



ARTE E PODER: relações entre corpo, dança e política

Thaís Gonçalves Rodrigues da Silva¹

Resumo: As práticas artísticas legitimadas em um dado contexto têm muito a revelar sobre as relações entre arte e poder. O objetivo deste texto é lançar questões sobre o quanto o ensino da arte em projetos sociais contribui para manter a adequação dos comportamentos sociais e/ou os questionam. O percurso é pelas narrativas de arte que perduram do período socrático, passando pelo humanismo e traçando influências do pensamento de Karl Marx, Émile Durkheim, Max Weber, Friedrich Nietzsche e Hannah Arendt nas estéticas da dança.

Palavras-chave: Arte, dança, poder.

Abstract: The Artistic Practices legitimated in a given context have much to reveal about the relationship between Art and Power. The objective of this text is to arise questions on how much the Art teaching in social projects contributes to maintain the social behavior fitness and/or questions them. The journey is through the Art narratives that last from the Socratic period, going through the Humanism and tracing influence of Karl Marx's, Emile Durkheim's Max Weber's, Friedrich Nietzsche's and Hanna Arendt's thought in the Dance aesthetics.

Key words: Art, dance, power.

¹ Mestre. Universidade Estadual do Ceará. E-mail: thgoncalves@hotmail.com



1. ARTE E PODER

As relações entre arte e poder são bem mais imbricadas do que se pode perceber a uma primeira impressão. Ao longo da história, as manifestações artísticas vem revelando modos de organização presentes nas sociedades, bem como suas formas de dominação. A maneira como a arte é compreendida por diferentes segmentos ou grupos sociais apontam os preceitos adotados por governantes, patrocinadores e artistas e que se sobressaem em um dado contexto histórico, social, político, econômico. Há cerca de uma década, cultura e arte vêm sendo aclamadas como elementos de combate à desigualdade social, o que faz com que diversas expressões artísticas e culturais integrem as atividades e currículos de projetos sociais, a exemplo do teatro, artes plásticas, circo e dança. A crítica de dança do jornal O Estado de São Paulo e professora-doutora em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, Helena Katz escreveu que “inúmeros projetos, distintos na forma, partilham do objetivo comum de usar a dança para colaborar para a diminuição da alta taxa de injustiça social que caracteriza a sociedade brasileira” (*apud* SOTER, 2002). Mas partindo da percepção de que há vínculo entre arte e poder, será que cabe, por exemplo, à dança este papel social?

Focando aqui os trabalhos em dança e considerando a afirmação de Le Breton de que “o corpo metaforiza o social e o social metaforiza o corpo. No interior do corpo são as possibilidades sociais e culturais que se desenvolvem” (2006, p. 70), o objetivo aqui é traçar uma análise teórica sobre o quanto as narrativas hegemônicas e as contra-hegemônicas de mundo estão presentes em técnicas e estéticas próprias da dança, portanto iniciativas que legitimam relações de poder. Partindo da percepção de Gilles Deleuze e Felix Guattari de que o corpo é um campo de forças (2007), onde se conjugam feixes de relações (FOUCAULT, 2007), entendo ser importante trilhar este percurso pela compreensão filosófica que envolve a arte, que culmina nas estéticas adotadas por governos e nas relações entre corpo/dança ao longo da história, passando pelo pensamento de Hannah Arendt, Friedrich Nietzsche, Émile Durkheim, Karl Marx e Max Weber. O objetivo é colocar em questão em que medidas as danças adotadas em projetos sociais condizem com a fetichização do corpo, com a manutenção das relações de hierarquia postas pelo regime político e econômico, o que pode implicar em apropriações que tendem ao prazer passivo, desviando a atenção dos problemas estruturais que urgem por modificações, e/ou provocar deslocamentos de percepção, se articulam os conhecimentos artísticos com a vida.

2. DANÇA E SOCIEDADE



Na Antiguidade, nas cidades de Roma, Esparta e Atenas, o exercício físico era padrão de comportamento. Platão defendia a ginástica como a união entre cuidados do corpo e o aperfeiçoamento do pensamento elevado, honesto e justo. A dança aclamada nesse período é a realizada em coro, por ser considerada pacificadora das arestas entre o homem e o mundo, uma dança harmônica. Como destaca Nietzsche, em *O nascimento da tragédia* (1992), é neste período que Sócrates e Platão separam a arte de seu componente dionisíaco, da ordem do caos, das paixões, do irracional, das pulsões internas, das contradições. A arte apolínea, racional, que exerce absoluto controle sobre a irregularidade, passa a prevalecer, caracterizada como clareza de espírito, unidade entre conteúdo e forma, entre sensível (natureza) e intelectual (espírito), proporção, objetividade. Surge, portanto, com Sócrates e Platão a associação entre belo, bom e verdadeiro, como correlatos. Daí que a arte erudita, clássica, racional, é considerada a “verdadeira arte”.

O ideal grego de beleza e verdade perpassa os séculos e ganha nova força com o Humanismo, que tinha como preceito ser o homem a “medida de todas as coisas”. O balé clássico começa a se desenvolver nesse período. Dança adaptada das festas pagãs para os salões da corte, trata-se de um período de racionalismo do movimento. Esta dança começa a representar um ritual de poder, tanto o poder de dominar aqueles códigos de movimento – toda a nobreza deveria aprendê-los como sinal de etiqueta para a vida na corte –, como o poder daquela nobreza em possuir uma dança que simboliza a suntuosidade de seu monarca, diferenciando-o em relação aos reis de outros territórios. Assim, o balé começa a ser apresentado por artistas profissionais, servindo de propaganda institucional para os Estados-nações.

No contexto do Iluminismo, da mercantilização, da industrialização, o corpo é percebido como objeto da ciência e da técnica. A dança metrificada, assim, passa a contribuir para o processo de civilização do homem moderno. Norbert Elias, em sua obra *A civilização dos costumes*, de 1939, citada por David Le Breton (2006) já oferecia um ensaio sociológico da genealogia das atitudes externas do corpo a partir da vida cotidiana. “A sociedade de corte é o laboratório onde nascem e a partir do qual se difundem as regras de civilidade que hoje adotamos em matéria de convenções de estilo, de educação dos sentimentos, de colocação do corpo, de linguagem” (LE BRETON, 2006, p. 21). E mais uma vez citando Norbert Elias: “o que chamamos de civilização é resultado de um progressivo silenciamento do corpo, de seus ruídos, impulsos, movimentos...” (PELBART, 2007, p. 29).



Na dança moderna, que se desenvolve após a segunda metade do século XIX e, sobretudo, na primeira metade do século XX, os paradigmas começam a mudar, em consonância com os artistas da vanguarda modernista das artes plásticas. A francesa Loie Fuller (1862-1928) inaugura uma dança livre de técnicas, com seus tecidos esvoaçantes, coloridos pelas luzes da recém-descoberta iluminação elétrica, por Thomas Edson; a americana Isadora Duncan (1878-1927) fica conhecida por abolir as sapatilhas, dançar descalça com túnicas semelhantes às dos povos gregos; o austríaco Rudolf von Laban (1879-1958), que por anos trabalhou na Alemanha, onde chegou a adquirir cidadania, junto com pessoas de outras áreas ficou marcado por sua atuação no Monte Veritá (Suíça), onde fazia experimentos corporais com bailarinos nus, em contato com a natureza.

3. DANÇA: AÇÃO POLÍTICA

Em comum, os representantes da dança moderna tinham o interesse em uma dança reflexiva, que religasse o homem consigo mesmo, através de um contato com a natureza. Esses artistas inauguravam um novo percurso estético com espaço para a pluralidade de corpos e idéias, que trouxesse para a cena as questões de seu tempo, o uso do chão e de outros níveis espaciais. Atitudes bem diferenciadas dos fundamentos do balé clássico, cujas preocupações estavam centradas na dicotomia entre razão e emoção – devendo prevalecer a razão -, presentes nos temas românticos, do amor impossível e etéreo. No documentário *A dança no século*, exibido pela GNT, uma frase dá o tom do período que se iniciava com a dança moderna, na virada do século XIX para o século XX: “A dança, assim como as outras artes, não podia escapar das convulsões que estremeceram o mundo. Não se podia dançar ao som de tiros”, numa referência à I Guerra Mundial e ao Nazismo.

No caso específico de Rudolf von Laban, seu projeto artístico era trabalhar pelo interesse coletivo, ao propor em sua dança o pensar e o agir simultâneos – o que faz desta dança um fazer político, tal como defende Hannah Arendt em sua obra. Pesquisador das danças folclóricas, desde sua infância vivida em diferentes localidades, devido ao pai ser um militar, Laban percebia que esta experiência comunitária foi substituída por hábitos de ações esvaziadas, com repetições mecânicas e desconectadas das esferas social, política, religiosa, econômica. Para ele, o homem moderno perdeu a capacidade de se mover, pois sequer assobia mais ao trabalhar. Com olhar vazio e cheio de medo, para Laban este homem se desconectou da sua experiência. As novas técnicas de produção e as novas necessidades econômicas forçam este homem a sofrer com os acontecimentos externos,



não sendo mais possível a ele dar-lhes sentido (LABAN, 1978). Laban buscava despertar este sentido com o trabalho artístico em dança que realizava. Nesse aspecto, as percepções do artista se aproximam do pensamento de Hannah Arendt, quando ela diz que: “os homens perdem a capacidade de sentir e de pensar” (ARENDR, 1989, p. 526).

4. MARX, WEBER E DURKHEIM: CONFIGURAÇÕES POSSÍVEIS

Qual então o lugar da arte na sociedade? Por que, ao longo da história, o que se percebe é uma zona de desconforto quando o assunto é uma arte que questiona, causa estranheza, aproxima-se do mundo real? De que forma a arte poderia unir-se à vida e ao conhecimento, como propõe Nietzsche, gerando uma ação política na esfera pública, segundo o pensamento de Arendt? Considerando que a história é a abrigo a criação de narrativas, ao que Nietzsche denomina “próteses” e “consolos”, como formas de explicação do mundo, para prosseguir nesse exercício reflexivo, vamos observar a relação entre o que os pensadores da sociologia descreveram e a influência nas formas de dança e de arte legitimadas.

4.1. Durkheim: o indivíduo e sua função social

Para Durkheim, o corpo é um fator de “individualização” (LE BRETON, 2006, p. 11), o que o aproxima da tradição apolínea e racional da civilização ocidental, que gera neste homem “medida de todas as coisas” uma segregação, um apartamento com as questões que causam desordem. Para o indivíduo moderno interessa a ordem. É também de Durkheim a compreensão de que ao indivíduo está reservado o papel de cumprir tarefas em prol da defesa da sociedade, cuja conduta e disciplina moral são orientadas pelo Estado. Nesse aspecto, a arte legitimada por esta narrativa de mundo é a arte erudita, clássica, apolínea, que, na dança, traduz-se na estética do balé clássico. Uma arte das linhas bem definidas, dos gestos perfeitamente executados, da prevalência da razão controlando as emoções. Uma arte que obedece e executa regras. Uma arte do “bom gosto”, do entretenimento, do alívio das dores da existência. Uma arte da fantasia, da aparência. Atendendo ao apelo nacionalista, identitário, do indivíduo defensor da sociedade, o balé russo passou a ter como influências a polca e outras danças típicas, no período da revolução socialista. No Brasil, balés produzidos por Eros Volúcia com temas indigenistas e da cultura negra são apoiados pela Ditadura Vargas, gerando uma dança que marca uma corporeidade exótica do brasileiro. Tanto que a coreógrafa e bailarina Eros Volúcia chegou a



filmar em Hollywood e influenciar os gestuais de Carmen Miranda. O que nos demonstra uma estreita relação entre dança/arte e relações de poder, visibilidade, em narrativas de mundo produzidas para serem aceitas pela maior parte da população.

4.2. Karl Marx: alienação, fetiche e criatividade

O discurso sobre o corpo e, portanto, as produções artísticas que atuam com o corpo (artes cênicas) estão interligados diretamente com as relações hierárquicas estabelecidas entre as classes sociais, do conflito entre classes dominantes e dominadas. Por mais que a sociedade de consumo tente desvirtuar esta questão, homogeneizando valores, comportamentos, etiquetas sociais e a compreensão sobre ideais de corpo. No livro *O brasileiro e seu corpo*, João Paulo Medina diz que:

“há, de uns tempos para cá, principalmente no seio da pequena-burguesia nacional, uma grande tagarelice sobre o corpo; uma avalanche de discursos que, ao hipertrofiar as partes, dilui o essencial. **O corpo virou fetiche** e, no modelo de sociedade que vivemos, o fetiche sempre vira mercadoria e é por aí que ele entra no mercado para ser consumido. O “lôcus” deste discurso sobre o “corpo saudável” acompanha os interesses de um sistema adoecido” (MEDINA, 1991, p. 91 – grifo meu).

E aqui os preceitos de Marx nos ajudam a compreender essa relação de dominação estabelecida sobre o corpo e, conseqüentemente, sobre as artes legitimadas socialmente. Pois na medida em que o corpo é objeto de produção e consumo, o pensamento marxista nos alerta para o fato de que “o corpo é o próprio homem e como tal não pode ser somente um objeto, mas sim o sujeito, o produtor e o criador da história” (MEDINA, 1991, p. 24). E neste sentido, qualquer técnica corporal que se apresente apenas como modelo a ser copiado e incorporado, tende à alienação, uma vez que deixa de lado a fonte criativa presente na *práxis*, portanto desconsidera a criatividade – fator fundamental para uma atitude crítica, necessária para libertar o homem e a sociedade dos ditames do mercado, da ideologia dominante que orienta um conjunto de representações, valores e crenças.

Seguindo a análise marxista, as práticas artísticas que adotam modelos estão contribuindo para a alienação do homem, para expropriá-lo do mundo e de si mesmo. De acordo com Le Breton, em *O Capital*, Marx faz uma análise clássica da condição corporal do homem no trabalho, em que percebe que o corpo é “uma forma moldada pela interação social” (2006, p. 16). E o tempo livre desse corpo marginal que trabalha deve ser utilizado para simplesmente descansar ou, no máximo, praticar formas passivas de lazer. E aqui, mais uma vez o balé clássico, com seus *Divertissements*, com as divisões bem



estabelecidas entre primeiros bailarinos e o corpo de baile, diferenciando quem brilha de quem faz volume, é a arte por excelência para manter o *status quo* e evitar a revolução, portanto a emancipação.

Para Medina, Marx libera a energia somática potencial dos seres humanos ao afirmar que o mundo já não é mais estável e clama por mudanças que só podem ser feitas pelo homem. E para isso, o corpo precisa estar lá. “Não há história feita só de abstrações. Não história sem corpo” (MEDINA, 1991, p. 61). Trata-se de sair das engrenagens, de encontrar brechas, de subverter a ordem e transcender, de construir o novo. E neste ponto, podemos voltar nossa atenção para o que propunha a dança moderna, que inaugurava novas estéticas, tal como o movimento modernista das artes plásticas, clamando por uma arte libertadora, emancipadora, que religasse o homem com sua dor, com o caos que lhe habitava e que a sociedade hierarquizada desconsiderava. Esse jogo de forças continua presente ainda hoje, uma vez que co-habitam no mundo diferentes formas de existência e de compreensão do mundo. Ainda hoje há quem prefira se deleitar com a arte erudita, com o balé clássico, a deparar-se com uma arte que enfrenta as questões humanas e que faz refletir, repensar, remodelar e reposicionar-se no mundo, que instigue a ação política em prol do bem coletivo, como defende Arendt.

4.3. Weber: ação, motivação, sentido

Nessa teia de relações que formam a sociedade, onde o “corpo está no cruzamento de todas as instâncias da cultura, o ponto de atribuição por excelência do campo simbólico” (LE BRETON, 2006, p. 31), Max Weber nos ajuda a refletir sobre a interligação entre arte/dança e poder ao dizer que o indivíduo age por motivação significativa, portanto carregada de sentido. Uma ação capaz de . Foucault nos ajuda a aprofundar essa análise ao dizer que é preciso estudar os efeitos do poder sobre o corpo, pois “o poder penetrou no corpo, encontra-se exposto no próprio corpo” (FOUCAULT *apud* MEDINA, 1991, p. 67). Um poder que se tornou corpo, que nos habita sem mesmo nos darmos conta, em nossos hábitos e comportamentos.

5. POR UM ARTE/DANÇA DA DIFERENÇA

E então chegamos ao ponto crucial deste exercício reflexivo: em que medida a arte contribui para a emancipação, para o bem coletivo? Se a arte/dança em questão adotada nos projetos sociais seguir a compreensão de manutenção do *status quo*, da modelização



da subjetividade, da regulação do comportamento para um ideal de corpo fetichizado, portanto da ordem da mercadoria, corre-se um grande risco de que a tão alardeada responsabilidade social seja apenas uma forma abrandada de dominação.

De acordo com Isabel Marques (2001), vivemos um mundo do 'para', de causa, efeito e finalidade. No entanto, a educadora compreende que o objetivo da arte é, antes, relacionar o conhecimento do corpo e da dança com a história de vida de cada um, onde a dança é uma forma de conhecimento, articulação, construção social, crítica e de transformação, no que Marques sistematizou como uma proposta metodológica triangular relacionando arte (dança)-ensino-sociedade(contexto do aluno) – e é neste sentido que eu penso que um projeto possa fazer a sua diferença (MARQUES, 2001).

Entendendo a arte como uma comunicação não conceitual (LYOTARD *apud* SIQUEIRA, 2006), e por comunicação a construção de sentidos – do latim *communicare*: fazer saber, tornar comum, participar –, acredito que a arte e, portanto, a dança cumprem fundamental papel de libertação, de emancipação, de autonomização do homem na sociedade. Este sim é, ao meu entender, o papel da arte/dança na sociedade. Não o de oferecer um prazer inofensivo, mas o de colocar as estruturas em questão, abrindo brechas para a transformação. Fortalecendo as pessoas para a vida, para a ação interligada ao pensamento, para estimular em nós que inauguremos no mundo a nossa contribuição, de modo que as futuras gerações possam continuar recriando sua forma de estar no mundo que seja dotada de sentido.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ARENDDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia** (Volume 3). São Paulo: Editora 34, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. São Paulo: Graal, 2007.

LABAN, Rudolf. **O domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2006.



MARQUES, Isabel A.. **Ensino de dança hoje: textos e contextos**. São Paulo: Cortez, 2001.

MEDINA, João Paulo Subirá. **O brasileiro e seu corpo: educação e política do corpo**. Campinas: Papirus, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PELBART, Peter Pál. **A vida desnuda**. In: GREINER, Christine e AMORIN, Claudia (Orgs), **Leituras da Morte**. São Paulo: Annablume, 2007.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena**. Campinas: Autores Associados, 2006.

SOTER, Sílvia. A dança da exclusão social. In: **Gesto** – Revista do Centro Coreográfico do Rio, Nº 1, p. 59-61, Dez/2002.