ponto de partida a um ponto de chegada, inscrevendo na pauta o caminho percorrido por uma extremidade do corpo.

A segunda imagem não mostra o sistema Eshkol-Wachmann propriamente. Em vez disso, realiza a partilha de algumas premissas editoriais estabelecidas pela dupla (ESHKOL; WACHMANN, 1958), como condição de legibilidade de seu sistema. Apresentamos a imagem constante acima porque nela se faz *visível* a busca de captura de um invisível, isto é, dos rastros formados por movimentos. A estratégia da dupla foi combinar o tipo de movimento ao ângulo formado em sua realização. Desse modo, aquilo que poderíamos considerar como efeito-dança, nesse sistema, não teria tanto a ver com a silhueta corporal, e sim com os delineamentos invisíveis percorridos pelos segmentos corporais.

A ênfase no rastro, privilegiada nesses dois sistemas, expande, para o âmbito da tridimensionalidade, o uso do expediente mobilizado em caráter bidimensional no sistema Feuillet. Nessas experimentações, ambas realizadas nos anos 1950, busca-se registrar os movimentos tendo em vista rastros feitos não apenas pelos pés em encontro com o ar e o chão, mas por outras partes do corpo, o que acaba por implicar uma ênfase no ar como superfície de passagem do gesto.

Além disso, cabe notar que outros dois sistemas, Morris (1928) e Laban (1975), instauram, cada um a seu modo, a possibilidade de inscrever outros tipos de corpos, afora os humanos, no interior de sequências de movimentos. O sistema Morris, por exemplo, disponibiliza sinais abstratos para indicar a presença, em cena, de uma mesa ou uma cadeira. Já a labanotação admite a possibilidade de indicar a presença de qualquer objeto, a partir da inserção de seu respectivo desenho na pauta. Nesse caso, porém, não há oferta de um sinal abstrato genérico.

Essas notações permitem aventar que talvez a dança aconteça da periferia de um corpo qualquer em diante, no entre corpos, e não nele mesmo. Isso é ao menos concebível se tomarmos, novamente, o sistema de Noa Eshkol e Abraham Wachmann, não sem o contrastar inicialmente com outros dois. Tanto o sistema de Eugene Loring (CANNA; LORING, 1955) quanto o sistema Morris (1928) estabelecem de largada um eixo central para o corpo humano. Com Morris, todos os movimentos do corpo irradiariam desde esse eixo central. Com Loring, esse eixo central, considerado a partir da região do quadril, tem sua fixidez garantida a ponto de não se alterar nem mesmo quando o corpo se encontra deitado. Diferentemente desses dois, Eshkol e Wachmann admitem, como eixo, qualquer parte do corpo onde houver uma articulação, levando os movimentos periféricos a uma condição de independência, de dispersão. Em vez de um, vários eixos.

Alguns desses sistemas, cabe realçar, ensejam essas adulterações mesmo quando buscam notar os movimentos de todos os segmentos corporais. Em que pese esse último ponto,

em todos esses casos alarga-se o vislumbre da prática notacional a alguma distância do protagonismo de alguém. Ao mesmo tempo, essas notações instauram variações de modos de encontro entre corpos heterogêneos em suas formas (chão, ar, artefatos, trechos ou periferias humanas). Em suas variadas companhias, a dança pode ser pensada mais como encontro impessoal e menos como encargo subjetivo.

Queremos chamar especial atenção ao fato de ser possível vislumbrar tal adulteração, paradoxalmente, a partir do estudo de materiais focados, eminentemente, na busca por uma condução de gestos humanos. Para conduzir esses gestos, esses sistemas dispersam o humano. E assim vem a questão: se esses materiais estão ocupados com a condução de gestos humanos, como considerar a presença dessas marcações de outras ordens? Que fazem elas aí? Como encarar seu desalinhamento em relação ao autocentrimento instaurado por notações como as de Saint-Léon, Blasis e Giraudet?

2.1.4. O sujeito: de constante da dança a variável composicional

Ao longo desta seção, investigamos operações concernentes aos personagens aparentemente mais presentes na prática artística da dança: o mestre de dança, o estudante de dança e o dançarino propriamente. Nosso excuro buscou sondar variações de tonalidade em suas presenças. A partir dessa sondagem, verificamos que o personagem de um Eu da dança varia razoavelmente seus graus de presença nas notações. Sem que isso afete a realização do ato de dançar, ora esse Eu aparece isolado, de corpo inteiro e em detalhes, ora aparece incompleto ou tendo que dividir a cena com outros participantes.

Essa variação de tonalidades, rastreada num conjunto de notações coreográficas, abala indubitavelmente o sujeito dançarino de sua condição, consagrada, de constante da dança. Por conseguinte, essa variação permite considerar tal categoria de sujeito como uma condição de artificialidade; como uma peça de jogo. Com efeito, trata-se de uma peça que afeta os jogos nos quais toma parte.

Conforme escreve Mark Franko, “A própria pessoa do bailarino é o único e último objeto de louvor e reprovação na dança”. Uma consequência dessas conceituações tão fundacionais e persistentes de personalidade e egocentrismo na dança: um bloqueio do desejo do dançarino pelas, ou em direção às coisas – impedido como ele ou ela é pela necessidade de afirmar e reafirmar constantemente a personalidade e o eu. (LEPECKI, 2016, p. 44, tradução nossa).

Caminhando com a conversa de André Lepecki com Mark Franko, poderíamos dizer que o investimento em um Eu na dança implica o próprio pensamento coreográfico. Mais

especificamente, o Eu emerge como uma variável composicional que não permitiria, ao pensamento, coreografar nada além do repertório gestual dos dançarinos. Dançar as coisas, dançar com as coisas, ser dançado pelas coisas, considerar as coisas enfim; no regime do Eu da dança, tudo isso se inscreveria nos impensáveis.

Daí a importância estratégica de abrir mão da ideia de que a notação coreográfica representaria a dança; essa destituição libera-nos do pressuposto de uma posteridade da notação em relação à dança. Desse modo, podemos deixar de encarar a notação como uma prática subsidiária, uma ferramenta criada posteriormente a certa modalidade de dança com vistas a registrá-la. Em vez disso, podemos tomar a notação como um expediente que trava com a dança uma relação de afetação recíproca; ambas podem promover, entre si, tanto delimitações quanto aberturas de ordem composicional. Nesse sentido, a notação pode, em maior ou menor grau, ou não, utilizar o sujeito como uma variável composicional que intensifica algumas forças, impede outras etc.

Podemos flagrar essa relação de afetação tomando o aspecto composicional em Alwin Nikolais. Esboçado e aprimorado em pleno *front* da Segunda Grande Guerra, seu sistema de notação denominado *Choroscript* (NIKOLAIS, 1947) baseia-se numa exploração de possibilidades motoras. Contudo, não restringe essa exploração a articulações humanas; em vez disso, busca em outras maquinarias as mesmas possibilidades motoras verificadas naquelas articulações, tais como as dos raios de uma roda e a de um poste giratório de barbearia, bem como a possibilidade, que quase qualquer coisa tem, de ser deslocada de um ponto a outro no espaço. Ao trazer essas formas oriundas de outras maquinarias e as dispor em contiguidade com a maquinaria humana, o *Choroscript* desaloja esta última de seu posto tradicional de exclusividade.

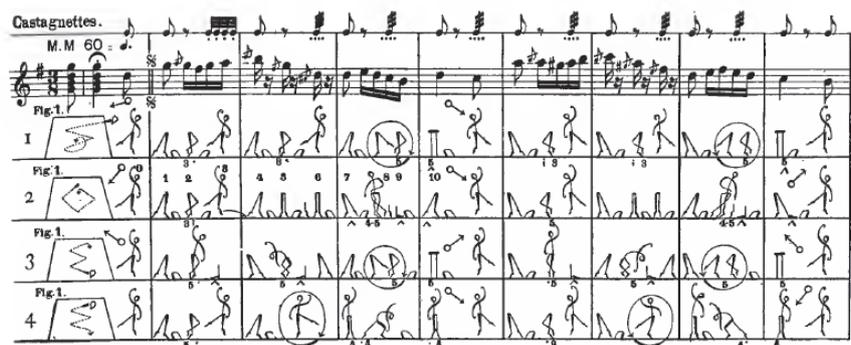
Agora, se nos voltarmos à composição propriamente coreográfica de Nikolais, ficará perceptível um campo de afetação com o mesmo modo de pensamento que lastreia seu sistema. Para tanto, tomemos sua *Tensile Involvement*, peça de dança estreada em 1953. Da mesma forma como em *Choroscript*, essa peça compõe-se por uma desierarquização entre dois materiais distintos que se acoplam e revezam no palco sem cessar: um grupo de dançarinos e algumas longas faixas elásticas que atravessam o palco de ponta a ponta. Conforme a peça se desenrola, os elásticos reverberam, alongam-se, encurtam-se, repousam, formam padrões instáveis, sempre conectados aos movimentos dos dançarinos. Estes, por sua vez, ora preconizam a afetação dos elásticos ora revezam-se em solos breves. De modo geral, seus próprios gestos ficam atados aos jogos que lhes cabem travar com os elásticos.

Com isso, podemos aventar que o pensável para uma composição coreográfica também teria relação com o que determinada notação torna pensável. A partir do momento em que propõem composições específicas de variáveis, as notações coreográficas acabariam por delimitar, recortar e excluir outros possíveis. Considerando as obstruções de Lars von Trier (AS CINCO OBSTRUÇÕES, 2003), excluir outros possíveis faz-se condição para a produção de alguma coisa.

A notação tem a ver, portanto, com aquilo que se pode pensar em termos de composição. Assim, sistemas concentrados exclusivamente no humano podem impedir a possibilidade de coreografar outras forças. Mas, o que dizer das forças que eles realçam?

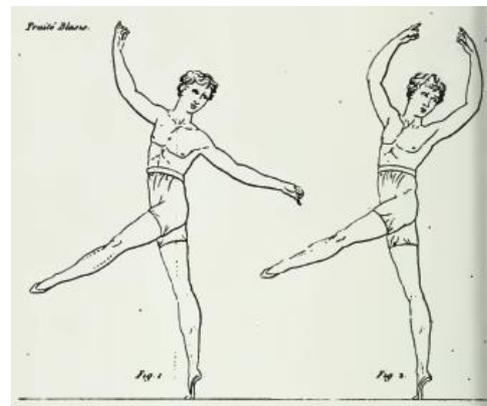
2.2. Notando a audiência: uma categoria composicional

Fig.ura 9 – Notação de uma Cachucha por meio do sistema Zorn



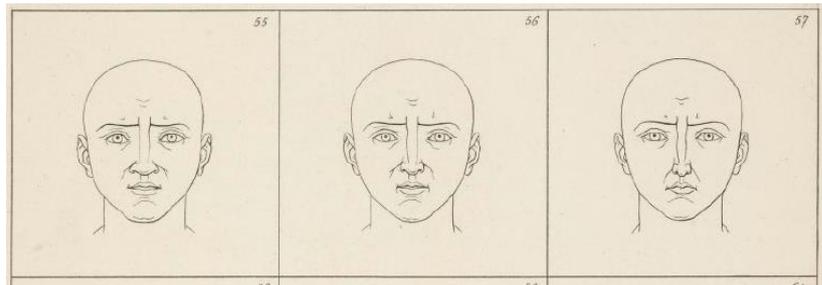
Fonte: Zorn (1905, p. 269)

Figura 10 – Gravura constante no apêndice do tratado de Carlo Blasis



Fonte: Blasis (1820, p. 137)

Figura 11 – Atitudes do nariz a partir da notação Giraudet



Fonte: Giraudet (1895, p. 49)

A despeito do fato de muitos dos materiais que compõem o arquivo se endereçarem explicitamente a um estudante ou intérprete de dança, certas notações ali ofertadas são confeccionadas à revelia de algumas das necessidades desses usuários. Podemos considerar um desencontro entre ferramenta e usuário focalizando uma variação concernente ao ponto de vista adotado em relação ao corpo do dançarino.

A esse respeito, flagramos três pontos de vista predominantes. Alguns modos notacionais optaram pela vista de cima, ou seja, perpendicular ao chão. Utilizado em sistemas como Feuillet (1700), Lorin (1988) e Laban (1975), esse ponto de vista permite um alinhamento entre o que o espectador pode observar (desde que se localize em um mezanino, por exemplo) e para onde o dançarino tende a olhar em seu estudo.

Um segundo ponto de vista, utilizado por sistemas como Benesh (1956), corresponde ao daquele que observa de trás do palco, isto é, que vê o dançarino de costas. Pode-se dizer que essa perspectiva vai de encontro à posição do espectador. Por outro lado, ela torna a notação tão ou mais favorável para uso do dançarino, comparativamente à perspectiva de cima. Em ambos os casos, o dançarino pode realizar sua leitura com os pés, os braços, o tronco etc., isto é, pode incorporar os gestos ali traçados, ao passo que os lê.

Já o terceiro ponto de vista, presente em modos ou sistemas como os de Carlo Blasis (1820), Arthur Saint-Léon (1852), Friedrich Zorn (1905) e Valerie Sutton (2002), consiste no mais favorável a quem observa o ato, pois se trata da perspectiva frontal, da plateia.

Acerca desse ponto de vista, Ann Hutchinson Guest (2014, p. 137, tradução nossa) aponta que “[...] É interessante ver quantos sistemas de figuras de palito escolheram oferecer a visão da audiência em relação ao dançarino”, denominando-os como *sistemas visuais*. Assim sendo, o ponto de vista da audiência foi combinado, por alguns sistemas que o utilizaram, com o uso de sinais gráficos em alguma medida aparentados àquilo que sinalizam, resultando em partituras com aspecto de sequência de *frames* cinematográficos. Em sua apreciação dos sistemas visuais, Guest (2014, p. 142) diz que: “[...] a representação visual é para muitos ‘como

a dança deve parecer'. É preferida por aqueles que não conseguem identificar símbolos abstratos e que estão menos interessados nas propriedades fundamentais do movimento do que na imagem criada".

Curiosamente, alguns desses modos notacionais também são combinados com exaustivas averbações voltadas ao talhe dos gestos de dança, nas quais se descreve o modo considerado correto de realizar cada movimento. Por mais que se trate de notações figurativas, sua visualidade não dá conta de indicar os gestos qualitativamente, encontrando certo limite quando se trata de notar as minúcias de ordem músculo-esquelética às quais seria necessário atentar para realizar a contento os gestos indicados. Nesses casos, o sistema indica predominantemente *o que* deve ser feito. E, até certo ponto, essas notações também são capazes de indicar *como* algum gesto deve ser feito no que diz respeito a algumas de suas qualidades (lento, marcado, fluido etc.). Há, porém, um conjunto de qualidades, dos gestos de dança, necessárias, mas, ao mesmo tempo, não contempladas na notação; igualmente, essas qualidades nem sempre são perceptíveis à experiência estética do observador leigo, mas estão pressupostas no proceder do dançarino como condições para que seus gestos pareçam firmes e naturais. Trata-se de uma dimensão qualitativa aprendida na forma de pressupostos técnicos.

Isso se passa tanto no tratado de Blasis como no de Zorn. Ambos apresentam um conjunto de gravuras contendo modelos visuais de suas respectivas prescrições verbais. A título de exemplo, tomemos uma delas, a qual diz respeito ao modo de portar os braços, ou o modo de realizar o *port de bras*. Para bem prescrevê-lo, Zorn recorre a gravuras que, diferentemente da série de posições dos pés previamente apresentadas por ele, não encontram sinais correspondentes em seu sistema de notação. Blasis, por sua vez, dá duas amostras de um projeto de alfabeto que seria composto por figuras feitas de linhas retas; o mestre anunciava propor tal alfabeto para estudo de seus discípulos, caso eventualmente fundasse uma escola de dança. Com base nos dois exemplos por ele apresentados, podemos reparar a ausência de condições logísticas para um tratamento milimétrico dos gestos que contemplasse minúcias tais como a posição dos dedos no *port de bras*. Essa ausência contrasta com as gravuras, presentes no apêndice de seu tratado, nas quais indica o modo apropriado de posicionar os dedos das mãos. Cabe apontar que, em Blasis e Zorn, as gravuras não se prestam apenas a mostrar o modo desejável de portar visualmente os gestos, mas mostram também como não os portar.

2.2.1. A notação da visibilidade

Em aditamento à colocação de Guest, há que se considerar que o acionamento do ponto de vista do observador privilegiaria, além da audiência, aquela personagem ocupada em

coordenar uma coreografia de espetáculo: o mestre de dança. Com a notação à sua disposição, ser-lhe-ia possível verificar a correspondência entre o que está sendo executado diante de si e o que consta em sua partitura, dada a presumida similitude entre ambos. Assim, a perspectiva frontal mostra-se muito oportuna para uso pelo mestre de dança. Por outro lado, no que diz respeito ao uso pelo dançarino, essa tecnologia traz consigo duas implicações.

A primeira delas teria sido apontada por Guest (2014, p. 137, tradução nossa), em sua investigação centrada na operacionalidade das notações, em relação ao uso pelo dançarino: “[...] Essa escolha resulta na necessidade de trocar os lados direito e esquerdo, um pequeno aborrecimento, todavia uma desvantagem quando os leitores são os dançarinos”. Com efeito, quando se pretende praticar uma sequência de dança ensinada em aula, e se utiliza o recurso do registro audiovisual como uma ferramenta auxiliar à memória, constata-se que o mais conveniente é filmar o reflexo do espelho. Filmar a execução mirando o professor de dança frontalmente, da posição de espectador, obriga o aluno a desvirar posteriormente o que ele filmou. Se, em vez disso, este exercitar a sequência filmada em conformidade com o registro frontal, refletindo-o como se estivesse o aluno mesmo diante de um espelho, já não resultará na mesma coreografia. Quando o registro é capturado a partir do reflexo da execução do professor, mirando o espelho, pode-se acompanhá-lo sem a necessidade de esforços prévios de adaptação das imagens.

No caso dessas notações figurativas, a primeira implicação situa-se justamente na necessidade de desvirar as notas para poder executá-las, de modo a alinhar a direita impressa à direita do corpo, assim como a esquerda de ambos. Em que pese o fato de, em sua maioria, o interessado nos sistemas tratar-se de quem vai suportar os gestos indicados, e não de quem vai receber esses gestos prontos, suportados e talhados por terceiros, esses sistemas não estão prontos para uso imediato do dançarino, em suma. Concordamos com Guest, quando ela diz que isso constitui um aborrecimento menor. Assim sendo, passemos à segunda implicação dessa tecnologia editorial, a qual, de todo modo, consiste em um desdobramento da primeira.

A segunda implicação é de ordem mais visceral, na medida em que ultrapassa a maneira de ler a notação, alcançando tanto a maneira de aprender quanto a de estudar (ou praticar), de dançar; em suma, de incorporar essas práticas. O pressuposto de recompor um sistema, pelo próprio leitor, para que este possa dele fazer uso, vem inescapavelmente acompanhado da premissa de que a sequência codificada de dança *há de ser feita como para ser vista*.

Seria inexato, entretanto, afirmar que esse imperativo não estaria de certa forma operando em outras modalidades de notação. Poderíamos mencionar a estreita relação entre o

imperativo de visibilidade de um tipo de dança e o sistema que se propusesse a notá-la, conforme segue:

O fato de ser representada sobre um palco elevado (como no teatro italiano) teve consequências importantes para a evolução da dança clássica. Como os espectadores estavam todos do mesmo lado (e não mais em volta, como antes), era necessário que o bailarino ficasse de frente para o público, mesmo quando se deslocava de um lado para o outro do palco; a solução para este problema consistiu em virar a coxa e o joelho para fora. Este movimento, cada vez mais pronunciado, foi codificado, em 1700, por Pierre Beauchamp, professor de dança de Luís XIV e depois *maître de ballet* da Academia Real, que definiu, antes de qualquer outro, as cinco posições dos pés e as regras do *port de bras*. (GARAUDY, 1980, p. 31).

Roger Garaudy evoca um caso no qual foram realizadas adaptações de ordem anatômica para a dança, em decorrência de uma alteração na logística da visibilidade dos dançarinos pelos espectadores. A codificação à qual se refere aparece sistematizada na mesma notação Beauchamps-Feuillet que estudamos na seção anterior. O famigerado *en dehors* – expressão francesa utilizada para designar, na dança clássica, a rotação de articulações do corpo para fora – constitui um dos objetivos mais almejados na prática da dança até a contemporaneidade, e isso não apenas na prática da dança clássica. O fato de isso demandar a conquista de uma maior flexibilidade nas juntas tem efeito determinante no modo de estudo daquelas modalidades, certamente. Em que pese esse fato, o imperativo de visibilidade sustenta-se na relação direta entre as novas exigências da modalidade de dança e o talhe do gesto – lembremos que, no sistema Feuillet, a superfície de inscrição da figura situa-se no chão e não na silhueta humana.

Já no caso dos ditos sistemas visuais, a premissa de visibilidade atinge a forma do próprio sistema, instaurando-se de modo assombrosamente silencioso: trata-se de uma performance operada nas próprias engrenagens do modo notacional que a incorporou. Tal performance intensifica toda a já mencionada averbação paralela feita em defesa do protagonismo do dançarino, a cuja silhueta passa a caber a responsabilidade pela sustentação da figura. Sem que esteja sendo enunciado, portanto, ter-se-á sempre em mente que, naqueles sistemas, nenhum gesto será estudado sem que se preconize a possibilidade de sua visibilidade futura.

A importância de uma abordagem de inclinação ortopédica, no tratado de Carlo Blasis (1820), dá mostras robustas disso. No capítulo concernente ao estudo das pernas, o mestre italiano concentra sua atenção nas diferenças que devem ser levadas em conta no modo de instruir o aprendiz de dança, quando este não apresenta pernas alinhadas. Cada tipo de desalinhamento é analisado naquele capítulo e apresentado em forma de gravura no apêndice daquele tratado. Para cada um, o mestre prescreve os exercícios específicos a serem enfatizados, de modo a

suavizar aquela característica *para a visão do espectador*. Esse modo de abordar o tratamento da silhueta reverbera ao longo dos capítulos seguintes, concernentes ao estudo dos braços e do corpo.

Com isso, destacamos que a visibilidade dos gestos do corpo inteiro se instaura como uma variável, dentre outras, no âmbito do modo de pensamento dessas notações. E isso se formaliza a partir do momento em que o olhar do espectador passa a habitar essas notações na condição de uma variável notável, portanto, pensável; destarte, lê-las leva a um encontro inevitável com aquele olhar, e, por conseguinte, a um lembrete constante de uma prerrogativa visual da dança, ali assegurada. É como se esses sistemas visuais, por meio de sua própria forma de apresentação, constrangessem a um alerta mudo de atenção especial.

Nesse diapasão, os subsídios pormenorizados e exaustivos, fornecidos nos tratados de Carlo Blasis e Friedrich Zorn, norteiam o tratamento dos gestos bailarinos de modo que eles se realizem com leveza, firmeza, precisão, facilidade e graça.

O sistema Zorn, versão ligeiramente modificada do sistema Saint-Léon, chega a ocupar um lugar até mais acessório no interior de sua gramática da dança. Isso se dá pelo fato de que seu foco está em corrigir e prevenir tudo o que o mestre alemão considera como equivocado ou vicioso, tanto na execução como no ensino do balé. Por conseguinte, Zorn utiliza sua notação mormente na prescrição de exercícios de dança, os quais podem ser utilizados por seus leitores aprendizes bem como pelos leitores professores.

Com Blasis, o estudo diligente deve ter em vista um progresso na impressão de facilidade na execução dos gestos, até o ponto de não parecer haver qualquer traço de esforço em sua realização. Essa ausência de traços ou sinais de esforço se traduziria pela ideia de que o dançarino estaria expondo o quão natural para ele seria a execução daqueles gestos. A argumentação do mestre italiano chega a seu ponto culminante com a ideia de que “[...] o auge da arte é esconder a arte” (BLASIS, 1820, p. 28, tradução nossa).

Ora combinemos a fórmula acima a outra, presente no mesmo tratado, na qual Blasis (1820, p. 77-78, tradução nossa) estabelece: “[...] Seja o mais leve que puder; o espectador quer encontrar em um dançarino alguma coisa de aéreo”. A combinação entre essas duas espécies de premissas editoriais permite tomar o espectador como uma variável determinante no modo de vida de certa modalidade de dançarino, na medida em que o gesto de desafiar e, eventualmente, de superar a força gravitacional, sem deixar transparecer o quanto isso requer de esforço, só se tornaria possível a partir do estudo acumulado, rotineiro, tenaz; uma vida empenhada nessa tarefa, em suma. Assim realizado, tal estudo encontra seu norte justamente nos motes de 1) mostrar uma fácil levitação 2) escondendo o esforço para tanto.

Portanto, por meio dos sistemas evocados nesta seção, vislumbramos a sustentação de um jogo entre gestos dançarinos e espectador. Tal jogo se caracterizaria por uma implicação entre dois termos: a circunscrição de pressupostos, para o espectador, quanto àquilo que constituiria a dança; e a preservação e/ou superação desses mesmos pressupostos, pelo dançarino, em termos de um pleno domínio de capacidades músculo-esqueléticas. Cumpre realçar que os efeitos performativos desse jogo perpassam não apenas a experiência do dançarino, mas também a do espectador. Vejamos isso com mais vagar.

2.2.2. Um dispositivo especular

No caso do dançarino, esse jogo convocaria ao refinamento de sua atenção, conduzindo-o a uma rigorosa ascese corporal. Esta, por sua vez, circunscreveria seu corpo à condição de material predominante do pensável ou concebível na invenção em dança.

Sistemas visuais baseiam-se na ideia de que toda dança é visual, de que os movimentos são projetados para “fazer imagens”. Isso pode ter sido verdadeiro para o balé clássico com seu vocabulário de posições selecionadas e claramente definidas, mas nem todo movimento tem a “criação de imagens” como seu propósito, e tentar descrever tal ação nesses termos é forçar o movimento a uma camisa-de-força e, assim, mudar sua natureza. Enfrentamos o problema de um sistema de notação adequado a um tipo de movimento ser aplicado a outros tipos e, assim, distorcer a descrição deles. (GUEST, 2014, p. 138, tradução nossa).

Realçamos, com Guest, o caráter de interdependência, no âmbito do modo de pensamento, entre sistema de notação e modalidade de dança. No que diz respeito aos denominados sistemas visuais, a exclusividade do modo de pensamento que os instaura tem um efeito em relação às invenções coreográficas, o qual tenderia a fazer com que, na cultura, para uma prática ser encarada como dança, ela teria que ter, como seu componente magno, corpos em espetacular movimento, e, de preferência, que esses corpos fossem virtuosos.

E.A. Théleur (1832) deixa isso bem evidente em sua décima carta acerca da dança, na qual recapitula que, anteriormente ao contexto no qual escreve, costumava haver três estilos distintos de dança, os mesmos aos quais Carlo Blasis (1820) dedicara, uma década antes, um capítulo inteiro de seu tratado: as danças sérias, as danças demi-caráter e as danças cômicas. De acordo com ambos, cada um desses estilos acomodava certa variedade em termos de compleição física dos intérpretes, além de seus graus de habilidade e o tom de suas execuções. Conforme Théleur, porém, as danças sérias e as danças demi-caráter teriam se fundido em um único tipo, e as danças cômicas teriam se tornado obsoletas. Essa redução, por fim, teria feito minguaem as variações tanto nas possibilidades como nas oportunidades para os dançarinos, conforme pondera o mestre inglês.

Assim, mantém-se no tempo presente (corretamente falando) apenas um estilo, em relação ao qual todos os dançarinos se esforçam para ganhar proeminência, esforçando-se individualmente para obter o máximo de aprovação do público; assim, necessariamente acontece que tão poucas pessoas tenham sucesso na tentativa. (THÉLEUR, 1832, p. 81, tradução nossa).

Até nos defrontarmos com o conjunto dos materiais aqui mobilizados, a ideia de edição do gesto que compunha nosso horizonte se encontrava circunscrita precisamente pelo modo como esta se mostra no referencial em Blasis, Théleur e Zorn. Devemos, assim, creditar a esse modo de relação com a dança o nosso primeiro, e já distante, recorte de pesquisa. A edição aí estaria implicada pelos gestos editoriais próprios a um filo até discreto, poderíamos dizer, no interior de um domínio tão variado como o das notações coreográficas. O encontro com outros materiais nos mostraria que nosso recorte preliminar coadunava com a prática de edição do gesto pelas vias de uma ascese predominantemente músculo-esquelética. Não se trataria, portanto, de um recorte propriamente *nosso*, mas de um recorte já há algum tempo estabelecido pela própria ordem discursiva da dança.

Reconhecendo tal ordem discursiva como atualmente vigente, independentemente de ignorar a existência dos sistemas visuais de outrora, o estudante de dança lida ainda no tempo contemporâneo com um correlato bastante eficaz da tecnologia outrora formalizada por escrito: o artefato eminentemente performativo – ou, simplesmente, o dispositivo – do espelho.

A despeito de sua frugalidade, a tecnologia editorial do ponto de vista do espectador enseja uma atenção mais detida a certos jogos da dança, em termos de operações que ultrapassam o *especular* como mero artefato. Levando essa atenção a efeito, começemos por dizer que o lugar especular situado diante daquele que executa a dança fica reservado, de maneira espectral, à audiência. Presentificada pelos sistemas visuais, a variável de espectador ou audiência opera, no modo de relação do dançarino com a dança, desde o recôndito de seus estudos e ensaios até a ocasião pública do espetáculo. Na qualidade de dispositivo, o espelho implica o talhe obsessivo dos gestos, seja pelo imperativo de fazer sumir a aparência do esforço, seja-o pelo de fazer sumirem as pontas dos cotovelos na sustentação do braço em forma de arco, em um *port de bras* (BLASIS, 1820). Talvez consigamos flagrar o jogo especular da dança em companhia, uma vez mais, do mestre inglês:

Nossas danças em sua maioria são, ou deveriam ser, um conjunto de passos, arranjados de modo a mostrar ao máximo o talento do intérprete na execução de proezas de agilidade, evoluções graciosas e grupos e pausas eficazes, chamando a atenção e a admiração do espectador para a cena diante dele, provocando sua aprovação e aplausos ao transmitir aos olhos aquelas sensações prazerosas que afetam a alma, continuamente excitando espanto e deleite até o término da dança. Esta é a maneira pela qual nossas danças deveriam ser compostas; qualquer coisa que possa

cansar ou tirar o entusiasmo do espectador deve ser cuidadosamente evitada; isso explica o desuso de *entrées* ou *figurantes* durante o tempo de um *pas de deux, trois* etc. Pode-se notar que eles dão tempo para os dançarinos recuperarem o fôlego. É verdade que eles fazem isso; mas ao mesmo tempo estragam o efeito, resfriam a dança e descosem o fio da performance. (THÉLEUR, 1832, p. 82-83, tradução nossa).

Com Théleur, o gesto do dançarino é instado a comprometer-se com uma gestão de efeitos no espectador, como se coubesse àquele o trabalho de manter este último em um estado imperturbável de encantamento; tudo isso ante a pressuposição de que o espectador pode se enfadar a qualquer momento, a bem dizer. Curiosamente, o destino especular a que o gesto dançarino deverá buscar lançar (e manter) o espectador é da ordem do *divertir*, isto é, desviar ou distrair a atenção em relação a alguma outra coisa.

Nessa evidente ação sobre ações, pode acontecer de o trabalho árduo do dançarino contar com uma contrapartida não menos trabalhosa da parte do espectador. Convidado para produzir um texto para a publicação comemorativa ao segundo ano de fundação da São Paulo Companhia de Dança (SPCD), Antonio Prata (2010) conta precisamente dos efeitos decorrentes de seu encontro com 41 servidores públicos, incumbidos de cumprir uma jornada de seis horas diárias a dançar.

Um dos efeitos desse encontro se expressa por um embate, travado por Prata, com certo imperativo tácito de identificar narrativas e significados na composição coreográfica ensaiada diante de seus olhos. Esse embate acaba por se tornar justamente o fio condutor de sua crônica.

A questão com a qual Prata se debate em seu encontro com o balé do Governo – com o perdão da redundância – culmina na afirmação da capacidade de atribuição de sentido às coisas, como o marcador de uma pretensa distinção humana em relação às demais espécies. Esse foi o saldo da experiência estética proporcionada pelos ensaios da SPCD no público, público este condensado na primeira pessoa da crônica. Esse saldo, por sua vez, foi tornado público por meio de uma obra livresca (BOGÉA, 2010) cuja tônica prestigia uma prática que manteria a variável de espectador em uma condição aparentemente adventícia em relação à dança: a formação de público.

O jogo entre o cronista paulistano, o balé estatal e o livro comemorativo faz o espectador parecer separado, afastado do ato de invenção coreográfica. Nesse diapasão, coreógrafos e dançarinos comporiam em um canto, enquanto o espectador permaneceria longe, fora, aparecendo apenas depois, quando do ritual de apresentação pública. O espectador e o ato de invenção não seriam síncronos nessa configuração.

Já as notações estudadas nesta seção nos impedem de separar o espectador da dramaturgia criativa da dança. Com elas, o espectador não figuraria mais numa condição

ulterior, mas habitaria o ato de composição o tempo todo. Esses tratados deixam bem visível que o espectador está para além de um mero receptáculo; em vez disso, este comparece como um vetor de força que conduziria a certa conformação dos gestos – em suma: ele é imanente a tais notações.

A notação de Alfred Giraudet (1895) parece se erigir justamente sobre essa via de mão dupla, essa ambivalência ou presença espectral do espectador. A filiação desse sistema à Semiótica lastreia um recenseamento sistemático que associa possibilidades gestuais a emoções e humores predeterminados exatos. E isso se perfaz a partir de um espantoso minimalismo. Conforme mencionamos anteriormente, esse sistema opera por tríades, e uma delas é composta pelas formas denominadas concêntrica, excêntrica e normal. Essas três formas referem-se aos gestos de cada parte do rosto (pálpebras superiores e inferiores, sobrancelhas, narinas, lábios superiores e inferiores etc.), cabeça, pescoço, ombros, braços, antebraços, dedo indicador, polegar, dentre outras peças do corpo, até os pés.

Narinas dilatadas, sobrolho erguido, pálpebras afastadas, boca aberta, rosto voltado para cima etc., por exemplo, tratar-se-iam de atitudes excêntricas. As atitudes concêntricas, a seu turno, designariam o oposto do que foi descrito. Por fim, as atitudes denominadas normais estariam no meio-termo entre as excêntricas e as concêntricas. A arte da mímica dar-se-ia pela composição de signos a partir dessas variações disponíveis, isoladamente ou combinadas.

Constituída de um razoável glossário de emoções, a notação de Giraudet visa ao bom talhe de gestos na arte da mímica, na medida em que estes cumpram a função de assegurar o acesso aos significados intentados, de maneira inequívoca. O jogo com o espectador dar-se-ia pela sua anuência em identificar significados, diante do mímico em ato. Portanto, à experiência estética do espectador ficaria reservada a competência de decifrar, adivinhar, significar.

No caso da crônica de Antonio Prata, a atribuição de sentido às coisas não buscaria a decifração de pretensos significados residentes nos gestos, mas se inclinaria a uma afirmação do dissenso: “[...] Não vejo a hora de conhecer a coreógrafa e descobrir o quanto minha experiência divergiu de suas intenções” (PRATA, 2010, p. 23). Há que se marcar, de todo modo, que o dissenso não interfere no tipo de jogo instaurado nessa experiência estética. Essa modalidade de pensamento prossegue inscrita no interior de uma lógica relacionada à atribuição de sentido, ainda que por refração. Isto porque o dissenso, ali, não perturba as prerrogativas do espetáculo, da virtuosidade, do envolvimento do espectador, da sedução do espectador pelas

artimanhas do dançarino⁸. O dissenso não interfere, em suma, na ordem discursiva da dança como prática destinada a divertir.

2.2.3. Virando o espelho

Antes, porém, de assentir à ordem discursiva de colmatar os hiatos, a crônica de Antonio Prata (2010, p. 22) deixa ver o rastro de um instante de delírio evanescente: “[...] Precisa haver enredo para o movimento? O universo não se expande por vaidade ou cobiça. Um rio não corre porque esteja bravo, ou eufórico. Não há fúria nem pressa nas cataratas do Iguaçu”, e assim por diante. Recorrendo pela última vez ao mestre inglês, não haveria distinção entre o universo, o rio e as cataratas tal como mencionadas pelo cronista, e o tipo de forças levadas em consideração numa composição coreográfica do balé francês:

Se o objetivo é ganhar fôlego (e não pode haver outro), isso pode ser realizado, de maneira muito melhor, pelo cuidadoso arranjo dos passos etc.; assim, pode-se introduzir um grupo ou um movimento lento, uma efetiva pausa, ou uma atitude, por meio dos quais se obterá tempo suficiente para que a movimentação aumentada e agitada dos pulmões, causada por um esforço excessivo do corpo, recupere, em um grau parcial, seu estado tranquilo, e permita ao dançarino reavivar sua tarefa com conforto e vigor. (THÉLEUR, 1832, p. 83, tradução nossa).

Se, retomando as palavras de Blasis, pudermos considerar que uma das premissas editoriais de certa modalidade de composição coreográfica residiria em esconder o esforço, podemos também dizer que Théleur evidencia algumas estratégias procedimentais para tanto. Com isso, ele explicita que o motivo, ou a causa, de uma composição, estaria diretamente ligado à superfície de inscrição dos gestos, isto é, o corpo humano considerado em termos de seus limites e possibilidades de ordem fisiológica em ato. Conforme ratifica Klauss Vianna (2005, p. 28), “[...] descobri que a técnica clássica é algo muito real e que nada tem de etéreo: o misticismo do balé, se existe, está na sua corporificação”. Além ou aquém de qualquer revestimento significativa, a invenção em coreografia estaria contingenciada por uma poética, antes de mais, do fôlego, uma força assignificante *per se*.

De orientação notadamente prestidigitadora, esse jogo, entre o talhe dos gestos de dança e os seus efeitos no espectador, só se sustenta por meio de lances ofertados por ambas as partes.

⁸ Parafraseamos aqui parte do *No Manifesto* de Yvonne Rainer, em cuja íntegra a coreógrafa propõe: “NÃO ao espetáculo, não ao virtuosismo, não às transformações e à magia e ao uso de truques, não ao ‘glamour’ e à transcendência da imagem da *star*, não ao heroísmo, não ao anti-heroísmo, não às imaginárias de pechisbeque, não ao comprometimento do bailarino ou do espectador, não ao estilo, não às maneiras afetadas, não à sedução do espectador graças aos estratagemas do bailarino, não à excentricidade, não ao fato de alguém se mover ou se fazer mover” (RAINER apud GIL, 2001, p. 188-189).

Supomos, com isso, que a deserção de uma dessas partes em relação ao jogo, tal como se encontra regrado, poderia ter algum efeito em seu modo corrente de funcionamento bem como nas demais peças em jogo.

Tendo isso em conta, imaginemos uma composição coreográfica na qual uma sequência de dança ensaiada, estudada, memorizada, pode não vir a público, ou, ao menos, não com a precisão e a integralidade correspondentes àquelas alcançadas no recôndito do estúdio. Imaginemos, ainda, que o motivo para tanto não residiria em algum imprevisto, mas, precisamente ao contrário, no fato de a composição mesma preestabelecer uma contingência, se assim se pode dizer: os dançarinos deverão apresentar tal sequência ensaiada alguns minutos após se submeterem à dose de um potente sonífero, abrindo mão da “[...] capacidade de ação intencional, consciente” (LEPECKI, 2016, p. 50, tradução nossa).

Todos os dançarinos tomaram uma dose de Ambien [...]. Assim fazendo, a duração temporal da peça, bem como a partitura coreográfica e gestual, não estavam mais sob o inteiro controle de [Trajal] Harrell ou da vontade ou consciência dos dançarinos. Em vez disso, pelas oito horas seguintes, a peça seria composta inteiramente pelos efeitos das velocidades metabólicas assubjetivas da droga [...]. (LEPECKI, 2016, p. 49, tradução nossa).

Assinada pelo coreógrafo Trajal Harrell, a peça *Tickle the sleeping giant #9* chega a nosso conhecimento por meio da narrativa de André Lepecki (2016). De acordo com este, Harrell permanecera de olho no grupo ao longo das oito horas de duração efetiva da peça, posicionado visualmente fora da composição, escondido. Assim disposto, ele não estaria fazendo as vezes de um gestor que inspeciona sua equipe a fim de verificar se a apresentação estaria acontecendo nos conformes. Em companhia de Lepecki, defrontamo-nos com outra disposição: Harrell estava lá cuidando dos seus, enquanto estes se deixavam conduzir (ou extraviar) em meio ao estado de presença alterado pelo psicotrópico. Tal medida se fazia necessária em vista de alguns efeitos conhecidos do medicamento, os quais envolvem a consecução de ações as quais, por ocorrerem antes do pleno restabelecimento da vigília, tornam-se perigosas, tais como dirigir, cozinhar ou fazer sexo. Além disso, o coreógrafo ficara cuidando para prevenir que alguém da audiência fosse cutucar os dançarinos para tentar acordá-los ou fazê-los fazer algo, o que já teria ocorrido em apresentações anteriores. Em última instância, Harrell ficara velando o sono dos dançarinos, ali partilhado com o público.

Singularmente nesse caso, o coreógrafo teve sua condição de observador adulterada, como efeito de uma composição coreográfica reversa ao compromisso com uma política estética da diversão.

Quanto aos demais observadores, independentemente de partilharem, ou não, do mesmo espírito de responsabilidade autoatribuído pelo coreógrafo, também sua condição poderia vir a se alterar por força daquela composição coreográfica. Tomando um conjunto de composições coreográficas contemporâneas, Lepecki concebe um tipo muito especial de audiência. Ensejado pela companhia dos modos de pensamento-ato forjados nessas composições, o autor considera a audiência da peça de dança pela rubrica de *testemunha*.

Assim cunhada, essa figura guardaria uma responsabilidade distinta daquela tradicionalmente atribuída ao espectador. Em vez de se expor a uma experiência estética encerrada em uma vivência sensorial atomizada, à testemunha ficaria reservado incorporar o registro de um evento de contingência. A essa figura caberia, portanto, o efeito de contar o que se (lhe) passou. “Testemunhar é responder ao chamado impessoal tanto do evento como daqueles que não estiveram lá” (LEPECKI, 2016, p. 178, tradução nossa). Assim o defendeu (LEPECKI, 2016), assim vem fazendo o próprio André Lepecki (2016; 2017).

Cabe apontar que, ao cabo de sua narrativa, pouca informação obtemos acerca do que teria se passado com os dançarinos, ao longo das oito horas de apresentação, fora um breve rol de pequenos movimentos genéricos. O evento trazido por Lepecki à posteridade, em *Tickle the sleeping giant #9*, residiria na silenciosa metamorfose da condição dos espectadores, ele incluído. Tal metamorfose seria ensejada, antes de mais, pela deserção coletiva de um grupo de dançarinos da chance de colocar, à disposição do olhar do público, a sua virtuosidade músculo-esquelética.

Quais seriam os aspectos de ordem técnica controláveis sob o sono? Os únicos parâmetros técnicos administráveis diriam respeito ao envoltório do sono: a superfície sobre a qual se deita, a cobertura sobre o corpo, se se vai dormir com ou sem luz ambiente, e assim por diante. A partir do momento em que se realiza uma ação deliberadamente blindada de qualquer possibilidade de execução tecnicamente virtuosa ou espetacular – no caso, por força de um fármaco; mas poderia se tratar de qualquer outra força –, o jogo especular pode operar de outros modos.

Essa mudança de operação não leva à necessidade de quebrar o espelho, mas simplesmente de reorientá-lo, não mais para refletir certa virtuosidade do artista – doravante destituída – e sim especular um devir coletivo. Tal operação não rompe de maneira nenhuma com a tecnologia editorial do ponto de vista do espectador, outrora formalizada nas notações visuais; ela se vale justamente da cristalização, saturação e exaustão decorrentes dessa tecnologia, para experimentar arrancar-lhe os acoplamentos da virtuosidade, do espetáculo e da sedução, todos decorrentes de uma *expertise* gestual. Não se trataria mais de o dançarino se

valer de sua competência para operar uma hipnose no espectador, executando gestos que o discriminariam deste; mas, em vez disso, chamar-lhe a atenção para sua própria e anônima condição, ao incorporá-la o dançarino mesmo. Assim fazendo, o dançarino não partilha com o espectador os resultados técnicos de sua disciplina de dançarino, mas performa naquele a condição de partida desses mesmos resultados técnicos: a atenção em ato.

2.3. Uma nova constante: o movimento

[...] se os animais inventam suas formas e suas funções, nem sempre é evoluindo, desenvolvendo-se, tampouco regredindo como no caso da prematuração, mas perdendo, abandonando, reduzindo, simplificando, mesmo se criando os novos elementos e as novas relações dessa simplificação. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 39).

Nas seções anteriores, rodeamos e cortamos o arquivo, tomando as personagens de estudante, mestre, dançarino e espectador na qualidade de variáveis composicionais correntes nas práticas relativas às notações de dança. Todas essas variáveis foram investigadas em sua operacionalidade no interior dos sistemas ou modos notacionais que a elas recorreram. Tratava-se ali de ponderar acerca das relações de implicação entre seus usos e os efeitos disso no âmbito dos modos de pensamento – potencialmente flagráveis nos modos de composição coreográfica – por meio de uma atenção às notações.

A despeito de sua operacionalidade, podemos dizer que aprendiz, mestre, dançarino e espectador consistem em categorias representacionais, pois cada uma delas diz respeito a um conjunto de predicados, nunca a uma singularidade qualquer. Nesta seção, tomaremos nesse mesmo tom a própria categoria de *dança*.

A razão para tanto diz respeito ao complicado ruído que esse termo gera a toda e qualquer ocasião na qual é utilizado. Pois, como delineado acima, em sua condição representacional, o termo *dança* nunca é capaz de dar conta de nenhuma singularidade. Assim sendo, o seu uso copioso compromete precisamente a circulação e, no limite, a existência dessa prática, em termos de variação. Conforme apontado por Jussara Miller (2012, p. 68), “[...] Ainda hoje, dependendo da lente do observador, deparamos com avaliações do seguinte teor: ‘Isto não é dança, é outra coisa que, por ser desconhecida, não sei nomear e, se não sei nomear, não pode existir na classificação de dança [...]’”.

Já mencionado nas seções anteriores, o tratado de dança concebido em forma de cartas de E. A. Théleur (1832) recebe aqui uma evocação importante. Não seria possível prosseguir sem passarmos por ele. Do conjunto de nosso arquivo, podemos afirmar que esse tratado, cujo

subtítulo é *Reduzindo este elegante e saudável exercício a princípios científicos fáceis* (*Reducing this elegant and healthful exercise to easy scientific principles*), constitui uma anomalia, e faz-se mister arrolar os motivos que nos levam a dizê-lo.

Primeiramente, ele oferece um sistema de códigos abstratos, indo de encontro a uma tendência dos sistemas de notação da época em formalizar-se com traços figurativos. Inseto no seu tempo, de qualquer maneira, mesmo apresentando um sistema abstrato, suas cartas endereçadas a um destinatário inespecífico realizam uma abordagem da dança muito mais casada com a de tratados contendo modos notacionais figurativos, como os de Zorn e Blasis, chegando mesmo a apresentar ilustrações semelhantes àsquelas presentes nos tratados desses autores, conforme já foi dito anteriormente. Em segundo lugar, de todos os sistemas que estudamos aqui, foi o único que ousou editar um aspecto do código do próprio balé francês para viabilizar o modo de pensamento de seu sistema de notação. Terceira anomalia: apresenta um esforço de conciliação entre o vocabulário do balé e uma nova proposta de sistematização dos gestos de dança: uma *análise do movimento*. Exploreemos agora essa experiência escritural anômala com mais vagar.

2.3.1. Singularidades em Théleur

É curioso observar, já nas primeiras páginas do tratado, desde os seus elementos pré-textuais, a persistência de uma espécie de pedido de licença ou de hospitalidade, da parte do destinatário, para com as ideias que ali serão partilhadas. A segunda carta torna visível um motivo para tanto: Théleur vai de encontro à classificação canônica do balé francês, pela qual se admite a existência de cinco posições, afirmando, em vez disso, que haveria apenas uma, e que essas outras tradicionalmente denominadas como posições, para ele consistiriam em estações.

Como é possível notar ao longo das cartas seguintes, essa leve adulteração conceitual não ocorre por uma mera questão de capricho, mas por uma demanda de ordem logística; esse discreto recurso linguístico, no seu efeito em nível classificatório, é o que permite ao mestre inglês viabilizar um sistema de notação extremamente gentil ao trabalho da memória, fazendo assim jus ao que anuncia o subtítulo da obra.

Combinado a essa pequena manobra, o sistema denominado *chirography* ou *chorography* também é viabilizado por um esforço de redução da variedade de movimentos requeridos em dança – frisando que se trata somente do balé francês – para apenas sete, tratando-se de cinco principais (flexionar, elevar, deslizar, circular e saltar) e de dois menores (extensão e adesão), conforme apresentado na Carta III.

No que diz respeito aos movimentos principais, lembramos que todos constam do já abordado *Chorégraphie ou l'art de decrire la danse* (FEUILLET, 1700), cujo rol possui alguns mais. De todo modo, no tratado anterior eles são abordados levando em conta quesitos de ordem técnica e estética, sem, portanto, o mesmo apelo explicitamente científico de *Letters on dancing*. O recurso de tom científico oferecido neste último, e ausente naquele, é a já mencionada análise do movimento, ressaltando-se que tal análise considera apenas os movimentos das pernas. Logo após enumerar os sete tipos de movimentos, Théleur demonstra a usabilidade dessa classificação, decompondo, por meio dela, os movimentos de todos os passos do balé francês por ele conhecidos – “[...] a repetição, em conjunto com as estações de diferentes maneiras, forma passos, sem dúvida dando origem à aparente multiplicidade na dança” (THÉLEUR, 1832, p. 27, tradução nossa).

Sensível a uma possível exiguidade constitutiva do balé francês, a *chirography* de Théleur emerge na Carta VIII por meio de um rol bastante econômico de sinalizações abstratas, econômico em número e também em traços. Apesar desse esforço, porém, é perceptível a longa extensão produzida pela inscrição de cada passo do balé francês nessa forma analítica de decomposição de movimentos. Isso decorre do fato de boa parte dos passos consagrados desse vocabulário resultar da composição entre pelo menos dois movimentos.

Conforme descrito na obra, alguns passos do balé francês consistiriam na realização de apenas um movimento, como o *petit rond de jambe* (circular); dois movimentos, como o *battement* (extensão e adesão); três movimentos, tal como no *sissonne* (flexão, salto e extensão, ou flexão, salto e adesão); quatro movimentos, como num *assemblée soutenue* (uma flexão, um deslizar, um circular, um deslizar e, finalmente, uma elevação); até passos como uma variação do *pas de bourrée*, o qual combina quatro movimentos maiores e dois menores, totalizando seis movimentos. Quanto mais movimentos determinado passo requer, mais extensa é a sua inscrição ao longo da pauta.

Partindo do pressuposto do uso de seu sistema por parte de dançarinos letrados naquela modalidade de dança, Théleur oferece, na Carta IX, uma versão sintética de sua *chirography*. Essa versão ocupa menos espaço na pauta; entretanto, encarrega a memória de um esforço não requerido pela versão analítica, uma vez que as novas sinalizações apresentadas passam a ser específicas para cada tipo de passo, além de mais algumas sinalizações complementares para cada subtipo de passo.

Por mais que o vocabulário do balé francês estivesse pronto e encerrado, para fins de escrita ele é vasto em suas variações. Em razão disso, a versão analítica do sistema Théleur pareceria mais viável à memória, na medida em que seria preciso apenas decompor os

movimentos envolvidos em um determinado passo do balé, para registrá-los na pauta mediante o uso de um rol tímido de sinais; ao passo que a versão sintética requereria eventual consulta ao glossário. A versão analítica ofereceria mais préstimos ao estudante de dança como um recurso auxiliar à sua iniciação, dado que lhe ensinaria um modo de pensar os gestos; já a sintética, caberia mais como uma luva ao mestre em seu trabalho de composição coreográfica etc.

Abrimos esta exposição dizendo que *Letters on dancing* constituía, em seu conjunto, uma anomalia em nosso arquivo. Os esforços, únicos ali, voltam-se à tentativa de uma conciliação entre dois modos de pensamento, a saber: um concernente ao modo de pensamento de um tipo de dança, e outro a um modo de pensamento não coincidente com aquele, como se o da dança não fosse suficiente ou não fosse o mais adequado, o mais apropriado, para um sistema de notação focado na operação de reduzir.

As diversas manobras realizadas na obra, tais como: a combinação entre um tom de tratado de dança contendo imagens figurativas e um tratado de decomposição de movimento com codificação abstrata; a apresentação de duas versões de seu sistema, operando em dois modos de pensamento distintos; o estabelecimento de apenas uma posição do balé, como recurso auxiliar do esforço de redução; todas essas manobras dão a ver uma possível trinca. O sistema Théleur denuncia uma trinca na relação entre uma língua da dança e uma língua especificamente notacional.

2.3.2. Línguas notacionais

A companhia de Théleur mostra-se crucial para abrimos o problema da relação entre os modos de pensamento concernentes às danças, e os modos de pensamento em notações. Num determinado momento, as notações dão-se conta de que não só podem como deveriam existir em uma língua própria, e não exatamente obedecer ao *éthos* da língua da dança específica a qual se incumbem de documentar graficamente, como a do balé.

Cabe realçar que, historicamente, o ocaso de diversos sistemas de notação teve relação com sua continência exclusiva ao vocabulário de certo tipo de dança. Na hipótese de certa dança modificar-se ou cair em desuso, o sistema de notação que demonstre usabilidade apenas para ela também tende à obsolescência – é o caso emblemático do sistema Beauchamps-Feuillet, bem como de todos os outros que assim procederam.

É com essa preocupação que Vladimir Stepanov [1892] (1958) apresenta, já no deslinde do século XIX, uma proposta pioneira de modo de pensamento notacional, à qual denominou como um *alfabeto de movimentos do corpo humano*. Em contraste com os esforços notacionais

precedentes, seu sistema e, até certo ponto, o livro que o introduz, abdicam de fazer qualquer menção ao alfabeto propriamente do balé, salvo em um exemplo de uso ao final. As ilustrações oferecidas em seu interior não mais apresentam figuras humanas em poses de dança, e sim um esqueleto e algumas de suas partes. E mesmo quando, ao final, apresenta exemplos práticos de seu uso, a prática da dança é evocada como segundo exemplo, sendo antecedida por exercícios de ginástica extraídos de um material didático produzido por uma instituição estatal.

A seu turno, Margaret Morris (1928) também abdica do modo de pensamento da dança em favor de outro. Em seu *The notation of movement*, ela afirma: “Pessoalmente, percebi que meu próprio método só começou a se tornar prático quando parei de fazer sinais *assemelhados* às posições que representavam” (MORRIS, 1928, p. 9, grifo da autora, tradução nossa). Ao oferecer amostras do modo de funcionamento de seu sistema, ela utiliza danças, em meio a um conjunto composto também por práticas corporais como natação, um mero estar de pé etc.

O caso Théleur sugere o problema de certo desencontro, desencaixe, entre o modo de pensamento de dança e o de notação. Morris, por sua vez, ajuda a flagrar a dança como uma espécie de entrave para o pensamento notacional; para além disso, dá a ver que a dança e a notação consistem em duas práticas não coincidentes. Esses casos fornecem subsídios para cogitar que a notação não representa a dança porque sequer fala a mesma língua que ela, tendo que criar toda uma língua própria, a qual diga respeito a si própria e não à dança. Eles ajudam a detectar um ruído entre a língua da dança e necessidades propriamente notacionais. Em suma, a notação não é coincidente com a dança porque consiste em outra prática.

Mas então, se o modo de pensamento de dança não se mostra capaz de dar conta das necessidades notacionais, que outro modo de pensamento pôr em seu lugar? Numa intensificação do experimento de E. A. Théleur, elegeu-se o *movimento* como a constante dessa língua notacional. No momento em que as notações assumem um modo de pensamento próprio, esse modo de pensamento passa a considerar a dança a partir do apelo, mais científico do que estético, da análise de movimento. Assim, essa ênfase não constituirá um traço unicamente de Théleur, Stepanov e Morris, mas também de Nikolais, Laban, Benesh, Eshkol-Wachmann e Loring.

Quando se passa a pensar em termos de movimento, passa a aparecer a possibilidade de a notação abarcar uma variedade maior de danças. Já se pode farejar o desdobramento seguinte disso, pincelado acima: esses sistemas começam a acenar não só para outras modalidades de dança, mas para outras modalidades de universos cinéticos: medicina, ginástica, natação, fisioterapia, atividades laborais (ou a economia do gesto laboral). A expansão do leque dos gestos notáveis chega ao ponto de, num determinado momento, tornar-se possível notar os

movimentos de outras espécies animais, como no caso do sistema Eshkol-Wachmann (doravante simplesmente EWMN) até alcançar o movimento de qualquer coisa, caso avançado da labanotação.

Uma vez levada a termo a necessidade de afirmar uma língua própria do sistema, curiosamente começa a pulular uma miríade de línguas, pouco coincidentes entre si, ainda que todas rodeiem a mesma constante de movimento e quase sempre os mesmos tipos deste; mais ainda, em relação às mesmas modalidades de danças, dada a modesta vizinhança temporal entre um sistema e outro. Como pode o movimento, um termo em tese unívoco, passar a ser a nova e única constante notacional, e dele derivar tanta variedade? Que tipos de operações teriam ensejado isso?

2.3.3. Redução: uma estratégia editorial

Consideremos primeiramente a variedade gestual intrínseca a uma modalidade qualquer de dança. Esse não constitui um problema enunciado de maneira explícita nas obras; entretanto, a partir do momento em que as especificidades relativas aos modos de pensamento das danças são postas em escanteio pelas notações, isso fica de certa forma passível de inferência. O balé francês, por exemplo, é variado, embora sua análise não resulte no encontro de uma variação tão ampla de movimentos, conforme demonstrou Théleur. Um sistema baseado, apenas, em uma ou algumas modalidades de dança, requer uma quantidade de sinais proporcional às variações constitutivas daquela ou daquelas danças.

A partir da constante de movimento, as notações conseguem efetuar uma economia de sinais, levando a uma gama muito inferior, comparativamente ao que requereria a língua de uma dança específica, mesmo que se trate de uma dança com vocabulário menos vasto que o do balé. Há, então, a demanda de propor um sistema econômico, mais precisamente de uma economia mnemônica: quantos sinais se conseguem gravar para se conseguir usar determinado sistema? Como pensar o corpo e suas possibilidades cinéticas, como recortar esse corpo, que critério(s) de análise do movimento elege, de onde extrair balizas?

Para que seja possível conquistar o uso de um conjunto reduzido de sinais, flagramos, nessas notações crivadas por um interesse pelo movimento, a mobilização de três expedientes em conjunto. Abordaremos esses expedientes em sequência, e assim o faremos por termos optado por mostrar isoladamente as ferramentas privilegiadas por esses modos de pensamento notacional. Essa ressalva é fundamental, uma vez que esses três expedientes operam de maneira distinta em relação ao modo como serão aqui apresentados, isto é, eles afetam-se mútua e constantemente, dinamizando por essas conexões o próprio modo de existência de cada sistema

de notação. Cada sistema é tudo menos entrópico, tendo sido talhado mediante experimentações que forçaram muitas reedições. Reforçando algo já afirmado aqui, supomos as obras investigadas como apenas um breve instante no modo de vida dos sistemas ali partilhados, modo este tornado provisório não só pela batuta de seu inventor primeiro, mas também por atravessamentos oriundos daqueles que incorporaram seu modo de pensamento para lidar com sua própria prática.

Um dos três expedientes acionados residiria no estabelecimento de um conjunto de premissas, em conformidade com as quais se arregimentou cada sistema de notação. De fato, nem todos os sistemas buscam definir movimento, mas todos realizam uma operação tal como a de Théleur, no sentido de classificar o movimento ao número mais frugal possível de variações. Ao estabelecerem suas próprias premissas para tanto, atestam a não univocidade da noção de movimento.

Embora estejam se batendo com a necessidade de registrar as mesmas modalidades de dança – à exceção do sistema Stepanov, todos os outros ora abordados concentram-se entre as décadas de 1920 e 1950 –, todos variam no modo de experimentar, conceituar e formalizar visualmente movimento, de efetuar logísticas cinéticas próprias.

Como mencionamos anteriormente, o alfabeto dos movimentos do corpo humano de Vladimir Stepanov (1958) elegeu o esqueleto como crivo de exploração das possibilidades cinéticas. Suas notas anatômicas abordam as articulações humanas. A partir de uma descrição do tipo de encaixe anatômico entre os ossos das articulações dos pulsos, tornozelos, cotovelos, quadril, ombros etc., lista os tipos de movimentos possíveis para cada encaixe (flexão, rotação, extensão etc.), para em seguida diagramar a amplitude de movimento que cada articulação é capaz de realizar, em graus. Aferir essas possibilidades em graus é de central importância para seu sistema, na medida em que esse aspecto dita o local que cada nota deverá ocupar no registro.

O Eshkol-Wachmann Movement Notation (EWMN), de Noa Eshkol e Abraham Wachmann (1958) também é pensado em graus. Para tanto, a dupla leva em conta apenas três tipos de movimentos, a saber, plano, rotatório e curvo ou cônico. Cada partitura de movimentos deve estabelecer de largada uma única escala baseada em divisões no interior do intervalo entre zero e 360°; o interior de uma esfera, portanto. A depender das especificidades da sequência – se ela tiver movimentos mais ou menos amplos, por exemplo –, a escala pode se dividir em oito, perfazendo divisões de 45°, ou 12 divisões de 30° etc. Apenas com isso, eles demonstram ser possível notar qualquer movimento humano. Essa notação preocupa-se apenas com o aspecto visual dos movimentos das partes do corpo, sendo que o aspecto anatômico não é considerado no registro. Ali, as partes do corpo seriam definidas, por assim dizer, pelos tipos

de movimentos que podem realizar; sua existência estaria, portanto, subsumida ao tipo de movimento. E o mesmo acontece com o estabelecimento, pela dupla, de uma lei, a Lei dos membros pesados e leves: o membro pesado seria aquele do qual parte o movimento, e leve seria o movimento que é carregado pelo membro pesado.

Organizar o pensamento cinético em tipos de movimento, por fim, também aparece como estratégia redutora no *Choroscript* (NIKOLAIS, 1947): periférico, rotatório, locomotor e flexor-extensor. Diferentemente dos dois anteriores, contudo, não baseia o registro das notas em graus de amplitude do movimento, mas nas direções que estes tomam. As direções são indicadas por até oito variações na orientação dos sinais em relação à folha (para cima, para baixo, para os lados e nas quatro diagonais).

Esses seriam os casos nos quais se nota a centralidade do tipo de movimento para os respectivos sistemas. Embora leve em conta movimentos como extensão, flexão e rotação, o sistema de Margaret Morris (1928) nivela os tipos de movimento às variações de direção, sem sobreposição de um ao outro, mas, em vez disso, numa cooperação entre ambos. A coreógrafa não se detém em conceituações, apresentando apenas uma breve explanação dos aspectos centrais de operação de seu sistema, logo partindo para os exemplos demonstrativos. Sua apresentação dos sinais de direção obedece a um padrão de grupos: o grupo de frente, o de trás e o de lados. Esses grupos contemplam pernas, pés, braços, mãos etc. Já os tipos de movimentos são abordados considerando partes específicas do corpo, como a rotação do quadril; as extensões, flexões, pronações dos pés; as rotações dos ombros, e assim por diante.

No rol dos sistemas dedicados a notar movimentos, encontramos algumas composições de pensamento cinético *sui generis*. Uma delas está em *Kinesography* (CANNA; LORING, 1955): duas linhas, uma vertical e outra horizontal, cruzam-se formando quatro quadrantes. Cada um desses quadrantes consiste em um território, no qual será inscrita uma especificidade em relação à posição de cada segmento corporal registrada. Quatro quadrantes, quatro categorias do movimento, portanto: *emoção, direção, grau e especial* é como Eugene Loring (CANNA; LORING, 1955) as denomina. Suas posições nos quadrantes são fixas, ordenadas na sequência em sentido anti-horário a partir do canto superior esquerdo. Tendo em vista a especificidade dessa nomenclatura nesse sistema, cabe diagramá-la termo a termo aqui.

Emoção diz respeito à relação entre um segmento corporal e o eixo central do corpo. *Extrovertido* é o movimento que ocorre com o segmento corporal posicionado em sentido oposto àquele eixo; quando o segmento corporal está voltado para ele, trata-se de um movimento *introvertido*. Quando o segmento corporal corresponde à posição zero, o movimento é simplesmente *normal*. Assim se caracterizaria a emoção dos movimentos, em

companhia de Loring: de maneira inquestionavelmente articular e de fora a fora. A segunda categoria, de *direção*, não leva em conta deslocamentos do corpo pelo espaço. Trata-se simplesmente da direção que um segmento corporal deve seguir em relação ao eixo central. As direções podem ser para frente, para trás, para os lados, e nas quatro diagonais. O *grau* tem a ver com a amplitude de deslocamento que um segmento corporal realiza em relação à posição normal. E, finalmente, a quarta categoria, *especial*, abarca qualidades não contempladas nas outras três, como o pivô e a pronação.

Assim como o *kineseography*, a labanotação, tal como apresentada em *Principles of dance and movement notation* (LABAN, 1975), também expressa uma preocupação com uma composição própria de movimento. Nessa ocasião, o movimento é tratado levando em conta os seguintes traços, arrolados a seguir conforme a ordem na qual são abordados: *fluxo, duração, efeitos, nível de peso, direções e tensão*.

Resumindo, a utilização da constante de movimento, como lastro para o estabelecimento de um conjunto fixo de premissas analíticas, figura como parte da estratégia editorial de redução presente nos sistemas mencionados.

Além das premissas de análise do movimento, tratava-se também de dotá-las de uma forma gráfica, de apresentá-las e fazê-las funcionar graficamente. Em consonância com as premissas, pois, foi preciso levar em conta a existência do corpo humano em termos de seus diversos segmentos corporais: pés, pernas, coxas, braços, joelhos, cotovelos, quadris, dedos, língua, órbitas oculares, costelas etc. Problema, portanto, de como reduzir a quantidade de sinais, ante essa miríade inescapável de segmentos.

Como esses novos sistemas fizeram para que a variedade de segmentos corporais deixasse de ser um entrave em seu programa de redução? Cada um deles estabeleceu o seu próprio diagrama de inscrição, ou simplesmente pauta. Inspirado no sistema de notação musical, esse foi o recurso de todos a partir de Stepanov – ou seja, não chegou a ser proposto na *chirography* de Théleur, cujo modo de análise de movimento contemplava somente os das pernas, solucionando a metade superior do corpo com números correspondentes às variações dos gestos realizados no *port de bras*.

Ao longo da superfície de inscrição da pauta, o corpo humano é espalhado em unidades menores, cada sistema contemplando e ordenando essas unidades à sua maneira. Assim, é feita toda uma recomposição que enseja modos específicos de atentar ao corpo.

Alguns sistemas oferecem uma pauta vertical, a qual deve ser lida de baixo para cima. É o caso do *kineseography*, do *Choroscript* e da labanotação. Contudo, a diferença entre os modos como cada um deles distribui os segmentos corporais é sensível. Inspirada na coreografia

feuilletiana, a labanotação apresenta uma linha central que separa os movimentos do lado esquerdo e os do lado direito do corpo, o que torna esse sistema particularmente confortável para o estudo, dada a possibilidade de execução gestual das notas em condição síncrona à sua leitura. O *Choroscript* também apresenta uma linha central, mas esta não separa lado esquerdo e direito do corpo, e sim grupos de partes do corpo. Assim, braço, perna e pé esquerdos, e braço, perna e pé direitos ocupam, nessa ordem, as colunas do lado esquerdo; ombro esquerdo, pelve, peito e ombro direito, por sua vez, ocupam, também nessa ordem, as colunas do lado direito da pauta. A linha central está reservada para indicação de movimentos da cabeça e do corpo inteiro. Finalmente, o *kineseography* oferece duas colunas na ponta esquerda de sua pauta, respectivamente para o lado esquerdo e o direito do quadril. Na sequência, reservam-se seis colunas relativas aos membros inferiores, na seguinte ordem: pé, perna e coxa esquerdos; e coxa, perna e pé direitos. Mais ou menos no meio, temos uma coluna para o tronco, seguida de duas para ombro esquerdo e direito, outra para cabeça e pescoço e, finalmente, seis colunas para os braços, assim distribuídos: mão, antebraço e braço esquerdos; braço, antebraço e mão direitos.

Outros sistemas distribuem os segmentos corporais ao longo de uma pauta horizontal, aproveitando até certo ponto a ordenação desses segmentos no corpo. É o caso da pauta do sistema Stepanov, a qual foi concebida em três seções separadas por espaços, contento respectivamente dois, três e quatro traços horizontais, numa explícita adaptação da pauta musical tradicional. Essas seções, por sua vez, ficam reservadas para notar os movimentos respectivamente de cabeça e tronco; braços; e pernas. Dessa maneira, as indicações para lado esquerdo e direito situam-se uma sobre a outra, e não uma ao lado da outra. Essa notação é lida da esquerda para a direita.

Tal como no alfabeto de Stepanov, a pauta do EWMN também ordena verticalmente os lados esquerdo e direito. Ao longo de um diagrama quadriculado contendo 20 divisões, 18 das quais para segmentos corporais, as seções para mão, antebraço, braço e ombro direitos aparecem logo abaixo da seção para mão, antebraço, braço e ombro esquerdos. A seção seguinte está reservada para movimentos de cabeça, pescoço, tronco e pelve; coxa, perna e pé direito são alocados logo abaixo, e, abaixo deste último, coxa, perna e pé esquerdos. As últimas duas seções são oferecidas para indicação de peso e frente. Se girarmos essa pauta e lermos as linhas como se fossem colunas, os segmentos meridionais do corpo ficam localizados mais ou menos no centro; já as indicações dos braços ficam todas do lado esquerdo, enquanto as indicações das pernas ficam todas do lado direito, algo aparentado ao *kineseography*.

A notação Morris funciona quase da mesma maneira que a notação Stepanov, numa adaptação da pauta musical; nesse caso, dois conjuntos contendo três linhas cada – as de cima para braços e mãos, e as de baixo para pernas e pés – são separados por um espaço reservado para indicações de movimentos do tronco. No topo da pauta, acima da primeira linha, podem ser registradas indicações de movimentos da cabeça e também a respiração. Esse sistema deve ser lido da esquerda para a direita.

Finalmente, a notação de movimento do casal Benesh propõe uma pauta mais afim à lógica dos sistemas visuais do que os outros sistemas abordados anteriormente. Isso porque esse sistema distribui os segmentos corporais na pauta levando em conta a silhueta. Partindo do ponto de vista das costas do dançarino, sua pauta de cinco linhas reserva a primeira para o topo da cabeça, a segunda para o topo dos ombros, a terceira para a cintura, a quarta para os joelhos, e a última para o chão. Essa notação também deve ser lida da esquerda para a direita.

O expediente da pauta estabelece, portanto, lugares fixos para indicação de movimentos dos segmentos corporais. Combinados às premissas mencionadas anteriormente, esses lugares fixos constituem outro recurso central para a economia dos códigos notacionais, pois permitem que um mesmo sinal seja utilizado para qualquer parte do corpo sem gerar confusão. Assim, a pauta ajuda a potencializar a usabilidade de um único sinal.

A combinação entre as estratégias que permitem a utilização de poucos sinais envolve, além da pauta e das premissas, um sistema de referência. Apontamos duas formas nas quais a referência funciona nesses sistemas, juntas ou isoladamente. Uma delas consiste no estabelecimento de uma posição para cada parte do corpo e, por conseguinte, do corpo inteiro. Denominada por alguns sistemas como posição normal, e por outros como posição zero, ela em geral é convencionalizada pela forma do corpo em pé, sem tensão, com os pés, pernas e braços retos, as mãos pendendo paralelas aos quadris, estes em alinhamento com a coluna e a cabeça. Guardadas as diferenças, o estabelecimento dessa convenção opera com alguma similitude em relação à *única* posição estabelecida pela *chirography* de Théleur.

A outra forma de conceber um sistema de referência ocorre pelo estabelecimento de um eixo. Denominado como eixo central, linha de prumo ou sistema de referência mesmo, é tomado majoritariamente na forma de uma ou mais linhas imaginárias que perpassam os meridianos do corpo. Ele serve tanto para discriminar o tipo de movimento realizado por qualquer segmento corporal, quanto para mensurar seu montante de deslocamento.

Cada sistema que se utiliza desse recurso estabelece, ainda, um modo operativo próprio para ele. Assim, ele pode ser verticalmente fixo, sem se alterar nem mesmo quando o corpo está deitado; bem como pode acompanhar as inclinações do tronco. Mas apenas uma dessas notações

admite a ideia de sistemas de referência privados. Trata-se do EWMN; aí, qualquer junta do corpo possui o seu sistema privado de referência. A ideia de um eixo central nos conduz à ideia de um diâmetro de esfera, com o corpo humano ocupando o seu centro. No EWMN, cada articulação converte-se no centro de uma esfera própria.

O estabelecimento tanto de uma posição básica como de um (ou vários) eixo(s) auxilia na economia notacional, tendo até mesmo o seu registro facultado por alguns sistemas. De modo geral, deve-se inscrever na pauta toda e qualquer variação em relação ao sistema de referência. No limite, esse expediente funciona como um crivo de leitura das notas, na medida em que convencionava uma posição de partida a ser tomada como a mesma por quaisquer leitores.

Um conjunto de premissas, um diagrama de inscrição e o estabelecimento de uma referência constituem, portanto, os três expedientes que se destacaram em nosso estudo das notações de movimento, no que diz respeito à estratégia editorial de redução. A combinação entre eles resulta no uso de sinalizações minimalistas. As formas dessas sinalizações variam entre pontos, linhas sozinhas ou combinadas (curvas, retas, pontilhadas, finas, grossas, tremidas, verticais, horizontais, diagonais etc.), números e sinais emprestados da notação musical. Os modos de composição dos sinais constituem, sem dúvida, o principal fator de diferenciação visual entre os sistemas. Destacamos, para encerrar este subitem, dois desses modos cujo arranjo merece menção: as *peças* do *kineseography* e da labanotação.

Consideramos esses arranjos como peças na medida em que portam, num único sinal, muitas informações e diretrizes acerca de um movimento. Tanto Laban como Loring se valeram de um conjunto particular de estratégias para compor suas notas.

De formato bidimensional, uma única peça da labanotação é capaz de apresentar: o fluxo do movimento (por meio de linhas próximas ao meridiano da pauta, concernentes aos movimentos da coluna e da pelve), sua duração (pela extensão vertical da peça), seu nível de peso (pela cor de preenchimento da peça: branco para nível mediano, preto para nível alto e sombreado para nível baixo) e, finalmente, sua direção (indicada pelo formato das extremidades da peça).

Quanto ao *kineseography*, retomemos os quatro quadrantes descritos mais atrás, cada um reservado à indicação das seguintes qualidades do movimento: emoção, direção, grau e especial. Cada uma dessas qualidades é graduada em um pequeno número de variações; cada uma destas variações é indicada por um pente contendo um, dois ou três traços adicionais. O registro dos movimentos requer, portanto, o preenchimento dos quadrantes com aqueles pentes. O arranjo final dessa composição é inscrito na pauta. Sempre comprometido com uma economia na escrita, seu sistema admite, ainda, que qualquer uma dessas qualidades só precisa ser inscrita

uma vez caso ela se sustente ao longo de uma sequência coreográfica; nessas circunstâncias, só é preciso indicar o instante a partir do qual a qualidade muda.

2.3.4. Hierarquias cinéticas

Isolamos acima as estratégias editoriais que permitiram aos sistemas evocados um jogo bastante enxuto. A despeito de sua exiguidade, os modos de análise de movimento dão conta de um conjunto razoável de possibilidades cinéticas. Em nenhum daqueles casos, porém, essa composição reduzida se mostrou suficiente. Por conseguinte, ganha vulto a necessidade de inventar outros recursos, outras convenções.

De modo geral, as obras pontualmente em estudo iniciam a apresentação de seus sistemas a partir das premissas de base e do diagrama de inscrição, vindo em seguida os sinais. Corriqueiramente, os primeiros sinais apresentados concernem a movimentos das pernas, combinados a um dos tipos de movimentos. A título de exemplo, cabe mencionar Alwin Nikolais e Eugene Loring, pois propõem até mesmo exercícios que devem ser executados gestualmente como forma de leitura e estudo desses sinais: passos para frente, para trás e para os lados, frisando que não é necessário atentar ao restante do corpo, de modo a imprimir atenção isoladamente a esses primeiros sinais. Os demais segmentos corporais tendem a ser apresentados em seguida nas obras.

A exceção a esse padrão de ordenamento estaria eventualmente na labanotação, sistema que inaugura a apresentação de seus diagramas levando em conta o impulso que a coluna exerce sobre os movimentos de pernas e braços. Os sinais para coluna são, portanto, os primeiros a serem mencionados. Inobstante, ainda no texto introdutório, ele oferece o seguinte exemplo descritivo de seu modo de pensar as variáveis necessárias à composição notacional de um movimento: “[...] Perna direita para frente em amplitude normal e metade da duração do passo anterior, aterrissando na meia-ponta com o joelho esticado” (LABAN, 1975, p. 21, tradução nossa).

Gradualmente, os gestos a serem inscritos na pauta começam a pedir mais do que a composição reduzida do sistema é capaz de proporcionar. Suspensão ou sustentação de movimentos, cambalhotas, contorções, rolamentos, paradas de mão e de cabeça, sapateados, estalar de dedos, deitar de costas, de bruços, de lado, sentar no chão ou sobre um objeto, apoiar-se sobre um ou ambos os joelhos, tocar e tocar-se, além de movimentos faciais etc. Mas, também, aspectos que estilizam desde o gesto mais singelo, como ondulações, vibrações, graus de acento e de suavidade etc. Dessa esperada intriga, emergem novas ferramentas gráficas, as

quais são imediatamente assinaladas pela rubrica de *secundárias, complementares, auxiliares, especiais, detalhes, menores*.

Além disso, sua aparição tende a ocorrer posteriormente à apresentação do instrumental de base, seja ao final de cada capítulo das obras, seja-o mais ao final destas; em suma: vêm invariavelmente *depois*. Poder-se-ia dizer que se trata, sem dúvida, de um recurso didático. Por isso mesmo, trata-se de um modo de pensamento, modo este ratificado pelas rubricas que selam essas sinalizações outras. A ênfase dá-se por uma configuração que torna tais sinalizações subsidiárias, como aquilo que escapa à estrutura fixa, inscrevendo-se na notação como anexos cujo uso é por vezes tomado como facultativo. E eis um ponto de interesse: se considerarmos que muitos desses sistemas só foram formalizados em obra livresca após alguns anos de experimentações, no interior de espaços de ensino e prática de danças, como discriminar se a hierarquia entre básico e complementar, entre principal e secundário, entre o fixo e o facultativo, entre, enfim, o *quê* e o *como*, dá-se por uma premissa didática ou cinética?

Curiosamente, apenas um dos sistemas considerados nesta seção não enfatiza uma análise de movimento, ao menos não um tratamento conceitual de análise. Trata-se do sistema Benesh, ligeiramente abordado até agora por ocasião do expediente da pauta. Nosso silêncio em relação aos demais expedientes, nessa notação, tem algo da ordem do pasmo.

Embora o casal Benesh alcunhe seu sistema como uma notação de movimento, eles não abordam, em sua obra introdutória, a constante de movimento a partir de uma ciência cinética, senão por uma estética cinética muito particular. Esse sistema destaca-se absolutamente dos demais, pois ele opera por decalque da silhueta. Isso o aproxima dos sistemas de Saint-Léon e Zorn, tal como o fez efetivamente Guest (2014), ao considerar os três como sistemas visuais.

No entanto, a partir do momento em que é decalcada para a pauta, a silhueta desaparece. Em seu lugar, não se veem mais do que uns poucos pontos, travessões e linhas curvas, posicionados onde outrora se veriam pés, mãos, joelhos, tronco etc. Assim sendo, embora tome como premissa a visualidade das poses, o aspecto visual do sistema é abstrato. Em vez desenhar segmentos corporais, trata-se simplesmente de inscrever os rastros percorridos por seus movimentos. Cada nota, no sistema Benesh, organiza uma duração de antes, durante e depois.

Levando em conta que esse modo notacional opera tão somente sinalizando deslocamentos visíveis a serem realizados pelo corpo, ele parece não requerer mesmo um tratamento científico do movimento. De modo que, dispensada uma abordagem dessa sorte, a obra apresenta exemplos demonstrativos utilizando movimentos do balé clássico, como alguns *sissones, entrechats, relevé, grand jeté* etc., mas não só; a obra encerra com duas demonstrações de uso para notação de danças indianas.

Essa aparente carência de arrojado científico, comparativamente aos demais sistemas de notação de movimento, poderia colocar em xeque a usabilidade da notação Benesh. Entretanto, ela foi instituída oficialmente em 1997, pela Royal Academy of Dance de Londres, para o ensino de dança e o arquivamento de composições coreográficas, enquanto outros sistemas de notação de movimento parecem não ter ultrapassado o âmbito das escolas nas quais foram concebidos. Assim, a despeito de uma ênfase discursiva da análise de movimento como modo de pensamento notacional, o sistema Benesh viceja um modo de pensamento cinético em alguma medida dissonante.

Ao arrolar as notações Benesh, Saint-Léon e Zorn pela rubrica de sistemas visuais, Ann Hutchinson Guest (2014, p. 98, tradução nossa) ponderou que “Todos os sistemas pictóricos ou visuais essencialmente não apresentam análise de movimento. O notador registra o que ele vê e não o que é experimentado pelo dançarino” (GUEST, 2014, p. 98, tradução nossa).

Claudia Jeschke (1999), por outro lado, aborda justamente um desses sistemas visuais, o sistema Saint-Léon, junto aos sistemas de Théleur e Stepanov, em termos da análise de movimento que ela vislumbra nos três. De largada, menciona a inclusão da parte superior do corpo na pauta. Em seguida, menciona a mudança de ênfase, do movimento de deslocamento pelo espaço, para o movimento circunscrito aos segmentos corporais. A pesquisadora menciona, ainda, o apagamento de outros dançarinos, isolando um único corpo no diagrama de inscrição. Isso a possibilita considerar que “[...] Quando o corpo e suas partes se tornam o tópico da notação, os sistemas precisam diferenciar passos e gestos, movimentos com e sem uso e transferência de peso; Saint-Léon resolve esse problema escrevendo os gestos da perna acima da linha do chão [...]” (JESCHKE, 1999, p. 5, tradução nossa).

Assim sendo, os sistemas visuais não dispensaram a criação de sinalizações indicando algumas qualidades gestuais, para cuja inscrição na pauta as figuras de palito, por si sós, tal como uma fotografia de um dançarino em ato, não dão conta. Na medida em que sinalizam separadamente uma ação e suas qualidades, pode-se dizer que os sistemas visuais operam uma análise de movimento, pois isso diz de um modo de pensamento baseado numa premissa que abstrai o *quê* do gesto de seu *como*. O mesmo se dá com as sinalizações adicionais também pensadas na notação Benesh.

Ao fim e ao cabo, todos esses sistemas de notação do movimento preconizam a visualidade dos movimentos. As diferenças entre eles residiriam nos seus aspectos organizacionais, suas ênfases, o grau de possibilidade de precisão, de praticidade etc.

2.3.5. Dos efeitos da redução: aberturas e fechamentos e aberturas e...

Pensemos agora no que se passa a partir do momento em que a dança deixa de definir as regras logísticas de um sistema de notação, e este se torna o crivo de inteligibilidade da própria dança. A grande modificação aqui cercada diz respeito a quando a notação de movimento começa a se esparramar. Detenhamo-nos nisso um pouco.

A partir do momento em que não interessa mais o vocabulário de nenhuma dança específica, e sim uma língua de um modo próprio de apreender o domínio cinético, as fronteiras entre dança e outras modalidades cinéticas começam a embaçar. Conforme já mencionado, os sistemas começam a se insinuar para outras práticas: não apenas uma ou um conjunto de danças, mas os movimentos de outros domínios passam a ganhar a cena. Alguns sistemas se esforçam para notar práticas sem relação com o chão, como a natação, além de inscrever a presença de artefatos na coreografia.

A partir do momento em que se afirma, se busca, se experimenta e se forja um modo de pensamento em termos cinéticos, um aspecto fronteiroço da dança em relação a outras práticas cinéticas se compromete, range. Isso porque, a partir de certo modo de pensamento, nos próprios sistemas se começa a demonstrar a possibilidade de notar qualquer movimento humano. Uma vez abstraído o risco de ser puxado ao ostracismo, por não mais reverberar um modo de pensamento contingenciado por vicissitudes do campo da dança, esse esparramar diz respeito ao tempo.

Essa questão da ultrapassagem de fronteiras remeteria, ainda, ao âmbito espacial, territorial. A lapidação desses sistemas ocorre de modo geral no ambiente no qual eles são experimentados. Uma vez postos para jogo, eles são defrontados com suas próprias limitações, com suas incongruências, e com isso vão se repensando e se reformulando, no confronto quente com o real das práticas às quais se destinam. No interior de um determinado local, cada sistema de notação é forçado a ajustar seu modo de funcionamento, e, com isso, passa por um refinamento de suas engrenagens e de seus contornos, tal como se faz visível nos manuscritos de Alwin Nikolais. Isso poderia levar a que o sistema se tornasse tão idiossincrático que só conseguiria ter alcance no interior de seu primeiro celeiro de experimentação. Alguns experimentos relatados, porém, vão de encontro a essa circunscrição, acenando a um alcance universal.

Rudolf Laban (1975) narra um experimento realizado com centenas de dançarinos oriundos de localidades distintas. Cada um deles teria recebido uma partitura contendo uma sequência coreográfica para estudo e posterior execução. Eles não tiveram contato uns com os outros até a ocasião na qual deveriam se encontrar para realizar a execução dos movimentos

inscritos naquela partitura. Uma vez reunidos, conta Laban, os dançarinos teriam executado a sequência em conjunto com êxito. Narrativa similar aparece na introdução do sistema Benesh (1956). Como é presumível, em nenhum dos casos os dançarinos poderiam contar com a assistência imediata dos dois inventores ou de outros pares; essa carência não teria impedido a legibilidade dos materiais recebidos.

Quanto mais comunitária seja uma composição gestual, menor a necessidade de documentá-la graficamente, dado que o arquivo vicejaria nos gestos dos próprios comensais. Assim se perfizeram notações como as dos manuscritos de Cervera (ANÔNIMO, 1496), Toulouze [14??] (1936), Arbeau (1589), Playford (1561) e Lorin (1688). Em todos esses casos, buscou-se notar danças sociais, as quais faziam parte dos saberes requeridos para uma boa condição de aceitação na sociedade. A partir do momento em que se requer tornar uma prática legível em condições menos comunitárias, *tornar-se-ia* necessário fornecer graficamente diretrizes gestuais mais minuciosas, para execução pelo leitor mesmo sem o auxílio de uma companhia especializada.

De todo modo, esse aceno ao universal não é inaugurado por essas notações baseadas em um princípio de análise do movimento. Quando ainda buscavam documentar danças e não simplesmente movimentos, as notações de outros tempos mobilizavam esse termo, dança, ao se referirem a um universo ínfimo de modalidades, cirurgicamente local tanto no espaço como no tempo. Curiosamente, trata-se de modos ou sistemas que não tinham pretensão de documentar todas as modalidades de danças existentes além daquelas pontualmente evocadas. Por outro lado, alguns enunciavam que seu sistema notava todas. Assim sendo, o apelo universalizante de suas notações operava por uma redução do universo das práticas admitidas como dança, para apenas um pequeno conjunto.

Então podemos ver que as notações baseadas em uma proposta de análise do movimento procedem de maneira inversa; não se trata mais de produzir um sistema que precisaria restringir seu campo de ação para atestar sua eficácia, mas de assegurar que seu sistema abarque tanto mais práticas cinéticas quanto possível. E, para que tenha efetivamente esse alcance, considerou-se, em adição, que o sistema fosse universalmente compreendido. Para tanto, conforme alguns inventores afirmam, os códigos abstratos se mostrariam mais oportunos do que o uso de letras, abreviações, palavras, uma vez que estas arremessariam o leitor de alhures a uma cultura para ele estrangeira. Logo, a codificação abstrata possibilitaria a ultrapassagem de certa circunscrição territorial: a escola onde se ensina e o país onde se vive.

Três vetores de universalização dos sistemas de notação de movimento, portanto: a abrangência do escopo cinético; a perduração no tempo; e, finalmente, a propagação geográfica

de seu uso. Por meio da estratégia editorial de redução, carregada por uma questão de economia escritural e mnemônica, o alcance das notações coreográficas curiosamente aumentou.

Por outro lado, a predileção pela constante de movimento também implica alguns efeitos restritivos. Já havíamos antecipado nossa suspeita em relação a essa constante, ao mencionarmos a ontologia política do coreográfico de André Lepecki (2017). De acordo com este, “[...] A dança acessa a modernidade por via de seu alinhamento ontológico crescente com o movimento, esse por sua vez tomado como espetáculo do ser desta modernidade” (LEPECKI, 2017, p. 31).

Esse ser da modernidade não diria respeito apenas ao modo de pensar a prática artística da dança; para além disso, tal discursividade teria um efeito performativo na produção de um modo próprio de ser sujeito.

[...] Harvie Ferguson afirma que a “modernidade é a nova forma da subjetividade”. Dado que para Ferguson [...] o emblema da modernidade é o movimento, segue-se que a modernidade interpela seus sujeitos a se constituírem como espetáculos emblemáticos de seu ser: motilidade A subjetividade da modernidade é seu movimento, ela cria seus sujeitos interpelando corpos a constantemente exibirem-se em movimento, a assumirem a agitação ontológica que Peter Sloterdijk identifica como o “excedente cinético” da modernidade. (LEPECKI, 2017, p. 35).

As notações coreográficas contaminar-se-iam por essa mesma discursividade cinética na produção de certo sujeito dançante, por meio do estabelecimento da premissa cinética como modo de pensar e, por conseguinte, de compor, registrar, estudar e executar coreografias. Isso implica uma ênfase na visualidade do movimento, em termos do seu fluxo bem como da precisão na execução. A labanotação e o EWMN destacam-se, de nosso rol, como as notações de movimento mais comprometidas com a garantia de precisão. Já o *kineseography*, por sua orientação econômica, ocupa-se mais em oferecer um auxílio rápido à memória de uma sequência coreográfica.

Não podemos deixar de apontar, contudo, que as notações de movimento buscaram registrar, além dos segmentos corporais já integrados pelas notações do século XIX, ainda outros, tais como cada dedo das mãos e algumas possibilidades cinéticas faciais, os quais constituiriam movimentos de ordem menor, se levarmos em conta a ideia de gestos grandes e espetaculares. Esses esforços poderiam em alguma medida aproximar-se da política de desierarquização das partes do corpo tal como proposta por coreógrafos como Trisha Brown (BARDET, 2014). Além disso, houve a busca por alguns desses sistemas em considerar como dignas de nota a respiração, bem como contrações musculares, à revelia da ausência de sua visibilidade na execução de uma sequência.

[...] a expressão não está necessariamente relacionada com as formas que estamos habituados a ver e reproduzir. Ao contrário: a origem do movimento expressivo está nas musculaturas mais sutis e profundas que, uma vez captadas e compreendidas, não devem ser esquecidas ou perdidas. São essas musculaturas que dão expressão vital ao corpo. (VIANNA, 2005, p. 137).

O aceno a uma desierarquização da atenção, para o menor e para o não visível, tal como considerada por Klauss Vianna (2005), impossibilita uma apreensão das notações de movimento pelas vias de uma restrição que apenas restringe. Diferentemente de uma abordagem representacional que admite os efeitos como correspondentes espelhados dos procedimentos, tomando, assim, aberturas como operações que apenas abrem, e fechamentos como operações que apenas fecham, as notações de movimento mostram aberturas também restringindo, bem como fechamentos também abrindo.

É o que dá a ver André Lepecki (2017), ao dizer de uma exaustão da dança, decorrente do imperativo cinético, a qual estaria sendo sinalizada pela emergência de certa estética de composição coreográfica das últimas décadas. Tal estética se caracterizaria por operações como a horizontalização, o ralentamento e até mesmo a supressão dos movimentos apreensíveis ao olhar, sejam eles espetaculares ou não. Uma composição coreográfica dessa outra sorte pode considerar procedimentos que envolvem o rastejamento e o movimento soluçado. A coreografia da iluminação também aparece como um recurso de privação da visualidade, permitindo a emergência de outras apreensões sensoriais do movimento. Conforme o pensador discute, tais procedimentos implicariam uma pane na crítica de arte, na medida em que seu crivo de inteligibilidade, calcado num amálgama entre o movimento e a visibilidade, não daria conta daquelas novas composições.

2.4. Entre o deserto e a praça pública

Nas seções anteriores, buscamos focalizar relações entre modos de pensamento e gesto tendo em vista a instauração de uma ascese relativa à prática da dança. A fim de salvaguardar o curso investigativo no aspecto procedimental de tal ascese, mantivemos o foco nos gestos editoriais que vitalizam as práticas de notação coreográfica. Na primeira seção, buscamos compor a emergência de forças impessoais, com lastro nas notações. Começando por explorar a dramaturgia notacional, chegamos à possibilidade de uma elisão de suas personagens mais imediatas, culminando no vislumbre de forças sem personagens, por meio de alguns aspectos dos próprios sistemas. Na seção seguinte, focalizamos uma personagem que se mostrou

visceralmente integrada ao jogo das notações, a personagem do espectador. Verificamos que parte da ascese do dançarino é implicada por uma composição entre a premissa de virtuose e o ponto de vista do espectador. Finalmente, na terceira seção, assistimos ao deslocamento de ênfase, realizado por alguns sistemas, da noção de dança para a noção de movimento, ênfase esta que abriria a possibilidade de operar com o procedimento editorial de redução.

Portanto: apagamento dos personagens, com realce em operações de forças; amálgama entre a adoção do ponto de vista do espectador e o virtuosismo; e redução como estratégia para abordar o movimento, redução que leva a uma ampliação dos gestos possíveis em dança. Flagramos nesses procedimentos editoriais uma maneira possível de esquadrihar relações entre modos de pensamento e gesto. Diferentemente de inferir algum determinismo ao modo de pensamento-ato, nosso debruçar sobre as fontes notacionais buscou flagrar a instauração de modos legíveis de refinamento do ato – em ato – de atenção ao gesto.

Tivemos, assim, certo acesso a vetores de forças silenciosamente acionadas no gesto em ato, certo acesso ao modo operativo de algumas engrenagens do pensamento ascético na dança em ato. Era isso o que estava em causa nas três seções anteriores. A pergunta que move a presente seção é: como se sustenta a ascese? Como manter-se na ascese?

2.4.1. Coreografia: um território de tempo

Indagar acerca da sustentação ou manutenção da ascese joga-nos, inevitavelmente, para a questão do tempo. No funcionamento das notações aqui abordadas, o tempo figura como um fator inescapável; por meio delas, a prática artística da dança formaliza-se pela grafia da própria passagem do tempo, distribuindo espacialmente um conjunto de instantes. De forma mais pronunciada ou mais presumida, cada um dos modos notacionais estudados acaba por dar visibilidade ao tempo e, para tanto, dedica-lhe algum tratamento.

De modo geral, podemos dizer que as notações formalizam (ou se formalizam a partir de) um atrelamento de formas e procedimentos da dança à música, tornando fática a concomitância de ambas as práticas artísticas, ou a contaminação de uma pela outra. O expediente musical é utilizado para marcar o andamento dos movimentos, seu ritmo, sua velocidade, seu peso, e ainda variações nesses elementos.

Usualmente, as notações realizam um empréstimo de recursos oriundos do já mencionado sistema ortocrônico ocidental, por meio do qual se inscrevem sequências musicais. Tal sistema auxilia de maneira necessária, mas também pontual e discreta, na marcação do tempo. Encontramos: tablaturas musicais em contiguidade com as indicações coreográficas, sendo aquelas dispostas à esquerda, à direita, ou acima destas; extração da partitura musical

com as devidas adaptações, para inscrição das indicações de gestos; inserção de traços ao longo da sequência de indicações de movimentos, visando à marcação do tempo; inserção de indicações coreográficas no interior da pauta contendo a sequência musical a ser dançada; também conta-se com a utilização de determinados sinais oriundos do sistema de notação musical para indicações suplementares, como os sinais para repetição e pausa.

Os manuscritos de Cervera (ANÔNIMO, 1496) não se valem de nenhum desses expedientes. Apesar disso, um vetor musical também opera ali: os diferentes títulos que discriminam as 11 sequências de passos rascunhadas dizem respeito primordialmente à música. Por meio deles, inferem-se qualidades gestuais a serem mobilizadas em cada uma das sequências de passos. Um título como *Anglaterra*, por exemplo, porta certa configuração de tempo (ritmo, velocidade, duração, acento etc.), a qual faz com que um passo simples se exerça de maneira distinta em relação a um passo simples executado numa *Egipciana*; o título adultera qualitativamente um mesmo passo, dotando-o de mais lentidão, presteza, suavidade, languidez, assertividade etc. Nesse sentido, os títulos são capazes de assegurar diferenças, no âmbito da execução, entre duas sequências de passos quase idênticas no papel.

Os sistemas de Vladimir Stepanov (1958), Pierre Conté (1931) e Alwin Nikolais (1947), ao contrário dos manuscritos de Cervera, fazem presente o sistema ortocrônico ocidental, mas com intensidade superior, se comparada aos demais sistemas que recorreram a ele até certo ponto. Nos três, toda a formalização das sequências de movimentos ocorre por meio de uma apropriação da configuração gráfica do sistema ortocrônico ocidental como um todo. Quer isto dizer que, além de se utilizarem da pauta musical, adaptando-a de maneiras singulares, também fazem uso dos sinais gráficos criados para indicação das notas de dança. É por meio desses sinais que se registram os movimentos. Embora preservem a mesma prática dos demais sistemas, preocupando-se em indicar o que se deve fazer com os diversos segmentos corporais, ao utilizarem fundamentalmente expedientes gráficos oriundos da notação musical, seus sistemas impossibilitam a separação da dança, ou pelo menos de sua leitura, em relação à premissa musical. Uma vez presente no corpo da própria notação, essa premissa pode integrar a composição de um modo de pensamento em dança independentemente de a sequência coreográfica apresentar um efetivo acompanhamento musical.

Em seu estudo comparativo, Ann Hutchinson Guest (2014) reúne esses mesmos três sistemas na condição de sistemas com notas musicais. Sempre preocupada com seus usos efetivos por dançarinos e coreógrafos, a abordagem de Guest aponta vantagens e desvantagens gerais desse tipo de sistema. Das desvantagens, salta à vista o apontamento de que os três

trariam dificuldades de uso especialmente no que diz respeito ao modo de tratamento da duração do gesto:

[...] Os inventores de sistemas com notas musicais parecem ter tomado os movimentos de um pianista como guia, o braço sendo sustentado do mesmo modo que o som da nota, mais do que os movimentos de um violinista, cujo braço deve continuar a mover-se para sustentar uma nota longa. (GUEST, 2014, p. 194, tradução nossa).

Essa diferenciação entre a sustentação de uma nota musical produzida no piano e no violino conduz nossa atenção a outro aspecto do tratamento formal do tempo nas notações, qual seja: a diferença entre aquelas que buscam registrar sequências de posições ou poses, e aquelas que buscam registrar sequências de movimentos ou passos.

De acordo com o inventor da notação de posições denominada *kineseography* (CANNA; LORING, 1955), propor um sistema de notação de movimento propriamente dito consistiria em um erro. Já a autora da obra intitulada *The notation of movement* (MORRIS, 1928, p. 15, tradução nossa, grifo da autora), por sua vez, faz o seguinte apontamento:

O Método poderia mais corretamente ser chamado de “A notação de posições”, pois é a *posição* para a qual o movimento está levando que é escrita, o movimento sendo dado como certo, ou indicado pelos sinais de “transição”. Mas como o movimento real é reproduzido a partir desses sinais escritos, acho o título atual suficientemente correto e mais compreensível.

Nos sistemas que adotaram esse modo de organização visual da sequência coreográfica, os sinais gráficos indicam posições de partida e chegada. No espaço entre uma e outra, alguns deles indicam qualidades relativas às transições, muitas vezes recorrendo ao sinal de *legato*, oriundo da notação musical. As notações ocupadas em prescrever sequências de movimentos, por sua vez, buscam utilizar os sinais gráficos para inscrever justamente as ações que promovem as mudanças de posição. Essa modalidade não constituiria um advento tecnológico da labanotação, haja vista o próprio Rudolf Laban (1975) ter se inspirado na coreografia feuilletiana, cujos sinais foram pensados para conter a indicação de movimentos com começo, meio e fim. De fato, sua utilização remonta ao tempo das notações de danças baixas (ANÔNIMO, 1496; TOULOUZE, 1936), quando uma letra ou um traço indicava um tipo de passo por inteiro. O limite disso estaria em Thoinot Arbeau (1589) e John Playford (1651), cujas notações apresentam-se sob a forma de descrições verbais de cada passo que compõe a sequência coreográfica.

Se levarmos em conta que algumas notações de posições fornecem sinais de transição, é possível dizer que a diferença em relação às notações de movimentos, ou passos, residiria na

distribuição logística das sinalizações. As notações de movimento teriam o mérito da economia espacial, enquanto as notações de posições se esgarçam ao longo da superfície de inscrição. Já no que diz respeito aos modos de pensamento, emerge a seguinte diferença editorial: as notações de poses ou posições realçam instantes estatuários, enquanto as notações de passos ou movimentos realçam a duração das ações motoras na dança. A duração de um passo, com Cervera, não encontra correspondente no uso do espaço da folha, mas no título da dança, como já mencionamos. Já na labanotação (LABAN, 1975), a duração de um movimento é indicada pela extensão do respectivo sinal gráfico inscrito na pauta.

A relação de correspondência entre a extensão do caractere e a duração do movimento, encontrada em Laban, distingue-se do que se encontra mais repetidamente em outros sistemas, nos quais a relação de correspondência do tamanho do caractere dá-se com o espaço. É o caso dos sistemas Stepanov e Morris, cujos sinais variam em tamanho dependendo da amplitude do respectivo movimento; ou como na forma abreviada do DanceWriting® para dança moderna e *jazz*, de Valerie Sutton (2002), o qual utiliza a variação relativa de tamanho nos sinais para indicar se determinado segmento corporal se encontra à frente ou atrás do eixo do corpo, constituindo uma estratégia de tridimensionalidade.

Em que pese uma correspondência majoritária entre as dimensões dos sinais gráficos e o espaço no qual os gestos se executam, notações coreográficas utilizam o espaço da folha para registrar um território intervalar. Acompanhar suas sequências em ato assegura a instauração desse território de tempo, por meio de sua ocupação sustentada pelos próprios gestos.

2.4.2. A contaminação pelo coreográfico

Em um dia quente de julho de 1518, remonta o historiador John Waller (2009), Frau Troffea teria começado a dançar de repente numa via pública de Estrasburgo. Num primeiro momento, aqueles que testemunhavam a ocasião acompanhavam os gestos executados sem grande preocupação. O problema foi quando essa audiência se apercebeu de que sua concidadã procedia mobilizada por forças alheias à sua vontade. Troffea seguiu dançando compulsória e quase ininterruptamente por dias e noites, até ter um colapso em menos de uma semana.

A essa altura, ela já não estava sozinha; de acordo com a pesquisa de Waller, em uma semana já haveria mais de 30 dançarinos involuntários reunidos, chegando a 400 convivas ao término do primeiro de um total de aproximadamente três ou quatro meses. Tratava-se de uma epidemia, identificada como epidemia de dança, praga da dança, praga de São Vito, dança de São Vito, mal de São Vito etc.

No calor daquele acontecimento, o primeiro diagnóstico dos médicos viria acompanhado da seguinte orientação: *manter* aquelas centenas de pessoas dançando indefinidamente até se curarem do mal que lhes afligia – um mal, sim, pois, conforme os achados do historiador, os semblantes dos dançarinos, bem como seus gritos por socorro, contrastavam com sua movimentação desenfreada. – Contudo, em vez de pararem de dançar em decorrência de uma cura, os dançarinos involuntários paravam apenas quando eram tomados por um mal súbito, exaustão ou morte.

O foco das notações coreográficas reside na composição de intervalos habitáveis com duração predefinida. Assim, elas cuidam do talhe de períodos no interior dos quais se exercita a dança, garantindo meios para uma ascese muito bem diagramada. Certamente, nenhum desses documentos conspira para a ocorrência de um colapso. Sabendo-se que, por meio delas, não se trata de um regime de coreografia ininterrupta, indagamos: e quando não se está dentro desses intervalos? O que se passa?

Conforme mencionamos outrora, Alwin Nikolais apresenta seu *Choroscript* sob a forma de lições. Cada uma delas contém uma bateria de exercícios, em relação aos quais se oferecem algumas orientações acerca de como proceder, e também o que evitar na execução dos estudos. Os capítulos de *Kineseography* (CANNA; LORING, 1955) também apresentam exercícios relativos a cada novo conjunto de sinais apresentado. Eis o modo como orientam o estudante na primeira bateria de exercícios da obra:

Os exercícios a seguir devem ser praticados sem preocupação se os joelhos estão ou não dobrados, qual pé conduz o deslocamento ou o momento do deslocamento e a frente. Os passos ou a maneira de mudar não são importantes. Os exercícios são dados apenas para acostumar à leitura desses símbolos particulares.

As explicações dos exercícios foram escritas para que o aluno possa verificar se a leitura do *Kineseography* está correta. Deve-se abster-se de ler a explicação antes de ter lido a notação. (CANNA; LORING, 1955, p. 16, tradução nossa).

Orientações quanto ao modo de uso do corpo no ato de estudo remontam ao *Choregraphie ou l'art de decrire la danse* de Raul-Auger Feuillet (1700). Conforme vimos anteriormente, a importância do espaço de dança tem tanto vulto que até mesmo os braços, antes de poderem realizar sua parte no ato de dança, são comprometidos no ato de estudo, devendo segurar a folha de modo a garantir que os lados desta sempre correspondam aos mesmos lados da sala, mesmo quando o estudante precisa realizar um giro.

Em todos esses casos, o expediente coreográfico parece ultrapassar o território das sequências de dança, contaminando o modo de relação com as próprias notações. A radicalidade dessa contaminação pode ser constatada na apresentação da forma abreviada do

DanceWriting® para dança moderna e *jazz*, de Valerie Sutton (2002). Com a finalidade de verter em escrita uma sequência coreográfica em ato, essa versão abreviada foi pensada buscando justamente viabilizar o ato de notar sincronizado ao gesto de dança executado diante do estenógrafo. Nesse sentido, a obra que apresenta essa versão dedica-se por inteiro ao gesto escrevente; mais precisamente, ela coreografa esse gesto. A obra cuida, assim, de apresentar as condições e ferramentas necessárias para tanto.

Para realizar o trabalho de estenógrafo, não seria necessário saber dançar. Requer-se dele, em vez disso, um rol contendo cinco pré-requisitos: conhecimento de dança e do DanceWriting®; uma prancheta confeccionada precisamente para esse procedimento; a memória; boa percepção visual; e relaxamento. A prancheta em questão possibilita manter o olhar cravado no dançarino, de modo a prevenir qualquer lacuna no registro escrito. A mão escrevente não deve sair do lugar, limitando-se à realização da escrita em amplitude gestual mínima. À outra mão fica reservada a tarefa de girar um rolo com papel, renovando assim a superfície de registro na prancheta.

Conforme sua inventora (SUTTON, 2002), o Dance Writing® é fácil de ler, sobretudo por consistir em um sistema figurativo, além de fornecer sinalizações complementares, as quais o tornariam um sistema acurado. Porém, os mesmos elementos que asseguram a facilidade na leitura, bem como o acuro no registro, implicam uma velocidade ao gesto escrevente comparativamente menor do que a dos gestos da dança moderna e do *jazz* em ato. A prancheta, por si só, não bastaria para o registro ágil dos gestos daquelas modalidades de dança.

Daí a invenção da forma abreviada, a qual promete ser mais rápida para escrever, permitindo a inscrição de movimentos no papel na mesma velocidade na qual eles ocorrem no palco. Levando em conta o imperativo da velocidade, a forma abreviada oferece sinais contendo uma quantidade menor de traços se comparada ao Dance Writing®. O enxugamento dos sinais gráficos é somado ainda a mais um recurso: uma ordem na qual os traços de cada um dos sinais devem ser anotados. Essa ordem catalisaria a escrita, na medida em que segue uma contagem, a qual pode ser tanto de tipo *1, 2, 3, 4* etc., como *e 1 e 2 e 3 e 4* etc., e, finalmente, uma mescla de ambos. A obra cuida de coreografar a sequência a ser seguida pelo gesto escrevente, descrevendo a ordem dos traços e indicando o modo de contá-los.

O trabalho do estenógrafo não se encerra ao término da performance artística. Após registrar em modo abreviado, deve se debruçar o mais rápido possível sobre suas notas, a tempo de adicionar os laivos de sua memória em relação às minúcias coreográficas que só a versão mais completa do sistema permite inscrever. Tudo isso faz com que esse trabalho tenha um

chamamento à velocidade, de modo a que esta se cumpra nessa escrita, por meio de uma relação rigorosíssima, fundamental, entre duas modalidades de gestos, dançar e escrever.

Em Sutton, encontramos um caso *sui generis* de um modo cirúrgico de tratamento coreográfico de alguma prática alheia à dança, a ponto de seu manual cercar apenas a gestualidade do estenógrafo. O tratamento de outras práticas, fora a da dança, ocorre em alguns dos outros materiais, porém sem a mesma exclusividade. Em *Orchesographie* (ARBEAU, 1589), antes de ensinar uma gama variada de danças para Capriol, o padre Arbeau ensina a marcha militar, acompanhada da execução do tambor e do pífano. Ainda antes disso, versa acerca da importância da prática da esgrima e do tênis. Após compartilhar com seu discípulo todas as danças que considera necessárias, o padre dedica a parte final do diálogo ao ensino das lutas.

De acordo com nota do editor, a edição americana intitulada *Grammar of the art of dancing* (ZORN, 1905) suprimiu um apêndice dedicado ao ensino de esportes. Sob a alegação de que as práticas esportivas obedeciam a costumes sempre locais, o editor não considerou pertinente preservar o mencionado apêndice, outrora concebido em solo alemão, na tradução para o inglês.

Ao contrário de Thoinot Arbeau e Friedrich Zorn, Carlo Blasis (1820) não recomenda a prática de esportes, tais como esgrima, equitação ou corrida, por ele considerados contrários à dança. Em vez disso, insiste nos estudos do desenho e da música, esta última recomendada quase que em uníssono ao longo das obras. “Para ser admitido na corte de Terpsícore”, defende Blasis (1820, p. 21, tradução nossa), “essa deusa exige que se sacrifique inteiramente a ela”,

Esses outros estudos recomendados pelo mestre italiano são mencionados de maneira imprecisa, isto é, sem o mesmo acuro técnico esbanjado no tratamento do gesto escrevente em Sutton. Aquela mesma imprecisão percorre, com seus contornos pouco nítidos, uma série de outras recomendações acerca dos comportamentos em situações sociais, diluídas pelas fontes. Também conhecida como pequena ética, a etiqueta é sugerida em algumas obras por meio dos modos de adentrar o salão, sentar-se e levantar-se, cumprimentar os presentes, além de como tirar um par para dançar e como entrar em uma dança executada em grupo.

Há que se dizer, porém, que Carlo Blasis é insistente nos imperativos a uma *vida* ascética de dançarino. Do interior desses imperativos, ele admoesta que não se deve passar mais de um dia distante da prática. Contudo, dá pouca indicação de como se deveria passar cada dia de modo a possibilitar a produção de um primeiro bailarino. Certamente não se trata de passar todo o tempo de vigília em uma execução contínua de dança, como a trágica condição na qual se viu Frau Troffea.

[...] descobri que a preocupação excessiva com a técnica é prejudicial, tão prejudicial quanto ter uma relação afetiva com uma pessoa e não largá-la nunca, não dar espaço, telefonar diariamente, procurar sempre, depender demais; com isso, afogamos a pessoa e matamos a relação.

Hoje, brinco dizendo que “aluno nota dez” é um caso sério, até sete é ótimo, é o limite. Nota dez não funciona: é um obsessivo, quer seguir as regras em detalhe, e passa a ter uma relação neurótica com a dança, não descansa enquanto não aprende determinado passo e não entende que, buscando outros movimentos, fazendo outras coisas – na sala de aula ou na rua –, o passo naturalmente vai surgir, no seu tempo, porque tudo está interligado. (VIANNA, 2005, p. 30).

Pois então: como?

2.4.3. Ascese local e ascese geral: uma abordagem foucaultiana

Remontando ao início da Modernidade, as notações coreográficas poderiam ser incluídas em um tipo muito específico de materiais, cujo recorte, de acordo com Michel Foucault (2016), teria intensificado seu vulto ainda no Renascimento: as artes de fazer. Conforme o pensador explana no curso *Subjetividade e verdade* (FOUCAULT, 2016), as artes de fazer ocupam-se em fornecer orientações, por meio de livrinhos ou manuais práticos, acerca de como proceder ou comportar-se adequada ou decentemente, em atividades ou circunstâncias específicas. Com isso, poderíamos dizer que esse tipo de material circunscreveria o exercício da ascese a um âmbito especializado, pontual; uma ascese local.

A menção às artes de fazer é feita em contraste com outra modalidade, a qual teria perdido força com o advento do cristianismo. Trata-se das artes de viver. Ao apresentar essa outra modalidade, o pensador considera que “[...] se trata menos de através delas ensinar as pessoas a como fazerem algo do que ensinar-lhes principalmente como serem, como conseguirem ser” (FOUCAULT, 2016, p. 29). Para falar disso, que não se trata de um estilo de comportamento, mas da existência como um todo, disserta a respeito da especificidade da experiência de estar vivo entre os antigos, evocando o termo grego *bíos*, o qual corresponderia à vida qualificável. Conforme uma lapidação apresentada no curso do ano seguinte, *A hermenêutica do sujeito* (FOUCAULT, 2010a), o *bíos* constituiria o próprio curso da existência, com a possibilidade de sua condução, direção, transformação.

As artes de viver constituiriam justamente um conjunto de práticas voltadas a moldar, estilizar essa vida qualificável. É central frisar a ideia de moldar a si próprio nesse caso, pois isso culminava numa elaboração de si a partir de elementos e horizontes reconhecidamente oriundos de fora de si, isto é, introjetados por meio de uma filosofia; resumindo, as artes de viver transmitiam-se e se aprendiam. Em sua aula, Foucault define tais artes essencialmente como

[...] métodos e procedimentos [destinados a] que os indivíduos, por uma ação sobre si mesmos, modifiquem e transformem a experiência que têm de si mesmos [remetendo-se] a um ensinamento verdadeiro, a uma fala verdadeira, à descoberta ou busca de uma determinada verdade. (FOUCAULT, 2016, p. 34).

Note-se, pois, que o movimento operado nessas artes de viver orientava-se em direção a como ser, tendo em vista que o ser não estaria, portanto, dado de largada. A transformação de si em algo que nunca se fora antes decorreria unicamente da sustentação em ato de uma indiscernibilidade entre determinado discurso filosófico e modo de vida, culminando na própria filosofia como uma ética. Michel Foucault demarca que, enquanto até o primeiro cristianismo, todo o ser, toda a existência, estavam implicados pelas artes de viver, a partir do fim da Idade Média, até os séculos XVII e XVIII, modificações nas artes de viver teriam levado a algo mais assemelhado a uma aprendizagem profissional. Frise-se que essa espécie de novo horizonte ético assenta-se posteriormente àquilo que Foucault denominou como ascese cristã. Nessa modalidade de existência, não estaria mais em causa uma produção de si, uma vez que o ser do sujeito passaria a ser admitido como já dado – voltaremos a isso.

O aspecto especializado dos modos de fazer ganharia uma nova menção por Michel Foucault em seu último curso, ao ponderar que o “[...] estudo privilegiado dessas formas estéticas que foram concebidas para dar forma às coisas, às substâncias, às cores, ao espaço, à luz, aos sons e às palavras” (FOUCAULT, 2011, p. 141), juntamente à história da metafísica, teria levado ao encobrimento do tema do *bíos* como uma obra de arte.

Somado a isso, por meio do curso ministrado por Michel Foucault em 1983, *O governo de si e dos outros* (FOUCAULT, 2010a), podemos vislumbrar uma adulteração no estatuto da ascese, na medida em que ela figurava na Antiguidade grega e romana como um dos procedimentos que ensejavam a transformação de si. Na espiritualidade antiga, a transformação de si consistia em nada menos que o preço a se pagar para ter o acesso à verdade. O “momento cartesiano”, tal como apelidado por Michel Foucault (2010a, p. 14), deixa de requerer essa transformação de si como condição de acesso à verdade, instaurando em seu lugar os atos de conhecimento.

Finalmente, uma última marcação de interesse em relação ao aspecto especializado dos modos de fazer, bem como sua implicação no exercício ascético, residiria em uma adulteração no estatuto da filosofia. No seu último curso no Collège de France, *A coragem da verdade*, Foucault (2011) menciona que, no início do século XIX, a filosofia se tornaria um ofício de

professor, fazendo com que a doutrina filosófica ganhasse mais ênfase do que a atitude e a vida filosóficas propriamente.

Posteriores ao advento tecnológico do cristianismo, os três aspectos enumerados acima permitem flagrar uma mesma condição, qual seja: uma cisão, quando não uma impermeabilidade, entre conhecimento e modo de existência. Essa condição contrastaria com as artes de viver, na medida em que o ponto culminante destas residiria na própria existência como manifestação de um discurso verdadeiro.

Dada essa distinção preliminar entre as artes de fazer e as artes de viver, bem como seus correlatos, uma ascese local e uma ascese geral, cabe sondar com mais vagar as operações que asseguram uma diferença operativa entre essas duas estilísticas. Sondando essa diferença pelas vias dos procedimentos editoriais, de que maneira ela se comporia? Como opera o procedimento editorial efetuado pelas notações coreográficas, para que elas de certo modo sejam herdeiras da tecnologia cristã, mesmo sem consistirem em documentos religiosos? Considerando ascese como exercícios que buscam fazer tender a zero a distância entre certo modo de pensamento e gesto, ou, tomando uma formulação feita por Foucault no contexto de investigação da ascética helênica, como “[...] transformar o discurso verdadeiro, a verdade em *éthos*” (FOUCAULT, 2010a, p. 373), pincemos relações entre ascese e procedimentos editoriais.

Não cabe aqui enfatizar a discussão teórico-conceitual de Michel Foucault, mas aspectos de alguns dos dados de arquivo que ele necessitou expor em suas aulas para lastrear suas teorizações. Não se trata, tampouco, de repassar todo o tratamento foucaultiano das asceses antigas. Mas, considerando que todas dizem respeito a formas de vida, e não a uma ascese setorizada, especializada, como seria o caso das notações, trata-se doravante de perscrutar ali modos de produção e sustentação do território de uma vida ética. Finalmente, não se trata de defendermos uma transposição das artes de viver para a contemporaneidade, sobretudo porque, conforme Michel Foucault, não temos condições de supor como era incorporado o *bíos*, isto é, como era levada a cabo uma experiência ética desprovida de uma premissa tal como a de interioridade subjetiva.

De modo a afunilar nosso excuro pelos cinco cursos finais, tomamos como crivo o procedimento editorial vislumbrado na forma que a ascese corporal adquire por meio das sequências coreográficas das notações, conforme pudemos ver ao longo desta discussão: o despojamento, a limpeza, a retirada de elementos que ultrapassem o âmbito da realização dos gestos coreografados. Nesse sentido, discriminamos de largada duas modalidades de despojamento, nos arquivos foucaultianos: um despojamento radical e outro, por assim dizer,

de ordem mais moderada. Começamos pela modalidade de despojamento radical, flagrada em dois modos de existência, o cristão e o cínico.

A penitência como exercício de si cristão consiste no saldo analítico de Michel Foucault (2014a) uma vez defrontado com o seguinte procedimento: a renúncia, em ato, a este mundo e a esta vida, com tudo que lhe concerne, inclusive a si mesmo, o asceta. Como tornar a renúncia até mesmo a si próprio em ato: instaurando uma ficção como a de um demônio que habitaria o interior do vivente. A respectiva ascese acaba por se comprometer com a instauração de uma tal premissa. Mencionemos o desalojamento da prática do ensino, a qual outrora permitia o acesso à verdade: o pensador francês flagra a separação entre ascese e iluminação, uma vez que a ascese estivera relacionada ao ensino, ou seja, partia-se outrora do pressuposto de que o caminho a ser percorrido para a iluminação dependia do acesso prévio a um saber externo. A supressão do ensino retira consigo o pressuposto de que haveria algo a aprender para se chegar à iluminação. A partir do momento em que o ensino é retirado de cena, a ascese passa a cumprir outra função: dar prova de uma purificação interior, sob a forma de uma ginástica infinita, dado que o mal não tem fim. O alvo da ascese cristã são os pensamentos e não os atos; tornar audível cada pensamento supostamente escondido nos arcanos do coração constitui uma de suas principais técnicas de si.

Todos os procedimentos devem confluir numa intensificação tanto maior do rebatimento consigo mesmo. Nesse sentido, as formas mais radicais de despojamento que a ascese cristã toma, ao longo das exposições de Michel Foucault, consistem em duas formas de alijamento em relação ao mundo social: a anacorese e o monaquismo. Entra-se na ordem monacal a pedido, e a primeira prova pela qual se passa acontece na própria ocasião do ingresso. Alcançar uma condição de dependência integral em relação ao mosteiro, demonstrar capacidade de servidão e, finalmente, submeter-se a uma formação sem fim, constituem os requisitos tanto para o monge quanto para o anacoreta, sendo que este último não deve se exilar no deserto sem antes realizar um estágio no mosteiro. O asceta literalmente se retira. Suprimido o mundo, na forma inclusive da supressão do ensino, sua experiência ética – se se pode assim denominá-la – pode ocorrer de forma imperturbavelmente centrípeta.

Na modalidade radical, o discípulo cristão deve despojar-se completamente de tudo o que lhe garantiria qualquer possibilidade de retorno à vida que levava antes. Na ascese cínica, também é possível vislumbrar um despojamento radical sem possibilidade de retorno. Porém, esse procedimento de queimar as pontes que permitiriam a reversibilidade de sua condição não alijava o cínico em relação à sociedade. Pelo contrário, seu cenário emblemático é a casa de vidro, a praça pública, fazendo-se valer em ato o princípio de um “[...] vínculo intenso com o

gênero humano” (FOUCAULT, 2011, p. 265). O seu exercício ascético de despojamento é infinito, mas não porque o mal também o seja, e sim porque sempre é possível lapidar a redução da existência a um nível mais elementar. Embora engendre uma condição irrefreável de mendicância, essa redução não visa a uma dependência em relação ao outro, e sim a uma independência radical em relação à ordem discursiva vigente. Assim fazendo, sua ascese empreende transfigurar e sustentar uma discursividade outra convertendo-a em *éthos*, por meio do que passa a ter condições para interpelar os modos de vida daqueles que se mantiveram pactuados com a discursividade vigente.

Por conseguinte, sua fala distinguia-se radicalmente da fala do asceta cristão. Em vez de confessar seus pensamentos eventualmente pecaminosos, o cínico interpelava os cidadãos, provocando neles uma efetiva perturbação de ordem ética. O próprio *bíos* como manifestação da verdade constituía a caução que dotava a fala cínica de uma força performativa impactante. A missão cínica estava, portanto, visceralmente atrelada à própria prática ascética.

O asceta do cristianismo primitivo estava tão alijado que era inimigo até de si mesmo, na totalidade, e não em relação a algo em si que precisaria ser transtornado ou reformado. Com efeito, seu trabalho ascético consistia em um desinvestimento vital em relação a este mundo; ou, simplesmente, mortificação. E todas as admoestações, insultos e humilhações que recebia se prestavam a essa mortificação de si. Tratava-se de morrer para esta vida, e, por isso mesmo, garantir a possibilidade de viver no outro mundo. A ascese cínica estaria procedimentalmente no antípoda da modalidade cristã: o cínico friccionava com o mundo o tempo todo, de flanco baixado para a experiência, mas em guarda para a ordem discursiva à qual resistia. O talhe de seu modo de vida se daria por uma composição com o mundo. Ele não só acolhia insultos e humilhações, mas efetivamente os perseguia; não com o intuito de mortificar-se, mas de aprimorar sua resistência espiritual.

Entre essas duas asceses caracterizadas por um despojamento radical em relação ao mundo, Michel Foucault (2016, 2010a, 2010b) abordou ainda algumas outras modalidades ascéticas. Consideremos estas como mais moderadas, na medida em que empreendem estilizar o modo de existência sem operar um afastamento radical em relação àqueles que não se dispuseram à mesma ascese, tal como vimos nos modelos cristão e cínico. Trata-se de modalidades de ascese filosófica situadas na Antiguidade greco-romana.

Em uma dessas modalidades de ascese, situada no contexto da investigação das artes de existência, Michel Foucault (2016) cerca uma outra composição entre práticas de si calcadas em um ensimesmamento, e uma separação em relação ao tecido social. Porém, em vez de uma lógica de renúncia até mesmo a si próprio, no caso das artes de existência aqui em foco tratava-

se de isolar o asceta no interior de uma comunidade matrimonial. A partir do momento no qual o casal perde sua transitividade no interior do tecido social, tornando-se doravante um fim em si mesmo, até o vínculo sexual passa a trabalhar para essa finalidade, não mais considerando sequer a progenitura, que dirão as vantagens advindas da geração de filhos. Na analítica foucaultiana, esse afunilamento do tecido relacional aparece em composição com o direcionamento do desejo para o interior da família.

Toda a contextualização apresentada no curso ministrado em 1981, *Subjetividade e verdade*, opera revelando a virada discursiva que Michel Foucault buscou sondar: o momento a partir do qual a atenção do exercício ascético deixa de se voltar às ações e passa a se voltar aos pensamentos, mais precisamente à dimensão anterior à ação. Em vez do autodomínio como um modo de administrar o desejo, a nova tecnologia de si ocupa-se com a erradicação deste.

Do modo como se apresenta no curso *Subjetividade e verdade* (FOUCAULT, 2016), a ascese das artes de existência no primeiro século da nossa Era reforça uma composição entre ensimesmamento e o procedimento editorial de separação em relação ao mundo, similar àquela flagrável na ascese do cristianismo primitivo. Da mesma forma, a composição entre imersão no mundo como presença interventora e separação do mundo no âmbito discursivo, delineada na ascese cínica, também pode ser encontrada no curso *O governo de si e dos outros* (FOUCAULT, 2010b), voltado à própria filosofia como prática de si.

A abordagem da filosofia como ascese, nesse curso, inaugura o tratamento da articulação entre um modo de vida, no caso a vida filosófica, e a dimensão do risco, a qual reaparece no curso do ano seguinte, em sua investigação da vida cínica. No extremo oposto do encapsulamento como procedimento editorial das técnicas de si, esse específico jogo de ascese filosófica aqui destacado toma a relação com o mundo como determinante para o seu pleno exercício. Nesse sentido, a escuta do outro, bem como a dimensão do *kairós*, isto é, a ocasião, a oportunidade, determinam a possibilidade da atividade filosófica como uma ação eminentemente política. A dimensão do risco ali, frise-se, diz respeito ao simples fato da intervenção da atividade filosófica como um dizer verdadeiro. Isso não significa que tal atividade filosófica se incumbiria de dizer ao outro, no caso o governante, como ele deveria ou não proceder. Sua incumbência concerniria, isto sim, à sustentação de uma existência própria na qualidade de um dizer verdadeiro, cujo efeito implica, inevitavelmente, alguma relação com a ação política. Vemos, pois, em que medida o concerto com o mundo, dado pelos vetores da escuta e da oportunidade, soma-se ao *éthos* e à doutrina, na composição dessa modalidade de ascese filosófica que Foucault (2010b) investiga no curso *O governo de si e dos outros*.

Finalmente, o curso *A hermenêutica do sujeito* (FOUCAULT, 2010a) aborda a temática do cuidado de si por meio de suas respectivas práticas ascéticas. Curiosamente, trata-se da única investigação de Michel Foucault, do conjunto dos cinco cursos finais, na qual o tema da relação consigo mesmo, como meio e como fim, aparece combinado a uma administração da relação entre si mesmo e o mundo sem o recurso da renúncia ou do isolamento. Em vez de se isolar do que o cerca, trata-se aí de desviar-se, filtrar, selecionar, de modo a preservar uma coesão espiritual.

Por não haver aí ruptura radical no âmbito do modo como se vive, o alvo da ascese acaba por incidir sobre o grau de permeabilidade em relação ao mundo; a *paraskeué*, por exemplo, é o nome dado à preparação, pelas vias do exercício ascético, de um mecanismo de segurança para suportar os infortúnios. De um modo geral, o cuidado de si visava ao deslocamento do foco em relação àquilo que não se podia controlar ou que sequestrava a atenção, como as contingências e as distrações, a fim de intensificar a atenção àquilo que seria possível controlar. Nesse sentido, as práticas corporais conduziriam à resistência espiritual. A associação entre o asceta e o atleta é recorrente nos cursos finais; especificamente durante a abordagem do cuidado de si, n' *A hermenêutica do sujeito*, o filósofo francês afirma que o asceta antigo era um atleta do acontecimento, enquanto que o asceta cristão era um atleta de si mesmo.

Nosso tratamento das asceses antigas, a partir dos cursos finais de Michel Foucault, é pontual. Sondamos como e até que ponto, o mundo, sob a forma de modos de pensamento aos quais as asceses antigas buscavam resistir, além das circunstâncias imponderáveis que escapavam ao domínio do asceta, se fizeram presentes na metabolização foucaultiana daquelas práticas de si. Por isso, restringimo-nos a matizar diferenças editoriais nos modos de presença no mundo ou nos modos de atuação desse mesmo mundo na composição das práticas de si. Cumpre flagrar, nas asceses do cristianismo primitivo e das artes de existência, um gradiente que se desloca de um isolamento do mundo, relacionado ao ensimesmamento, bem como, no outro extremo, a um mundo totalmente presente, implicado, inclusive, pelo efeito de intervenção por parte do asceta. Mas, além disso, o mais importante é focalizar – e este é o ponto caro à nossa pesquisa – a emergência do próprio mundo como vetor de composição da ascese, na medida em que o exercício de si, até certo momento, lidava afirmativamente com os imponderáveis do mundo. Em resumo, na modalidade cristã de ascese, o mundo não poderia participar, sendo totalmente suprimido; nas outras, o mundo tem sua importância editorial afirmada, chegando a ser determinante para a composição da própria ascese. Uma gradação que vai do apagamento absoluto do mundo às formas afirmativas de administração da exposição a

ele, a partir das análises de Michel Foucault acerca da ascese nos cinco cursos finais, era o que cumpria delinear por ora.

Conforme dissemos no início, as notações coreográficas poderiam ser identificadas pela rubrica das artes de fazer, como uma reverberação do advento do cristianismo. Rapidamente, podemos associar a tecnologia cristã ao isolamento dos gestos e das partes do corpo característico das notações. Contudo, várias dentre estas somam outros elementos à notação: nas biografias assinadas por Arthur Saint-Léon, por exemplo, são apresentados por vezes elementos das vidas dos mestres de dança que ultrapassam a parte bailarina da vida; nas demais obras, há algumas menções à vida social, aos esportes, a outras artes, a outros estudos, de modo que o isolamento ou a renúncia ao mundo não se cumprem com muita pureza ou pontualidade. Partindo da premissa foucaultiana de que as artes de fazer estariam relacionadas ao advento do cristianismo, indagamos: em que consistiria a reverberação da tecnologia cristã nos documentos não religiosos das notações coreográficas, para além do aspecto formal do isolamento?

2.4.4. A dança como modo

Com a vida tão movimentada, o bailarino precisa criar um estilo de vida que não perca o fio da continuidade, o que desarticulária sua existência. E ele o faz introduzindo sua ética artística em sua ética de vida. (LOUIS, 1992, p. 22).

A relação de Murray Louis (1992) com a prática da dança é diferente da de Frau Troffea. Dançarino profissional, ele buscava não chegar ao colapso. Sua ascese dançarina, porém, se estende para além dos períodos de ensaio e apresentação. No seu livro *Dentro da dança* (LOUIS, 1992), fica precocemente evidente que o dia de um bailarino coincidiria bem pouco com os dias dos dançarinos involuntários daquele enigmático verão de 1518.

Às 11:30h, o bailarino está de pé há três horas. Lavou-se, tomou café, e tratou dos assuntos domésticos do dia, tão simples quanto alimentar o peixinho dourado ou levar o cachorro para dar uma volta, ou tão difíceis quanto convencer a parceira ou a namorada de que ele tem que sair imediatamente, para chegar à aula na hora. Em seguida, enfrenta o trânsito, troca de roupa e faz sua aula. Forçando, adulando e mentindo para seu corpo, prometendo-lhe um longo repouso ao sol na semana que vem, ele finalmente transpõe a barreira que o separa do tão esperado e bendito suor que lhe diz: “tudo certo, você está pronto para dançar”. (LOUIS, 1992, p. 16).

Curiosamente, essa não é a única passagem da obra na qual práticas supostamente alheias à dança recebem a atenção escrevente de Murray Louis, a ponto de angariarem espaço no interior de seu livro. Com efeito, a despeito de todo o efetivo tratamento escrito das partes do dia dedicadas aos ensaios e apresentações, roubam a cena as diversas situações e condições

adversas que compunham a sua existência uma vez devotada à dança. Esse *dentro* da dança acaba, assim, adquirindo contornos imprevistos. Continuemos a acompanhar a descrição de um dia normal na vida desse dançarino:

Mas é só o começo. Ainda há oito horas por atravessar antes da subida do pano. O manejo dessas horas distingue o estudante e o profissional. O bailarino inicia a tarefa de regular seu ritmo para manter o calor corporal. Precisa alimentar o corpo com qualquer combustível de que ele precise, desde torrões de açúcar até a energia nervosa. Precisa manter seu forno aceso e reter o calor, para que essa fornalha possa inflamá-lo durante a apresentação.

Há refeições por fazer e cochilos por tirar durante esse período e, quando se está na estrada, há a iluminação, as montagens e os ensaios gerais a suportar; as mãos dos ajudantes de teatro por evitar, os camarins por tornar habitáveis, o palco e os vestiários por aquecer, maus-humores a combater, depressões a dissipar, egos a “desinflar” e alfinetadas a mediar, tudo isso engolido com quantidades copiosas de líquidos, com ou sem açúcar. Curso normal dos acontecimentos para o bailarino profissional. (LOUIS, 1992, p. 16-17).

Como vimos, os gestos de dança concorrem com diversos outros procedimentos decorrentes de se estar no interior do universo que compõe a dança como ofício. Boa parte de seu relato trata de contratempos, singulares ou típicos, aos quais está exposto em virtude de sua rotina. Em relação a esses contratempos, aborda a necessidade de compor e exercer um conjunto de dispositivos de proteção, uma vez que “O bailarino é uma pessoa vulnerável. O instrumento que emprega em sua arte também lhe presta serviços na batalha cotidiana da vida” (LOUIS, 1992, p. 45).

A dança, portanto, fornece a Louis materiais para que sua vida como um todo não se desarticule, protegendo-a de contingências potencialmente prejudiciais. Trata-se de administrar a vulnerabilidade perante o indeterminado sem se perder nele. De outra parte, ele também conta de algumas estratégias das quais seu meio lança mão, de modo a intensificar a energia dos dançarinos; dentre essas estratégias, Louis menciona justamente contratempos forjados de dentro. Ele conta, por exemplo, que a dançarina e coreógrafa Martha Graham costumava aprontar situações para os seus dançarinos instantes antes de uma apresentação, como rasgar seus figurinos, para que o próprio elenco tivesse que os costurar faltando pouco para subir ao palco. Em casos como esse, a vulnerabilidade é convertida em instrumento em prol do trabalho da dança.

Seja como for, de alguns contratempos não programados não é possível se proteger. Louis relata, por exemplo, uma ocasião de turnê na qual teve que administrar seu trabalho coreográfico sobre um “[...] piso sujo e cheio de farpas. O chão do palco era arranhado, desigual e com um labirinto de fendas entre as tábuas, tornando os giros praticamente impossíveis”

(LOUIS, 1992, p. 21). O chão aí impõe sua existência, ao fazer Murray Louis ter um encontro com uma parte importante de seu equipamento de trabalho, seu nervo ciático, a doer em toda a sua extensão. A despeito do tom autocentrado desse relato, ele em alguma medida nos distancia do universo das notações coreográficas, com seu chão alisado (LEPECKI, 2012), quando não apagado por completo.

André Lepecki (2017) conta da ocasião na qual participou, junto com o coreógrafo William Pope L. e mais algumas outras pessoas, de uma rastejada coletiva.

[...] No chão, a primeira coisa que o grupo descobriu foi que o terreno das cidades e dos prédios não tem nada a ver com superfície plana. No instante em que abrimos mão da nossa verticalidade, a primeira coisa que percebemos é que mesmo o mais liso dos chãos não tem nada de plano. O chão é fissurado, quebrado, frio, doloroso, quente, fedido, sujo. O chão fura, fere, prende, arranha. O chão, acima de tudo, pesa. Enquanto prosseguimos com dificuldade, dor, arquejamento, aparentando bobos, a observação do teórico crítico Paul Carter de que “muitas camadas se interpõem entre nós e a terra granular – uma terra que de qualquer maneira já foi deslocada” – ressoa em toda a sua força política. (LEPECKI, 2017, p. 179-180).

O chão, essa constante nas vidas, além de se impor em todas as suas rugosidades e texturas, também se movimenta sob os pés. Acompanhemos a filosofia que André Lepecki compõe a partir do tropeço que uma vez levou o pensador Frantz Fanon ao chão, ao ser atingido por um tipo de armamento muito particular, a balística do significante:

“Olha o negro!”, um garoto gritou do outro lado da rua, dedo apontado para Fanon, conclamando-o para assumir uma posição de sujeito. “Mamãe, olha o negro! Estou com medo!”, repetiu o garoto. E lembram o que aconteceu em seguida, quando o chão sacudiu sob seus pés e Fanon tropeçou pela primeira vez no fato de sua negritude? “Tropecei. (...) Explodi”. (LEPECKI, 2017, p. 175).

As biografias tecidas e publicadas em fascículos por Arthur Saint-Léon (1852), contiguamente com suas ferramentas de estenocoreografia, só contam das rugosidades solenes, nunca um tropeço. Acoplado à sua notação, o dispositivo biográfico emerge como um edifício ontológico de um sujeito bem-sucedido, que nasceu, dançou, coreografou e morreu. O chão de seu sistema, caso o haja, consistiria em uma linha reta, correspondente à última linha de sua pauta, percorrida, por sua vez, sem interferências por uma silhueta.

Nas notações coreográficas, trata-se de habitar composições com duração preestabelecida. Carlo Blasis (1820) extrapola a fronteira da duração coreográfica, tornando a lógica da especialização o próprio regime de existência. Nesse regime, servir a Terpsícore confunde-se com evitar práticas supostamente alheias à dança. Para Klauss Vianna (2005), isso seria contraproducente; conforme já citado, esse dançarino e coreógrafo nos incita a cogitar que

um gesto almejado no interior de determinado domínio pode ser encontrado por meio da exposição a domínios e forças estrangeiras, ao menos do ponto de vista representacional.

[...] quando acordamos e nos encaminhamos para a feira, independentemente de nosso humor ou cansaço, existe uma musculatura que compõe a nossa couraça – e que será diferente da musculatura que estará atuando no momento de visitar um amigo ou ir ao cinema.

[...] Assim, a aula de dança começa pela manhã, quando abrimos os olhos na cama. O aquecimento interno ocorrerá no intervalo entre esses dois espaços, a sala de aula e a minha cama, na rua, no chuveiro, no trânsito – na vida. (VIANNA, 2005, p. 96).

De modo avizinhado ao escrito de Klauss Vianna (2005) denominado *A dança*, a obra *Dentro da dança* de Murray Louis (1992) nos chama atenção ao que não consta de nenhuma notação coreográfica aqui investigada: as diversas menções a efetivos encontros com os imponderáveis, encarados por meio de certa ascese dançarina. Em outras palavras, tais escritos fazem ver o acionamento de uma atenção dançarina independentemente dos cenários de estúdio e de palco; independentemente, ainda, das representações que estabelecem fronteiras entre gestos identificados como dançarinos e gestos identificados por outras rubricas.

Uma atenção dançarina que se esparrama para outras práticas, dissolvendo fronteiras formais e se tornando a tônica de um dia qualquer, de ponta a ponta – as notações coreográficas aparentemente não nos dariam indicação disso. Curiosamente, estivemos nesta subseção em companhia de ninguém menos que um antigo aluno de Alwin Nikolais. Murray Louis dedica um capítulo inteiro a seu antigo professor na Henry Street Playhouse, o qual assina, por sua vez, a Introdução daquela obra, em cujo deslinde declara que seu outrora aluno “[...] escreve de maneira autêntica e informal sobre uma profissão pouco conhecida, mas quase sempre excessivamente glamourizada, e escreve de dentro – de um ponto de vista *muito raramente encontrado* na literatura sobre a arte da dança” (NIKOLAIS, 1947, p. 5, grifos nossos). Já o *Choroscript*, do próprio Alwin Nikolais (1947), é silente em relação à agonística do dançarino com o mundo. Conforme o veio do gênero das notações, seu manuscrito proporciona ao estudante condições de isolamento numa agonística consigo mesmo, condições essas intensificadas pela oferta de sequências gestuais programáticas e imperturbáveis. Esse parece constituir um procedimento editorial caro a essa modalidade escritural: não exatamente o isolamento em relação ao mundo em si, mas o isolamento em relação a tensões com ele, formalizado pelo apagamento ou atenuação de tais tensões.

Em um capítulo dedicado aos professores, o livro de Murray Louis (1992, p. 98) sentencia que “[...] Não haveria a profissão da dança se ela dependesse em alguma medida da palavra impressa. A natureza da dança é de tal ordem que somente na execução é que a arte se

expressa. Só através da dança é que a arte existe”. Por outro lado, Louis não abre mão do gesto escrevente, e é por meio desse gesto mesmo que esse dançarino ficcionaliza certa impureza como constitutiva da dança. Nessa ficcionalização, a dança tem a sua delimitação representacional comprometida, vertendo-se em modo, modo de se conduzir ao longo de um dia, modo de estar no mundo, modo de viver. É com esse espírito que prosseguiremos na próxima etapa de discussão.

PARTE 3 – A partilha do gesto editorial

Não é necessário sair de casa. Sente-se em sua mesa e ouça. Sequer ouça, apenas espere. Não espere, fique parado e sozinho. O mundo inteiro irá se oferecer a você para ser desmarcado, ele não pode evitar, ele se contorcerá em êxtase diante de você. (KAFKA, 2007, p. 108, tradução nossa).

Anteriormente, investigamos algumas engrenagens das notações coreográficas, com o fito de tentar apreender *como* seus procedimentos editoriais exercem uma força no *modo* de consecução de algumas modalidades de gestos, mais pronunciadamente os de dança, mas também do seu estudo e ainda do seu ensino. Esse tipo de documento mostrou-se especialmente fecundo para pensar jogos entre procedimentos editoriais e ascese, dado que as notações promovem uma edição que tem efeito no modo de experimentar, sustentar, viver práticas ascéticas, inscrevendo-se inescapavelmente no campo da ética.

Nosso intuito consistiu em realçar a força performativa dos procedimentos editoriais, especialmente perceptíveis nas notações por estarem sendo mobilizados em um regime de partilha. Obviamente, nenhuma daquelas fontes abordou seus procedimentos editoriais com a mesma centralidade com a qual os tratamos aqui. Por isso mesmo, surpreendeu-nos o fato de que alguns desses procedimentos, utilizados na proposição de um modo (sempre outro) de notar danças, por vezes se mostraram incontornáveis a ponto de serem também eles partilhados, exibindo-se como soluções para necessidades que apareciam pelo caminho.

Boa parte dos sistemas investigados é partilhada com o leitor por meio de uma sequência de incrementos. Nesse proceder, o EWMN, de Noa Eshkol e Abraham Wachmann (1958) merece destaque, pois não se limitou a apresentar o conjunto de sinais apenas. A partir de uma base sucinta, a dupla mostra os impasses pelos quais passou, os quais lhe obrigaram a inserir novas especificações em seu sistema, de modo a tornar inequívocas as suas indicações de movimentos. No ato de fundamentar minuciosamente a razão de ser de cada um de seus sinais, a dupla formada pela palestina Noa e pelo israelense Abraham deixa ver o rastro do modo como compôs seu sistema.

Em que pesem as indicações gráficas de dispersão subjetiva sugeridas na discussão anterior, alguns outros procedimentos editoriais mobilizados na composição das notações coreográficas mostram algumas operações que deixam mais nítido e específico o que aparecia sugerido na analítica foucaultiana, a saber, uma relação entre artes de fazer e tecnologia cristã, aqui vislumbrada desde suas engrenagens. Tomamos essa sugestão de Michel Foucault (2016; 2014a) como crivo para seguimento de nosso trabalho de interpelação ao arquivo. Interpelando

pontualmente seus procedimentos editoriais, como, na qualidade de artes de fazer, as notações coreográficas reverberariam a tecnologia cristã? Ambas, a tecnologia cristã e as notações, instauram uma obrigação de ordem subjetiva no exercício ascético que propõem. As notações obrigariam o leitor a ocupar uma posição de sujeito por meio da condução de seu foco ao talhe visual de seus gestos, como se uma suposta continuidade entre ambos estivesse naturalmente presumida. Assim, o caráter especializado da ascese por meio das notações realçaria o vetor de autocentramento na experiência do estudo ou prática da dança.

Os subsídios para uma relação ensimesmada consigo mesmo são intensificados por um silêncio de câmara em relação à agonística com o mundo. Realçado em companhia das investigações de Michel Foucault, o ponto de destaque na edição notacional, com o qual faremos os primeiros movimentos investigativos desta derradeira etapa da discussão, reside nos procedimentos editoriais relativos à presença do mundo, desde sua atenuação até a sua completa eliminação.

3.1. A adição e a soma zero

Tal atenuação ou eliminação, nas notações, ultrapassa os quês do mundo, reverberando no modo como este se apresenta: inconstante, movediço, descontínuo, irregular, instável, contingente, aberto, imponderável, imprevisível, fluido, travoso, não capturável, não programático. O apagamento, pela escrita notacional, desses aspectos do mundo, leva consigo a sua mera pressuposição, bem como a pressuposição do caráter fundamentalmente agonístico do encontro com eles.

Diante desse quadro, poderíamos simplesmente selecionar das ascèses pré-cristãs aquilo que, supostamente, estaria faltando à ascese corporal das notações, e juntar tudo, dado que aparentemente seria apenas questão de realizar uma adição de elementos. Esse procedimento, editorial sem dúvida, ressoa uma tendência bem conhecida em nosso tempo: a de incorporar práticas situadas em outros tempos e em outras plagas culturais, acreditando que uma transposição do seu quê asseguraria, em um novo território, o *mesmo* como de sua consecução e, mais ainda, os mesmos efeitos de ordem ética.

Tal operação, contudo, faz mais do que realizar uma adição de elementos, de itens, de quês; para além disso, ela instaura uma agonística entre modos de pensamentos distintos e muitas vezes opostos. Uma eventual tentativa de conciliação tenderia a acabar em uma soma zero: quanto mais de um modo de pensamento, menos do outro. O modo de pensamento a sair

de cena sói consistir naquele mesmo que teria propiciado às suas respectivas técnicas a eficácia que as tornara desejáveis.

A adição de elementos desconsidera a relevância dos seus respectivos modos de pensamento, como se no mundo só o que variasse fossem os *quês*. O que, inicialmente, pareceria uma inofensiva operação de adição, guarda efetivamente outra operação, na qual um modo de pensamento é arrancado de suas próprias técnicas, para que estas possam operar a partir de outro modo de pensamento. Técnicas eventualmente tomadas de empréstimo desde outras voltagens discursivas, assim, podem ser postas em funcionamento, mas ao preço do silenciamento de algum modo de pensamento. Vejamos como isso possivelmente opera, dilatando um pouco a relação entre dois modos de pensamento notacional, tal como essa relação se encontra formalizada em um dos documentos que compõem nossa série empírica. Trata-se de uma relação entre o modo de pensamento de Thoinot Arbeau e o de Rudolf Laban.

Antes, porém, cabe dizer que a pesquisa educacional brasileira recorreu amiúde ao trabalho de Rudolf Laban, algo que não surpreende, dado que “[...] O número de multiplicadores do pensamento de Laban no Brasil também aumentou consideravelmente com o passar das décadas” (SCIALOM, 2017, p. 70). De acordo apenas com o Portal de Teses e Dissertações Capes, foram produzidas algumas dezenas de pesquisas nas últimas décadas envolvendo Laban e Educação, as quais abordam menos seu sistema de notação e mais seu pensamento cinético e sua contribuição endereçada ao campo educacional. Comparativamente: encontramos pouco mais de uma dezena de pesquisas envolvendo Valerie Sutton e – considerando que parte de seu trabalho é voltada à linguagem surda, – a temática da Educação Especial; contra zero ocorrências envolvendo quaisquer dos demais autores aqui estudados. No Brasil e fora dele, o sistema Laban constitui a notação mais bem-sucedida de todas que investigamos, em termos de perduração e circulação. Com efeito, seus usos são múltiplos: a labanotação tem sido eleita não apenas com o fito de arquivar composições coreográficas, mas também para a realização de pesquisas e registros de movimento em diversas áreas.

Curiosamente, ela também tem sido utilizada no registro de coreografias do passado. Não que estas já não estivessem notadas; ao contrário, para o registro em labanotação, foi, nesses casos, tomado como principal referência justamente algum registro precedente em outro sistema ou modo notacional, combinado a esforços de pesquisa junto a historiadores e estudiosos de danças antigas. É assim que uma edição inglesa do tratado em forma de diálogo de Thoinot Arbeau (1967) apresenta um apêndice ao final, contendo uma breve introdução à labanotação, seguida de uma sequência de coreografias, as quais já haviam sido notadas séculos

antes, a seu modo, pelo velho cômico, portanto já disponíveis naquele mesmo livro, doravante apresentadas por meio do pensamento notacional de Laban.

Um dos feitos da labanotação, conforme vimos anteriormente, consiste em permitir a execução de uma sequência coreográfica sem requerer, dos iniciados nesse sistema, a necessidade de recorrer ao auxílio de terceiros. Já a notação de Arbeau remete a uma temporalidade outra, na qual a partilha comunitária dos gestos de dança, animada pelo contágio, preencheria as ditas lacunas deixadas pelas notas. O detalhamento na inscrição, aí, fazia-se facultativo, na medida em que a presença do outro completava o quadro. Com efeito, *Orchesographie* (1589) fabula uma conversa entre mestre e discípulo, na qual os detalhes eram todos destrinchados, e as notações deviam servir apenas como um auxílio à memória, nada além. A composição entre as práticas corporais abordadas e a própria notação compunham, dessa maneira, um mundo.

O ato de transposição daquelas notas para um outro modo notacional implica uma nova composição de forças, não sem custos para a anterior. Por se tratar precisamente da labanotação, considerada a notação mais celebrada hoje, em virtude de sua legibilidade muito prática, de sua capacidade de indicação precisa e detalhada, e pelo fato de se compor a partir de um conjunto rico de variáveis (duração, efeitos, peso, direção e tensão), a transposição parece ter se dado para um modo de pensamento *melhor*.

A notação Arbeau não se ocupava de fatores como peso, efeitos e tensão, caros a Laban. Em vez disso, ela pode contar com a pauta musical, a qual acompanha as notas, à sua esquerda; cada ritmo, tom, acento, anima os corpos de maneiras distintas sem que isso requeira premissas científicas. No lugar destas, o dançarino do tempo do padre francês sequer precisaria pensar seus gestos, que dirá em termos de *movimentos*. Se sua notação carecia de preceitos científicos sistemáticos, por outro lado assegurava o registro de um conjunto de práticas consideradas importantes por Arbeau, como a marcha militar, alguns instrumentos de fanfarra e as lutas.

Conforme anteriormente vimos, Rudolf Laban não foi o único, e sequer o primeiro, a pensar seu sistema em termos de movimento. Ele também não foi nem o primeiro nem o único a propor um sistema de notação universal, capaz de notar todos os movimentos possíveis. Mas se mostraria o mais exitoso nessa empreitada.

De acordo com Melina Scialom (2017), Laban integrara o partido nazista até 1936, quando se tornou um perseguido político às vésperas das Olimpíadas, a ocorrerem na própria Alemanha. Acerca da atuação controversa de Laban no regime nazista, diz Scialom (2017, p. 30) que “[...] Com o olhar de quem vivenciou esse momento histórico, [a bailarina alemã Lilian]

Karina revela que Laban não aceitava que a realidade ditatorial fosse um fator relevante para o planejamento de suas ideias”.

Reiteramos: o sistema de notação Laban não foi o único a ambicionar um alcance universal. Se seu êxito, incomparável, teria qualquer relação com um eventual contágio pelo modo de pensamento do nacional-socialismo, também isso tem sido alvo de longo e complexo debate, conforme investigações de Simonin e Tourinho (2020) e Col (2020), publicadas em um dossiê pelo periódico científico *Cena*, em celebração à obra daquele mestre do movimento. Em todo caso, assim como, para Laban, integrar o partido teria sido uma oportunidade de crescimento profissional, “[...] o regime nacional-socialista também se aproveitou de Laban, apropriando-se de seu pensamento como se fosse fruto do pensamento artístico governamental do Reich” (SCIALOM, 2017, p. 30). Como vemos, as forças se confundem, e assim nos confundem.

Seja como for, é necessário conferir muita ênfase ao fato de que não teria sido o próprio Rudolf Laban a quase totalizar o uso de seu sistema-pensamento como sendo o mais válido para o registro coreográfico e para a pesquisa cinética de toda ordem.

Dança educativa moderna, obra de Laban (1990) que não integrou nosso arquivo de notações por não se dedicar a essa frente de seu pensamento, defende a educação da dança moderna fazendo frente à especialização e monotonia gestuais decorrentes da vida em regime de modernidade. Sua oferta de ordem educacional é conforme à ordem discursiva moderna: ela não visa à instauração de um mundo outro, mas, simplesmente, a uma espécie de compensação dos efeitos da modernidade nos modos de vida, pelas vias da dança. A notação Arbeau, lembremos, também era conforme ao seu respectivo ordenamento social. Contudo, ela fora ofertada ainda no contexto da era pré-industrial, na qual, de acordo com o próprio Laban (1990), a composição entre modo de vida e acionamento dos corpos era distinta em relação ao contexto da labanotação e da dança educativa moderna, isto é, a era industrial. Considerando a lógica da soma zero, a edição inglesa do tratado de Arbeau insinua discretamente uma impregnação pelo modo de pensamento da labanotação, o qual está implicado por outro modo de vida.

Se o ruído entre discursividades separadas por poucos séculos já não é sutil, consideremos agora uma distância de milênios. No caso das composições das ascetes éticas pré-cristãs, evocadas no início desta seção, o tratamento compulsório de uma relação guerreira com o mundo desconhecia uma categoria como a de Eu interior. Por mais que tenhamos acesso a uma miríade de premissas e procedimentos relativos àquelas práticas, nossa condição contemporânea, de impregnação compulsória pelo Eu, faz com que sequer possamos supor

como tais ascetes se realizavam, pois o máximo que conseguimos é vislumbrá-las, senti-las, imaginá-las e incorporá-las a partir de um Eu.

3.2. Dançar no mundo e com o mundo

Em cada situação se apresenta uma linha distinta de todas as outras, uma linha *de crescimento de potência*. O pensamento é a aptidão para distinguir e seguir essa linha. O fato de que uma forma-de-vida só pode ser assumida seguindo essa linha de crescimento de potência carrega esta consequência: *todo pensamento é estratégico*. (TIQQUN, 2019b, p. 16, grifos do original).

Daí nossa persistente afeição por certas forças dançarinas. Falávamos, na primeira parte desta pesquisa, acerca daqueles que buscaram realizar alguns despojamentos em relação ao modo de pensamento vigente, como condição para realização do seu próprio trabalho. Falávamos que a necessidade de dispersão do Eu figurava como ponto em comum entre alguns dançarinos, coreógrafos e filósofos. Na agonística da própria ascese dançarina, cabia fazer o modo de pensamento socialmente incorporado sair de cena tanto quanto possível. Em maior ou menor grau, lembramos, essa necessidade de dispersão também se fez declarar, de maneira mais ou menos incisiva, nos meandros do conjunto das fontes temático-teóricas encontradas por meio do Portal de Teses e Dissertações Capes.

É claro que, muitas vezes, certas proposituras gestuais, uma vez tornadas públicas, tornam-se elas mesmas alvo de disputas discursivas. Cabe então realizar uma marcação para prosseguirmos. Conforme Mark Franko (2011b), a inclinação do coreógrafo William Forsythe em relação às teorizações de Michel Foucault não era nenhum segredo, a ponto de seu trabalho composicional tomar, como premissas, alguns operadores conceituais do filósofo francês; Franko destaca o de arqueologia. Também ficamos sabendo, com Bojana Cvejic (2015), que algumas composições coreográficas de Mette Ingvartsen se inspiram, por sua vez, em teorizações de Gilles Deleuze. As peças coreográficas de ambos, uma vez lançadas ao mundo, podem ser apreciadas a partir de quaisquer perspectivas filosóficas, inclusive daquelas cujo modo de pensamento não coincidiria com o pós-estruturalismo de matriz foucaultiana ou deleuzeana. Inobstante, nesses como em outros casos, a cumplicidade do dançarino ou coreógrafo com um campo teórico definido implica certa afetação da forma pelo procedimento.

Agora consideremos o procedimento em dança denominado improvisação. Durante décadas, a improvisação vinha sendo considerada uma prática de expressão verídica de um Eu autêntico e espontâneo. Essa acepção se justificava uma vez que o procedimento dispensa a execução de uma sequência coreográfica previamente ensaiada; nesse diapasão, creditava-se a

sequência de gestos a uma suposta intenção subjetiva (BARDET, 2014). Nessa chave, a improvisação dar-se-ia por uma combinação entre uma proficiência gestual e a habilidade de tornar tal proficiência em ferramenta tradutória daquela suposta espontaneidade subjetiva autêntica.

Tomada pelo pensamento de matriz pós-estruturalista, a operação de improvisação é arrancada da discursividade subjetiva; por consequência, abre-se à iminência de uma pane, pelas vias da própria corporeidade. Marie Bardet (2014, p. 166) abordou essa disputa discursiva a partir de sua própria filiação ao pensamento pós-estruturalista: “[...] de maneira genealógica, vemos evaporar-se com Foucault esse modelo do fundo natural autêntico, possível e necessariamente confessável, do sujeito”. Assim despojada, a improvisação pode ser afirmativamente considerada de um modo outro e, graças a isso, pode realçar outro tipo de forças.

A improvisação não define tanto uma forma de dança quanto, talvez, a experiência do grau de imprevisibilidade de todo ato criador. Ela revela em todo caso certa postura, que pode ser levada ao extremo de sua apresentação a um público, de abertura para o imprevisível sempre renovada em uma atualidade que jamais ocorre totalmente. A improvisação seria, então, esse momento em que a dança expõe um de seus desafios: sua arte de composição no próprio vazio de sua evanescência.

Assim, escolher a improvisação como apresentação em espetáculo é, no limite, pôr-se à beira de não se mover, de não *fazer* nada, e jogar permanentemente com o fato de que não há justamente nada a *fazer*. (BARDET, 2014, p. 158, grifos da autora).

Esse apontamento relativo à improvisação nos auxilia a frisar o aspecto determinante dos modos de pensamento na editoração dos modos de afetação das práticas. O pressuposto da expressão de um Eu autêntico faz prevalecer o foco no binômio forma-conteúdo, prestando-se a uma lida interpretativa dos gestos executados, como se cada um bem como seu encadeamento estivessem conectados a uma entidade subjetiva. Por outro lado, dizer do enfrentamento à iminência do não fazer, do lançar-se ao imprevisível, enfatiza a relação da forma com o aspecto procedimental, aterrando-nos no aqui e agora das práticas, ao seu próprio fazer-se. Ao atenuar, do próprio trabalho do pensamento, a presença da categoria de Eu, uma mesma prática pode ser realizada enfatizando não mais uma expressão proficiente de si, mas um lançamento anônimo a uma condição de entrega ao incerto, inseguro, à deriva, num ensaio de fricção com os imponderáveis do mundo.

Certo dia, subi em uma mesa de vidro. Não havia nenhuma sensação de fragilidade sob o peso do meu corpo, então, pus-me em pé. Ainda assim, o vidro não deu sinais de tensão. Porém, caminhei com cautela. Mesmo a mesa podendo suportar 100 quilos em seu centro, foi difícil soltar meu peso nessa primeira tentativa. Tentei pesar o menos possível sobre o vidro. (PAXTON, 2021, p. 47).

Voltar a atenção à composição de tensões com o mundo parece figurar como procedimento de certa composição ética do gesto, uma ética de deslocamento da atenção desde a sua circunspeção a si mesmo. Nesse sentido, deixar-se coreografar pelas contingências, como no caso da improvisação, do dormir em público, do rastejar em bando, abrindo-se ao risco do extravio em relação ao programático, emergem como tentativas de operar rasgos na membrana discursiva que outrora teria separado do mundo os gestos dançarinos. Mesmo que o mundo não responda àqueles gestos, mesmo que não pareça se mover ou percebê-los de volta, o exercício ascético dessa ética outra experimenta abrir os sentidos para um estado de espreita, a partir de uma pesquisa da iminência, uma pesquisa do risco – a instauração de uma fisicalidade em guarda.

Na medida em que o tratamento do gesto passa a assumir uma condição relacional com o mundo, abandonando para tanto a ordem centrípeta, detectamos uma operação guerreira no âmbito dos modos de pensamento. Isso pode se dar tanto no lançamento à deriva gestual, no caso do Contato Improvisação de Steve Paxton, quanto no caso de gestos milimetricamente coreografados, a exemplo do tipo de propositura oriunda de William Forsythe, Yvonne Rainer ou Merce Cunningham – essa marcação é fundamental, para que não caiamos na armadilha de condenar de largada a coreografia por sua condição fundamentalmente disciplinar, como se o disciplinar comprometesse o destino ético de sua execução.

Mas, em que consistiria o caráter problemático do Eu ao qual certo segmento de dançarinos se mostra especialmente sensível, que faz com que, sem sequer enunciá-lo, tal segmento proceda de modo que permita aventar uma dispersão do Eu, no território de seus próprios gestos, tornados assim território de guerra? Que forças teriam levado alguns dançarinos à necessidade de descentrar o sujeito? Aquém da ideia do impessoal como mais uma palavra de ordem, em que consistiria a palavra de ordem do *peessoal*, para que tenham sido elaborados esforços no sentido de sair disso, de sair do pessoal? Por que em algum momento foi preciso fazer isso como condição da dança, como uma condição inclusive de ordem composicional?

3.3. Eu: uma operação

Não há nada de misterioso nas razões por meio das quais os Bloom se submetem de modo tão massivo aos dispositivos. Porque, certos dias, no supermercado, não furto nada; seja porque eu me sinto demasiado fraco, seja porque estou preguiçoso: não furto nada é uma comodidade. Não furto é fundir-se absolutamente no dispositivo, conformar-se com ele para não ter que sustentar a relação de força que o sustenta: a

relação de força entre um corpo e o agregado composto dos empregados, do vigia e, eventualmente, da polícia. Furtar me força a uma presença, a uma atenção, a um nível de exposição de minha superfície corporal, à qual, em certos dias, não posso recorrer. Furtar me força a *pensar minha situação*. E, algumas vezes, eu não tenho energia para isso. Tão logo pago, pago para ser dispensado da própria experiência do dispositivo em sua realidade hostil. De fato, aquilo que adquiero é um *direito à ausência*. (TIQQUN, 2019b, p. 196-197, grifos do original).

Poderíamos considerar a instauração de uma subjetividade como efeito editorial das práticas de atenuação ou eliminação da relação agonística com o mundo a partir do ascetismo cristão. No nosso contexto efetivo, contudo, o mundo não apenas insiste em se apresentar; como bem o disse Tiquun (2019b, p. 11, grifos do original), “[...] *o mundo nos reivindica*”.

Tiquun (2019b; 2019a; 2012) e Comitê Invisível (2017; 2016) inscrevem-se no interior de uma vasta e multidisciplinar produção bibliográfica endereçada a uma análise da contemporaneidade a partir de certa perspectiva pós-estruturalista. A abordagem de Tiquun (2019b), especialmente, ressoa a teorização realizada por Michel Foucault na segunda metade dos anos 1970, destacando-se desse período os cursos por este ministrados no Collège de France. Em suas abordagens, ambos mobilizam os conceitos de biopolítica e Biopoder, dispositivos, governamentalidade, Império, dentre outros que dispensam apresentações, ao menos no domínio da pesquisa foucaultiana em Educação no Brasil.

Ambos se destacam aqui, porém, na medida em que buscam, por meio de suas investidas escriturais, efetuar uma redução radical de distância entre o modo de pensamento ali tecido, e gesto – a começar pelo gesto de assumirem uma condição estratégica de anonimato. Tal condição de anonimato, é preciso demarcar de largada, ultrapassa o mero designativo autoral: “Devemos aprender a nos apagar, a passar despercebidos na faixa cinza de cada dispositivo, a nos camuflar por trás de seu termo maior. [...]. Nós devemos adquirir essa pura arte de superfície *para dirigir nossas operações*” (TIQQUN, 2019b, p. 238, grifos do original). Nesse sentido, o *tiqqun* não se apresenta como um ser, mas como uma operação; *fazer tiqqun*, portanto.

De acordo com Giorgio Agamben (2019), Tiquun teria conseguido realizar uma espécie de prosseguimento à teorização interrompida pela partida *in medias res* de Michel Foucault, ao imbricar dispositivos de governo e sujeito, vetores talhados separadamente ao longo do trabalho do pensador francês. Esse feito contou com uma companhia teoricamente forjada: o personagem filosófico, inspirado em um personagem literário de James Joyce, do Bloom.

Em princípio, a articulação operada por Tiquun – e continuada de maneira inclemente pelo Comitê Invisível – não se diferenciaria totalmente dos diversos diagnósticos do presente inspirados nas teorizações pós-críticas. Assim como muitas outras, suas análises relacionam-se

aos efeitos, nos modos de vida, do modo de funcionamento do mundo desde o advento do Estado moderno, em especial à sua forma contemporânea.

Identificada pela rubrica de Império, essa forma contemporânea é considerada, por Tiquun (2019b, p. 100), como “[...] nada mais que o livre jogo das formas-de-vida atenuadas”. Daí o destaque ao Bloom, cuja teoria “[...] é uma tentativa de *historicizar* a presença, de tomar nota, para começar, do estado atual de nosso ser-no-mundo” (TIQQUN, 2019b, p. 180, grifos do original).

Nessa teoria, o Bloom demarcaria precisamente uma crise da presença. Ao afirmar que uma forma-de-vida se caracterizaria pela afetação por uma inclinação, um clinâmen, um gosto, Tiquun sugere que o Bloom teria menos a ver com uma ausência de gosto, e mais com um “[...] *gosto pela ausência*” (TIQQUN, 2019b, p. 15, grifos do original). Nessa condição singular de afetação, a operação do Bloom consiste em “[...] manter distante aquilo que se inclina em direção a ele e declinar toda a experiência” (TIQQUN, 2019b, p. 15).

Teoria não é / pensamento produzido, / uma certa quantidade / de pensamento / coagulado, manufaturado. / Teoria / é um *estado* / um estado de *encantamento*. / Teoria do Bloom / onde o Bloom não é apenas o *objeto* da teoria / onde teoria é apenas a atividade mais familiar, a inclinação *espontânea* de uma criatura essencialmente *teórica*, / de um Bloom. / Teoria é INFINITA. / Daí / a necessidade / de ENCERRÁ-la, / *decisivamente*. / Cansaço de discurso. (TIQQUN, 2012, p. 133, grifos do original, tradução nossa).

Conforme o poema acima, a própria *condição teórica do ato* de Tiquun assume-se implicada no interior da situação do Bloom. A partir dessa condição problemática, trava-se, pelas linhas da escrita, uma agonística entre a composição de um modo tático, condizente com o pensamento em valência pós-estruturalista – um modo vitalista –, e o modo persistente da tradição crítica, um modo fundamentalmente *bloomesco*.

[...] Foi Kant, naturalmente, quem formulou o mote da crítica em *O que é o Iluminismo?* Curiosamente, também é uma frase de Frederico II: “Reflitam o quanto quiserem e sobre tudo o que desejarem; mas obedçam!” A crítica abre aqui, de modo simétrico ao espaço político, “moralmente neutro”, da razão de Estado, o espaço moral, “politicamente neutro”, do livre uso da Razão. [...] E, assim como o silêncio devia abarcar os gestos da razão de Estado, a proscrição do gesto deverá abarcar as tagarelices, as elucubrações da razão crítica. [...] Ela poderá *protestar* incessantemente, desde que jamais pretenda existir de outro modo. Gestos sem discursos de um lado, discursos sem gesto do outro, o Estado e a crítica garantem, por suas instâncias próprias, a polícia e a publicidade, a neutralização de todas as diferenças éticas. [...] (TIQQUN, 2019b, p. 72-73, grifos do original).

Daí a marcação de uma distinção teórico-metodológica, da parte de Tiquun, entre sua tentativa de historicizar a presença, e outras abordagens pregressas afins, as quais teriam

chegado ao seu deslinde no momento da constatação da nossa condição atual de colapso. Nesse sentido, a teorização de Tiquun buscou começar por essa constatação. Para tanto, propôs o que denominou como uma ciência dos dispositivos, decretando que “[...] na era do Bloom, *uma teoria do sujeito só é possível como teoria dos dispositivos*” (TIQQUN, 2019b, p. 189, grifos do original).

O que estaria em jogo nos dispositivos? Na acepção de Tiquun (2019b, p. 187, grifo do original),

[...] Considerados de modo singular, os dispositivos são as fortalezas erigidas contra o acontecimento das coisas; tomados em massa, são o gelo seco que SE espalha sobre o fato de que cada coisa, em sua vinda à presença, carrega consigo um mundo. O objetivo: manter a todo custo a economia dominante mediante a gestão autoritária, em todo lugar, da crise da presença; instalar planetariamente um *presente* contra o livre jogo das vindas à presença. Em poucas palavras: O MUNDO SE ENRIJECE.

Na analítica de Tiquun, o acontecimento é o que constitui o inimigo do Império: “[...] É tudo aquilo que *poderia* acontecer e que colocaria em apuros as normas e os dispositivos. Portanto, o inimigo está, logicamente, presente em todos os lugares, sob a forma do *risco*” (TIQQUN, 2019b, p. 129, grifos do original). Por conseguinte, a ofensiva imperial buscaria “[...] conjurar o acontecimento em sua raiz, prevenir todo salto de intensidade no jogo das formas-de-vida, por meio do qual o político adviria. O fato de que nada aconteça já é para o Império uma vitória massiva” (TIQQUN, 2019b, p. 147).

O esconjuro do acontecimento se perfaria, assim, por meio das operações de gestão do risco que os dispositivos, em regime imperial, promovem, e aos quais o Bloom adere. Uma das maneiras mais eficazes de promover tal gestão residiria nas operações identitárias, dadas sob a forma de qualidades, de predicados. Daí a necessidade de postular o apagamento como estratégia: “[...] Querer ser, isto é, ser singular, em um dispositivo, é nossa *principal fraqueza*, pela qual ele nos contém e nos engrena. De maneira inversa, o desejo de *ser controlado*, tão frequente em nossos contemporâneos, exprime seu *desejo de ser*” (TIQQUN, 2019b, p. 239, grifos do original). Em vez de tomar o sujeito como uma categoria ontológica, Tiquun o considera em termos das operações por meio das quais ele vai acirrando seu enrijecimento como um ser. Assim, o sujeito só existe em virtude de sua tanto mais presta anuência aos dispositivos. Desse modo se instauraria e se atualizaria a condição de ausência. Essa ausência, constitutiva do Bloom, sustenta-se na medida em que este se imiscui ao espírito protético dos dispositivos, acedendo a uma espécie de chantagem amniótico-securitária. Atado a uma miríade deles (das instituições e bugigangas aos modos de pensar etc.), o Bloom é sobretudo mantido alheio à sua

condição de ausência; em suma, é mantido no Bloom. É assim que o Império uniformiza as formas-de-vida.

O verdadeiro conteúdo de Occupy Wall Street não era a reivindicação – colada *a posteriori* ao movimento como uma etiqueta sobre um hipopótamo – de melhores salários, de casas decentes ou de uma previdência social mais generosa, mas a *repugnância pela vida que somos forçados a viver*. A repugnância por uma vida em que estamos todos *sozinhos*, *sozinhos* face à necessidade de cada um ganhar *sua* vida, de *se* abrigar, de *se* alimentar, de *se* divertir e de *se* tratar. Repugnância pela forma de vida miserável do indivíduo metropolitano – desconfiança escrupulosa / ceticismo refinado, inteligente / amores superficiais, efêmeros / que resultam na sexualização extrema de qualquer encontro / e então o regresso periódico a uma confortável e desesperada separação / distração permanente, portanto ignorância de si, portanto medo de si, portanto medo do outro. A vida comum que se esboçava em Zuccotti Park, nas barracas, no frio, na chuva, cercada pela polícia na praça mais sinistra de Manhattan, não era certamente *la vita nuova* inaugurada, mas apenas o ponto a partir do qual a tristeza da existência metropolitana começava a se tornar evidente. Sabíamos que estávamos enfim *juntos* na nossa condição comum, na nossa igual redução ao grau de empreendedor de si. Essa mudança existencial foi o coração pulsante de Occupy Wall Street, enquanto Occupy Wall Street foi fresco e vivaz. (COMITÊ INVISÍVEL, 2016, p. 57-58, grifos do original).

Daí o aspecto tático dessa ciência dos dispositivos: não se trata de restringir o estudo aos quês. Poderíamos mencionar muitos dos dispositivos aos quais estamos atados e por meio dos quais estaríamos atenuando a nossa presença no mundo, por meio de uma lista de coisas. Uma tal investida, porém, esteriliza os dispositivos, na medida em que apenas arrola uma avalanche de designações, sem a sua correlata afetação de ordem molecular, ou simplesmente de ordem ética. Uma ciência dos dispositivos diz do como destes, de como operam. As análises dos dispositivos, por Tiquun, assim como pelo Comitê Invisível, não fazem um chamado às consciências, mas a alguma memória fisiológica que nos tenha restado após um investimento secular contra as nossas inclinações. Sua escrita atinge nossa fisiologia com a dissecação do intolerável da nossa condição de vida, a cuja artificialidade somos climatizados de véspera. Sensível a tal configuração, assim ponderou Ailton Krenak (2020, p. 95-96):

Aquela orientação de pisar suavemente na terra de forma que, pouco depois de nossa passagem, não seja mais possível rastrear nossas pegadas está se tornando impossível: nossas marcas estão ficando cada vez mais profundas. E cada movimento que um de nós faz, todos fazemos. Foi-se a ideia de que cada um deixa sua pegada individual no mundo; quando eu piso no chão, não é o meu rastro que fica, é o nosso. É o rastro de uma humanidade desorientada, pisando fundo. Um nenenzinho no colo da mãe balança a perninha e afunda o chão. Porque esse neném, para circular no mundo que vivemos hoje, vai usar produtos de higiene, fraldas, tecidos, materiais que, em algum lugar, estão comendo a Terra. Involuntariamente ele já está predando o planeta.

Diante desse quadro, poderíamos, agora, relacionar as implicações de ordem política relativas à condição de passar pela vida como um Bloom. Uma delas consistiria na prevenção

do acontecimento, fazendo com que o mundo se reduza a território de livre circulação de dispositivos. Outra implicação consistiria na redução das formas-de-vida à única forma admitida pelo Império, a saber, o sujeito, na forma imperial de cidadão⁹. Dado que o Bloom constitui a própria condição de funcionamento dos dispositivos, uma implicação seria condição da outra.

Já as implicações de ordem ética do modo operativo do Bloom/sujeito/cidadão poderiam ser resumidas na trepidação da própria ética: “É cidadão todo aquele que apresente um grau de neutralização ética ou uma atenuação compatível com o Império” (TIQQUN, 2019b, p. 118). Ao declinar suas inclinações, seu gosto, para, em vez disso, deixar-se coordenar pelos dispositivos, até mesmo a ascese tende a operar como tal, como dispositivo. Como disse certa vez Krenak (2020, p. 103), “[...] Tem gente que se sente muito confortável se contorcendo na ioga, ralando no caminho de Santiago ou rolando no Himalaia, achando que com isso está se elevando. Na verdade, isso é só uma fricção com a paisagem, não tira ninguém do ponto morto”.

Recuperemos, outra vez, o já exaustivamente mencionado apagamento ou atenuação da presença do mundo, como traço da ascese setorizada da modernidade. Trata-se, precisamente por isso, do pressuposto de que um mundo parado, previsível, liso como uma pista transparente, nos espera, para deslizarmos sobre ele. Eis o acirramento do *design* do mundo tal como planejado outrora por Baltasar Gracián [1647] (2019). Em seu manual prático intitulado *A arte da prudência*, o exercício ascético perde a vez para uma sequência de diretrizes comportamentais, cujo efeito não se endereça a uma modificação de si, mas a uma administração do entorno: as percepções e opiniões alheias a respeito de si, o limite de ação do outro em relação a si, a obtenção de certas vantagens materiais, sociais etc. Cada uma das centenas de prescrições de modos de agir em determinados gêneros de situações, fornecidas no manual de Gracián, carrega consigo a pressuposição de que o mundo – mormente sob a forma do *outro* – responderá no interior de uma previsibilidade almejada, desde que se proceda com ele conforme prescrito. O foco, ali, não está em preparar-se para os acontecimentos e os riscos, mas em preveni-los.

3.4. Modos de relação com o mundo: uma série foucaultiana

O Estado moderno, etimologicamente, carrega a raiz indo-europeia *st-*, ligada à fixidez, a coisas imutáveis, àquilo que *é*. A manobra enganou muita gente. Hoje, quando o Estado apenas sobrevive, o reverso se esclarece: é a guerra civil – *stasis*, em

⁹ Uma abordagem densa e sensível dessa implicação na Educação contemporânea encontra-se em Vieira (2016), a quem agradecemos por nos apresentar, justamente por lá, o Comitê Invisível.

grego – que se configura como permanência, enquanto o Estado moderno terá sido apenas um *processo de reação* a essa permanência. (TIQQUN, 2019b, p. 56, grifos do original).

Diante do quadro esboçado por Tiquun, caracterizado por um problema de ordem ética e política na relação com o mundo moderno, cabe agora nos voltar à série dos oito cursos ministrados por Michel Foucault no Collège de France entre 1976 e 1984, conforme havíamos esquadrinhado na primeira Parte desta tese. Os deslocamentos em seu modo de pensamento, que caracterizam as exposições apresentadas nesses cursos, podem agora receber um tratamento investigativo mais delimitado em nossa pesquisa. Trata-se doravante de sondar, em companhia de suas aulas, modos de relação com o mundo, conforme os cursos permitiriam realçá-los. Esses modos de relação aparecem combinados, não isolados. Serão aqui esquematicamente isolados a fim de realçar sua composição com forças específicas.

Acompanhados em sua série cronológica, os cursos permitem vislumbrar um modo de pensamento que ocorre por um arrastão. Desse arrastão, seria possível realçar três modalidades de relação com o mundo, a saber: relações em termos de enfrentamento, com o curso *Em defesa da sociedade* (FOUCAULT, 1999); de obediência e dependência, com os cursos *Segurança, território, população* (FOUCAULT, 2008b), *Nascimento da biopolítica* (FOUCAULT, 2008a) e *Do governo dos vivos* (FOUCAULT, 2014a); e, por fim, de composição, com os cursos *Subjetividade e verdade* (FOUCAULT, 2016), *A hermenêutica do sujeito* (FOUCAULT, 2010a), *O governo de si e dos outros* (FOUCAULT, 2010b) e *A coragem da verdade* (FOUCAULT, 2011). O destaque a essas modalidades de relação com o mundo considera, aqui, uma triangulação com os sujeitos e com procedimentos de edição.

Começemos, pois, pela relação em termos de enfrentamento, demarcando desde já o caráter claudicante dessa condição ao longo do curso, na medida em que estaria em jogo, ali, precisamente o procedimento editorial de atenuação do modo de enfrentamento; a pacificação de sua aparência, em última instância. Tal editoração é rastreada a partir de diferenças discursivas no modo operativo das narrativas historiográficas, o que torna ainda mais preciso o uso do termo *editoração*.

A história não é simplesmente um analisador ou um decifrador das forças, é um modificador. Em consequência, o controle, o fato de ter razão na ordem do saber histórico, em resumo, dizer a verdade da história, é por isso mesmo ocupar uma posição estratégica decisiva. (FOUCAULT, 1999, p. 204).

A diferença editorial é capturada por meio de uma confrontação entre duas teses, uma situada no início do século XIX, e a outra depreendida a partir de uma documentação situada

entre fins do século XVII e início do século XVIII. A mais recente delas, consagrada a Carl von Clausewitz, considera que a guerra é a política continuada por outros meios. Já a anterior, Foucault a detecta a partir da obra de Henri de Boulainvilliers, afirmando que “[...] a política é a guerra continuada por outros meios” (FOUCAULT, 1999, p. 22). Nesse sentido, Foucault sustenta que a tese de Clausewitz consistiria em uma inversão do modo de pensamento cronologicamente anterior, o qual tomava a guerra como crivo de inteligibilidade do saber histórico. Nesse sentido, a tese de Clausewitz teria mobilizado o apagamento da condição da guerra como premissa de pensamento. – Antes, ou a despeito de a guerra, bem como a imagem do pensamento relativa a ela, haver sido confiscada pelo Estado, ela poderia ser pensada simplesmente como a condição que permeia a coexistência de uma multiplicidade de mundos, tal como o afirma o Comitê Invisível (2016), “[...] a lógica que regula o contato de potências heterogêneas” (COMITÊ INVISÍVEL, 2016, p. 167).

Ao colocar em questão uma suposta atemporalidade da tese de Clausewitz, Michel Foucault tece a relação de implicação entre a presença da guerra no saber histórico e a atuação do saber histórico no interior da guerra. A partir das disputas travadas justamente no território do saber histórico, o pensador francês flagra a consolidação do Estado como tributária de um confisco da forma bélica da guerra, bem como de uma reconfiguração de suas possibilidades operativas no interior do tecido social, reconfiguração esta decorrente, entre outros, da regulação do modo de composição e de circulação dos saberes – sua disciplinarização, enfim.

Daí a importância dada ao modo de pensamento de Boulainvilliers. Seus relatórios dedicados a certa aristocracia decadente propunham uma história que contemplava as lutas, diferentemente das operações do saber histórico as quais, até o fim da Idade Média, prestavam-se a fixar a legitimidade do poder soberano. De acordo com Michel Foucault, os escritos de Boulainvilliers sondavam justamente a mudança do forte em fraco, e vice-versa. É a esse historiador, por conseguinte, que Foucault atribui a possibilidade de se pensar o poder em termos relacionais, e não como uma qualidade identitária permanente e estável. Em resumo, o pensamento escrito de Boulainvilliers não operaria de *modo estatal*.

Para além do modo de composição do saber histórico, poder tomar como chave de inteligibilidade a guerra, e não mais o poder ou a política, como em Clausewitz, permitiu a Michel Foucault assinalar que as lutas estariam sempre em curso ao longo da história, mesmo em territórios aparentemente não bélicos, nos quais a representação da guerra não estivesse dada. “[...] Sempre se escreveria a história dessa mesma guerra, mesmo quando se escrevesse a história da paz e de suas instituições”, resume o pensador francês (FOUCAULT, 1999, p. 23).

A partir desse curso, dois pontos inter-relacionados parecem ser de interesse na problemática aqui em causa. O primeiro deles diz respeito à monopolização, pelo Estado, da guerra como premissa de pensamento, e, por consequência, o confisco do exercício legítimo da violência, violência esta “[...] da qual fomos perfeitamente despossuídos, com todas as expressões intensas da vida, pelas democracias biopolíticas” (TIQQUN, 2019b, p. 163). O segundo ponto de interesse relativo ao curso ministrado por Michel Foucault em 1976 concerne à realocação da disposição guerreira para territórios cada vez mais circunscritos – sendo, no limite, reduzida a uma agonística *contra* si próprio (ELIAS apud TIQQUN, 2019b; NIETZSCHE, 1998).

Partindo respectivamente das temáticas da razão de Estado e do neoliberalismo, os cursos *Segurança, território, população* (FOUCAULT, 2008b) e *O nascimento da biopolítica* (FOUCAULT, 2008a) dão a ver justamente o acirramento dos efeitos, nos modos de vida, diretamente decorrentes da monopolização, outrora efetuada pelo Estado, da guerra; ou seja, chegamos ao lastro teórico do Bloom. Conforme expõe o pensador francês, a circunscrição do âmbito de ação dos sujeitos não ficaria restrita ao domínio dos saberes disciplinados; ela perpassaria materialmente os modos de vida. Estaria em causa a instauração e a intensificação de uma condição de dependência dos sujeitos. Para tanto, procedimentos de edição incidiriam agora nos detalhes tridimensionais da vida.

[...] O ser da necessidade, o necessitado, não é coisa natural. Durante muito tempo, só houve modos de viver, e não necessidades. Vivia-se em determinada porção deste mundo e sabia-se como nele se alimentar, se vestir, se divertir, sabia-se como nele construir um teto. As necessidades foram historicamente produzidas pela retirada dos homens de seu mundo. Que isso tenha tomado a forma de razia, de expropriação, de *enclosures* ou de colonização, pouco importa. As necessidades são aquilo com que a economia gratificou o homem enquanto preço do mundo do qual ela o privou. (COMITÉ INVISÍVEL, 2016, p. 255).

Tal condição de dependência, ou instauração do ser da necessidade, não se assegura, contudo, tão somente por meio dos dispositivos relativos à regulação do espaço pelo Estado. Além ou aquém disso, ela é conquistada por meio de uma penetração governamental no modo de pensamento dos sujeitos.

Daí o interessante deslizamento que Foucault realiza já em *Segurança, território, população*, da recusa do Estado como um universal, para a afirmação do Estado como uma maneira de pensar e de fazer, deslizamento proporcionado pela mobilização de um operador investigativo até então inédito em seu trabalho, o de governo. Com a mobilização desse novo operador, torna-se possível definir ou, antes, tomar o Estado por suas operações, sem que estas

devam ser localizadas exclusivamente em instituições. A partir do momento em que consegue se desembaraçar das representações relativas ao Estado, Michel Foucault passa a perscrutar um modo operativo estatal nas condutas e nos afetos dos governados, estes circunstanciados nesse curso de 1978 pela rubrica de população.

Para a razão de Estado, estava em causa, sem dúvida, gerir a população no aspecto material: abastecimento, circulação, habitação etc. Tratava-se, evidentemente, de compor o espaço urbano de tal forma que os sujeitos se vissem cada vez mais encurralados em uma dependência em relação a recursos articulados com um provedor central; “[...] toda a organização deste mundo, isto é, de nossa rigorosa dependência em relação a ele, é uma negação cotidiana da possibilidade de qualquer outra forma de vida”, lembra o Comitê Invisível (2016, p. 249), demarcando ainda que “[...] a dependência econômica deste mundo é um fator político, bem como existencial, de contínuo aviltamento” (COMITÊ INVISÍVEL, 2016, p. 256).

Acontece que essas não constituem as únicas intervenções editoriais operadas pelo modo de pensamento estatal. Tão ou mais importante, o professor no Collège de France permite aventar um nível editorial o qual teria levado os sujeitos a se engajarem em permanecer na condição de dependência, a aderirem a essa condição tão distinta em relação a como eventualmente se vivia outrora; tratar-se-ia de uma editoração afetiva. Sobretudo, essa adesão deveria parecer uma livre disposição de cada qual. Assim sendo, tratava-se, antes de mais, de fazer com que a própria ideia de liberdade ficasse muito bem diagramada, como o seria a partir do século XVIII (FOUCAULT, 2008b, p. 64):

[...] a possibilidade de movimento, de deslocamento, processo de circulação tanto de pessoas como de coisas. E é essa liberdade de circulação, no sentido lato do termo, é essa faculdade de circulação que devemos entender, penso eu, pela palavra liberdade, e compreendê-la como sendo uma das faces, um dos aspectos, uma das dimensões da implantação dos dispositivos de segurança.

Não bastasse a circunscrição do sentido da noção de liberdade, conforme vimos acima, adicione-se a isso que, na abordagem das artes liberais de governo, advém mais um investimento editorial: com a possibilidade de fabricar ou produzir a liberdade, torna-se igualmente possível restringi-la, limitá-la, controlá-la e até mesmo destruí-la (FOUCAULT, 2008a). Em ambos os cursos, são evidenciadas algumas maneiras por meio das quais a liberdade é regulada, das quais delimitaremos nosso foco em duas: a gestão do risco, na razão de Estado (FOUCAULT, 2008b); e uma educação e uma cultura do perigo, nas artes liberais de governo (FOUCAULT, 2008a). O mesmo que já havia sido feito com o redimensionamento do espectro conceitual da liberdade, isto é, mais um procedimento editorial, vale para ambos.

[...] Toda uma educação do perigo, toda uma cultura do perigo aparece de fato no século XIX, que é bem diferente daqueles grandes sonhos ou daquelas grandes ameaças do Apocalipse, como a peste, a morte, a guerra, de que se nutria a imaginação política e cosmológica da Idade Média, ainda no século XVII. Desaparecimento dos cavaleiros do Apocalipse e, inversamente, aparecimento, emergência, invasão dos perigos cotidianos, perigos cotidianos perpetuamente animados, atualizados, postos portanto em circulação pelo que poderíamos chamar de cultura política do perigo no século XIX, que tem toda uma série de aspectos. (FOUCAULT, 2008a, p. 90).

O que nos interessa nas mencionadas estratégias governamentais de gestão da liberdade é que elas possibilitam acessar uma confusão de fronteiras entre o modo de pensamento governamental e o modo de pensamento dos governados. Note-se que a gestão dos riscos opera desde uma das instâncias anteriores a uma ação qualquer; ela o faz atuando na subjetivação de uma perspectiva recalcitrante para com o risco e o perigo. Trata-se de instaurar o medo como afeto preventivo: “[...] por toda parte vocês veem esse incentivo ao medo do perigo que é de certo modo a condição, o correlato psicológico e cultural interno do liberalismo” (FOUCAULT, 2008a, p. 91). Portanto, temer o perigo combina-se ao reconhecimento do predicado *perigoso* em eventos e situações progressivamente insignificantes.

Com efeito, ao abordar as correntes alemã e norte-americana de pensamento neoliberal, Foucault (2010a) detém-se em duas modalidades de governo da subjetividade, as quais, assim como a cultura do perigo, também operam por um afunilamento da relação com o mundo: a subjetivação do modelo da empresa e o capital humano. Nas teorias neoliberais, o empresário de si mesmo não consiste em alguém que produz apenas quando exerce sua atividade profissional, mas até mesmo quando consome. “[...] O homem do consumo, na medida em que consome, é um produtor. Produz o quê? Pois bem, produz simplesmente sua própria satisfação”, esclarece Michel Foucault (2010, p. 311). Conforme apontado pelo Comitê Invisível, haveria a necessidade de incidir governamentalmente ainda sobre esse lugar opaco, vago, genérico, ao qual Michel Foucault designou como satisfação.

Para o capital, a desagregação da sociedade salarial é ao mesmo tempo uma oportunidade de reorganização e um risco político. O risco de que os humanos façam um uso não previsto de seu tempo e de sua vida, isto é, levem a sério a questão sobre seu sentido. Assim, é feito o necessário para que aqueles a quem é concedido um tempo de lazer não o utilizem à sua própria maneira. Tudo acontece como se devêssemos trabalhar mais como consumidores à medida que trabalhamos menos como produtores. Como se o consumo não significasse mais uma satisfação, mas uma obrigação social. (COMITÊ INVISÍVEL, 2017, p. 113-114).

A partir do momento em que a produção de capital deixa de ter na forma-trabalho o seu correlato exclusivo, a própria composição subjetiva é inserida no cálculo econômico, na

condição de capital humano, o qual seria composto pelo investimento na própria formação, competências psicológicas e sociais, e até mesmo a sua composição genética. Uma busca aguerrida por sua própria *bloomificação*, eis como se poderia resumir o empreendedorismo de si.

É por meio da combinação entre medo e ensimesmamento, flagrada nos cursos *Segurança, território, população* e *O nascimento da biopolítica*, que os correlacionamos com aquele que seria oferecido no ano subsequente, *Do governo dos vivos* (FOUCAULT, 2014a). O medo constitui um afeto central também nas técnicas de si encontradas, por Michel Foucault, no contexto do cristianismo primitivo: é preciso ter medo de si mesmo, medo de ter posto a perder, por si mesmo, sua própria salvação, medo de Deus, medo do Outro que habita a si. Para tanto, foi preciso estabelecer o risco de anulação automática da salvação para o outro mundo, condicionando a perda desta ao cometimento de um novo pecado, o qual poderia ter a forma de um reles, fugidio e acidental pensamento. Seja assim, o cometimento de um novo pecado, por sua vez, leva o crente a reiniciar o périplo penitencial, com vistas a recuperar a Graça.

Porém, se nos restringirmos ao âmbito deste mundo e desta vida, esse périplo não chega a lugar nenhum, porque ele vai unicamente da obediência em direção à obediência. Nessa lógica, a obediência constitui a condição, o meio e a finalidade, tanto de si mesma, como da direção do discípulo.

[...] Obediência e direção devem portanto coincidir, ou antes, há uma circularidade da obediência e da direção. Se há direção, é, evidentemente, porque você é obediente. A *probatio* à porta do mosteiro comprova isso: você mostrou que era capaz de obedecer. Durante todo o tempo da formação você obedece. E ao cabo da formação, você é obediente. (FOUCAULT, 2014a, p. 246).

Em *Segurança, território, população*, no seu uso inaugural do operador de governo, Michel Foucault (2008b) investigou arquivos experimentando sua operatividade em diversas escalas. Fazendo uma espécie de *zoom*, ele utilizou a noção de governo para focalizar desde a relação entre continentes, até a relação entre o pastor e suas ovelhas, e entre o diretor de consciência e o monge cristãos. Ao abordar esta última relação, o pensador francês assinalou que “[...] A perfeição da obediência consiste em obedecer a uma ordem, não por ela ser razoável ou por lhe confiarem uma tarefa importante mas, ao contrário, por ser absurda” (FOUCAULT, 2008b, p. 233). A questão do mérito decorrente da obediência a ordens até mesmo absurdas, e ainda o de acatar a ordens oriundas de um diretor que não constituísse, ele mesmo, um exemplo, é retomada no curso *Do governo dos vivos*.

O que a obediência produz? Não é difícil: a obediência produz a obediência. Quer dizer, se devemos obedecer – está aí a grande diferença –, não é por um objetivo posto no exterior [...]. Você obedece para poder ser obediente, para produzir um estado de obediência, um estado de obediência tão permanente e definitivo que subsiste mesmo quando não há ninguém precisamente a quem obedecer e mesmo antes que alguém tenha formulado uma ordem. Devemos estar em estado de obediência. Quer dizer que a obediência não é uma maneira de reagir a uma ordem, a obediência não é uma resposta ao outro. A obediência é e deve ser uma maneira de ser, anterior a toda ordem, mais fundamental do que toda situação de comando; por conseguinte, o estado de obediência se antecipa de certo modo às relações com outrem. Antes mesmo que outrem esteja presente e lhe dê uma ordem, você já está em estado de obediência e o que a direção deve produzir é a obediência. (FOUCAULT, 2014a, p. 245-246).

Os procedimentos por meio dos quais a obediência deveria ser exercida envolviam o exame de consciência, o qual se dedicava menos aos atos do que aos pensamentos, e ainda o reconhecimento das faltas, por meio do qual se fazia algo a mais do que reconhecer eventuais atos pecaminosos; por meio desse ato mesmo, reconhecia-se a si próprio como um pecador, um *ser* de pecado. Assim, esses procedimentos articulavam a obediência intimamente com a instauração de uma subjetividade.

De acordo com a investigação de Michel Foucault (2014a), na constituição subjetiva desse ser de obediência, estaria em causa a perversão, comparativamente a seu modo operativo no pensamento antigo, de três princípios, a saber: a submissão, a paciência e a humildade. A submissão diria respeito à relação com os outros; vertida pela tecnologia cristã, tratar-se-ia de querer o mesmo que o outro. A paciência estaria relacionada à atitude para com o mundo; em valência cristã, consistiria em querer não querer algo diferente do que quer o outro. Por fim, o terceiro princípio, da humildade, trata da relação consigo; no cristianismo, consistiria em não querer querer.

Conforme vemos, todo esse conjunto de querereres e não querereres só se faria legível, e sobretudo em sua filigrana, a partir de atos de enunciação. Daí a obrigação do noviço, para com o diretor de consciência, de dizer a verdade de si constantemente.

[...] Dizer tudo de si mesmo, não ocultar nada, não querer nada para si mesmo, obedecer em tudo; a junção desses dois princípios está, a meu ver, no próprio cerne, não apenas da instituição monástica cristã, mas de toda uma série de práticas, de dispositivos que vão enformar o que constitui a subjetividade cristã e, por conseguinte, a subjetividade ocidental. (FOUCAULT, 2014a, p. 241-242).

Em virtude tanto do teor temático, teórico e empírico, quanto do recuo histórico efetuado, o curso *Do governo dos vivos* pareceria operar um corte radical em relação aos três cursos anteriores. Contudo, ele pode ser encarado em termos de uma continuidade, na medida em que, ao focalizar, do cristianismo primitivo, apenas as suas operações, os seus dispositivos,

Michel Foucault consegue mapear certo modo de pensamento, o qual encontraria ressonância tanto nas operações de governo da razão de Estado como naquelas das artes liberais de governo.

Ainda no curso de 1978, *Segurança, território, população*, ele diria, por ocasião de uma breve abordagem, crivada pelas técnicas de governo, do cristianismo:

[...] o homem ocidental aprendeu durante milênios o que nenhum grego sem dúvida jamais teria aceitado admitir, aprendeu durante milênios a se considerar uma ovelha entre as ovelhas. Durante milênios ele aprendeu a pedir sua salvação a um pastor que se sacrifica por ele [...]. (FOUCAULT, 2008b, p. 174).

Em vez de mudar essa sua posição dois anos depois, após a investigação exaustiva de documentos do cristianismo primitivo, ele a intensifica ao longo do curso *Do governo dos vivos*, reiterando a ideia de que teria havido um prolongamento da extensão dos dispositivos de obediência em relação ao perímetro da vida religiosa, para o Ocidente propriamente dito.

O cristão tem a verdade no fundo de si mesmo e é atrelado a esse segredo profundo, ele está infundamente debruçado sobre si e infundamente obrigado a mostrar ao outro o tesouro que seu trabalho, seu pensamento, sua atenção, sua consciência, seu discurso não param de extrair deles. É com isso que mostra que a discursivização da sua própria verdade não é simplesmente uma obrigação essencial. É uma das formas primeiras da *nossa* obediência. (FOUCAULT, 2014a, p. 283, grifo nosso).

Assim, as investigações de Michel Foucault permitiriam admitir a mesma operação de obediência em relação aos cursos de 1978 e 1979, obediência esta necessariamente implicada por uma aquiescência dos governados, ou dirigidos, a ocupar uma posição de sujeito, a se reconhecerem e, principalmente, operarem como tal.

A questão é que, em relação tanto à governamentalidade estatal quanto à liberal, a incorporação do modo de pensamento governamental precisaria não ter o aspecto de uma incorporação, mas os próprios sujeitos deveriam reconhecer, como algo intimamente originado, o desejo pelos dispositivos do mundo moderno, a ponto de até mesmo reivindicarem o direito a eles. Para que se pudesse reconhecer, como íntimo, o desejo ou a necessidade de segurança, por exemplo, foi preciso antes de mais que o medo do perigo parecesse visceralmente originado, que o medo parecesse uma disposição subjetiva individual, e jamais um efeito calculado de uma educação contínua e capilarizada em relação ao perigo e ao risco.

[...] Governar é uma forma muito particular de poder. [...] Governar é conduzir os comportamentos de uma população, de uma multiplicidade que é necessário vigiar, como um pastor com seu rebanho, para maximizar o potencial e orientar a liberdade. É, portanto, levar em conta e modelar seus desejos, suas formas de fazer e de pensar, seus hábitos, seus temores, suas disposições, seu meio. É pôr em funcionamento um

conjunto de táticas, de táticas discursivas, policiais, materiais, de atenção minuciosa às emoções populares, às suas oscilações misteriosas; é agir a partir de uma sensibilidade permanente à conjuntura afetiva e política de modo a prevenir tumultos e rebeliões. Agir sobre o meio e modificar continuamente suas variáveis, agir sobre uns para influenciar a conduta dos outros, garantir o domínio sobre o rebanho. Em suma, é manter uma guerra – que nunca terá tal nome nem aparência – em praticamente todos os planos pelos quais se movimenta a existência humana. Uma guerra de influência, sutil, psicológica, indireta. (COMITÊ INVISÍVEL, 2016, p. 79-80).

Todo um trabalho editorial, portanto, atravessa os gestos e os afetos dos governados. A diferença, porém, da obediência cristã, para a obediência em regime de modernidade, residiria no fato de que, na primeira, o obediente se sabia em sua condição de obediência, na medida em que esta mesma era tratada como uma virtude no contexto das técnicas de si cristãs (FOUCAULT, 2014a). Já na segunda modalidade de obediência, ao contrário, cabe às táticas de governo conduzirem os sujeitos a encararem sua efetiva obediência, não como tal, mas pela rubrica da liberdade. A obediência estaria assegurada a cada novo lance de engajamento no edifício subjetivo.

O que estaria em jogo nessa obediência moderna, laica, seria a produção de uma perfeita dissolução dos contornos identitários que permitiriam discriminar governante e governado: “[...] A reabsorção do governante e do governado, um no outro, é o governo em *estado puro*, sem qualquer forma nem limite” (COMITÊ INVISÍVEL, 2016, p. 82, grifos no original). Querer o que quer o outro, não querer o que não quer o outro, não querer querer; tudo isso com o aspecto de expressão de um Eu autêntico e jamais o resultado calculado de uma técnica de engenharia social – voltamos ao Bloom.

O corte, esperado pela reviravolta temática, teórica e empírica do curso *Do governo dos vivos*, parece-nos ter ocorrido de fato no curso do ano seguinte, cuja toada se intensificaria até o derradeiro curso, apresentado em 1984. Chegamos assim à terceira modalidade de relação com o mundo, a qual cunhamos resumidamente como composição. A partir do curso *Subjetividade e verdade* (FOUCAULT, 2016), ocorre um feito inédito em relação aos quatro cursos anteriormente abordados. Doravante, os modos de vida deixam de ser abordados exclusivamente como efeitos de práticas de governo conduzidas por terceiros. Assim, não veremos mais a ênfase na sobredeterminação da arquitetura e da logística das cidades, tampouco ênfase na sobredeterminação de um regime de verdade que incita a mortificação de si como condição de salvação. Em vez disso, é possível vislumbrar viventes submetendo suas próprias vidas a um gesto de composição.

Dessa forma, em *Subjetividade e verdade*, Foucault (2016) traz à cena a preocupação de alguns filósofos com a elaboração de uma arte de existência. Situados no primeiro século de

nossa Era, eles indagavam, a si mesmos, se o filósofo poderia ou não, deveria ou não, se casar, e os impasses éticos e lógicos de um posicionamento positivo ou negativo acerca disso, uma vez que, naquele contexto, o modo de vida do filósofo e o modo de vida do homem casado seriam incompatíveis. No curso seguinte, o qual cercava a temática do cuidado de si, Foucault (2010a) apresenta uma miríade de expedientes, premissas e procedimentos inventados por filósofos para conseguirem sustentar o ato de ocupar-se de si mesmos etc.

Já havíamos sondado, na segunda parte desta pesquisa, um gradiente de presença do mundo e, por conseguinte, de agonística com ele, ao longo das composições ascéticas que Michel Foucault abordou nos seus últimos cursos. A variedade, tanto nos graus de presença do mundo, quanto nos modos de fazer essa presença variar, dão a ver a artificialidade daquelas composições, a arbitrariedade das condições que instauravam uma forma de vida ou outra, a concorrência e descontinuidade entre uma composição e outra.

Ao longo de seus últimos quatro cursos, o professor do Collège de France constata que a ética de si antiga, em nome da qual as respectivas asceses se perfaziam, não as restringia a uma agonística consigo mesmo, mas dependia também de uma relação com um outro. Da mesma forma como governar a si mesmo era condição inescapável para o governo dos outros, a presença do outro também acabava figurando como ocasião para a prestação de contas de si mesmo. O estatuto desse outro, porém, sofreria alterações significativas à medida que Foucault se deslocava entre conjuntos de fontes.

Assim, no contexto das artes de viver e do cuidado de si, abordados respectivamente em 1981, no curso *Subjetividade e verdade* (FOUCAULT, 2016) e 1982, no curso *A hermenêutica do sujeito* (FOUCAULT, 2010a), a relação com o outro se dava pela configuração entre mestre e discípulo, destacando-se, a propósito, uma diferença fundamental em relação à ascese cristã: tal como nesta, a relação se pautava por uma obediência da parte do discípulo, mas esta era provisória, tendo por finalidade que o discípulo pudesse justamente deixar de ser obediente. Já nos cursos de 1983, *O governo de si e dos outros* (FOUCAULT, 2010b) e de 1984, *A coragem da verdade* (FOUCAULT, 2011), em suas investigações da ascese filosófica como modo de vida, ou simplesmente vida filosófica, o estatuto do outro passa a diferir em relação à condição fixa de aprendiz ou mestre, e outras variáveis passam a afetar o jogo ascético. Em todo caso, a ascese sempre aparece como uma liça entre duas forças, na medida em que sempre estaria em jogo a instauração de uma condição artificial, forjada, no lugar de outra – igualmente artificial e forjada, frise-se.

Da mesma forma como pudemos dizer de uma gradação da presença do mundo na composição ascética, desde sua completa eliminação na ascese cristã, passando pelas asceses

moderadas e chegando, finalmente, ao jogo ascético dos cínicos com o mundo, também seria possível delinear graus de redução da distância entre modo de pensamento e gesto nas ascetes antigas abordadas nos cursos finais. Em certo sentido, essas duas gradações se relacionam.

Assim, o tipo de esforços requeridos para que se pudesse combinar certo modo de pensamento com certas condições materiais de existência também dependia das especificidades dessas configurações. A maior parte dos contrastes realizados por Foucault nos cursos finais decorre das reiteradas antinomias com a tecnologia cristã. Isso ocorre também no último curso, por ocasião do tratamento do tema da verdadeira vida. Desta vez, contudo, pinçaremos uma antinomia da vida cínica em relação a outra forma de vida que não a cristã.

Com base em uma definição platônica da verdadeira vida, Foucault (2011) aborda os seguintes traços: a verdadeira vida é sem dissimulação, sem mistura, reta e incorruptível. A partir dessa conceituação, o professor francês apresenta um contraste notável no grau de desprendimento em relação às condições materiais de existência, entre a vida cínica e outras formas de vida da Antiguidade, distinguindo em alguns momentos o desprendimento radical dos cínicos do desprendimento virtual de Sêneca.

A vida não dissimulada, com o mencionado estoico, teria por princípio agir *como se* sempre se estivesse diante da vista de alguém. Já com os cínicos, tratar-se-ia de tornar os seus gestos efetivamente públicos aos demais, de viver em público. A verdadeira vida como vida sem mistura, por sua vez, teria a ver com uma clara separação entre si e as contingências, as posses e os vínculos, de modo a não se abalar diante de uma contingência que comprometesse as relações de posses e de vínculos. “[...] E mais uma vez, Sêneca, ladrão e riquíssimo, desenvolveu longamente uma ideia de que a verdadeira vida é uma vida de desprendimento virtual em relação à fortuna”, alega Foucault (2011, p. 226), ao dizer que aquele filósofo defendia como verdadeira vida o desprendimento em relação à fortuna sem a respectiva atitude. Assim, Sêneca recomendava o exercício de despojamento em relação aos confortos, por não mais que uns três ou quatro dias. Já a ascese cínica consistia em viver em uma condição efetiva – e ativa, indefinida – de pobreza, não só material, mas até mesmo moral.

Tomando esses dois aspectos do que constituiria a verdadeira vida, podemos notar que, no caso de Sêneca, ser-lhe-ia requerido um conjunto específico de procedimentos, para que preservasse uma atenção guerreira em relação a si mesmo a despeito da preservação das condições amnióticas de sua vida de aristocrata e filósofo. O desconforto é perseguido e sustentado por um período previamente delimitado. Experimenta-se a situação indesejável sabendo-se que o retorno às condições confortáveis está garantido. No caso cínico, tudo é irreversível. Exercita-se o espírito já no interior de um contexto desfavorável aos olhos da

tradição, buscando-se justamente acirrar tal contexto. No caso de Sêneca, estaria em causa não ser escravo das contingências, não ser pego desprevenido espiritualmente. Para tanto, antecipava-se aos efeitos de um infortúnio por meio de uma simulação, uma amostra do infortúnio. No caso cínico, por sua vez, tratava-se de se despojar do modo de vida predominante a partir de um despojamento em relação às condições artificiais que o sustentavam. Como saldo, o cínico não era escravo de alguns efeitos espirituais implicados pelo modo de vida do qual se afastava progressivamente. Cada um a seu modo, com sua respectiva intensidade, e no interior das condições nas quais se encontrava, ambos buscavam lidar com o fator do risco, do perigo. Um apenas preparava-se para ele; o outro provocava-o e, no limite, habitava-o.

Vemos assim voltar, às exposições de Michel Foucault, a problemática do risco, numa voltagem discursiva absolutamente avessa à gestão e à educação do risco, tal como abordado no contexto histórico da modernidade. Recuperando a parte moderna da série de cursos, havíamos encontrado o desarmamento do ânimo social, seguido de um modo de habitação do mundo em congruência com os dispositivos, numa intensificação da evitação de um encontro agonístico com tudo, num esconjuro apavorado do risco.

A produção do cidadão como um ser de necessidade no território da cidade não constitui uma invenção moderna da razão de Estado; ela já constaria, muito anteriormente, da utopia urbana de Platão (VIEIRA, 2012). Porém, a configuração de sujeito que nos é familiar no contemporâneo, a qual Tiqqun cunhara como Bloom, não encontra intersecção com as composições existenciais pagãs. Some-se a isso que a urbanidade contemporânea não opera na mesma lógica que a antiga pólis, na qual os cidadãos assim o eram porque eram também guerreiros.

[...] É algo que os pacifistas detestam lembrar, mas os gregos antigos inventaram a política de início como forma de continuar a guerra por outros meios. A prática da assembleia na escala da cidade provém diretamente da prática da assembleia dos guerreiros. A igualdade no uso da palavra decorre da igualdade diante da morte. A democracia ateniense é uma democracia hoplita. Ali, só se é cidadão porque *se* é soldado; daí a exclusão das mulheres e dos escravos. Numa cultura tão violentamente agonística como a cultura grega clássica, o debate vê a si mesmo como um momento de confronto guerreiro, agora entre cidadãos, na esfera da palavra, com as armas da persuasão. Aliás, “agon” significa tanto “assembleia” quanto “concurso”. O cidadão grego completo é aquele que é vitorioso pelas armas como pelo discurso. (COMITÊ INVISÍVEL, 2016, p. 164-165, grifo do original).

A abordagem de Michel Foucault não fornece diretrizes que deveriam ou poderiam ser incorporadas ao modo de vida daqueles que travam contato com suas análises; essa nem nunca teria sido sua ambição, conforme já citado por um seu amigo próximo: “nunca me comporto

como um profeta, os meus livros não dizem às pessoas o que devem fazer” (FOUCAULT apud VEYNE, 2009). Nas palavras desse mesmo amigo (VEYNE, 2009, p. 129, grifos do original),

[...] Há em Foucault um voluntarismo, *à falta de melhor*; ele não decide que *é preciso* querer aquilo que se quer, julga *constatar* que é assim que os homens se comportam. O fato de se querer fazer pensar a sua vontade a todos os homens, de se querer o bem de outrem – como ele gostava de dizer –, era-lhe pessoalmente odioso. E era isso que o cristianismo, o marxismo e, infelizmente, as sabedorias pagãs já faziam.

Diferentemente de buscar dizer a lei para os outros, a abordagem de Michel Foucault situa-nos, assim como situava a ele mesmo, acerca do que outrora chegou a fazer parte de algo como uma substância ética, do que foi atenuado, confiscado, pervertido, do que foi instaurado, do que foi distorcido, do que foi vertido contra nós e do que se fez incontornável. Em resumo, Foucault nos deixou uma imensa cartografia, a partir da qual poderíamos pensar nossa ontologia por uma condição escandalosa de artificialidade. Se “[...] Existir é sempre existir de alguma maneira [...]” (SOURIAU apud LAPOUJADE, 2017, p. 89), essa artificialidade parece consistir no único elemento essencial de nossa existência.

Nossa passagem pela série dos cursos ministrados entre 1976 e 1984 buscou cortá-los tendo em vista modos de relação com o mundo. Como era de se esperar, não encontramos nenhuma resposta acerca de como deveríamos agir no mundo. Isso incluiria o *pari passu* dos procedimentos do próprio Michel Foucault, cuja especificidade era sempre contingenciada pelos encontros com os arquivos. Por outro lado, em nosso trajeto contaminado pela reverberação foucaultiana em Tiquun e Comitê Invisível, foi inevitável destacar o trânsito da agonística e o trânsito da relação com o risco, duas variáveis relacionais. Independentemente do tipo de relação com o mundo, seja de enfrentamento, obediência ou composição, as variáveis de agonística e de risco estavam sempre lá, sendo vetorizadas de uma maneira ou de outra. Prossigamos com elas, pois.

3.5. A ascese ética como uma agonística entre mundos

Com o gosto de se arriscar se perdem as razões de viver. (COMITÊ INVISÍVEL, 2017, p. 106).

Retomando o quadro do Bloom, sua relação com os dispositivos, e a importância do Eu em toda essa organização, em todas essas operações, dizíamos que Tiquun havia proposto uma metafísica crítica como uma ciência dos dispositivos. A relação que estabelece com tal gênero de crítica tem a ver com o grau de afetação gerada no instante em que se trava alguma tensão

com os dispositivos. Nesse sentido, *cidadão* não constitui uma mera rubrica, mas sinalizaria o grau mais baixo de tensão com os dispositivos, pois a condição de cidadão se caracteriza por circular em cadência com estes. O cidadão pode vir a se confundir de tal maneira com os dispositivos que, como observa Tiquun (2019b, p. 131), “No Império, a diferença entre a polícia e a população é abolida. Cada cidadão do Império pode, a todo instante, e com base numa reversibilidade propriamente bloomsca, revelar-se um policial”.

Daí a necessidade, da parte de Tiquun, de colocar em questão o modo operativo da teorização crítica de matriz kantiana, dada a predicação cidadã que caracteriza esta última. Assim procedendo, o coletivo anônimo faz vacilar a honestidade do postulado *pensem o que quiserem mas obedecam*, pois, no próprio *pensar o que se quiser*, certa continência cidadã já está em curso, na medida em que há coisas que não adianta querer pensar, se se quer ao mesmo tempo manter o predicado de cidadão, porque tal condição impõe certo limite operatório ao pensamento.

Daí o corte estratégico de Tiquun. Foi-lhe necessário abdicar da qualidade de cidadão, do predicado *cidadão*, e, por conseguinte, de suas respectivas operações, para daí poder alcançar um modo de pensamento outro, o qual fatalmente exige seus devidos gestos, aí incluído o gesto escrevente. Lembremos, com Michael Peters (2000, p. 65-66), o que estaria assente para as operações de pensamento pós-estruturalista, na medida em que este é tributário dos escritos de Friedrich Nietzsche:

A crítica da modernidade envolve, pois, para Nietzsche, uma crítica das ideias e das instituições “modernas”: a democracia, o liberalismo, o humanismo, a “liberdade”, a verdade, a igualdade, o casamento moderno, a ciência e a educação modernas. A crítica da modernidade envolve, acima de tudo, e de forma crucial, uma crítica da filosofia moderna que se baseia nesses conceitos e em seu pensamento por instituições fundadoras.

Em vez de defender esses e tantos outros universais, inclusive o universal conhecido como Estado (FOUCAULT, 2008a), o pensamento pós-estruturalista privilegiaria, a partir de Nietzsche, a agonística entre forças (FOUCAULT, 2002). Nesse sentido, Tiquun não poderia compor sua escrita em termos cidadãos, isto é, pautado pela pressuposição dos universais. Restaria assim a questão: como instaurar um modo outro de operar taticamente que não seja o modo teórico crítico/cidadão? Mais precisamente, *como* sair dessa condição?

Em sua busca por abandonar as fileiras, foi preciso para Tiquun ousar enfatizar, afirmativamente, operações de dentro justamente daquilo que outrora fora esconjurado pelo Estado moderno e ora é assim mantido pela cidadania imperial. Trata-se de uma potência que

só se ativa em uma condição agonística com os dispositivos. Nomeadamente, Tiqqun precisou ousar vislumbrar o ético a partir de operações criminais, praticando uma “[...] ciência criminal” (TIQQUN, 2019b, p. 225). Para tanto, desembaraçou-se da visão representacional do crime, por meio da qual este não é muito mais do que uma transgressão às leis e talvez à moral. Já em chave vitalista, o crime pode ser considerado a partir da agonística que lhe é constitutiva.

[...] Há toda uma incandescência do corpo, uma transformação deste em uma superfície de impacto ultrassensível que jaz no crime e que é sua verdadeira experiência. Quando furto, desdobro-me em uma presença aparente, evanescente, sem espessura, absolutamente qualquer e em uma segunda presença inteira, intensiva e interior desta vez, na qual se anima cada detalhe do dispositivo que me envolve [...]. O furto, o crime, a fraude são as condições da existência solitária em guerra contra a bloomificação, contra a bloomificação pelos *dispositivos*. (TIQQUN, 2019b, p. 224-225, grifo do original).

A escrita de Tiqqun não inaugura a exposição de uma sensibilidade em relação a esse modo outro de agitação molecular. Poderíamos remontar algum rastro pregresso de tal sensibilidade na escrita do famoso ensaio *A vida dos homens infames*, cujas linhas são trespassadas por certa comoção de Michel Foucault (2006), provocada pela simples leitura das cartas de prisão que eram redigidas contra alguns que incomodavam, riscando assim as vidas destes. Mas também poderíamos mencionar escritos não filosóficos em princípio, redigidos a partir não apenas de memórias de situações, mas especialmente a partir de uma memória da afetação, dada pela exposição direta de sua própria superfície corporal a elas.

É o caso de *Estação Carandiru*, resultado de alguma urgência de escrita provocada pela experiência de uma década de atendimento médico voluntário na extinta Casa de Detenção de São Paulo. Ali, Drauzio Varella (1999) não se restringe a relatar as histórias mais improváveis envolvendo apenas os outros. De fato, essas histórias envolvendo apenas os outros dizem de vidas sempre por um fio, e talvez a sinalização mais intensa disso possa ser apontada a partir de algumas distribuições arquitetônicas: o Seguro, localizado no Pavilhão 5, para onde iam os jurados de morte; e a Rua 10, onde ocorriam os acertos de contas entre detentos, raramente sem baixas de matrículas. Esses eram os locais destinados àqueles que descumpriam o estrito código de honra dos presos, um código baseado na lealdade. Embora estivesse lá voluntariamente, não se confundindo com a situação de seus pacientes, o médico não estava salvaguardado de passar por situações nas quais ele mesmo acabaria se vendo, ainda que por um instante, em risco – como na história do túnel.

Conta Varella que, certo dia, passava pelo ambulatório o quarto detento em estado de febre decorrente de leptospirose. Distraído, o médico paulista teria perguntado, a título de

brincadeira, se aquele detento também estava participando da abertura do túnel, um túnel que estaria sendo cavado por um grupo de detentos de um dos pavilhões do Complexo prisional. Conforme narra, assim que percebeu a gravidade de seu próprio gesto pelos olhos do detento, os quais “[...] arregalaram para dentro dos meus” (VARELLA, 1999, p. 96), teve que deixar claro que não estava ali na condição de policial. E, para caucionar sua própria declaração, ao ouvir o detento redarguir desesperado, respondeu apenas: “Já nem sei de que assunto você está falando” (VARELLA, 1999, p. 97). A continuação da estória assim se deu: “Duas ou três semanas depois, em casa, no café da manhã, abro o jornal: ‘Detentos fogem através de túnel no Carandiru’” (VARELLA, 1999, p. 97).

Em uma conversa¹⁰ com Drauzio Varella, Caco Barcellos conta de suas negociações de entrevistas com alguns criminosos, realizadas para composição de sua premiada obra *Rota 66*. Ele narra que combinava previamente com seus entrevistados para contarem apenas coisas já acontecidas, e de forma alguma o que estavam tramando fazer. Conta, então, que chegou a dar meia volta e deixar falando sozinho um entrevistado em específico, o qual insistia em querer contar de seus próximos planos ilícitos. O jornalista conta que alertou o entrevistado acerca das implicações, para ambos, que tal ato eventualmente poderia acarretar. Se Barcellos soubesse de antemão o que seu entrevistado estaria prestes a realizar, isso o colocaria na condição de cúmplice, contra o que ele seria obrigado a contatar a polícia, tornando-se assim um X9, um alcagueta; ao mesmo tempo, caso o crime desse errado, o jornalista seria o primeiro a ser morto. Finalmente, ele conta que seu entrevistado ficara ofendido por não ser ouvido, pois via aí um desdém em relação à sua confiança pelo jornalista. Plácido, Drauzio Varella conclui sua escuta com o seguinte postulado: *Para lidar com bandido, precisa ter muita ética, né.*

Se prestarmos bem atenção, podemos ver que o que a estória do túnel conta é de uma ocasião na qual o médico dava prova de sua palavra de honra a um preso. Varella havia caído acidentalmente na circunstância e, na imprevista agonística, decidira agir eticamente com o seu paciente. Para tanto, conforme ele mesmo conta, precisou não agir como um policial.

Poder-se-ia objetar que ele teria agido daquela forma por medo, medo de represália da parte dos cavadores do túnel. Mas, conforme vimos com Michel Foucault e com Tiquun, a neutralização ou atenuação ética pelo medo seria constitutiva de uma relação de fusão com os dispositivos. Já no espaço masmormento do ambulatório do Carandiru, o que se passou teria sido um encontro agonístico entre duas formas-de-vida, ambas ali em igual estado de vulnerabilidade, sem hierarquia – lembrando que forma-de-vida não consistiria em uma

¹⁰ Disponível em <<https://youtu.be/IVTqB0rwhAW>>. Acesso em: 20 dez. 2022.

definição identitária, mas em como se é aquilo que se é em determinada situação (TIQQUN, 2019b).

Essa sorte de vibração energética que outrora exercera uma força sobre a escrita de Drauzio Varella, é de onde Tiqqun prossegue, permitindo que tal vibração desintegre qualquer clivagem moral e atinja as operações existenciais.

Tiqqun não denuncia os dispositivos, dado que a crítica como denúncia operaria por si só como um dispositivo. Admitindo-se que “O DISPOSITIVO PRODUZ MUITO MATERIALMENTE UM CORPO DADO COMO SUJEITO DO PREDICADO DESEJADO” (TIQQUN, 2019b, p. 228), podemos afirmar que o dispositivo *denúncia* operaria, nesse caso, a produção de vítimas e excluídos; em suma, produziria silêncio em relação à sua potência. Indagando o modo operativo dos dispositivos em sua crítica, Tiqqun torna possível vislumbrar o crime em sua potência ética, estética e política.

Dar-se o tempo, esta é a condição de todo estudo comunicável dos dispositivos. Assinalar as regularidades, os encadeamentos, as dissonâncias; cada dispositivo possui uma pequena música própria que é preciso desafinar ligeiramente, distorcer acidentalmente, fazer entrar em decadência, em perdição, fazer sair de seu prumo. Aqueles que *fluem* no dispositivo não se dão conta dessa música, seus passos obedecem em demasia à cadência para escutá-la em sua clareza. Para isso é preciso partir de uma temporalidade outra, de uma ritmicidade própria para, passando pelo dispositivo, estar atento à *norma ambiente*. É a aprendizagem do ladrão, do criminoso: desafinar a marcha interior e a marcha exterior; desdobrar e folhar sua consciência; estar ao mesmo tempo móvel e parado, à procura e enganosamente distraído. (TIQQUN, 2019b, p. 221-222, grifos do original).

Conforme consta acima, seria possível dizer que as operações correlatas a uma ciência criminal diriam menos respeito a uma noção representacional de crime, e mais a um destaque da própria potência que flameja por meio do ato criminoso. Nesse sentido, *crime* poderia ser considerado como apenas uma das rubricas por meio das quais se buscou identificar, isolar, neutralizar e proscrever um espectro razoável das potências perigosas; assim sendo, o ato identificador das leis torna-se indiferente, pois ele não passa de um fator de distribuição interno à lógica de gestão do risco. Importa frisar esse ponto, na medida em que, recuperando algo já citado anteriormente, o inimigo do Império é o acontecimento – enquanto o predicado *criminoso* está previsto no jogo, e se encontra devidamente gerenciado, as paixões, os gostos e as inclinações imponderáveis que escapem ao edifício do Eu, à medida que não se as for possível gerenciar, não devem sequer poder circular, mesmo que não se encontre nenhuma tipificação criminal para elas. Isso porque

[...] governar foi sempre, entre nós, extirpar no seu nascedouro o que pudesse, de longe, subverter a hierarquia assentada das castas, das classes, das fardas e dos fardões, dos privilégios, das exclusividades, dos elitismos. Governar é, antes de tudo, e por antecipação, expurgar essa dimensão ingovernável, irreduzível, no limbo do invisível e do indizível, através da reiteração incessante do estado de coisas. (PELBART, 2019, p. 127).

Lembremos que, em *A vida dos homens infames*, Michel Foucault (2006, p. 208) diz que “[...] O ponto mais intenso das vidas, aquele em que se concentra sua energia, é bem ali onde elas se chocam com o poder, se debatem com ele, tentam utilizar suas forças ou escapar de suas armadilhas”. Porventura, seria necessário indagar: como fazer para que esse choque com o poder não seja percebido por ele? A partir de uma derivação da contribuição de Tiquun, poderíamos dizer que a estratégia para realizar uma ciência dos dispositivos, uma ciência criminal, consistiria em experimentar a presença por meio da abdicação de sua própria perceptibilidade, por parte dos dispositivos; em palavras outras: pesar o mínimo possível sobre a mesa de vidro.

Assim, quase sem pesar, seu Lupércio teria conseguido passar despercebido pelos dispositivos, chegando até mesmo a embaralhá-los. Narrado em prosa por Drauzio Varella (1999) e Josmar Jozino (2005), além de ter conquistado espaço em certo número de crônicas e reportagens, não foi tanto pelos seus crimes – os quais consistiam invariavelmente em fumar e vender maconha (VARELLA, 1999) – que o velho massagista da Seleção Brasileira de Basquete, e quase massagista da Seleção Brasileira de Futebol de 1958, angariou tanta atenção, mas pela longevidade de sua presença em ambiente prisional: ele passara metade de sua vida, finda por volta de seus 80 anos, atrás das grades de ferro.

[Lupércio] dispõe de uma antologia de flagrantes que sofreu em todos esses anos, e ressalta o mais caricatural. “Eu estava andando na avenida São João, com uns 22 parangos de maconha no bolso, cada um representando um jogador da seleção. Aí um cavalo da Força Pública estava com fome. Eu fugi dele”, lembra. “Mas parece que o cavalo andava de galochas, e veio de fininho em cima de mim, com o oficial montado em cima dele. O bicho estava com fome, eu trazia a maconha entre as pernas e ele sentiu o cheiro do mato. O cavalo começou a ‘br, brr’, aí os policiais disseram ‘Lupércio, você tem algo entre as pernas, mostra tudo’. Aí eu fui preso só porque o cavalo estava morrendo de fome”. (TOGNOLLI, 1994b, p. 3).

Em uma de suas inúmeras saídas da prisão, já diante do portão, prestes a sair, seu Lupércio bradaria, voltado para os pavilhões, dos quais vinha um ruído de ovação geral para ele, *Eu vou mas eu volto! Eu vou mas eu volto!* Assim que atravessa o portão, Lupércio se volta para este, junta as mãos em prece e se ajoelha. Ele se ajoelha *para* o presídio.

Essa cena aconteceu diante do jornalista Goulart de Andrade e de seu cinegrafista, sendo por este registrada para exibição de um programa televisivo chamado *Vem Comigo!*¹¹ Numa noite qualquer de 1987, Andrade se despejava do lado de dentro do complexo do Carandiru, a fim de ali passar as 24 horas seguintes, registrando sua exploração daquele universo. O término desse prazo de permanência se daria, conforme previamente programado, em companhia de seu Lupércio, já idoso à época.

Poder-se-ia dizer, em tom de lamento, que seu Lupércio seria um homem completamente institucionalizado. Afinal, passara metade de sua vida encarcerado, chegando a pedir, à diretoria da Detenção, para morar em um cantinho em seu interior, no qual viveu seus derradeiros dois ou três anos de vida, já em condição institucional de libertado. Nessa derradeira condição de morador do Carandiru, “[...] Os próprios agentes penitenciários lhe serviam café, almoço e janta”, conta Jozino (2005, p. 101).

Sua atitude para com o dispositivo prisional chega ao limite por meio do gesto de forjar flagrante contra si próprio e, assim, poder retornar ao lado de dentro do presídio. De acordo com Caveirinha, apelido de Josmar Jozino (2005), esses flagrantes forjados não correspondiam a um efetivo novo feito criminal: para ser capturado novamente, ele simplesmente telefonava para a delegacia denunciando a si mesmo por venda de maconha, como se denunciasse a um terceiro. Resumidamente, poder-se-ia dizer que seu Lupércio teria se fundido com o dispositivo prisional.

Acontece que o velho não parecia partilhar da mesma percepção de fronteira que permitiria, desde uma perspectiva cidadã, vislumbrar nele uma condição de prisioneiro. Conforme vimos com Michel Foucault, uma tal perspectiva pressupõe a liberdade como liberdade *de circulação*, e, justamente por ser uma liberdade condicionada, desde seu conceito, pode ser considerada como um dispositivo. Não à toa, Tiquun (2019b, p. 190) elege justamente a *autopista* como sendo “[...] o dispositivo perfeito, o dispositivo-modelo a partir do qual não poderia restar nenhum mal-entendido sobre a própria noção de dispositivo”. Por que a autopista? Porque, nela, “[...] *o máximo da circulação coincide com o máximo do controle*” (TIQQUN, 2019b, p. 190, grifos do original). Vejamos como Tiquun investiga esse dispositivo em ato:

[No sistema de autopistas,] tudo foi cuidadosamente parametrizado para que *nada aconteça*, jamais. O fluxo indiferenciado do cotidiano só é avaliado pela série estatística, prevista e previsível, dos *acidentes*, sobre os quais somos mantidos muito mais informados do que somos testemunhas, e que não são, portanto, vividos como

¹¹ Disponível em <<https://youtu.be/GesnpzKMUI8>>. Acesso em: 20 dez. 2022.

acontecimentos, como *mortes*, mas como uma perturbação passageira cujos traços serão apagados na hora. No mais, como nos lembram os agentes de segurança das rodovias, morre-se muito menos nas autopistas do que nas rodovias nacionais; e são apenas os cadáveres dos animais atropelados, que se fazem notar pelo ligeiro desvio que induzem na direção dos carros, os que nos lembram o que quer dizer *PRETENDER VIVER AÍ ONDE OS OUTROS PASSAM*. [...] A autopista é toda feita, com suas largas curvas e sua uniformidade, calculada e assinalada, para reduzir todas as *condutas* a uma só: a zero surpresa, prudente e mansa, finalizada em um lugar de chegada e toda feita em uma velocidade média regular. Apesar disso, há um ligeiro sentimento de ausência, de uma ponta a outra do trajeto, como se a única forma de permanecer em um dispositivo fosse levando em conta a perspectiva de sair dele sem jamais verdadeiramente ter estado *nele*. (TIQQUN, 2019b, p. 191-192, grifos do original).

Tanto nesse caso como no de seu Lupércio, está em jogo uma relação com dispositivos. Com essa proposição operatória do dispositivo da autopista, podemos traçar uma diferença visceral com Lupércio. Nosso encontro com este último só ocorreu em virtude de outros que foram afetados por sua forma-de-vida. Trata-se menos de Lupércio e mais de uma reverberação que encontrou em outros uma zona de sensibilidade. Já com a autopista, nada deve se passar, pois lá se trata justamente de preservar em uma condição de ausência aqueles que por lá passam. Considerando a proposição de Tiquun, o velho sentenciado estaria mais pareado com os animais que pretendem viver. Conforme uma crônica publicada no contexto da Copa do Mundo de 1994,

Lupércio diz que hoje seu maior sonho seria acompanhar um time oficial, porque acredita que suas mãos trêmulas ainda possam “prestar serviços ao país”. Mas também não se arrepende de nada que fez, porque uma das “delícias” de sua vida, revela, sempre foi “fumar e vender os cigarrinhos que levam a gente para a Lua”. O massagista só se comunica usando termos hoje sepultados pela malandragem. Seu código de comportamento é o dos malandros românticos dos anos 50. (TOGNOLLI, 1994b, p. 3).

De forma que, em vista do modo de apresentação de sua própria figura, bem como das linhas que fixaram a afetação de alguns autores por esse curioso personagem, seu Lupércio teria conseguido se esgueirar ao longo de toda a predicação judicial a ele atribuída. Em outras palavras, o dispositivo parece não ter conseguido capturá-lo, a despeito de todas as evidências e de todos os fatos. Com efeito, seu Lupércio, abandonado às suas próprias inclinações, frustrando assim a linearidade entre sujeito e predicado, embaralhou e inoculou o dispositivo prisional, por meio da instauração e da sustentação de uma forma-de-vida, a de certa malandragem, cujo esvanecimento constitui um dos principais tópicos de *Estação Carandiru* (VARELLA, 1999). Com efeito, o apelido de Lupércio na prisão era Mala (JOZINO, 2005), corruptela de *malandro*.

Em seu consagradíssimo ensaio *Dialética da malandragem*, Antônio Cândido (1970, p. 71) delinea os contornos éticos do malandro a partir de uma lógica dos puros meios.

O malandro, como o pícaro, é espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores. Já notamos, com efeito, que Leonardo [protagonista do romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida] pratica a astúcia pela astúcia (mesmo quando ela tem por finalidade safá-lo de uma enrascada), manifestando um amor pelo jogo-em-si que o afasta do pragmatismo dos pícaros, cuja malandragem visa quase sempre ao proveito ou a um problema concreto, lesando frequentemente terceiros em sua solução. Essa gratuidade aproxima “o nosso memorando” do *trickster* imemorial, até de suas encarnações zoomórficas – macaco, raposa, jabuti –, dele fazendo, menos um “anti-herói” do que uma criação que talvez possua traços de heróis populares, como Pedro Malasarte.

Parece-nos, assim, que o aparato físico do dispositivo prisional não teria conseguido fazer com que o velho sentenciado se deixasse afetar pela conceituação governamental de liberdade – “Você tem-me cavalgado, / seu safado! / Você tem-me cavalgado, / mas nem por isso me pôs / a pensar como você. / Que uma coisa pensa o cavalo; / outra quem está a montá-lo” (O’NEILL apud TADEU, 2007, p. 314).

Arriscamos sugerir, portanto, que seu Lupércio teria eventualmente driblado justamente o processo de subjetivação próprio ao dispositivo criminal, qual seja: reconhecer a si mesmo como prisioneiro. A escrita de Drauzio Varella parece ter sido sensível a isso, a ponto de se referir ao velho de tal forma que, em vez da tipificação penal na qual o Estado o havia enquadrado, os apostos referentes a ele nos permitem saber outros predicados: massagista do São Paulo, maconheiro convicto, 82 anos, orgulhoso de nunca ter roubado na vida (VARELLA, 1999) etc.; e, mesmo no que diria respeito aos crimes por ele cometidos, Varella sequer faz uso da linguagem técnica que qualificaria um criminoso; em vez de porte e tráfico de entorpecentes, apenas fumar e vender maconha. Em adição, na entrevista conduzida por Goulart de Andrade, ouvimos da forte relação que seu Lupércio tinha com o futebol: além de massagista em times, imitava alguns locutores de sucesso na época, chegando a fazer, a pedido do repórter, uma imitação de Osmar Santos. Uma reportagem da Folha de S. Paulo (TOGNOLLI, 1994a) conta que Lupércio chegara a fugir de Vicente Feola, técnico da seleção brasileira na Copa do Mundo de 1958, o qual procurara o massagista com o fito de ajudá-lo.

Paradoxalmente, em sua oferta ao exercício de uma suposta liberdade, a autopista faria os sujeitos apenas passarem por ela, sem nada se passar com eles. Imperturbáveis, chegariam como partiram; presos no Bloom. Os dispositivos dispersam os sujeitos uns dos outros, conduzindo cada um ao seu próprio encapsulamento, prevenindo uma possível superfície de contato com a experiência.

Dado, pois, que os dispositivos nos induzem e nos mantêm no Bloom, o que fazer? Tratar-se-ia de evitar os dispositivos? Seria possível evitá-los na contemporaneidade, dado que

qualquer coisa hoje pode ser vertida em dispositivo? A resposta a essas questões pareceria ser, inevitavelmente, o expediente da ascese. Contudo, como assumir uma ascese ética no contemporâneo, se se trata aí de um exercício *de si sobre si*? Considerando, com Giorgio Agamben (2007, p. 63), que “[...] em nenhum lugar na psicologia encontramos algo parecido com um sujeito ético, com uma forma de vida”, qual é a possibilidade de uma ascese ética no contemporâneo, se a experiência de si mesmo está crivada por uma ideia de Eu que remonta à instauração de uma interioridade subjetiva? Resumindo: quando admitimos a ética como relação *consigo*, em que medida a própria *ênfase* a si mesmo não teria se convertido, na modernidade, em dispositivo?

Com base em nossa investigação até aqui, farejamos a necessidade de um deslocamento de ênfase no tocante à ascese. Dado que o mundo contemporâneo, na forma de uma imensa engrenagem de dispositivos, nos convoca sem descanso a uma relação conosco mesmos em termos de um Eu, quiçá à ascese caberia voltar a atenção preliminarmente à relação com os dispositivos. Em vez de nos apoiarmos na conceituação corrente que assume a ascese como uma prática de si para si, tomemos distância em relação a essa ênfase. Para tanto, consideremos agora a ascese a partir da operação em jogo no seu exercício.

Dizíamos, desde o início desta pesquisa, que a ascese se daria por um esforço, no sentido de dirimir a distância entre certo modo de pensamento e gesto. Em adição a isso, consideremos que esse esforço não ocorre em um espaço virgem, uma folha ou uma tela em branco. Ele sempre ocorre, isto sim, em um território já sitiado, corrompido, viciado, habilitado e acostumado por outras forças, por um outro modo de pensamento. Nesses termos, a ascese ética poderia deixar de ser pensada como um exercício a sós. Com efeito, que outra operação ocorre em uma ascese além de uma agonística entre modos de pensamento, travada na superfície de um gesto? Que outra operação ocorre numa ascese além da busca pela destituição de uma condição previamente assentada? Que outra operação a ascese realiza, que não uma disputa, uma guerra?

Isso iria de encontro a certa visão da ascese a qual, desde o advento do cristianismo, tem repousado na ideia do retiro, da separação, da suspensão da relação com o mundo, culminando na transmutação de nossa presença em uma espécie de modalidade espectral.

Em regime de contemporaneidade, o Bloom consistiria na força por ora vencedora, de uma agonística dada em um território o qual, devido exatamente a essa condição vitoriosa, deseja identificar-se, tomar-se e ser tomado como um indivíduo, por meio do persistente aceno de paz aos dispositivos. O triunfo do Bloom é tão imperioso que imporá, no limite, a pacificação da agonística, não preservando nem mesmo a guerra contra si próprio, traço magno

da ascese cristã. Dado que o Bloom caracterizaria uma crise da presença, tratar-se-ia de uma vitória por W.O.

Enquanto isso, as notações. Que fazem as notações coreográficas, além de convidar os gestos a uma realização disciplinada do seu próprio desperdício, fornecendo condições operatórias para tal? Não estaria aí em causa uma liça contra os gestos finalistas, funcionais, econômicos, úteis, e, por conseguinte, contra todo o embotamento energético que tais modalidades de gestos implicam? Não fornecem as notações rotas detalhadas para uma suspensão dos gestos habituais?

[...] a vida não tem utilidade nenhuma. A vida é tão maravilhosa que a nossa mente tenta dar uma utilidade a ela, mas isso é uma besteira. A vida é fruição, é uma dança, só que é uma dança cósmica, e a gente quer reduzi-la a uma coreografia ridícula e utilitária. Uma biografia: alguém nasceu, fez isso, fez aquilo, cresceu, inventou o fordismo, fez a revolução, fez um foguete, foi para o espaço; tudo isso é uma historinha ridícula. Por que insistimos em transformar a vida em uma coisa útil? Nós temos que ter coragem de ser radicalmente vivos, e não ficar barganhando a sobrevivência. (KRENAK, 2020, p. 108-109).

Andrew Hewitt (2005) tece uma instigante correlação entre a sofisticação da prática do balé e a atenuação das possibilidades de mobilidade política da burguesia. De acordo com ele, ao final do século XIX, ao mesmo tempo em que a classe burguesa perdia espaço no contexto da política institucional, os membros dançarinos pertencentes a ela, por sua vez, buscavam conquistar cada vez mais espaço. Onde? Entre suas próprias articulações, alongando o perímetro de alcance de seus gestos. E aprimoravam cada vez mais sua força muscular, de modo a realizar movimentos progressivamente mais ágeis, e saltos cada vez mais altos e duradouros. Não poderíamos dizer, por esse contexto, que o balé estaria representando, no palco, um poder que, no teatro da política, minguava.

Rudolf Laban (1990), por sua vez, traça uma correlação entre o dançar e as distintas implicações, nos modos de vida, de duas discursividades, as quais ele especificou como era pré-industrial e era industrial. Esta última é caracterizada por Laban pela especialização e simplificação dos gestos, em comparação à outra. Diferentemente de uma redução gestual, o modo de vida em regime pré-industrial caracterizar-se-ia por um constante recrutamento dos corpos, por meio das variações de tarefas às quais os viventes precisavam se dedicar. Diferentemente da era pré-industrial, na qual a dança teria o festejo como propósito de sua execução, a condição de vida na era industrial levaria o célebre pensador do movimento a defender a dança moderna como modo de compensar a atenuação gestual que caracterizaria essa era, propondo o que denominou como dança educativa moderna.

Baseando-nos nas correlações de Hewitt e de Laban, diríamos que não só a dança moderna, mas também o balé, estariam fazendo a sua guerra, lutando no território que lhe era próprio. Poderíamos assim indagar: não se trataria do mesmo tipo de operação realizado pelos dançarinos de Trajal Harrell, ao executarem uma peça coreográfica sedados, derretendo de sono em pleno vórtice da “[...] cultura neoliberal a 24/07” (LEPECKI, 2016, p. 29, tradução nossa)? Não se poderia também aí considerar algo como uma guerra em curso?

Em 1976, Michel Foucault destituía em aula a política como grade de inteligibilidade das práticas, para conseguir prosseguir com suas próprias investigações. Em lugar da política, (r)estabelecera a guerra como grade de inteligibilidade das práticas, modificando assim seu próprio modo de pensar o poder. Poucos anos depois, destituía em aula o universal de Estado, de modo a prosseguir com suas investigações por meio da forja do operador relacional de governo. Ao longo dos cursos seguintes, ele teria, por outro lado, preservado a ideia de ética como relação de si consigo: “[...] Há, portanto, uma tomada de si mesmo como cerne que caracteriza toda e qualquer ação ética no pensamento foucaultiano”, é o que aponta André Bocchetti (2019, p. 478). “[...] Cremos que ao menos desde Foucault a questão ética se coloca indubitavelmente nesse intervalo entre a produção de si mesmo e o espaço do fora do acontecimento no qual está imerso e pelo qual está sendo produzido o corpo”, diz ainda o pesquisador (BOCCHETTI, 2019, p. 477). Em outras palavras, a despeito de ter levado em conta, em sua abordagem da ética, o mundo – em vez de considerar este último exclusivamente pelo domínio da política –, a abordagem de Michel Foucault teria, de certo modo, preservado o *si* como universal da ética e, por conseguinte, da ascese.

Em regime de contemporaneidade, caberia porventura uma suspeita em relação à ideia de ascese como exercício *de si*, bem como à ideia de ética como relação *consigo*. O deslocamento da ascese aqui vislumbrado requereria, assim, destituir o *si* como sua grade de inteligibilidade. Para tanto, cabe desintegrar a redoma que tem resguardado o *si* na condição de um universal. Dado que a experiência moderna de si é vivida na condição de Eu, seria preciso desviar dele. “[...] ‘O fim do Eu será a gênese da presença’, anunciava Giorgio Cesarano [...]”, conforme endossa o Comitê Invisível (2016, p. 143).

Uma vez destituído o *si* tanto como universal quanto como grade de inteligibilidade das práticas éticas e ascéticas, tomamos a estratégia foucaultiana de pensar as relações a partir da guerra, e com isso torna-se viável pensar a ascese como a instauração de uma zona de conquista, diferentemente de pensá-la como uma agonística consigo mesmo. Com efeito, Michel Foucault traçou em seus cursos finais uma correlação entre agonística e ética de si, e tal correlação

orbitou justamente as práticas de ascese. Assim sendo, o vetor do conflito já operava lá; contudo, o si fazia sempre par com esse vetor.

Destituindo-se o si de sua condição de universal da ética, a ascese poderia ser considerada a guerra continuada por outros meios, no domínio da ética. Esta, por sua vez, poderia assim ser considerada como uma conquista sempre instável, provisória, sempre por um fio, de uma guerra, uma guerra contra um oponente que, se endossarmos o mapeamento tático de Tiqqun, consistiria na força totalizante do Bloom, ou, indo junto com o Comitê Invisível (2016), o ser de necessidade. Nesse último caso, é sugerida uma fabulação em termos de um gesto destituente, em relação ao qual é feita a seguinte ressalva: “Destituir não é [...] atacar a instituição, mas, sim, a necessidade que temos dela. Não é criticá-la – os primeiros críticos do Estado são seus próprios funcionários [...]” (COMITÊ INVISÍVEL, 2017, p. 96-97).

Admitindo-se a ascese ética como uma guerra, indagar-se-ia: ante a destituição do si, por que guerrear? Fazê-lo em nome de quê? O que estaria em jogo na ascese ética? Pois bem, tratar-se-ia simplesmente da afirmação, em ato, de algum mundo. Nessa perspectivação, é de mundos que se trata, não de seres.

3.6. A edição como referência

Cada mundo humano é uma determinada configuração de técnicas, de técnicas culinárias, arquiteturais, espirituais, informáticas, agrícolas, eróticas, guerreiras etc. E é exatamente por isso que não há essência humana genérica: porque só há técnicas particulares e cada técnica configura um mundo, materializando-se assim certa relação com este, uma determinada *forma de vida*. Não se “constrói”, portanto, uma forma de vida; não se faz mais do que incorporar técnicas, pelo exemplo, pelo exercício ou pela aprendizagem. É também por isso que nosso mundo familiar raramente nos surge como “técnica”: porque o conjunto dos artifícios que o articulam já faz parte de nós; são sobretudo aqueles que não conhecemos que nos parecem de uma estranha artificialidade. (COMITÊ INVISÍVEL, 2016, p. 147-148, grifos do original).

Com base nos achados desta investigação, podemos afirmar que a edição ocorre em condição pervasiva e implica os modos de vida em diversos níveis. Com as notações coreográficas e com Michel Foucault, pudemos ver que, ultrapassando o âmbito formal, a edição atinge as práticas discursivamente, por meio da afetação de seus modos. Ela pode incidir no aspecto arquitetônico, tanto em seus graus de rearranjo logístico – seja do tempo seja do espaço – como em seus graus de restrição do entorno dos corpos. Ela também pode definir ou redefinir o modo de atenção aos gestos, seja por meio da ênfase a determinadas partes do corpo, seja por meio de aspectos qualitativos dos gestos, seja, finalmente, pela maior ou menor importância dada ao detalhamento e à precisão de sua execução. A partir daí, a edição acaba

por produzir efeitos de ordem afetiva nas práticas. Nesse sentido, vale enfatizar que as adulterações afetivas nos modos de relação com os imponderáveis constituem aquilo que mais se destacou por aqui. Em resumo, ao ocupar-se dos modos, a edição se afigura como expediente decisivo à singularidade de uma composição.

A edição torna-se, assim, referência. Os cursos de Michel Foucault permitem acessar as dimensões ética e política dos procedimentos editoriais, amalgamando-os assim à sua já presumida dimensão estética. Em sua companhia, o mundo se apresenta em uma condição de artificialidade exuberante. Embora não tenha recebido nossa atenção, cabe pontuar que a dimensão dos acasos, dos acidentes, muito enfatizada ao longo da obra de Foucault, também incide de modo editorial. Sem requerer autorização, a edição passa cortando, atenuando, aumentando, quebrando, desviando, excluindo etc., não constituindo um gesto consciente, mas uma condição imanente a qualquer prática.

Em que pese a riqueza intrínseca ao conjunto das notações, nossos encontros com elas requereram traçar arremates analíticos com outras companhias, companhias estas que trouxessem efetivas execuções de gestos dançarinos à cena. Não se tratava, ali, de pôr à prova a legitimidade discursiva dos diversos procedimentos editoriais fabulados pelas notações. Uma vez postos em conversação com estas, aqueles gestos dançarinos, porém, não se mostraram de todo contrários às fabulações notacionais; não se mostraram de todo conformes, tampouco. Nem embate nem obediência estritos.

Nas peças coreográficas colocadas em conversação com o arquivo das notações, a consideração pelo ponto de vista do espectador estava tão presente quanto o tratamento do movimento e do tempo, procedimentos editoriais que roubaram nossa atenção no arquivo das notações. Nas composições coreográficas evocadas, os mesmos procedimentos editoriais haviam sido recompostos com outras premissas, estas distantes e eventualmente avessas àquelas que, nas notações, estavam amalgamadas aos procedimentos editoriais. Ao submeterem as mesmas operações a um jogo de composição com outro modo de pensamento, podemos dizer que algumas peças coreográficas dos últimos 60 anos exerceram sua afetação mediante procedimentos editoriais suscitados a partir de suas próprias urgências, e não em conformidade com as urgências pontuais que teriam levado ao conjunto de proposições notacionais estudadas.

Diríamos que, em seu trabalho de recomposição das forças editoriais preexistentes, as mencionadas peças coreográficas contemporâneas tiveram condições de fazer frente ou tomar alguma distância em relação à ordem discursiva vigente, não apenas no âmbito da dança, mas no do modo de funcionamento do tecido social como um todo. Considerando que tantas notações buscaram apreço institucional, fosse de figuras da realeza, fosse de Universidades e

Academias de Dança, buscando inovar mantendo-se em conformidade com estas, sugerimos que uma arte de distância e não a recusa radical, operada pelas coreografias contemporâneas, atende a urgências políticas outras. Levando em conta os mesmos procedimentos, podemos afirmar que tais operações notacionais buscaram instaurar outras aberturas, adulterar os jogos relacionais com a coreografia e com o público, tomando, para sua própria lida, a disciplina antes como potência da atenção, do que como dispositivo de subjetivação.

Tomadas a partir de certa perspectivação, talvez pareça inescapável reconhecer que as notações coreográficas teriam fincado o programático como aspecto irreduzível da dança. Porém, nossa proposição é a de que, em meio a esse ato mesmo, devido ao modo como o fizeram, estabelecendo séries gestuais de duração limitada, elas também teriam fincado o meio, o procedimento, a sustentação do gesto, como irreduzível da dança, obrigando o programático a operar também ele como meio, e não como *ser* da dança. O advento do expediente da improvisação, por sua vez, mostraria o caráter facultativo do programático, permitindo entrar, no jogo da dança, até mesmo a *iminência do não fazer nada*. Ao formalizarem o programático como mera operação medial, as notações coreográficas estabelecem séries que possibilitam o exercício atento da disciplina, além ou aquém da disciplina como dispositivo. Assim como o programático, também a disciplina é vertida em meio sem fins, pois sua finalidade, nesse domínio, converte-se também em puro meio.

Seguindo essa linha, o aspecto flagrante propiciado pelos encontros forjados, tanto entre as notações como entre elas e alguns gestos dançarinos, residiria em uma articulação irreduzível entre invenção e edição. Inventar, assim, não necessariamente diria respeito à produção de uma forma nova, mas simplesmente à proposição de um modo novo, um modo outro, percorrendo inclusive a mesma forma. As investigações de Michel Foucault, em especial as relativas às ascenses antigas, atestam a força performativa dos modos, inclusive como modo de driblar a ilusão de código (FOUCAULT, 2016), a qual faz com que se vejam duas práticas, distintas em seus modos, como a mesma, em virtude unicamente de sua forma, isto é, da representação.

A equivocidade do inventivo, posta em maior ou menor evidência pelos gestos editoriais, pode vir a estabelecer quaisquer modalidades de relação com urgências de ordem existencial. Um bom exemplo disso encontra-se em Silva (2015), cuja pesquisa, já mencionada nesta tese, ocupa-se da temática da Educação Somática (ES). A certa altura de sua investigação, a pesquisadora relaciona a necessidade de invenção de conjuntos de práticas corporais, da parte de alguns vivos, haja vista os modos até então disponíveis não terem sido capazes de atender à singularidade de condições específicas de seus corpos. Eventualmente, tais invenções

extrapolariam o atendimento à escuta de uma urgência individual, fazendo-se posteriormente comunicáveis, numa partilha de suas variadas técnicas bem como de seus efeitos.

Suponho que a maior parte dos precursores dessas novas concepções, os tais “reformadores do movimento”, possuíam, enquanto motivação, o desejo e desasossego investigatório, a recusa de se satisfazerem passivamente com um diagnóstico médico muito aquém da compreensão corporal que eles detinham de seu próprio corpo e, no caso, de suas moléstias. Tal fato pode, sem dúvida, ser considerado como outro possível fato marcante no acontecimento da ES: a suposta inovação com o modo singular de se aproximar e abordar as patologias, visto que muitas delas, serviram de mola propulsora para a investigação e a experimentação dos pioneiros na criação de seus métodos.

Assim, o joelho de Moshe Feldenkrais (criador do método Feldenkrais), as frequentes rouquidões de Mathias Alexander (criador do método Alexander), a endocardite de Gerda Alexander (criadora do método da Eutonia), a pneumonia decorrente de um coice de cavalo de Ida Rolf, a paralisia de Mabel Todd (criadora do Ideokinesis), a febre reumática de Joseph Pilates, a poliomielite de Bonnie Bainbridge Cohen (criadora do método Body, Mind Centering) são algumas das lesões ou moléstias para as quais, esses pioneiros não encontravam alívio na medicina tradicional contribuíram para que os mesmos se munissem de sua própria intuição nas experimentações pessoais e de auto-observação para a elaboração de seus métodos na conquista de uma cura ou bem-estar corporal próprio ou de seus alunos. (SILVA, 2015, p. 40).

Um ponto alto aí estaria na operação, por parte dos pensadores mencionados, de afirmar uma relação de parceria radical de pensamento com suas próprias moléstias, tornando-as material bruto de um trabalho de invenção. É dos inescapáveis domínios corporais que se trata, pois é neles que um mundo se instaura, pelas diversas correntes que mantêm, pelo calor que produzem, pelas partes que sequestram a atenção, pelo calibre vital de sua presença.

O jeito de olhar para os alunos, sua respiração, o modo de manusear os óculos, os movimentos das mãos, o salivar, o caminhar, o falar, suas pausas, sua sofreguidão. É provável que, afinal, nada reste de um professor na memória de seus alunos a não ser o modo como seu corpo se movia no espaço da aula, como coabitava esta com os alunos, enfim, como se endereçava ao mundo que os rodeava. A graça dos movimentos próprios que atravessa a espessura do cotidiano, desfigurando-o lentamente, refundando-o pouco a pouco. (MUNHOZ; AQUINO, 2020, p. 55).

Essa ênfase à presença incontornável dos corpos leva a destacar outro procedimento editorial operado pelas notações; a sutileza da variação do calibre vital e dos intercâmbios energéticos entre mestres e discípulos culmina numa aparente monotonia vibratória dos materiais investigados.

Por um lado, essa sutileza possibilita virem à tona os procedimentos editoriais do pensamento notacional com uma força cristalina. Por outro lado, ela deixa pouco evidentes certos jogos de forças envolvidos em sua composição, não obstante essas forças se façam

presumíveis, na medida em que, a despeito de seu tom prescritivo e prospectivo, essas notações tenham chegado a ser postas à prova antes e enquanto se formalizavam por escrito.

Com vistas a tonalizar tais jogos de forças, evoquemos o gesto escrevente de Drauzio Varella (1999), cujo *Estação Carandiru* não apenas conta estórias envolvendo os malandros com os quais o médico paulista travou contato ao longo de uma década. A obra conta tais estórias por meio de uma escrita muitas vezes contaminada pelo espírito daqueles malandros, o espírito de uma malandragem cuja evaporação aquele escrito já farejava. Ao contar cada estória, Varella deixa vozes alheias passarem, sempre eivadas por seus respectivos estilos. A voz do próprio Varella opera a seu modo, e assim a escrita pendula num jogo que assegura, a cada voz distinta, o seu devido corpo. Tratar-se-ia nesse caso de uma notação dos gestos por meio de uma escuta sensível aos timbres da malandragem.

A aparente neutralidade vibratória das notações coreográficas também pode ser contrastada com certa coleção de gestos escreventes, uma vez arriscados por alunos de uma Disciplina acadêmica afiliada ao pensamento pós-estruturalista. Liberados de suas respectivas designações autorais – da polícia, portanto –, os 400 textos que compõem tal coleção fazem ver fulgurarem mundos outros, ainda que pelo intervalo de linhas breves, uma vez provocados por uma série de expedientes. A esses expedientes, denominados disparadores de escrita, eram atreladas algumas obstruções acordadas nas aulas: “[...] que, em nenhuma circunstância e sob nenhuma hipótese, professor e alunos se encerrem na rememoração, na exegese e na transposição do alheio” (AQUINO, 2009, p. 9). Um desses textos especificamente, o qual atende pelo número 2, refere-se justamente às forças em jogo naquela Disciplina, por meio de uma escrita contagiada por essas mesmas forças, corroborando assim a ideia de que “[...] não se aprende porque alguém nos conduz, mas porque alguém nos instiga ao exercício do pensar” (MUNHOZ; OLEGARIO; FREITAS, 2020, p. 408).

A educação e o espaço público e as bocetas nesse mundo e aquela sala de aula com o professor fazendo um contrato com os alunos e os alunos assustados dizendo ao que vieram sem saber ao certo em que estão entrando e os textos de outros alunos sendo lidos e esses outros alunos em qualquer outro lugar devorando criancinhas que esguicham sangue e o sol secando o sangue das criancinhas. O professor lendo textos literários e os alunos escutando e os alunos em silêncio e o professor ameaçando terminar o curso e os alunos tremendo de medo e os alunos lendo textos e a dor e aqueles textos cheios de palavras e os alunos esguichando sangue e liberando carbonos o tempo todo. O professor passando filmes e os alunos falando blábláblás e o professor deixando de molho os alunos que faltaram na primeira aula e o professor não deixando os alunos falarem blábláblás e os alunos chafurdando na lama e toda essa angústia e tudo isso que acontece o tempo todo sem parar. Todas aquelas palavras e a personalidade maravilhosa dos alunos se expressando em qualquer outro lugar e os alunos chegando atrasados e o professor saindo da sala e os alunos pontuais contando para os alunos atrasados em cinco minutos tudo o que aconteceu e os alunos

produzindo textos cooptados e o professor dizendo que os textos cooptados dos alunos são lixo. Aqueles cachorros abandonados nas ruas e as pessoas dizendo eu te amo e os alunos sonhando com paus e bocetas e os alunos em silêncio e o professor ameaçando terminar o curso e os alunos tremendo de medo e todas essas sensações. Os alunos criando textos e os alunos lendo textos e o professor e os alunos indo ao teatro e os corpos dos alunos esguichando sangue e o cachorro envenenado do professor esguichando sangue e o professor olhando para os alunos esguichando sangue. O monitor comentando os textos dos alunos e a Xuxa comendo um Big Mac e os alunos jogando o lixo nas lixeiras e o professor exalando fumaça nas cabeças lavadas dos alunos e todas essas coisas acontecendo o tempo todo. Os alunos querendo enfiar tudo no cu e as mães dos alunos não deixando e os médicos costurando os cus dos alunos e toda essa angústia. O artista passando fome e os alunos lendo todas aquelas palavras e o professor dando uma tarefa para os alunos e os aniquilando uma vida e uma vida sendo banalizada e uma vida esguichando sangue e os alunos esguichando sangue e ninguém se salvando da lama e os alunos não sendo dignos da vida que habita os corpos dos alunos. Os alunos indo embora e os alunos escrevendo textos para os próximos alunos e o professor ali, naquele espaço abandonado onde ainda é possível libertar alguns cus. Cus cheios dessa angústia o tempo todo? (AQUINO; VIEIRA; IBRI, 2009, p. 13-14).

Trata-se de dois modos de lançar a notação à deriva pela afetação. Cada uma das inúmeras e intensas estórias e cenas contadas por Drauzio Varella tem começo, meio e fim. Já no texto #2 da coleção *Miríade 290: o que pode a escrita* (AQUINO; VIEIRA; IBRI, 2009), alguns conjuntos fronteirços se embaralham; veem-se esfumaçarem as fronteiras entre as forças teóricas, dramatúrgicas, cenográficas, pedagógicas, estéticas; veem-se esfumaçarem ainda as fronteiras entre as tarefas a serem realizadas, os gestos docentes e o pasmo discente, em uma confusão de temporalidades; veem-se, enfim, fricções entre ficções. Seja em um caso seja no outro, a escrita se deixa notar por forças de intensidades variadas.

A despeito da aparente ausência de forças outras que não aquelas que remetem a nomes próprios de mestres de dança – se comparada aos outros dois escritos evocados acima –, algumas das notações enunciam explicitamente que seus sistemas foram atravessados por uma incidência editorial discente. E mesmo onde isso não se evidencie prontamente, seria possível inferi-lo por vezes, tal como nos manuscritos de Cervera, em relação aos quais Ann Hutchinson Guest (2014) sugere consistirem em um escrito conjunto entre um mestre e um aluno. Destacamos a impossibilidade de discernir tais indubitáveis atravessamentos como um aspecto que permite atestar o gesto docente como uma superfície relacional, vulnerável a contaminações refratárias a qualquer artifício de laia hierárquica ou dramatúrgica.

Em sua condição vulnerável, igualmente, os gestos docentes por vezes tendem a deixar vazarem efeitos, de ordem afetiva, decorrentes das forças editoriais em diapasão biopolítico, das forças *bloomescas*. Esse território extremamente sensível e delicado, que é o do ânimo, hospeda sua guerra. Eis como Collaço (2016), outra pesquisadora que já deixou uma marca por

aqui, traz à cena essa vetorização de vulnerabilidade, fabulando a divagação de um professor fictício:

Se morri para a vida, ensinei essa morte há tanto tempo. Se me tornei rebanho, ensinei também esse movimento. Se concebi a vida com muita pressa e nela me sufoquei, ensinei um olhar apressado e utilitário. [...] Fui movido pelos movimentos de adequação e pelos movimentos da obediência. (COLLAÇO, 2016, p. 34).

Constituindo-se como um vetor de atravessamentos, o gesto docente faz-se, assim, uma superfície de exibição de diversas forças editoriais. Em outras palavras, o gesto docente não vetoriza apenas as forças editoriais que exerce sobre os saberes que partilha, mas também aquelas que o vetorizam. O modo de partilha do tempo e dos saberes não é modulado puramente por forças editoriais próprias às técnicas utilizadas para tanto, mas também pelos efeitos do modo de vida pelo qual se se deixou governar. Seja como for, na artesanaria docente o gesto editorial é inescapável, pois constitui a condição mesma por meio da qual saberes são postos no jogo das partilhas. Daí sua condição estratégica na guerra dos mundos, uma condição discreta e imodesta.

Assim sendo, em que pese, sem dúvida, a força de procedimentos editoriais terceirizados no gesto docente, voltemos àquelas que compõem a sua artesanaria no aspecto mais técnico, os procedimentos editoriais mobilizados na partilha dos saberes. Inspirando-nos na já evocada estética docente de Sandra Mara Corazza, desviemos nossa atenção em relação aos saberes editados – os ditos conteúdos de saber – para afirmarmos os gestos editoriais como saberes eles mesmos. Munhoz e Costa (2020, p. 196), cuja tessitura é tributária do pensamento de Corazza, nos ajudam a operar esse deslocamento de foco:

Em seus ensaios a respeito da poética de Leonardo da Vinci e de Edgar Degas, Paul Valéry defende o trabalho de reflexão do artista, caracterizado pela atenção ao intercâmbio íntimo entre a matéria e o espírito, entendido como potência de criação e transformação. Tal esforço é sempre dirigido ao processo, ao movimento que parte do não-significativo e inventa roteiros rumo à significação. Nele, o gesto poético, sempre múltiplo, impõe-se à obra, pois traça um espaço potencial de pensamento e experimentação, aberto ao possível. É disso que nos lembra Valéry, ao mencionar o esquecimento que envolve toda obra, e que é responsável por desconsiderarmos a ação que a trouxe até nós, ou seja, é responsável pela ignorância dos meios, dos exercícios, do fazer em si. Diferente da percepção ordinária, a reflexão-artista é um pensamento sobre esse fazer, um voltar-se para o gesto.

Com vistas a partilhar um saber, este acaba fatalmente sendo modificado pelos gestos docentes, os quais o fazem circular contingenciado por seus cortes. Se podemos admitir, a partir de tais autores, que a editoração docente constitui também ela uma arte, é possível reivindicar,

por conseguinte, que essa arte editorial constitui igualmente um saber partilhável. Mais ainda, considerando tratar-se de um saber que opera por singularidades, a arte editorial docente pode assegurar, assim, uma partilha de condições de instauração de mundos, mundos locais. Salvo melhor juízo, tratar-se-ia de um saber decisivo.

[...] Se a instituição nos conforta tanto, é porque o tipo de legibilidade que ela garante nos poupa sobretudo – a nós, a cada um de nós – de *afirmar* o que quer que seja, de arriscar nossa leitura singular da vida e das coisas, de produzir juntos uma inteligibilidade do mundo que nos seja própria e comum. O problema é que renunciar a fazer isso é simplesmente *renunciar a existir*. É se demitir da vida. Na realidade, não temos necessidade das instituições, mas de *formas*. Pois bem, é fato que a vida, seja biológica, singular ou coletiva, é justamente a criação contínua de formas. Basta percebê-las, aceitar deixá-las nascer, dar-lhes um lugar e acompanhar sua metamorfose. Um hábito é uma forma. Um pensamento é uma forma. Uma amizade é uma forma. Uma obra é uma forma. Um trabalho é uma forma. Tudo o que vive são apenas formas e interações de formas. (COMITÊ INVISÍVEL, 2017, p. 84, grifos do original).

Alguns gestos dançarinos contemporâneos, uma vez postos em conversação com algumas notações coreográficas, nos ensinaram que não se trata de operar uma recusa radical, mas também não se trata de aquiescer mansamente, nem tampouco de rejeitar as ofertas pregressas do mundo como referencial de partida. Nem debelar totalmente, nem obedecer totalmente, nem inventar do nada. Em vez disso, tratar-se-ia de multiplicar os encontros, chafurdar, levar as coisas em consideração, pegar o que serve, fazer uso local; enfim, “[...] É preciso saber a que se ater e a isso se ater. Mesmo ao custo de fazer inimigos. Mesmo ao custo de fazer amigos. Uma vez que sabemos o que queremos, não estamos mais sós, o mundo se repovoa” (COMITÊ INVISÍVEL, 2017, p. 17-18). Repovoar o mundo concerniria menos ao pensar *como*, em conformidade estrita, e mais ao pensar *com*, considerando, antes de tudo, a própria intrepidez dos gestos por meio dos quais um mundo se instaura. O gesto docente, nesse sentido, não apenas tornaria a edição como referência, mas ainda o próprio editar, a própria possibilidade da artesanaria de mundos.

Considerando, nesta pesquisa, a defesa da instauração de mundos, por meio da singularidade de modos de pensamento em sua circunscrição sempre local, tomamos o gesto docente, a seu turno, como um mostruário privilegiado de forças editoriais, por meio das quais está sempre em jogo a vitalidade de um modo de pensamento, também este sempre local.

Do traço ao risco

Um jovem italiano fora convocado para o exército durante a Primeira Guerra Mundial. Por meses, escondeu-se nas montanhas com seus camaradas. Eles quase não tinham mais provisões. A ordem era proteger a passagem da montanha a qualquer custo. Em meio à sensação de absurdo, a qual tentava esconder dos outros, ele mantinha um diário. Uma noite, notou o movimento de tropas na passagem do outro lado das falésias separando o vale estreito, e pensou que tudo estava perdido. A ofensiva ocorreria logo no dia seguinte, certamente, e ele sabia que ele e seus camaradas não teriam munição suficiente. Naquela noite, sem seus camaradas saberem, decidiu se aventurar o mais perto possível do acampamento inimigo. No meio do caminho quase voltou; ele ouviu uma canção saindo de um gramofone. A surpresa o segurou. Ele ficou tão comovido com aquilo que decidiu avançar, até que foi visto no aberto, um sinal de rendição em sua mão. Ele foi capturado imediatamente e levado ao oficial do exército alemão. O disco ainda estava tocando. Ambos conheciam a melodia. A voz que saía da gravação tinha uma suavidade inusual. O oficial alemão conversou com esse homem a noite toda. Arriscando tudo, o italiano explicou-lhe a posição de suas tropas, sua morte certa, e colocou seu destino completamente nas mãos dele. O oficial alemão deixou-o sair pela manhã. E nunca lançou o ataque. Foi em direção a outro vale, deixando-lhes tempo para se retirarem e fazerem sua fuga. [...] (DUFOURMANTELLE, 2018, p. 105, tradução nossa)

Durante o percurso da pesquisa que ora se despede, fomos atingidos por uma contiguidade. Certa professora universitária faleceu em 2017. De acordo com as reportagens que encontramos, essa professora se lançou ao oceano para resgatar crianças em risco de afogamento. As crianças foram resgatadas e estão vicejando em algum lugar. Já a vida da docente correu para aquelas águas. A contiguidade em questão: ela, que também era filósofa, havia deixado, por escrito, um elogio do risco em 2011 (DUFOURMANTELLE, 2019), e ainda um outro em 2013 (DUFOURMANTELLE, 2018).

Já havíamos sabido de ato semelhante cometido por Michel Foucault, o qual, de acordo com seu amigo Paul Veyne (2009), colocara sua própria vida em risco certa vez, ao entrar num cabaré tunisiano em chamas a fim de resgatar o seu proprietário, isso anos antes de ministrar as aulas aqui abordadas.

Perturba-nos constatar que a refração radical à ideia de conservação da vida biológica possa ser vislumbrada em ato por profissionais cuja vida diária ocorrera mergulhada no interior de instituições, cujos planos de carreira, bem como a malha, por elas ofertada, de benefícios pecuniários distribuídos tematicamente – os diversos seguros: previdência, planos de saúde, vales etc. –, incitam sem sossego a necessidade de busca pela garantia de estabilidade, prosperidade material, aposentadoria, auxílios para eventualidades etc.

Diferentemente de pressupor que se trate, tanto no caso de Michel Foucault como no caso de Anne Dufourmantelle, de sujeitos diferenciados, preferimos acreditar na força de instauração de mundos outros por meio da escrita, a qual seus respectivos escritos sugerem. A

linguagem escrita não como legenda, nem como explicação, nem como profecia. Em vez disso, a linguagem escrita como ato de fabulação, como sua organização, como primeira, intermediária ou derradeira formalização, como espaço de talhe, oficina de ensaio de um modo virtual de vida. Não se trata em nenhum desses casos de uma ascese que vise à apatia, mas a uma revisão das operações de sensibilidade. Em ambos os casos, o foco do talhe por vezes concentrou-se, em maior ou menor medida, em uma relação outra com o risco.

Em nenhum dos dois casos se trataria de uma força prescritiva, mas pode-se privilegiar a atenção leitora para seus esforços em sair justamente de condições prescritas de modo terceirizado. Seja como for, não é possível ler sem acompanhar os deslocamentos da escrita, sem seguir seu traçado de pensamento, sem ir junto com este, sem, eventualmente, se implicar na leitura.

O gesto escrevente, em todo caso, está desobrigado de trazer uma rota a ser refeita *pari passu* por outrem. Dada sua condição de exibição, tal gesto pode se mostrar, mostrar seu próprio percurso, dar a ver tanto mais como chegou e menos até onde, fazendo mais ou menos justiça à ação editorial dos extravios os mais diversos, inclusive aqueles relativos às navalhas que amiúde passam pelas rotas já tracejadas, por meio de uma inclinação para voltar e desfazer os traços que ensejariam justamente sua própria rejeição, não obstante a eles se deva porventura tributar os deslocamentos mais raros.

Ao longo de nossa investigação, escrever foi se afigurando como superfície nítida de exibição de gestos editoriais, ao possibilitar a contiguidade de temporalidades, a justaposição ou mesmo a confusão entre a exultação de um modo de pensamento e sua caducidade; ao oferecer condições para o tratamento do grau de permeabilidade em relação às referências; ao possibilitar a exibição de oscilações de permeabilidade do gesto entre o muro de aço e a carne viva. Na medida em que implica não só um afunilamento da atenção, mas também o registro dos deslocamentos anteriores, a escrita possibilita ainda manter o fio da meada, eventualmente até o seu extravio.

Assim, a escrita se configura como um expediente particularmente estratégico, não só quando não se tem dado de largada um vislumbre do resultado, mas sobretudo quando, reunido um conjunto de referências, busca-se relacioná-las de um modo também ainda não sabido de largada, um modo a se compor no ato mesmo de passar pelo conjunto de referências no qual se apostou. Nessas ocasiões, o gesto escrevente pode mostrar como faz para afirmar as areias movediças, os becos sem saída, os buracos e os escorregões nos quais incorre, de um modo distinto de um fim da linha.

Se admitimos que a ascese teria menos a ver com um resultado tal como uma conquista definitiva, e mais com a própria preparação em ato, como meio sem fins, e se admitimos o ato de escrever como um dentre tantos modos possíveis de se manter em estado de ascese, torna-se concebível admitir o escrever mesmo como um puro meio. Assim considerada a escrita, tratar-se-ia de se deixar perseguir pela urgência de fazer do texto um cenário para a fabulação de um modo.

REFERÊNCIAS

- ABBIE, Margaret. *Movement notation*. *The Australian Journal of Physiotherapy*, Camberra, v. 20, n. 2, p. 61-69, jun. 1974.
- AGAMBEN, Giorgio. A propósito de Tiqqun. In: TIQQUN. **Contribuição para a guerra em curso**. São Paulo: n-1, 2019, p. 257-266.
- AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. **Artefilosofia**. Ouro Preto, n. 4, p. 9-14, jan. 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ANÔNIMO. **Manuscritos de Cervera**. Catalônia, 1496.
- AQUINO, Julio Groppa. O que pode a escrita. In: AQUINO, Julio Groppa; VIEIRA, Elisa; IBRI, Bartira (Orgs.). **Miríade 290: o que pode a escrita**. São Paulo: Annablume, 2009, p. 7-11.
- AQUINO, Julio Groppa; VIEIRA, Elisa; IBRI, Bartira (Orgs.). **Miríade 290: o que pode a escrita**. São Paulo: Annablume, 2009.
- ARBEAU, Thoinot. *Orchesographie et traicte en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & pratiquer l'honneste exercice des dances*. Langres: Jehan des Preyz, 1589.
- ARBEAU, Thoinot. *Orchesography*. Nova York: Dover Publications, 1967.
- AS CINCO OBSTRUÇÕES. Direção: Lars von Trier e Jorgen Leth. Produção de Carsten Holst. Dinamarca: Wajnbrose Productions, 2003. 1 DVD.
- BARDET, Marie. **A filosofia da dança**. São Paulo: Martins Fontes (Selo Martins), 2014.
- BENESH, Rudolf; BENESH, Joan. *An introduction to Benesh dance notation*. Nova York: Pitman, 1956.
- BERTÉ, Odailso Sinvaldo. **Filosofazendo dança com Pina Bausch: bricolagem entre experiência, imagens e conceitos em processos criativos e pedagógicos**. Dissertação (Mestrado). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2011.
- BLASIS, Carlo. *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse. Contenant les développemens, et les demonstrations des principes généraux et particuliers, qui doivent guideur le danseur*. Milão: J. Beati e A. Tenenti, 1820.
- BOCCHETTI, André. De toques sutis a voadoras: por uma ética educacional a partir dos corpos. **Revista Interinstitucional Artes de Educar**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 3, p. 475-490, set. /dez. 2019.
- BOGÉA, Inês (Org.). **Sala de ensaio: textos sobre a São Paulo Companhia de Dança**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

CÂNDIDO, Antônio. Dialética da malandragem. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. [S.l.], n. 8, p. 67-89, 1970.

CANNA, D.J.; LORING, Eugene. *Kineseography*. Hollywood: The Academy Press, 1955.

CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

COL, Francisco Lima Dal. Laban para multidões: a dança-coral e a Alemanha nazista. **Cena**. Porto Alegre, n. 32, p. 208-220, set. /dez. 2020.

COLLAÇO, Júlia Terra Denis. **Poéticas corporais**: a dança é o que me dança. Tese (Doutorado). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2016.

COMITÊ INVISÍVEL. **Aos nossos amigos**: crise e insurreição. São Paulo: n-1, 2016.

COMITÊ INVISÍVEL. **Motim e destituição agora**. São Paulo: n-1, 2017.

CONTÉ, Pierre. *Écriture de la danse théâtrale e de la danse em général*. Niort: Imprimerie du progrès, 1931.

CORAZZA, Sandra Mara. Currículo e didática da tradução: vontade, criação e crítica. In: CORAZZA, Sandra Mara (Org.). **Docência-pesquisa da diferença**: poética de arquivo mar. Porto Alegre: Doisa; UFRGS, 2017b, p. 111-133.

CORAZZA, Sandra Mara. Didática da tradução, transcrição do currículo (uma escrita da diferença). **Pro-Posições**. Campinas, v. 26, n. 1 (76), p. 105-122, jan. /abr. 2015.

CORAZZA, Sandra Mara (Org.). **Docência-pesquisa da diferença**: poética de arquivo mar. Porto Alegre: Doisa; UFRGS, 2017a.

CORAZZA, Sandra Mara. **O que se transcria em Educação?** Porto Alegre: Doisa, 2013.

CVEJIC, Bojana. *Choreographing problems: expressive concepts in contemporary dance and performance*. Londres: Pelgrave MacMillan, 2015.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DUFOURMANTELLE, Anne. *In praise of risk*. Nova York: Fordham University Press, 2019.

DUFOURMANTELLE, Anne. *The power of gentleness: meditations on the risk of living*. Nova York: Fordham University Press, 2018.

ESHKOL, Noa; WACHMANN, Abraham. *Movement notation*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1958.

FELTZ JUNIOR, Deonato. **Entre Kronos e Kairós**: a questão do tempo para o corpo que dança de Paul Valéry e José Nuno Gil. Dissertação (Mestrado). Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2017.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2006.

FERRAZ, Wagner. **Corpo a dançar**: entre educação e criação de corpos. Dissertação (Mestrado). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.

FEUILLET, Raoul-Auger. *Chorégraphie ou l'art de décrire la dance*. Paris: Chez L'Auteur, 1700.

FONTANA, Alessandro; BERTANI, Mauro. Situação do curso. In: FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 327-351.

FOUCAULT, Michel. 2002. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: NAU, 2002.

FOUCAULT, Michel. **A coragem da verdade**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010a.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos IV**: estratégia, poder-saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 203-222.

FOUCAULT, Michel. **Do governo dos vivos**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014a.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2**: o uso dos prazeres. São Paulo: Paz & Terra, 2014b.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008a.

FOUCAULT, Michel. **O governo de si e dos outros**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010b.

FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população**. São Paulo: Martins Fontes, 2008b.

FOUCAULT, Michel. **Subjetividade e verdade**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.

FRANKO, Mark. *Archeological choreographic practices: Foucault and Forsythe*. **History of the Human Sciences**, v. 24, n. 4, p. 97-112, 2011b.

FRANKO, Mark. *Dance as text: ideologies of the baroque body*. Nova York: Oxford University Press, 2015.

FRANKO, Mark. *Writing for the body: notation, reconstruction, and reinvention in dance*. **Common Knowledge**, v. 17, n. 2, p. 321-334, 2011a.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

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

GIRAUDET, Alfred. *Mimique: physionomie et gestes d'après le système de F. del Sarte, méthode pratique pour servir à l'expression des sentiments*. Paris: Librairies-imprimeries Réunies, 1895.

GRACIÁN, Baltasar. **A arte da prudência**. Porto Alegre: L&PM, 2019.

GUEST, Ann Hutchinson. *Choreo-Graphics: a comparison of dance notation systems from the Fifteenth Century to the present*. Londres: Routledge, 1998.

HEWITT, Andrew. *Social choreography: ideology as performance in dance and everyday movement*. Durham: Duke University, 2005.

JESCHCKE, Claudia. *Notation systems as texts of performative knowledge*. *Dance Research Journal*, v. 31, n. 1, p. 4-7, primavera 1999.

JOZINO, Josmar. **Cobras e lagartos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

KAFKA, Franz. **Aforismos reunidos**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

KAFKA, Franz. *The Zürau Aphorisms*. Londres: Harvill Secker, 2006.

KATZ, Helena. **Um, dois, três**: a dança é o pensamento do corpo. Tese (Doutorado). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1994.

KOEGLER, Horst. *The concise Oxford Dictionary of Ballet*. Londres: Oxford University Press, 1977.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LABAN, Rudolf. **Dança educativa moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.

LABAN, Rudolf. *Principles of dance movement notation: with 114 basic movements graphs and their explanation*. Londres: Macdonald & Evans, 1956.

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. São Paulo: n-1, 2017.

LEPECKI, André. **Exaurir a dança**: performance e a política do movimento. São Paulo: Annablume, 2017.

LEPECKI, André. *Singularities: dance in the age of performance*. Londres: Routledge, 2016.

LORIN, André. *Livre de contredance du Roy*. Paris, 1688.

LOUIS, Murray. **Dentro da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

- LOUPPE, Laurence. *Traces of dance: drawings and notations of choreographers*. Paris: Dis Voir, 1994.
- MANNING, Erin. *The minor gesture*. Borgat: Duke University Press, 2016.
- MASSCHELEIN, Jan; SIMONS, Maarten. **Em defesa da escola**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- MESQUITA, André (Org.). **Trisha Brown: coreografar a vida**. São Paulo: MASP, 2020.
- MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança?** Dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus, 2012.
- MORRIS, Margaret. *The notation of movement: text, drawings and diagrams*. Londres: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1928.
- MUNHOZ, Angélica Vier Munhoz; OLEGÁRIO, Fabiane; FREITAS, Francine Nara. Aula, pensamento e criação. **Debates em Educação**. Maceió, v. 12, n. 28, p. 404-414, set./ dez, 2020.
- MUNHOZ, Angélica Vier; AQUINO, Julio Groppa. Ente o corpo e o arquivo: aproximações à ideia de gesto docente. **Revista Educação e Cultura Contemporânea**. Rio de Janeiro, v. 17, n. 50, p. 40-58, out. / dez. 2020.
- MUNHOZ, Angélica Vier; COSTA, Cristiano Bedin da. A aula como gesto: um princípio para a docência. **Teias**. Rio de Janeiro, v. 21, n. 63, p. 191-205, out./dez. 2020.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- NIKOLAIS, Alwin. *Choroscript*. Nova York, 1947.
- NIKOLAIS, Alwin. Introdução. In: LOUIS, Murray. **Dentro da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992, p. 3-5.
- PAXTON, Steve. **Gravidade**. São Paulo: n-1, 2021.
- PELBART, Peter Pál. **Ensaio do assombro**. São Paulo: n-1, 2019.
- PESSOA, Fernando. **Poemas completos de Alberto Caeiro**. São Paulo: Ática, 2013.
- PETERS, Michael. **Pós-estruturalismo e filosofia da diferença**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- PINTO, Amanda da Silva. **Dança como área de conhecimento: dos Parâmetros Curriculares Nacionais - PCNs a sua Implementação no Sistema Educacional do Município de Manaus**. Dissertação (Mestrado). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2010.
- PINTO, Amanda da Silva. **Comunicar, mover e aprender: o movimento como eixo da linguagem e da aprendizagem**. Tese (Doutorado). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2019.

PLAYFORD, John. *The English Dancing Master*. Londres: Thomas Harper, 1651.

PRATA, Antonio. Os movimentos, as palavras e uma chaleira em, digamos, Santa Rita do Passa Quatro. In: BOGÉA, Inês (Org.). **Sala de ensaio**: textos sobre a São Paulo Companhia de Dança. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010, p. 19-23.

PURPER, Raquel. **Reorientando processos artísticoeducacionais em dança contemporânea**: possibilidades de transfazer-se em uma proposta poéticopolíticopedagógica. Tese (Doutorado). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2018.

QUEIROZ, Juliane Gonçalves. **Dança como elemento de formação estética de docentes**. Dissertação (Mestrado). Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 2020.

REIS, Ana Rita Dias Araújo. **Uma visão coreográfica**: o contributo do *design* de comunicação para a notação de dança. Dissertação (Mestrado). Lisboa: Universidade de Lisboa, 2018.

RODRIGUES, Letícia de Oliveira. **Casulo**: corpo criador. Dissertação (Mestrado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2015.

SAINT-LÉON, Arthur. *La sténochoregraphie ou art d'écrire promptement la danse*. São Petersburgo: Dufour et Bernard, 1852.

SANTOS, Antonio Carlos Silveira dos. **Corpo e pensamento dançante**: aprendizagem e experiência da dança entre os jovens. Dissertação (Mestrado). Santa Cruz do Sul: Universidade de Santa Cruz do Sul, 2010.

SCIALOM, Melina. **Laban plural**: arte do movimento, pesquisa e genealogia da práxis de Rudolf Laban no Brasil. São Paulo: Summus, 2017.

SILVA, Edna Christine. **Corpomídia na escola**: uma proposta indisciplinar. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2012.

SILVA, Marise Leo Pestana da. **As peles que dançam**: pistas somáticas para outra anatomia. Dissertação (Mestrado). Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2015.

SILVEIRA, Bruna Pontes. **Biografemando a experiência do grupo de dança sobre rodas Corpo em Movimento**: entre a produção de normalidade e as astúcias criadas pelos corpos. Dissertação (Mestrado). São Gonçalo: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2016.

SIMONIN, Camila; TOURINHO, Lígia. Dança coral, dança em multidão. **Cena**. Porto Alegre, n. 32, p. 221-232, set. /dez. 2020.

STEPANOV, Vladimir. *Alphabet of movements of the human body*. Cambridge: The Golden Head Press, 1958.

SUTTON, Valerie. *Dance writing shorthand for modern & jazz dance*. Califórnia; Sutton Movement Writing Pressa, 2002.

TADEU, Tomaz. Políptico. **Educação em Revista**. Belo Horizonte, v. 45. p. 309-322, jun. 2007.

THÉLEUR, E. A. *Letters on dancing. Reducing this elegant and healthful exercise to easy scientific principles*. Londres: Sherwood & Co., 1832.

THE PERFECT HUMAN. Direção: Jorgen Leth. Dinamarca: Lanterna Films, 1967.
Disponível em: <<https://youtu.be/8a5TTsN2MGU>>. Acesso em 20 dez. 2022.

TIQQUN. **Como fazer? Como desertar?** São Paulo: n-1, 2019a.

TIQQUN. **Contribuição para a guerra em curso**. São Paulo: n-1, 2019b.

TIQQUN. *Theory of Bloom*. [S.l.]: LBC Books, 2012.

TOGNOLLI, Claudio Julio. ‘Meu sonho ainda é a seleção brasileira’. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, ano 74, n. 23825, 26 jun. 1994b. Quarto Caderno, p.1.

TOGNOLLI, Claudio Julio. Massagista de craque mofa na prisão. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, ano 74, n. 23825, 26 jun. 1994a. Quarto Caderno, p. 3.

TOULOUZE, Michel. *L’art et instruction de bien dancer*. Chambana: Royal College of Physicians, 1936.

TRINDADE, Ana Ligia. **A escrita da dança**: a notação do movimento e a preservação da memória coreográfica. Canoas: ULBRA, 2008.

TRINDADE, Ana Ligia. **Grafias do gesto**: representação gráfica do movimento. Porto Alegre: Cesar Gonçalves Larcen Editor, 2014.

TRINDADE, Ana Ligia. **Notação do movimento**: investigando sua utilização na arte da dança. Porto Alegre: Cesar Gonçalves Larcen Editor, 2011.

VALÉRY, Paul. **Degas dança desenho**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VARELLA, Drauzio. **Estação Carandiru**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VASCONCELLOS, Natália Alves. **Notações coreográficas**: evolução e permanência. Dissertação (Mestrado). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2018.

VEYNE, Paul. **Foucault**: o pensamento, a pessoa. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Summus, 2005.

VIEIRA, Elisa. **A cidade e o governo dos homens**: sobre o lastro educacional da urbanidade contemporânea. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012

VIEIRA, Elisa. **A intensificação da experiência educacional contemporânea**: uma perspectiva arqueogenealógica. Tese (Doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016.

WALLER, John. *The dancing plague: the strange, true story of an extraordinary illness*. Naperville: Sourcebooks, 2009.

WATTS, Victoria. *Dancing the score: dance notation and différence*. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. Edinburgo, v. 28, n. 1, p. 7-18, verão 2010.

ZILE, Jude van. *What is the dance? Implications for dance notation*. *Dance Research Journal*, v. 17, n. 2, p. 41-47, primavera 1986.

ZORN, Friedrich Albert. *Grammar of the art of dancing*. Massachusetts: The Heintzemann Press Boston Mass, 1905.