
O impacto da matemática no balé: entre o corpo artístico e o corpo esportivo

La impronta matemática del ballet: entre el cuerpo artístico y el cuerpo deportivo

The Impact of Mathematics on Ballet: Between the Artistic Body and the Sporting Body

Rousejanny da Silva Ferreira

Instituto Federal de Goiás

rousedance.ferreira@gmail.com

Tradução do texto: ALBIZU, Ibis¹. La impronta matemática del ballet: entre el cuerpo artístico y el cuerpo deportivo. Bajo Palabra: Revista de Filosofía II Época, n. 16, p. 93-102, 2017.

Resumo

Centrado na problematização das fronteiras entre a arte e o esporte, este Artigo indaga acerca das consequências que o uso da técnica do balé acadêmico – consolidado com a criação da “Académie Royale de Danse” em 1661 – teve na lógica esportiva.

Palavras-chave: Balé. Matemática. Descartes. Método. Notação.

¹ Doutora em Filosofia pela Universidade Complutense de Madrid com mestrado e licenciatura na mesa área. Foi docente na Universidade Complutense de Madrid e realizou diversas pesquisas em instituições como Paris VIII e centros de documentação como o arquivo da Ópera Garnier. É autora de vários artigos e ainda atua como crítica de dança em Madrid. Dedicou-se aos estudos de teoria da dança e construção conceitual da modernidade. Em 2017 publicou o livro: Entreactos: ensayos de filosofía y danza pela editora Ediciones Cumbres.

Abstract

Focusing on the problematic boundary between art and sport, this article attempts to show the consequences of using the technique of academic ballet –consolidated after the creation of the “Académie Royale de Danse” in 1661 – on sporting logic.

Keywords: Ballet. Mathematics. Descartes. Method. Notation.

Resumen

Centrado en la problematización de las fronteras entre el arte y el deporte, en este artículo se indaga sobre las consecuencias que el uso de la técnica del ballet académico –consolidado tras la creación de la “Académie Royale de Danse” de 1661– ha tenido en la lógica deportiva.

Palabras clave: Ballet. Matemática. Descartes. Método. Notación.

O Nascimento da técnica matemática do balé

Os historiadores da dança atrelam o surgimento do balé à criação da “Académie royale de Danse” (França). Esta instituição, fundada em 1661 por Luís XIV, é considerada o primeiro Conservatório de dança do Ocidente. Seguindo o estilo das outras academias que o monarca cria, o documento que marca sua origem são as *Lettres Pattentes* (Cartas Patentes), um pequeno tratado no qual as normas legislativas e artísticas se entrelaçavam².

Ainda que a criação desta instituição comece a legitimar uma série de mudanças substanciais na dança, não era a primeira vez que os especialistas dessa arte se reuniam para defender seus direitos como trabalhadores: a antiga corporação de “mestres de dança” se diferenciava dos ditos acadêmicos que não recebiam amparo do estado, nem tinham uma formação teórica solidificada. Em um esforço para distanciar-se da antiga comunidade de professores, os novos acadêmicos proferiam conferências regularmente. Assim, as próprias Cartas Patentes acompanhavam um “*discours académique*” (discurso acadêmico) em que os especialistas explicavam, entre

² Trata-se das *Lettres patentes du roy, pour l'établissement de l' Académie royale de danse em la ville de Paris*, Paris, P. Le Petit, 1663. O leitor tem à sua disposição a versão digitalizada feita pela biblioteca Nacional da França no portal Gallica. Disponível em: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb338208672>. Acesso em: 19 nov. 2016.

outras coisas, a independência que a arte da dança tinha em relação à ópera, ao teatro e, inclusive, à música. E foi neste ambiente favorável à produção intelectual que os acadêmicos formaram debates periódicos a respeito do início da história da dança ou a pertinência dos seus conteúdos e se estipulou um conjunto de *normas técnicas* sobre ela. A partir de então, os próprios acadêmicos tinham a autoridade de julgar o conteúdo de sua arte e isso se daria através da feitura de uma série de exames que os aspirantes a bailarinos profissionais deveriam se submeter. A isso também se somava a necessidade de um *método de notação* para registrar todas as danças que fossem criadas ou executadas dentro desta recém inaugurada instituição pública³.

Neste ínterim, diferentes pessoas em volta da “*Académie*” se ocuparam da criação de um método, dentre eles, o de Pierre Beauchamps, que foi mestre de dança do Rei Luís XIV⁴. Não obstante, o código notacional que se implantou oficialmente na instituição foi o mesmo que logo se estendeu a outros países da Europa chegando a ser utilizado por muitos mestres de balé, sendo o responsável por estes escritos, um bailarino chamado Raoul-Auger Feuillet⁵. Sendo um dos

³ Sobre o estatuto das Academias de Arte, convém destacar o livro de Pevsner, N. *Academias de arte: pasado y presente*, Madrid, Cátedra, 1982. A respeito da “*Académie royale de danse*”, ver Cordey, J. *L’Académie Royale de Danse (1661-1778)*, *Extrait Du Bulletin de la Société de l’histoire de l’art français*, [s/n], 1953, pp. 177- 185 y La Gorce, J. *L’Opéra à Paris autemps de Louis XIV*, Paris, Librairie d’Argences, 1982.

⁴ Há pouca documentação sobre a figura desse mestre de dança. Powell, J. estudou as referências sobre a sua vida e legado em “*Pierre Beauchamps, Choreographer to Molière’s Troupe de Roy*”, *Music & Letters*, v. 76, nº. 2, maio, 1995, pp. 168-186. Também cabe destacar o artigo “*Pierre Beauchamps and the public theatre*”, que integra a *Dance, Spectacle, and the Body Politic*, Jennifer Nevile (ed), Bloomington, Indiana University Press, 2008, pp. 117-135. Disponível em formato online em: <http://www.personal.utulsa.edu/~john-powell/JOHN%27S%20ARTICLES/PierreBeauchampsAndThePublicTheater.pdf> Consultado em 19/11/2016.

⁵ A controvérsia sobre a autoria do método foi registrada na imprensa. Ver Levinson, A. *Un point d’histoire. Querelle de Chorégraphes (sur Beauchamps)*, Extr. de prensa, 20-27 oct. 1924. A edição do livro de Feuillet que utilizamos, cujas alusões foram citadas entre parênteses ao final de cada citação, é *Chorégraphie ou l’art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs [Facsimil]* Hildesheim, Nueva York, G. Olms, 1979. São de grande importância os exemplos pictóricos e o leitor pode consultá-los digitalmente no portal Gallica da BNF:

treze principais acadêmicos, Feuillet redigiu um método de escrita do movimento pautado nas matemáticas. Os detalhes dessa forma de escrita podem ser lidas em seu livro: *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, publicado em 1700, onde apresenta um exemplo de metodização matemática pouco habitual no contexto da teoria da dança.

Esse método de notação trouxe características inéditas até o momento: Nas primeiras páginas do livro pode se observar como o autor traz tanto a sala de dança quanto o teatro como espaços indiferentes, equiparando assim, sua forma de registro. Com essa questão, o autor não só rompeu uma grande tradição na dança (a que diferenciava as “Danças de salão” das “Danças teatrais”), como também emudeceu o grande significado que tinha o lugar em que a dança era realizada. Impregnados por este espírito, os bailarinos atuaram em um espaço que só nomeava as direções (acima, abaixo, direita, esquerda, diagonal) e no qual, unicamente, se desenhava a extensão do movimento. Por sua vez, o próprio corpo do bailarino – que nos tratados anteriores estava representado pelo desenho da figura completa de um cortesão – se reduz nesta ocasião a um mero rasbisco: este signo, expressado também sob a égide da expansão, parte do espírito da “*Académie Royale de Danse*” para a qual, diferentemente da organização dos mestres – para a qual a dança estava reservada para os membros da realeza, cortesãos e filhos dos antigos professores –, poderia se inscrever qualquer pessoa.

Com este conjunto de características, que aqui só se apresentou um breve panorama, pode se dizer que Feuillet articulou uma mudança importante a respeito da tradição dos teóricos da dança: valendo-se de

<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39795053g> (Consultado: 19/11/2016). Além das numerosas reedições que foram feitas na França, o método chegou à Espanha pelas mãos de Minguet e Yrol, P., *Arte de danzar a la francesa*, Madrid, Na Oficina del Autor, 1758, ou na Itália graças a Dufort, G., *Trattato del ballonobile*, Nápoles, Nellastamperidi F. Mosca, 1728.

um recurso similar ao de “deserto intelectual” – termo utilizado por Jean-Luc Marion para se referir a simulação de falta de fatos típica dos sistemas racionalistas⁶ – o coreógrafo esvaziou o sentido de tradição. Assim, da mesma maneira que Descartes, Leibniz ou Spinoza silenciaram o mundo de interpretações sobrepostas típicas do renascimento – como se fosse necessário criar, ainda que por meio de um artifício, um mundo de desolação a partir do qual a Razão pudesse operar por si mesmo – Feuillet finge ignorar a preciosa tradição teórica que o antecede da seguinte maneira: mostrou-se frustrado após comprovar os malsucedidos métodos de notação de seus predecessores que, caracterizados pela inconsistência do pictórico, ou pela substituição deste por signos ou, inclusive, pela narração, eram incapazes de registrar a veracidade do movimento. Ele decidiu, então, sustentar a notação na matemática quantitativa.

O resultado deste árduo caminho revelou a matemática como único meio capaz de validar com precisão a escritura do movimento⁷. Centrado na tarefa de criar um universo caracterizado pelo quantitativo, Feuillet reduziu o espaço cênico (a natureza) e o corpo (da bailarina) ao que, utilizando uma linguagem cartesiana, poderíamos chamar de *res extensa*. A isso se segue a construção de um sólido método com o espírito de servir a todos⁸ e por isso, capaz de registrar qualquer esquema do corpo em movimento. Feuillet

⁶ Sobre a expressão “deserto intelectual”, Jean-Luc Marion a utiliza em seu livro *Sobre la ontología gris de Descartes: ciencia cartesiana y saber aristotélico en las Regulae* (2008).

⁷ Em seguida, propomos uma analogia com o pensamento cartesiano, sabendo que a leitura do filósofo era expressamente proibida nas universidades pela Ordem Real, razão pela qual o filósofo não está citado em nenhum momento do livro analisado. Em geral, o perfil dos teóricos não foi caracterizado pela erudição acadêmica, ainda que haja honrosas exceções como Thoinot Arbeau (1519-1595) ou Jean- François Ménéstrier (1631-1705). Não obstante, é pertinente propor uma analogia entre Feuillet e Descartes, como a princípio se fez entre Charles Le Brun (o diretor da Academia de pintura) e sua argumentação a favor da geometrização das paixões. A respeito disso, ver: Souchon, H., *Descartes et le Brun: Etude comparée de la notion cartésienne des ‘signes extérieurs et de la théorie de l’Expression de Charles Le Brun em Les Études philosophiques*, nº.4, out./dez. 1980, pp. 427-458.

⁸ Em original pour l’utilité publique, qu’on pourra envoyer dans une Lettre ainsi qu’on envoie un Air de Musique, Feuillet, op. cit., [s/n]8

decompõe os movimentos da dança em critérios claros e distintos. Para começar, identifica quais são os passos básicos do balé para depois organizá-los de forma hierárquica. Posto isso, esta forma de codificação, capaz de abarcar a totalidade dos movimentos permitidos ao bailarino, se expressa reduzida a dois critérios fundamentais: a ordem e a medida. De fato, para Feuillet, estes dois elementos característicos da *mathesis*⁹, são os únicos que compartilham o amplo registro de movimentos que retomam a técnica do balé: a medida, que reúne as aspirações mais puras da extensão e a ordem, que prioriza a ascensão desde os elementos mais simples aos mais complexos.

Com esses elementos diferenciados, nosso autor está em condições de escrever um método completo de escritura do movimento que, embora expresse as aspirações da *mathesis*, a supera. Este método de notação é mais que uma mera recompilação de movimentos sujeitos à ordem e medida, já que tem uma intenção propedêutica: servir de guia à ordem ascendente da razão, que avança irrefreável colonizando o corpo em movimento do bailarino¹⁰. Assim, amparado em grande medida por sua enorme capacidade de abstração, o método Feuillet já começava a ser utilizado para além das fronteiras francesas. Sendo capaz de adaptar-se a qualquer bailarino, independente do contexto, Feuillet recorre às máximas aspirações da objetividade que a ciência moderna era capaz de experimentar no início da modernidade.

Dito isso, do mesmo modo que Descartes – que à frente de Galileu, estava convencido de que a natureza estava escrita em linguagem matemática, deixou clara a sua intenção de *simular* uma natureza sujeita à ordem matemática – as aspirações de Feuillet deram-se por encerradas diante da pretensão de criar uma ficção coerente com os interesses da matemática. Aparentemente despreocupado pelo sentido da essencialidade das formas, o coreógrafo age “como se” o bailarino fosse uma máquina e centra seus esforços na decomposição e grafia do

⁹ Descartes usa o termo grego “mathesis” para diferenciá-lo da “matemática vulgar” uma diferença que se articula, sobretudo, em sua obra inacabada Reglas para la dirección del espíritu (1623-1629?).

¹⁰ Para a definição e diferenciação entre os conceitos de “mathesis” e de “método” seguimos a interpretação de Gueroult, M. Descartes Según el orden de las razones, [v. 1], Caracas, Monte Ávila, 1995.

movimento, um processo possível a um complexo e belo Sistema de conversão do devir fluente em figuras estáticas¹¹. Sob o recurso do chamado “ficcionalismo cartesiano”, o pai da modernidade filosófica finge um mundo caracterizado pelo matemático. Feuillet soluciona a complexa relação entre a física e a matemática valendo-se da mesma retórica e, assim como a princípio Descartes foi acusado de despreocupar-se com o sentido das suas grandes contribuições às matemáticas e de suas fantasiosas contribuições à física, Feuillet foi responsabilizado por recorrer a somente a parte analítica do corpo em movimento, deixando passar o caráter profundamente semântico do balé¹². Mas, além dessa polêmica, a marca matemática se converte na base técnica dessa dança. Assim, apesar de já estar presente nos teóricos anteriores (como se pode ver na noção de perspectiva ou na geometrização do espaço dedicado aos balés equestres¹³) desde a criação da “*Académie Royale de Danse*” a matemática ocupa indiscutivelmente o posto central do saber.

Com o tempo, a exigência do domínio da técnica matemática se converteu na condição indispensável para a profissionalização do balé para além das fronteiras francesas. Isso foi tão certo que ainda hoje, para além de seguir nomeando os passos de balé com a terminologia francesa do século XVII e apesar da dura crítica ao academicismo

¹¹ Tal e como se demonstra em *Las pasiones del alma* (1649), o termo “figura” é muito mais complexo na linguagem cartesiana; Feuillet o define simplesmente como “traçar um caminho com a arte” (Feuillet, op. cit.). Nesse sentido, seu método avança certo de que a matemática, para além de ser um registro seguro para o movimento, é em si mesma bela. Cumprindo com a leitura mais escolástica de Platão, esses teóricos da dança fazem coincidir a Verdade com a Beleza.

¹² Para essa rica polêmica, contribui Frédéric Pouillaude, praticamente o único filósofo que escreveu sobre o tema em seu livro: *Le dés oruvrement chorégraphique. Étude sur la notion d’oeuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009. Efetivamente, há outras correntes dentro da dança barroca mais preocupadas com o sentido da dança, é o caso de Ménéstrier C.F., *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, [fac], Genebra, Minkoffreprint, 1985.

¹³ Para a noção de perspectiva é especialmente pertinente o livro de Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica* (Barcelona, Tusquets, 2010), que mostra como isto fazia parte dos sistemas artísticos do Renascimento. Sobre os balés equestres, que necessitavam de um grande espaço cênico por conta do tamanho dos animais que participavam, pode-se consultar o artigo: Nett, P., *Equestrian ballets of the Baroque period*, “MQ”, XIX, 1993.

clássico que se faz desde a dança moderna, a linguagem técnica do balé segue sendo a fonte educativa básica da maior parte dos bailarinos europeus e americanos, sendo obrigatório seu estudo nos conservatórios de dança¹⁴.

Esse fato – o mesmo que faz com que os corpos dos bailarinos se eduquem ainda hoje nos critérios matemáticos – costuma reduzir-se a eficácia que a marca matemática do balé mostra para realizar proezas técnicas. Por exemplo, um bailarino com uma boa colocação de eixo tem mais capacidade para giros e isso permitiu que essa técnica fosse usada não só como base pedagógica de outros estilos de dança, como também de diversas modalidades ginásticas e esportivas. Para analisar essa influência, nos dedicamos a essa questão na segunda parte desse artigo.

A influência da técnica matemática no balé e na ginástica esportiva

A eficácia do sistema quantitativo da técnica do balé é um dos principais motivos pelo qual essa se tornou a base de muitas atividades físicas. Exemplo disso, é a ginástica rítmica, o nado sincronizado ou a patinação artística. Esses tipos de trabalhos ginásticos se valem da marca matemática do balé para codificar o corpo dos esportistas e, nesse sentido, colocam em questão as fronteiras entre arte e esporte. No entanto, a confusão de fronteiras não é consequência do fato de muitos esportistas compartilharem o rigoroso Código de movimentos estipulado pelo balé, fazendo com que seu treinamento seja similar ao dos bailarinos profissionais; tampouco se deve somente ao fato de que estes esportes se apresentem diante da lógica do espetáculo e da representação. Para essa desordem conceitual, também contribuíram alguns fatos históricos.

O antecedente mais remoto dessa frutífera indiferenciação de fronteiras se encontra no teórico de origem francesa François

¹⁴ São especialmente importantes os casos da escola russa e cubana. O sentimento de supremacia da técnica clássica pode ser visto em obras como a de Serge Lifar, coreógrafo e bailarino da Ópera de Paris até 1957, que faz deste estilo o vocabulário básico de qualquer outro tipo de dança (ver, *La danza*, Barcelona, Labor, 1968). Não obstante, a dança moderna colocou permanentemente em questão esta supremacia da técnica clássica em propostas que abarcam desde sua negação (como as de Isadora Duncan), até o questionamento mais radical de seus princípios (como a técnica de Marta Graham).

Delsarte que, no século XVIII, criou um método pensado para melhorar a expressão de jovens atores e que era composto por alguns movimentos rítmicos da dança acadêmica junto com as conquistas no campo da expressividade alcançados pelos “*ballets d’action*”¹⁵. No entanto, seu estudo não teve repercussão até que a californiana Genevieve Stebbins publicasse, em 1885, O Sistema Delsarte de Expressão, quando a proposta se popularizou. Embora os aspectos ginásticos dificilmente estivessem presentes na metodologia original, a versão americana deu ênfase a isso, colaborando na já duvidosa imprecisão entre ginástica e dança que pairava desde pelo menos o século XIX. Fato que responde a dois distintos motivos: em primeiro lugar, muito se avançou nos aspectos técnicos devido ao auge da experimentação artística e esportiva; além disso, a precária profissionalização dos bailarinos fez com que, em muitas ocasiões, se contratasse acrobatas para exercer este papel; em terceiro lugar e graças à assimilação das teorias roussonianas, se ampliou a obrigatoriedade do estudo da ginástica nos colégios e, por último, no começo do século XX, surgiram as competições de balé¹⁶.

As atuais competições de balé, cada vez mais populares no setor graças aos atrativos prêmios e prestigiosas recompensas que outorgam aos seus ganhadores, fazem com que a arte se mostre sob condições esportivas. Esse fato, plenamente coerente com a lógica dos séculos XIX e XX que se esforçou por reforçar as confusões entre a arte da dança e o esporte, merece uma análise mais próxima na qual se levante as lógicas que estão por trás dessas atividades. A isso dedicamos a última parte do artigo.

¹⁵ O *ballet d’action* é um tipo de dança característico da ilustração francesa. Criado por Jean-George Noverre (1727-1810), ele está próximo às ideias do compositor Gluck. Noverre, preocupado com a ascensão da mecanização típica dos balés anotados por Feuillet, propõe uma nova forma de dançar em que a expressão esteja acima da técnica. Suas reflexões, quase todas reunidas em uma importante correspondência, são consideradas a origem da dança moderna. Em castellano pode-se ler uma seleção de sua obra em *Correspondencia*, Madrid, Librerías Deportivas Esteban Sanz, 2004.

¹⁶ Esses dados procedem do livro de Brozas Polo, M., *Fundamentos de las actividades gimnásticas y acrobáticas*, Universidad de León, León, 2004. Nele se faz um resumo histórico da evolução conceitual da ginástica e da acrobacia que abarca desde a Idade Média até o século XX.

Re-presentações: entre a lógica artística e a lógica esportiva

A maior parte das publicações que analisa o esporte apenas apresenta essas lógicas e, mesmo assim, quando as fazem, não demonstram um conhecimento das condições históricas que constituem o balé. Assim, inclusive os estudos mais atuais, bastante centrados no seguimento do percurso da valoração da virilidade associada ao esporte, nem sequer mencionam as frutíferas nuances conceituais que poderiam derivar-se do estudo dessa distinção¹⁷. Um dos esforços mais louváveis foi feito pelo ensaísta Rafael Sánchez Ferlosio em seu livro *Las semanas del jardín* (1974). Esse profuso ensaio, centrado na linguística, indaga sobre a linha divisória entre a arte e o esporte a partir de categorias da teoria narrativa. Com o objetivo de lançar luz na injuriada fronteira histórica entre esporte e arte, nos fixamos em alguns critérios que o ensaísta oferece¹⁸.

No entanto, partimos de uma constatação básica, tão fácil de enunciar como difícil de solucionar: que a dança é uma arte e o esporte uma competição. No entanto, no caso de algumas modalidades esportivas como a ginástica rítmica, os critérios artísticos parecem estar presentes: enquanto um jogador de futebol vai ao campo sem poder prever a forma absoluta do conteúdo do seu jogo, uma ginasta sabe quais movimentos concretos deve-se realizar em sua apresentação, um fato possível em grande medida ao uso da técnica matemática do balé.

Para entender as diferenças essenciais que se dão entre artistas e esportistas convém destacar o sentido que a técnica matemática do balé

¹⁷ Neste sentido, o pioneiro desse estudo é Elias Norbert, *Deporte y ocio em el proceso de la civilización*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992. Influenciado pela sua leitura, que enfatiza sobretudo os esportes considerados viris, destacam-se as contribuições de George Vigarello, que dedicou diversos artigos a gênese do esporte nos três tomos que integram a *História del Cuerpo* (VV.AA., Taurus, 2006). Sobre a metodização progressiva do esporte cabe destacar seus textos: *El cuerpo cultivado, gimnastas y deportistas* (escrito com Richard Holt), pp. 295-309 (V. II), e *Entrenarseno* (V. III) pp. 165-197.

¹⁸ Nos valemos da edição de Ferlosio, R., *Las semanas del jardín*, Madrid, Destino, 2003. O ensaísta se ocupa da dança desde as páginas 170 até a 206 da edição mencionada. Vamos seguir o autor ao pé da letra, senão somente vamos nos fixar em alguns de seus critérios, pois não foram pensados para o caso específico do balé. Os termos que usamos no sentido em que o ensaísta os utiliza são: cânone, função, valor e objeto.

tem para ambos pois, mesmo que utilizem a mesma linguagem, não a usam no mesmo sentido. Na primeira parte deste artigo fizemos referência a desmitificação técnica do balé, o que permitiu criar uma linguagem quantitativa capaz de adaptar-se a qualquer forma corporal. Não obstante, é necessário mencionar a riqueza de nuances a que se submetia essa técnica, já que esse tipo de dança seguia profundamente inserida na Corte, de modo que as maneiras e movimentos que o caracterizam estivessem enraizados no que pode ser chamado de "retórica corporal de honra"¹⁹. Embora a técnica em questão estivesse caracterizada pela limpeza matemática, a maior parte dos espetáculos de dança era autêntica forma de ostentação pública pensada para a exaltação da figura do rei²⁰. Fortemente politizado, o balé representava a perfeição dos ideais da Corte que se codificava com o objetivo de manter-se intacta e passar para as gerações futuras o modo correto de usar a etiqueta. Modo para o qual critérios como o "gosto" ou a "graça" não poderiam se separar da técnica pura.

Por tudo isso, pode-se dizer que a codificação do balé atua como um cânone artístico, já que o objetivo das pautas programadas é também fazer às vezes do código o modelo. Este cânon se apresenta como um conjunto de regras que se desdobram ao dançar, tal e como se apresentam as palavras contidas nos livros que só se atualizam quando alguém as lê. Por isso, para poder ler essa linguagem não só é necessário conhecer a técnica (o alfabeto), como também o significado a que essa faz

¹⁹ Expressões como essa são utilizadas por Elias Norbert em seu livro, *La sociedad cortesana* (Fondo de Cultura Económica, 1993), em que mostra como a etiqueta é uma consequência indispensável para entender as relações sociais na corte. Atualmente, não há estudo sistemático para abordar a relação entre etiqueta e balé a partir das boas maneiras da Corte, apesar de ser um assunto comumente observado por especialistas em dança.

²⁰ Prova disso é que a geometria cênica também estava pensada para colocar Luís XIV numa visão superior ao resto dos membros da Corte, fazendo com que ele ocupasse um espaço privilegiado da cena. Dentre os numerosos argumentos (libretos) de balé conservados (similares ao atual "programa de mão" que se entrega no começo de cada apresentação), cabe destacar os de Isaac de Benserade, o libretista oficial de Luís XIV que aparece representando o Rei Sol, apelido do qual foi chamado durante o esplendor de seu reinado. Ver Benserade, I., *Ballet de la Nuit*, Paris, R. Ballard, 1653. Digitalizado em Gallica: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30085098s>. (Consultado em 19/11/2016)

alusão (a semântica). Ou seja, as normas corporais dos bailarinos refletem os hábitos da Corte. O objetivo da técnica do balé é criar objetos artísticos, mas o que a diferencia de outras artes como a pintura, onde o objeto artístico produzido é palpável, é que o resultado do trabalho do bailarino é efêmero: os sistemas de notação europeus tem a intenção de tornar a escrita a melhor amiga da memória e, por isso, se luta por capturar o movimento. Não obstante, a matematização do movimento não é um fim em si mesmo no balé, senão a ordem e a medida são somente um meio integrado em um sistema de referências que os ultrapassa. O essencial é o que vai para além dessa referência externa que alude às obras de arte e que, segundo Kant, deu origem à estética. É a beleza que faz com que as regras da arte, embora presentes, fiquem no segundo plano.

Na ginástica, o uso da técnica matemática é radicalmente distinto da utilizada no balé. No esporte, a técnica faz-se às vezes de norma limitadora, convertendo-se em uma regra com caráter instrumental cujo objetivo fundamental é salientar os limites do que pode e não pode ser feito. A diferença do balé consiste no fato de que as ações de um ginasta não produzem objetos artísticos, mas valores. Isto é, o essencial é que esse cânon seja eficaz ao ponto de produzir resultados e não que produza beleza. Assim, há muitos limites que a ginástica se permite ultrapassar e que são impensáveis a partir da lógica do balé; é o caso da velocidade (não seguir o ritmo musical para demonstrar maiores proezas técnicas) ou a flexibilidade (a norma do cânon que determina a proporção projetada no espaço e que impede que os dançarinos demonstrem maior flexibilidade do que possuem). Para um atleta, a melhor opção será sempre aquela capaz de projetar um resultado desejado e não a produção de um objeto belo, portanto, o atleta produz funções. Aqui o ponto não é se o esporte produz beleza ou não e sim de que isso não é o objetivo final em jogo no dispositivo técnico. Um ginasta tem que repetir uma série fixa com o principal objetivo de ganhar uma competição: um artista a repete para criar objetos belos.

O balé, posto que é uma arte, inclusive quando se refere ao seu aspecto técnico, está revestido por uma constante potência de significado que o envolve em realidades qualitativas: é o caso dos

aspectos narrativos (os grandes balés de repertório que contam uma história)²¹, da conjugação harmônica entre música e dança ou da representação verdadeira dos ideais estéticos das correntes artísticas (a proporção corpórea no renascimento, ou o imaterial e eidético na figura da bailarina do Romantismo, por exemplo). Não obstante, os esportes que se valem da técnica do balé para melhorar a gama de movimentos corporais são também um espetáculo e, neste sentido, participam da lógica da representação. Esse é o motivo pelo qual, em plena sociedade da diversão, o espectador usufrui das proezas técnicas de um bailarino e de uma ginasta em aparentes condições de igualdade.

Referências

BALANCHINE, G. *101 argumentos de grandes ballets: argumentos escena por escena de los ballets más populares antiguos y modernos*. Madrid: Alianza, 1988.

BENSERADE, I. *Ballet de la nuit*. París: R. Ballard, 1653.

BROZAS POLO, M. *Fundamentos de las actividades gimnásticas y acrobáticas*. León: Universidad de León, 2004.

CORDEY, J. L'Academie Royale de Danse (1661-1778). *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, p. 177-185, 1953.

FERLOSIO, R. *Las semanas del jardín*. Madrid: Destino, 2003.

FEUILLET, R. A. *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. Ed. Facsímil. Hildesheim, Nueva York: G. Olms, 1979.

GUEROULT, M. *Descartes según el orden de las razones*. Caracas: Monte Ávila, 1995. v. 1.

LA GORCE, J. *L'Opéra à París au temps de Louis XIV*. París: Librairie d'Argences, 1982.

²¹ Ver Balanchine, G., *101 argumentos de grandes ballets: argumentos escena por escena de los ballets más populares antiguos y modernos*, Madrid, Alianza, 1988. George Balanchine foi o fundador e diretor do prestigioso New York City Ballet.

LETTRES patentes du roy, pour l'établissement de l' Académie royale de danse em la ville de Paris. París: P. Le Petit, 1663.

LEVINSON, A. Un point d'histoire: querelle de Chorégraphes (sur Beauchamps). *Extr. de prensa*, 20-27 oct. 1924.

LIFAR, S. *La danza*. Barcelona: Labor, 1968.

MARION, J. L. Sobre la ontología gris de Descartes: ciencia cartesiana y saber aristotélico en las Regulae. Madrid: Escolar y Mayo, 2008.

MENESTRIER, C-F. *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*. Ed. Facsímil. Genève: Minkoffreprint, 1985.

NETT, P. Equestrian ballets of the Baroque period. *The Musical Quarterly*, v. XIX, n. 1, p. 74-83, 1993.

NEVILLE, J. (ed.). Pierre Beauchamps and the public theatre. *In: Dance, Spectacle, and the Body Politic*. Bloomington: Indiana University Press, 2008. p. 117-135.

NORBERT, E. *Deporte y ocio em el proceso de la civilización*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

NORBERT, E. *La sociedad cortesana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

PANOFSKY, E. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 2010.

PEVSNER, N. *Academias de arte: pasado y presente*. Madrid: Cátedra, 1982.

POUILLAUDE, F. *Le désoruvrement chorégraphique: étude sur la notion d'oeuvreendanse*. París: Vrin, 2009.

POWELL, J. Pierre Beauchamps, choreographer to Molière's Troupe de Roy. *Music & Letters*, v. 76, n. 2, p. 168-186, mayo 1995.

SOUCHON, H. Descartes et le Brun: étude comparée de la notion cartésienne des "signesextérieurs" et de la théorie de l'Expression de Charles Le Brun. *Les Études Philosophiques*, n. 4, p. 427-458, oct.-dic. 1980.