

# ***A transcendência no corpo-linguagem: a concepção de dança em Rousseau***

**Jacira de Freitas Rosa**

Doutoranda em Filosofia pela Universidade de São Paulo

Circunscrever as investigações teóricas de Rousseau ao campo da estética constitui certa dificuldade, especialmente quando se tem por objeto um tema como a dança, que não recebe em sua obra nenhum desenvolvimento sistemático. Talvez por isso, a concepção de Rousseau sobre a dança seja suscetível de interpretações controversas. No entanto, não nos cabe aqui confrontar esses intérpretes, mas buscar nas esparsas análises de Rousseau sobre a dança elementos que possam refletir com clareza a função que ela desempenha na "festa popular".

Para Rousseau, a dança é o fenômeno do qual resulta a total interação com o outro e que, sendo capaz de se impor como um meio de expressão que prescinde de todo artifício, é a mais pura "inspiração da natureza"<sup>1</sup>. Na dança, os signos de convenção são destronados em favor de uma linguagem calcada em formas não simbólicas, nas quais as relações aparecem subvertidas. A supressão dos signos, a abolição de toda e qualquer mediação, tem como conseqüência a saída do isolamento da consciência individual que, destituída do amor-próprio, tende na direção de outras consciências, num movimento que encontra sua plena expressão no ato de dançar. A dança é convertida num fenômeno que supõe uma dupla interação realizada a uma só vez por intermédio do corpo e da expansão das consciências. A expansão interior é, pois, assegurada pela expressão corporal que, impulsionada pelo movimento ritmado dos

<sup>1</sup> "Nossos religiosos possuem contudo ainda alguns princípios que parecem mais baseados no preconceito que na razão. Assim reprovam a dança e as assembléias como se houvesse maior mal em dançar do que em cantar, como se cada um desses divertimentos não fosse igualmente uma *inspiração da natureza* e como se fosse um crime alegrar-se junto com uma recreação inocente e honesta" (ROUSSEAU, J. J.: *Nouvelle Héloïse*. In: *Oeuvres complètes* IV, Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1969, Carta X, p. 397).

sons da música, propicia o deslocamento da esfera da vida cotidiana para o "espaço-tempo" da festa. A dança assume, assim, um papel primordial na comunicação, porque garante a expansão das consciências, e não pela pretensão de se impor como uma linguagem que converteria os movimentos do corpo em signos de convenção. Tal é precisamente a pantomima, a arte de falar aos olhos pelos movimentos do corpo, que, no verbete "Ópera" do *Dicionário de Música*, intervêm na definição da dança do balé.

Será que essa não-conformidade da dança, tal como tem sido definida até aqui, com o balé, cujas regras são impostas pela cena lírica, indica estarmos diante de uma noção ambígua? Ou revela, antes, tratar-se de duas noções inteiramente diversas? Vejamos como as coisas se passam na dança espontânea.

Na festa, cada dançarino é ao mesmo tempo seu próprio espectador, pois os movimentos do corpo são reproduzidos. A reprodução desses movimentos permite a todos a participação numa mesma emoção, criando uma comunicação direta, como observa Vernes: "(...) a dança se dá como espelho; cada um dançando para si, dança, no entanto, para o outro e diante do outro, mas a energia que assim se desprende, a força emanada dos dançarinos se reflete em cada um deles; a dança cria uma comunidade fazendo recriar uma ordem que é talvez aquela da linguagem mais geral e, ao mesmo tempo, mais humana"<sup>2</sup>. O vínculo que se estabelece entre os dançarinos ultrapassa a esfera do visível e dessa interação profunda resulta um terceiro termo que reúne a um só tempo os dois pólos em transformação; as consciências se expandem até se tornarem extensão uma da outra: instaura-se a comunidade. A dança faz-se linguagem imediata, estruturada não apenas em fórmulas sensuais, mas como fenômeno ambivalente que, mais do que promover a proximidade física, atua sobre as emoções e predispõe cada um a abandonar o seu "amor-próprio".

Ao contrário do que se passa na dança espontânea, a dança do balé não consegue romper a barreira que separa bailarino e espectador, nem estabelecer uma comunicação imediata; talvez nem mesmo comunicação de espécie alguma, como sugere Rousseau no *Dicionário de Música*: "dançar balé sem ter fixado a convenção dos gestos é falar uma língua estranha com pessoas desprovidas de dicionário e que, conseqüentemente, não entenderão nada"<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> VERNES, P. M. *La ville, la fête, la démocratie: Rousseau et les illusions de la communauté*. Paris: Payot, 1978, p. 88.

<sup>3</sup> ROUSSEAU: *Dictionnaire de musique*, verbete "Opera". In: *Ouvres complètes V*, p. 961-2.

Como compreender essas tensões presentes na definição desse fenômeno que ora surge como uma linguagem inusitada, desprovida de símbolos, ora absorve os componentes da representação teatral, culminando na oposição entre a arte e a vida? Antes de responder, examinemos os textos nos quais se configura a resistência de Rousseau em aceitar os balés como parte integrante da ópera.

Na carta XXIII da segunda parte da *Nova Heloisa*, texto no qual se delinea uma teoria estética desenvolvida em todos os seus desdobramentos na *Carta a D'Alembert*, lemos:

*Em cada ato a ação é geralmente interrompida no momento mais interessante por uma festa que se oferece aos atores sentados e que a platéia vê de pé. Acontece que os personagens da peça são totalmente esquecidos ou então que os espectadores olham os atores que olham outra coisa. A maneira de inserir essas festas é simples. Se o príncipe está alegre, participa-se de sua alegria e dança-se; se está triste, querem alegrá-lo e dança-se. Ignoro se é moda na Corte organizar um baile para os reis quando estão de mau humor, o que sei sobre estes é que se pode admirar suficientemente sua constância estoíca ao ver gaivotas ou a escutar canções enquanto se decide, atrás do palco, sobre sua coroa ou sua sorte. Mas há muitos outros motivos para dançar; as mais graves ações da vida se fazem dançando. Os padres dançam, os soldados dançam, os deuses dançam, os diabos dançam, dança-se até nos enterros e tudo dança por qualquer motivo.<sup>4</sup>*

Trata-se de uma total condenação da dança ou apenas enquanto parte constitutiva da cena lírica, já que, no mesmo texto, os balés considerados em separado "constituem um espetáculo agradável, magnífico e realmente teatral"<sup>5</sup>? Seguindo uma tradição que permanece aqui inalterada, Rousseau está seguro de que a imitação é a essência da arte; ele não duvida que a arte vive de uma reprodução originária, o que faria da imitação a condição *sine qua non* de toda e qualquer arte. A arte deve reproduzir na exterioridade os sentimentos, deve ser capaz de exprimir as paixões.

É assim com o canto e com a dança, que, sendo a pura expressão dos sentimentos,

<sup>4</sup> *Idem: Nouvelle Héloïse, Carta XXIII, p.257.*

<sup>5</sup> *Id., ibidem.*

afastam todo obstáculo que pudesse se interpor entre as consciências. Arte imitativa, a dança espontânea retira o espectador de sua condição de exterioridade em relação ao espetáculo mediante a manifestação das emoções, enquanto o balé, que não imita nada, é incapaz de ampliar os estreitos limites que encerram o homem em seu solipsismo. Na raiz da recusa de Rousseau em introduzi-lo como parte essencial da cena lírica encontra-se o conceito de *mimesis*: "(...) a dança – nos diz Rousseau, mais adiante – é, portanto, a quarta das belas artes usadas na constituição da cena lírica, mas as três outras concorrem para a imitação; e aquela, o que imita? Nada. Ela é, portanto, supérflua quando usada somente como dança, pois o que fazem minuetos, rigodões e chacóinas numa tragédia?"<sup>6</sup>. No verbete "Imitação" do *Dicionário de Música*, lemos: "(...) a imitação é o princípio comum ao qual se reportam todas as belas artes". Ou, ainda, no Ensaio: "Como, pois, a pintura não é a arte de combinar algumas cores de um modo agradável à vista, também a música não é a arte de combinar os sons de uma maneira que agrade ao ouvido. Se só fossem isso, tanto uma quanto outra figurariam entre as ciências naturais e não entre as belas artes. Somente a imitação as eleva até esse grau"<sup>7</sup>.

As belas-artes retiram sua legitimidade da imitação<sup>8</sup>, não podem abrir mão desse princípio, pois ele consiste na sua própria essência. E se a arte é imitação da natureza, o balé falha justamente pela ausência da capacidade imitativa, submetido que está às regras da cena operística, o que revela seu distanciamento da Natureza; e, como em Rousseau "todo valor é determinado segundo sua proximidade em relação à uma

<sup>6</sup> ROUSSEAU: *Nouvelle Héloïse*, Carta XXIII, p. 257.

<sup>7</sup> *Idem*: *Ensaio sobre a origem das línguas*. In: *Ouvres complètes V*, p. 414.

<sup>8</sup> Em sua tese de mestrado sobre a obra de Jean Georges Noverre, intitulada "Natureza e Artificio no Balé de Ação, Mariana F. C. Monteiro afirma que "os balés do século dezoito, sejam na forma de *divertissements* da ópera ou fora dela, com pretensões a balé pantomímico, são considerados exercícios de virtuosismo, que privilegiam a parte mecânica da execução, desprovidos de poesia (...) a dança como atividade poética está em crise. O balé de ação aparece como alternativa, no novo contexto, para que a dança se torne novamente dramática e poética. Era preciso enfrentar o desafio, rever o paradigma da imitação, combatendo a degradação que a dança sofria nas mãos daqueles que nem mesmo suspeitavam que ela pudesse ser uma arte de imitação, capaz de tocar verdadeiramente" (MONTEIRO, M. F. C. "Natureza e artifício no balé de ação". In: NOVERRE: *Cartas sobre a dança*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 1998, p. 88. Tese defendida no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo em 1995). O aspecto mecânico da dança deve ser substituído pela

natureza absoluta"<sup>9</sup>, compreende-se a primazia que a dança espontânea necessariamente adquirirá. Desde então, a *mimesis* se prestaria à elucidação da questão proposta logo de início sobre a suposta dualidade da noção de dança em Rousseau. Este conceito está na raiz de duas noções inteiramente diversas: a primeira, a dança espontânea, retira da imitação o seu próprio conteúdo, ao passo que a outra, a dança do balé, negligencia sua importância.

A dança encontra-se, assim, submetida à mesma lei que comanda o sistema como um todo e que se exprime na oposição mais universal entre a representação através de signos e o não exprimível por signos de convenção, ou entre o artifício e a Natureza. Os balés se inscrevem na perspectiva rousseauiana como a alteridade das formas naturais de expressão. Esse antagonismo manifesta-se cada vez mais no adensamento das diferenças, que, todavia, não se originam de uma única fonte. A imitação, tomada isoladamente, não poderia dar conta da oposição que se estabelece entre as duas noções de dança. É preciso considerar ainda dois outros elementos por meio dos quais ela se consolidaria: os sentidos e a *pitié*.

O acento na caracterização do balé como a antítese da dança espontânea se intensifica quando do deslocamento de uma perspectiva puramente estética para o plano de uma teoria das relações entre os homens. No terceiro parágrafo do *Ensaio*, lemos: "Limitam-se a dois os meios gerais por via dos quais podemos agir sobre os sentidos de outrem: o movimento e a voz. A ação do movimento pode ser imediata no tato, ou mediata no gesto. A primeira, encontrando seu limite no comprimento do braço, não pode ser transmitida à distância, mas a outra alcança tão longe quanto o raio visual"<sup>10</sup>.

imitação, entendida como expressão das paixões que afetam a alma, o que corresponderia a uma modificação na própria atuação do bailarino, cuja sensibilidade adquiriria agora um papel central. A despeito de não privilegiar essa arte em suas análises, Rousseau estaria muito próximo de Noverre. Mas, enquanto o último propõe um novo gênero, a saber, o *balé de ação*, diríamos que Rousseau está mais inclinado a restringir as funções da dança no contexto operístico, e a atribuir-lhe a função de promover a interação dos indivíduos naquela que traduz no plano das relações sociais efetivas a sociedade do *Contrato*, isto é, na festa popular.

<sup>9</sup> A afirmação de Derrida (DERRIDA, J.: *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967, p. 332), é fiel ao pensamento de Rousseau que, no *Emílio*, nos diz: "Todos os verdadeiros modelos do gosto estão na natureza. Quanto mais nos distanciamos do mestre, mais nossos quadros se desfiguram" (ROUSSEAU: *Emílio*. In: *Ouvres complètes* IV, p. 446).

<sup>10</sup> *Idem*: *Ensaio sobre a origem das línguas*. In: *Ouvres complètes* V, p. 375.

No universo da festa, a possibilidade de interpenetração das formas de movimento acima descritas – tato e gesto – corresponderia, sem dúvida, a um acréscimo do potencial expressivo da dança, face ao caráter imediato do primeiro. A amplitude do poder da imaginação é inversamente proporcional à intensidade das sensações. O predomínio daquela se exerce de modo mais intenso sobre sensações tênues, como as auditivas e as olfativas. Ao contrário, quando a atividade dos sentidos é física e material, como o paladar e o tato, a imaginação perde sua supremacia<sup>11</sup>. Dizer que o tato é, dentre os sentidos, um dos que menos suscitam o concurso da imaginação – assim como o paladar –, é, pois, reconhecer que nele a representação tende a ser banida em favor de uma comunidade instaurada pela comunicação dos corpos. A dança se converte aqui na expressão suprema da pura mediação.

Diversamente do que se passa na dança espontânea, instaurada mediante sensações tácteis, a língua do gesto constitui o sustentáculo do balé, o que explica que a mediação lhe escape inteiramente. Ainda que disponha de recursos mais naturais, expressivos e imediatos que aqueles dos quais dispõe a palavra<sup>12</sup>, o balé terá seu potencial expressivo comprometido, já que, diferentemente das sensações tácteis, o gesto supõe um intervalo entre aqueles que buscam comunicar-se por seu intermédio. Nesse sentido, o balé carece de expressividade, em primeiro lugar, pela inviabilidade de estabelecer uma relação direta com o outro, pois como dirá Derrida "o gesto supõe uma distância e um espaçamento, um meio de visibilidade (...)"<sup>13</sup>. Eis o motivo pelo qual a língua do gesto não é e não pode ser imediata. Não há qualquer garantia de que o espaço que se instaura entre o bailarino e seu espectador possa preservar a visibilidade necessária à plena comunicação; o risco de ser preenchido por objetos externos está sempre presente. Em segundo lugar, o grau de afastamento que mantém em relação à Natureza, que se traduz na ausência de imitação, impõe ao balé a sujeição aos signos representativos, sem os quais não poderia ser compreendido,

<sup>11</sup> Sobre a relação da imaginação e os sentidos, veja-se *Emílio* IV, p. 194, 200, 201 e 300.

<sup>12</sup> "Apesar de serem a linguagem do gesto e da voz igualmente naturais, a primeira, todavia, parece mais fácil e depende menos de convenções, porquanto o maior número de objetos impressiona antes nossos olhos do que nossos ouvidos, e as figuras apresentam maior variedade do que os sons, mostrando também mais expressivas e dizendo mais em menos tempo". (ROUSSEAU: *Ensaio sobre a origem das línguas*. In: *Ouvres complètes* V, p. 376).

<sup>13</sup> DERRIDA: *op. cit.*, p. 335.

o que ampliaria ainda mais aquela distância, acentuando a impossibilidade de uma relação direta ao outro.

Na dança da festa, a comunicação direta, independente de mediações, processa-se simultaneamente em dois planos distintos, mas complementares: naquele das sensações, mediante a comunhão de corpos propiciada pelo sentido do tato; e no plano das emoções, através da *pitié* ou piedade natural, capacidade de identificar-se ao outro, o alicerce de toda sociabilidade. Assim, se no estado pré-reflexivo a *pitié* neutraliza a atividade do *amor de si mesmo*, concorrendo, em certa medida, para a conservação mútua de toda a espécie – como nos ensina o *Segundo Discurso* –, aqui ela se transmuta na virtude social que leva o indivíduo a abandonar, ainda que por um momento fugaz, o seu *amor-próprio*, o que é indispensável, portanto, para uma “quase completa simbiose e imediação com o exterior”<sup>14</sup>, à qual está condicionada a integração dos indivíduos na festa.

Com isso, estão definidos os componentes essenciais mediante os quais a dança da festa se define por oposição ao balé e por meio dos quais perfaz sua órbita de atuação: a *imitação*, as *sensações tácteis*<sup>15</sup> e a *pitié*. Nestes elementos encontram-se as condições estruturais de todo o processo de saída do estado de alteridade em que a sociedade nos introduz. A dança torna-se um espetáculo desprovido de um código próprio, desloca-se portanto do plano das convenções para tornar-se uma linguagem acessível a todos, tal como a do livro da Natureza<sup>16</sup>. Transparência absoluta – diria Starobinski – e, certamente, nisto reside o potencial expressivo adquirido pela dança. Se na ópera a dança busca fascinar seu público simulando uma realidade, na festa já não se limita a seduzir, mas quer aproximar os indivíduos, suprimir os obstáculos que os mantêm separados. A despeito de seus efeitos de excitação e perda da percepção

<sup>14</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 62.

<sup>15</sup> “As primeiras faculdades que se formam e se aperfeiçoam em nós são os sentidos. São, portanto, as primeiras faculdades que seria preciso cultivar; são as únicas que são esquecidas, ou as mais desdenhadas”. (ROUSSEAU: *Emílio*, II, p. 152). A proximidade à natureza é um traço fundamental na caracterização dos sentidos e aquilo que permite explicar a eficiência de sua linguagem. A esse respeito veja-se ainda *Emílio*, IV, p. 392.

<sup>16</sup> No *Emílio*, lemos: “Assim, fechei todos os livros. Deles, um só há que está aberto a todos os olhos: é o da natureza... Ninguém tem desculpas para não o ler, pois ele fala a todos os homens uma língua inteligível a todos os espíritos” (*idem*: *Emílio*, IV, p. 418).

estável<sup>17</sup>, ela não conduz a uma desordem; ao contrário, é a própria expressão da harmonia, engendrada pelo prazer comum dos dançarinos que se enlaçam. Sem desordem, dizíamos; mas ela supõe uma nova ordem: a ordem comunitária regulada pelos movimentos do corpo e pelo ritmo da música, fundada no desaparecimento da dissimulação, no encontro do outro.

E, assim como a festa, da qual é apenas um dos componentes, a dança não possui objeto específico, não tem em vista nenhum ritual ou cerimônia que simbolize eventos da natureza ou da história do povo. E não poderia ser diferente, já que não se apresenta como um fenômeno estático; seu estado permanente é o da mudança: atua pelos *movimentos* do corpo sobre indivíduos também em transformação. Esse movimento constante que a caracteriza e envolve seus participantes retira de cena a figura do espectador, pois aquele que desejasse apenas observar necessariamente se excluiria da dança ou seria forçado a se integrar, tal como as mulheres dos soldados do regimento de St-Gervais, como lemos na célebre passagem do final da *Carta a D'Alembert*: "As janelas estavam cheias de espectadoras que davam um novo zelo aos atores, mas elas não conseguiram ficar muito tempo em suas janelas, e desceram"<sup>18</sup>. O potencial expressivo do corpo-linguagem é tão acentuado que é impossível ficar indiferente à dança. Nessa atração que ela exerce sobre prováveis espectadores está seu poder de abolir a dicotomia entre representante e representado, tão peculiar à cena lírica, na medida em que ambos os termos da dicotomia assinalada são incorporados num terceiro, isto é, no indivíduo que representa a si mesmo, fazendo-se, simultaneamente, ator e espectador.

Mas de onde vem essa capacidade de seduzir que a dança explora tão habilmente? O que nela permite nutrir a ilusão, suscitar essa embriaguez que altera nossas percepções? Se a dança se faz "imitação da natureza" — e aqui, da natureza mais profunda do homem —, a alteração de identidade que resulta dessa experiência corporal se faz sob a influência do ritmo, parte essencial da música. Assim, situada no termo da busca de um meio de expressão demolidor das barreiras interpostas entre as consciências, a dança se propõe como linguagem corporal. Permanecer na dimensão do corpo, mas de um corpo que sob a influência do ritmo da música deixou de ser um obstáculo, uma "opacidade interposta" — nas palavras de Starobinski —, é recusar traduzir o sentimento em uma palavra que o trairá. Afinal, se a palavra se institui por meio de convenções, se depende da mediação de signos representativos, como

<sup>17</sup> VERNES: *op. cit.*, p.94.

<sup>18</sup> ROUSSEAU: *Carta a d'Alembert*. In: *Ouvres Complètes V*, p. 123.



poderia exprimir o sentimento que está para além de toda representação? Desde então, a nova linguagem que se instaura já não requer uma gramática ou um dicionário; ela retira sua inteligibilidade da plena capacidade de expressão que só os gestos e as sensações tácteis podem proporcionar. Linguagem universal, certamente, a dança amplia as fronteiras de nosso ser mais íntimo, e essa expansão, aliada à plena visibilidade de suas formas expressivas, produz a mutação nas relações, suprimindo o antagonismo que colocava em pólos opostos indivíduos de um mesmo corpo social. Assim, reunindo a um só tempo dançarino e espectador, a dança anula-se enquanto espetáculo e deixa-se enredar na trama de uma nova estética da qual toda representação foi abolida.

**Resumo:** O texto dedica-se a compreender, não obstante as esparsas análises de Rousseau sobre a dança, a função que esta desempenha no âmbito de sua filosofia política, e, particularmente, na festa popular. Trata-se de definir os componentes essenciais mediante os quais a dança da festa se define por oposição ao balé e por meio dos quais perfaz sua órbita de atuação: na imitação, nas sensações tácteis e na *pitié* encontram-se as condições estruturais de todo o processo de saída do solipsismo em que a sociedade nos introduz.

**Palavras-chave:** Rousseau, dança, imitação, *pitié*

**Abstract:** This paper aims at the understanding the role of Dance in Rousseau's political philosophy and particularly in folk festivals, in spite of the few passages the *philosophe* has dedicated to its analysis. The discussion is mainly concerned with the definition of the essential components that define festival-dances in opposition to Ballet and mark its own performing sphere. The structural conditions for evading the solipsism in which man is trapped by society are to be found in imitation, tactile sensations and in *pitié*.

**Keywords:** Rousseau, dance, imitation, *pitié*