

PENSAMENTO E AÇÃO: POLÍTICA E(M) DANÇA

Thaís Gonçalves Rodrigues da Silva *

Resumo: A relação entre arte e poder é mais imbricada do que geralmente pode ser percebida. As estéticas incentivadas por governos têm muito a revelar sobre os modos de controle da subjetivação de um povo e de uma nação. Adolf Hitler percebia bem essa relação, a ponto de apostar na Dança Expressionista Alemã como um modo de forjar o novo homem que estava buscando, o inédito, o que ainda não havia sido instaurado. A partir de conceitos de Hannah Arendt sobre pensamento e ação, este artigo questiona a relação entre dança e poder fazendo um percurso pela história desta linguagem artística e trazendo indagações sobre a sua presença corriqueira em projetos sociais.

Palavras-chave: dança – poder – políticas públicas

Abstract: The relationship between art and power is more imbricated than it can generally be realized. The aesthetics encouraged by governments have much to reveal on the ways of control about the subjection of a people and a nation. Adolf Hitler was plainly aware of this relationship, in such a way to bet on the German Expressionist Dance as a form of forging the new man he was looking for, the unheard of, what hasn't yet been instituted. From concepts of Hannah Arendt on thought and action, this article questions the relationship between dance and power going through the history of this artistic language bringing about investigations on its trivial presence in social projects.

Key words: dance – power – public policies

O gosto de Adolf Hitler, mentor do Nazismo, pelas artes – música, literatura, artes plásticas (escultura, pintura), dança, arquitetura – parece indicar que as expressões artísticas por si só não têm a capacidade inata de impedir o ser humano de agir no sentido do mal. Este gosto em si tão pouco garante uma atitude de julgamento – o que para a teórica da política Hannah Arendt é fundamental para colocar em questão o pensar, favorecer a comunicação entre os homens, a preservação do espaço público e a pluralidade. Em sua obra, Arendt defende que “pensar” e “agir” são ações necessariamente relacionadas, de modo a gerar uma atitude de responsabilidade sobre o mundo, que possibilita ao ser humano inaugurar o novo, o impensado – contribuição das novas gerações para o fluxo da história –, para ela, uma atitude política, no sentido do bem-comum.

Compreendendo arte como as expressões artísticas que nos dão sentido para o mundo (BARBOSA, 2005) e que, por isso, é dotada de atitude política, vou traçar uma análise sobre a relação entre arte e poder para, ao final, questionar a presença corriqueira das artes como

* Aluna do Mestrado Acadêmico em Políticas Públicas e Sociedade do Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual do Ceará – UECE. Bolsista da Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico – FUNCAP. Bacharel e licenciada plena em Dança pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP e graduada em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas – PUCCAMP.

atividades ofertadas por inúmeros projetos sociais no Brasil. Apesar da importância dada às artes, é intrigante perceber que ainda não há clareza, para os próprios coordenadores dos projetos, sobre a perspectiva a ser adotada: se um caminho de profissionalização; se um instrumento de integração social coletiva, com os argumentos de democratizar o acesso à arte, ocupar o tempo ocioso ou oferecer alternativas à marginalidade; ou ainda se destinada ao desenvolvimento de potencialidades individuais, com o uso da dança para ampliar e organizar a capacidade motora, valorizar a auto-estima (SOTER, 2002)¹. Observa-se, porém, que em momento algum a dança é apontada como possibilidade de desenvolvimento de senso estético, artístico e crítico; formação artística; caminho a ser trilhado no sentido de uma estética da existência (FOUCAULT *apud* PELBART, 2007, p. 26).

Tomando como ponto de partida o questionamento de Hannah Arendt sobre o que teria tornado possível o Nazismo, o Totalitarismo, a sociedade de massa, a violência e a banalidade do mal, o que a levou a revisitar a cultura grega e pensadores ao longo dos séculos, pretendo apontar nas artes, e mais especificamente na dança, pressupostos que historicamente contribuem para o predomínio de comportamentos de massa, civilidade e violências que se presentificam de outras formas na sociedade contemporânea. Para isso, vou percorrer a perspectiva e os pressupostos das atividades corporais aplicadas em Atenas e Esparta, a criação do balé clássico, a dança moderna na virada para o século XX e sua relação com o Nazismo, até a dança contemporânea. Considerando, para isso, que o corpo é um campo de forças, segundo Deleuze e Guattari (2007), onde atuam diferentes dimensões que se inter-relacionam e produzem o que Hannah Arendt denomina “terceira força” ou “força diagonal” (1988, p. 38).

1. Ideal de corpo nazista: “corpo do povo”

O projeto artístico e estético de Hitler para a Alemanha nazista estava fundamentado nos preceitos de beleza, pureza e eternidade, sendo seu grande ideal a formação do “corpo do povo da Alemanha”, em que a massa representava este corpo e seu sistema circulatório – princípios apresentados nos filmes institucionais dirigidos por Leni Riefenstahl. Os artistas, neste contexto, tinham a missão de serem soldados vigilantes do governo nazista.

¹ Apontamentos presentes no estudo “A dança no Rio de Janeiro: uma alternativa contra a exclusão”, realizado entre agosto de 2001 e agosto de 2002 pelo pesquisadora carioca Sílvia Soter.

Em *Olympia*, filme que trata dos XL Jogos Olímpicos de Berlin (1936), é clara a referência: a Grécia antiga. Na primeira parte são exibidas imagens dos prédios gregos em ruínas e de esculturas de figuras femininas e masculinas musculosas, em seguida fazendo a transição para os corpos atléticos masculinos dos anos 1930, da era moderna, também nus e exibindo saúde física. As mulheres, igualmente nuas, executam movimentos harmoniosos e retornam no momento dos jogos olímpicos, executando uma dança sincronizada.

No documentário *Arquitetura da Destruição*, dirigido por Peter Cohen, Hitler deixa clara a sua fixação pelo mundo antigo quando diz que seu coração pertencia à Antiguidade, Roma, Esparta e Atenas. Os três povos tinham o exercício físico como padrão de comportamento e, para Hitler, o maior princípio da beleza era a saúde. Platão defendia a ginástica como a união dos cuidados do corpo ao aperfeiçoamento do pensamento elevado, honesto e justo. Interessante notar que o filósofo Platão já fazia uma clara distinção entre os artistas e o tipo de arte que praticavam, pois foi ele quem expulsou da pólis o poeta trágico/artista por considerá-lo perigoso. Da dança só restam aquelas realizadas em coro, sincronizadas, por serem consideradas pacificadoras das arestas entre o homem e o mundo (PLATÃO, 2000).

Atitude semelhante à de Hitler ao denominar as vanguardas modernistas de “arte degenerada”, banindo do circuito dos espaços de exposição 730 artistas que, a partir de suas obras, colocavam em questão o homem moderno e suas angústias, provocando um deslocamento de sentidos ao criticar o mundo ao qual estavam contextualizados. Esta “arte degenerada” borrava feições e formas, utilizava-se de cores fortes e do abstracionismo. Tais elementos eram considerados como “sujos” pela escola clássica e “depravação espiritual e intelectual” pelos nazistas, que associavam estas pinturas às feições físicas das pessoas que tinham alguma patologia mental.

Portanto, é importante considerar que tipo de arte o Nazismo e, para além da Alemanha, os governos totalitários, tirânicos, ditatoriais e mesmo os democráticos preferem apoiar e incentivar. O modo como a arte é compreendida tem muito a revelar sobre os preceitos adotados pelos governantes, patrocinadores e artistas que se sobressaem em um dado contexto histórico, social, político, econômico.

O Cristianismo, por exemplo, tendo como foco o espírito, interferiu e reduziu as atividades corporais no Ocidente, pois eram associadas aos jogos olímpicos e às festividades pagãs. Mas bastou uma necessidade política para a retomada das práticas físicas nas Cruzadas, no século XI. O Humanismo, que tinha como preceito ser o homem a “medida de todas as

coisas”, reconcilia educação intelectual, moral e física, abrindo caminho para uma ginástica mais racional.

É neste período que o balé clássico começa a se desenvolver. Primeiro como uma dança adaptada das festas pagãs para os salões da corte, em um corpo que passa a ser metrificado, com regras para se deslocar no espaço. Depois como estética a ser assistida por um público que não mais está inserido na execução dos passos. Esta dança começa a representar um ritual de poder, tanto o de dominar os códigos de movimento (sinal de etiqueta), como o poder em possuir uma dança que simboliza a suntuosidade de seu monarca. O balé, apresentado por artistas profissionais, serve como propaganda institucional para os Estados-nações.

No contexto do Iluminismo, mercantilização, industrialização, o corpo passa a ser objeto da ciência e da técnica. O balé clássico no século XVIII é codificado, com movimentos tal como os conhecemos hoje, e o corpo ganha força e vitalidade externas com grandes saltos e o equilíbrio em sapatilhas de ponta, numa tentativa de vencer a gravidade, obter leveza e alcançar o etéreo (BOURCIER, 2001). As silhuetas deixam de ser garantidas pelos espartilhos para terem seus contornos obtidos pelos músculos moldados em atividades físicas. Para os bailarinos, assim como para os atletas, o corpo é um instrumento de trabalho, sua ferramenta, a ser afinada e cuidada. John Locke é um dos grandes apoiadores desta nova concepção de corpo e saúde.

A dança metrificada, assim, passa a contribuir para o processo civilizatório 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 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, ficou marcado pela atuação no Monte Veritá (Suíça), onde fazia experimentos corporais com bailarinos nus, em contato com a natureza. Em comum, todos tinham o interesse em uma dança reflexiva, com espaço para a pluralidade de corpos e idéias, que trouxesse para a cena as questões de seu tempo. Mas, o que teria tornado possível a cooptação deste fazer artístico pelo regime nazista?

2. Dança Expressionista Alemã: cooptação pelo regime nazista (?)

Enquanto a União Soviética de Lenin e Stalin, com a Revolução Russa, centrou a produção em balé nos temas folclóricos para justificar a dominação pelas artes, com um projeto artístico baseado na reprodução de saberes – postura também adotada no Brasil pela Ditadura Vargas, pelo incentivo dos balés indigenistas e de temática negra, voltados para o exótico –; na Alemanha nazista Hitler encantou-se pelo trabalho dos dançarinos modernos, em especial os experimentos no Monte Veritá. Tanto que o ministro da Propaganda, Goebbels, ofereceu a Rudolf von Laban um cargo no governo nazista em 1934 (KARINA & KANT, 2003).

Em 1929, o coreógrafo havia dirigido um grandioso cortejo de Artes e Ofícios em Viena, com 10.000 performers, dos quais 2.500 dançarinos; bem como produziu um movimento coral de 500 performers para o Festival de Mannheim e fez os primeiros experimentos com trilhas sonoras para filmes com dança. Em 1930, Laban mudou-se para Berlin e tornou-se diretor do da União dos Teatros Estatais².

Acredito que a aproximação de Hitler com a Dança Expressionista Alemã tenha se dado pelo seguinte viés: o projeto nazista desejava um novo homem, diferente de qualquer modelo já existente até então, porém com seu ideal de beleza ariano baseado no padrão de perfeição grego de corpos atléticos e simétricos; e eram os experimentos dos dançarinos modernos que atendiam a esta expectativa, pois adotavam a nudez dos corpos como um de seus elementos de pesquisa, bem como o uso de túnicas e tecidos semelhantes à estética grega e, no caso de Laban, havia, ainda, as composições coreográficas em dança coral, harmônica e sincronizada. Portanto, não foi difícil para o líder nazista encontrar um projeto artístico diferenciado que, aparentemente, tinha os elementos que estava procurando.

² Dados complementados pelo site: <http://labanforanimators.wordpress.com/2008/09/01/rudolf-laban>.

É importante lembrar que o balé clássico ainda predominava, com sua estrutura de reprodução de valores, modelando corpos e idéias a partir de uma estética feita para ser aceita, nunca questionada, pois os corpos eram, antes de tudo, ferramentas desta técnica. Diferente da dança moderna, que surge estimulando o novo, a descoberta de si, a pluralidade. Co-habitando o mesmo tempo e espaço, estas danças eram habitualmente procuradas pelos pais de crianças e adolescentes em busca de melhorias para a saúde e a postura de seus filhos e não predominantemente com o objetivo de desenvolver um senso artístico e crítico. Para isso, desejavam, famílias e alunos, alguém para lhes dizer como agir, independente do estilo de dança.

Portanto, o que se percebe é o comportamento do que Hannah Arendt denomina da sociedade de massa, do homem isolado preocupado apenas com a manutenção de suas necessidades privadas e reduzido à condição de *homo faber*, que não mais se vê instigado a ocupar o espaço público para exercer sua ação política. “Os homens perderam a capacidade de sentir e de pensar”, diz Hannah Arendt (1989, p. 526).

Rudof von Laban tinha como projeto artístico 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. Com olhar vazio e cheio de medo, para Laban este homem se desconectou da sua experiência, que por sua vez perdeu o sentido (LABAN, 1978).

Laban buscava despertar este sentido com o trabalho artístico em dança, o que anuncia a dificuldade do coreógrafo em manter sua relação com o governo nazista. Às vésperas dos Jogos Olímpicos em Berlim, no ensaio do figurino, Goebbles disse: “Na Alemanha só há espaço para um movimento, o Movimento Nazista”. Como resultado, a performance de Laban foi cancelada e seu trabalho na Alemanha chegou ao fim.

3. Corpo (dança) e mundo: uma conexão política

A Dança Expressionista Alemã é tão importante para a história da dança no mundo que, apesar de ter sua força ofuscada pelo regime nazista, influenciou diretamente as práticas de artistas e companhias da Inglaterra, Estados Unidos e mesmo no Japão – alguns estudos

demonstram que o butô, técnica japonesa, teria surgido a partir do contato de seus idealizadores com os bailarinos expressionistas. O que fica deste legado para a história é a proposta de redescoberta de si, favorecendo o novo, o impensado, colocando o pensar e o agir em uma mesma medida de importância.

Um contra-ponto fundamental, uma vez que a própria Hannah Arendt chama atenção para o fato de que a história, ao eleger ciência como forma exemplar de conhecimento, nos alijou do exercício do pensamento. E aqui vale pontuar que o balé clássico foi codificado nesse mesmo contexto, relegando o corpo à categorização de instrumento, ao qual cabe aos bailarinos reproduzir valores (o homem deve guiar a mulher e a mulher deve ser sempre delicada, para citar dois exemplos) e repetir passos que lhe são impostos pelo coreógrafo.

A dança contemporânea (também denominada dança pós-moderna) vai além do legado da dança moderna ao focar a conexão do homem com o contexto no qual está inserido, incitando mais claramente este elo como elemento político da arte ao propor a recriação da realidade, colocando-a em questão, convocando o público a refletir, ao invés de dar-lhe respostas. Trata-se de ser capaz de dar um corte no fluxo entre passado e futuro e de tomar uma posição (ARENDR, 1985).

A criação potencializa a força poética, portanto a força política que o artista tem de inaugurar algo novo no mundo e, com sua arte, instigar este “corte no fluxo”, na realidade que nos cerca. O que justifica o temor dos regimes opressores e de controle, independente de sua natureza, em neutralizar essa potência.

4. Capacidade de pensar e agir: o papel da arte (dança)

Quando Hannah Arendt percebe nos nazistas a incapacidade de pensar do ponto de vista do outro, a falta de imaginação e de reflexão e o fato de se colocarem como meros executores de tarefas, isso me remete a uma inevitável analogia com a forma como a dança tem sido tratada nas academias de dança, nas escolas e, mais especificamente, nos projetos sociais. Que tipo de políticas públicas em dança está sendo promovida, com que compreensão deste conhecimento artístico e com que objetivos? O que percebo, em geral, é que à dança tem sido relegado um papel de mera ocupação, não havendo foco para o potencial criativo e inventivo no sentido de promover a reflexão crítica e criativa, portanto transformadora, dos alunos sobre si e sobre o mundo ao qual estão inseridos (MARQUES, 2001).

Ao argumentar em favor de uma capacitação profissional, os projetos sociais podem estar reproduzindo a lógica do valor privado deste conhecimento. Mas não basta reproduzir

passos e conhecimentos. Toda dança é/deveria ser contextualizada, porque carrega consigo formas de compreensão de mundo conectadas ao momento histórico, geográfico, político, social e econômico em que é criada, e isso vale para o balé clássico, para a dança moderna, rap, funk, festa junina, enfim, as diversas modalidades que revelam questões de gênero, hierarquia, modos de relacionamento. A dança não é descolada do mundo. Quando os projetos sociais e seus patrocinadores não atuam no sentido de fomentar o *bios politikos*, a ação no mundo, seguida de um pensar e um julgar, então penso que não estejam cumprindo seu papel político e, portanto social, e sim de reprodução do que Guattari chama de sistemas de modelização (GUATTARI & ROLNIK, 2005, p. 27).

A criação, ao meu ver, é uma possibilidade de resposta, abrindo espaço para a pluralidade, para o aventurar-se, para o risco de outras descobertas. Neste aspecto, a arte

enquanto modo de expressão e, portanto, de produção de linguagem e de pensamento é a invenção de possíveis – estes ganham corpo e se apresentam ao vivo na obra. Daí o poder de contágio e de transformação de que é portadora a ação artística. É o mundo que está em obra por meio desta ação. Não há então por que estranhar que a arte se indague sobre o presente e participe das mudanças que operam na atualidade (ROLNIK, 2008, pp. 26-27).

Portanto, o que percebo em certos discursos artísticos é uma preocupação semelhante à de Hannah Arendt, no sentido de promover a reflexão, o colocar-se no lugar do outro, do pensamento conectado com a ação. Porém, é preciso observar como os artistas reverberam essa postura política e, ainda, o que tem interessado aos seus financiadores apoiar e por quais motivações, para não incorrerem no risco de reduzir a arte ao papel de forjar imagens institucionais, quando a experiência artística pode nos religar ao “movimento do sentido”, segundo define o filósofo português José Gil.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- ARENDDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo (SP): Perspectiva, 1988.
- _____, **Sobre a violência**. Rio de Janeiro (RJ): Relume-Dumará, 1994.
- _____, **Origens do totalitarismo**. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 1989.
- BARBOSA, Ana Mae (Org). **Arte-educação: leitura no subsolo**. São Paulo (SP): Cortez, 2005.
- BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo (SP): Martins Fontes, 2001.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia** (Volume 3). São Paulo (SP): Editora 34, 2007.
- GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2005.

GIL, José. **Movimento Total**. São Paulo (SP): Iluminuras, 2004.

KARINA, Lilian e KANT, Marion. **Hitler's Dancers – German Modern Dance and the Third Reich**. New York (EUA): Berghahn Brooks, 2003.

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

LE BRETON, David. **A Sociologia do Corpo**. Petrópolis (RJ): Vozes, 2006

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

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

PLATÃO. **A República**. Coleção Os Pensadores. São Paulo (SP): Nova Cultural, 2000.

ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem**. In FURTADO, Beatriz e LINS, Daniel (Orgs), **Fazendo rizoma – pensamentos contemporâneos**. São Paulo (SP): Hedra, 2008.