

ARTE, DANÇA E POLÍTICA(S)
ARTE, DANZA Y POLÍTICA(S)
ART, DANCE AND POLITIC(S)

Marina Souza Lobo Guzzo

Universidade Federal de São Paulo, São Paulo/SP, Brasil

Mary Jane Paris Spink

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo/SP, Brasil

RESUMO

O texto propõe-se a discutir a concepção política que atravessa os discursos da dança contemporânea, a partir da contextualização e exploração das noções de política e estética presentes principalmente no pensamento de Michel Foucault, Zygmunt Bauman e Jacques Rancière. São também trabalhadas a produção e as reflexões sobre o tema produzidas contemporaneamente no Brasil, em diálogo com as teorias expostas. Destaca-se a importância da *resistência* presente nas manifestações artísticas como designadora da relação íntima entre uma obra de arte e uma ideia política, possuidora de uma tensão fundamental entre duas formas de propor uma organização para o mundo, a dança e a política.

Palavras-chave: arte; política; dança.

RESUMEN

El texto propone discutir la concepción política que ocurre a través de los discursos de la danza contemporánea, a partir del contexto y la exploración de las nociones de la política y la estética, principalmente presentes en el pensamiento de Michel Foucault, Zygmunt Bauman y Jacques Rancière. Destaca la importancia de la resistencia presente en la expresión artística como la designación de la íntima relación entre una obra de arte y una idea política, poseído de una tensión fundamental entre las dos maneras de proponer una organización para el mundo, la danza y la política.

Palabras clave: arte; política; danza.

ABSTRACT

This text aims at discussing the political conception that intertwines the speeches of contemporary dance based not only on the contextualization but also on political and ethical views proposed by Michel Foucault, Zygmunt Bauman and Jacques Rancière. Brazilian contemporary publications and reflections on this issue have also been used for this analysis. The importance of resistance found in artistic works has been highlighted since it determines a close relation between an artwork and a political idea. This has led to some tension, which is fundamental to both ways to organize the world, i. e., dance and politics.

Keywords: arts; politics; dance.

Trata-se antes, de dizer: nada é político, tudo é politizável, tudo pode se tornar político. A política não é nada mais, nada menos do que o que nasce com a resistência à governamentalidade, a primeira sublevação, o primeiro enfrentamento (Foucault, 2008, p. 535)

Uma dança política?

A apropriação política da dança pelos dançarinos é o que, segundo Isabelle Ginot e Marcelle Michel (2002), caracteriza a dança contemporânea hoje. Ou seja, uma atitude situada a partir de seu próprio ponto de vista da realidade, com um engajamento crítico nas maneiras de fazer dança, são características presentes nesta forma de arte. Essa postura instiga a busca por movimentos, formas, performances e apresentações que alterem e reflitam maneiras de entender o mundo. Mas o que exatamente faz determinada coreografia ou coreógrafo serem considerados por sua postura crítica, da mídia, de intelectuais e de público como políticos? Quais são os efeitos políticos de uma coreografia? Ou antes disso: qual é o sentido político em dança e como ele se produz? Será que é possível entender um espetáculo a partir desse ponto de vista?

Este artigo tem como objetivo discutir a concepção política que atravessa os discursos da dança contemporânea, de modo a entender como uma obra coreográfica - um espetáculo de dança - adquire um efeito político.

Primeiramente, será explorada a noção de política e contextualizada brevemente na própria história da palavra e do conceito o sentido que carregam a partir das reflexões do filósofo Michel Foucault (1978/2008). Em seguida, o argumento da busca do sentido político será retomado a partir da obra de Zygmunt Bauman (2000) e da situação de incerteza e de risco na sociedade contemporânea. É nesse cenário que a arte contemporânea habita e cria para si novas maneiras de “contar” a experiência individual e coletiva que vivemos. As *Obras Escolhidas* de Walter Benjamin (1996), sobre *Magia, Técnica, Arte e Política*, ajudam a sustentar o argumento de que a arte é narradora das experiências vividas coletiva e individualmente, e que a criação de novas práticas estéticas constituem-se como maneiras políticas de fazer e de contar o mundo. A exploração da noção de política será finalizada com as ideias de Jaques Rancière sobre estética e política, desenvolvidas na obra *Partilha do Sensível* (2005a), que auxilia a pensar sobre a especificidade da dança e a entender a potência política do corpo em movimento. Complementando o trabalho, é feito um breve levantamento e análise de pesquisas, textos

e publicações que centram nas relações entre dança e política seu foco de interesse.

A noção de política

A palavra política é derivada do grego antigo (*politéia*), que dava significado a todos os procedimentos relativos à pólis ou cidade-Estado. Como consequência, poderia significar tanto cidade-Estado quanto sociedade, comunidade, coletividade e outras definições referentes à vida urbana. Quando procuramos a palavra no dicionário, encontramos diversos significados que fazem circular os múltiplos sentidos que ela carrega, que se resumem em três principais: (a) ciência dos fenômenos relativos ao Estado, (b) arte de bem governar os povos e (c) habilidade no trato das relações humanas. O termo “política”, quando usado no senso comum, como substantivo ou adjetivo, geralmente relaciona-se ao poder, em como ele é dividido, repartido, conquistado ou manipulado.

Seguindo o texto *Político* de Platão, Foucault (1978/2008) apresenta o modelo da política como tecelagem. Para o autor, o homem político é um tecelão. A política, assim como a tecelagem, só pode se desenvolver a partir de e com ajuda de certo número de ações paralelas ou preparatórias. Ou seja, para fazer política é necessária uma série de ações como guerras, sentenças, retóricas, coisas que não são necessariamente políticas, mas que são condicionais para que se exerça a política. A atividade política propriamente dita constitui-se em ligar entre si tais elementos, assim como o tecelão liga a urdidura e a trama.

A imagem da política como tecelagem apresenta a atividade política como uma arte específica, que tem como resultado a criação de um tecido que envolve as pessoas que compõem uma sociedade. Esta definição de política vai além do exercício do poder, ou de um recorte de espaços de ocupação comum e dos conflitos para decidir o que faz ou não parte da ocupação dentro de um espaço comum. Tal ideia apresenta a política como uma forma de organizar de uma maneira estética as pessoas, as coisas, as circulações e as maneiras de fazer. A política é a arte de organizar as relações, os coletivos, as circulações. É também estética. Assim como a arte, a política é uma maneira de fazer que concerne às forças que dividem e organizam o mundo social. Muitas vezes ela atua com ideias, teorias e tratados sobre a realidade, estruturando a condição de vida das cidades, da população, do mundo.

Em seu curso sobre *Segurança, Território e População*, Michel Foucault (1978/2008) diferencia

as técnicas e estratégias de poder utilizadas pela arte de governar, como formas de ação política. Os mecanismos disciplinares e os dispositivos de segurança atuam sobre os territórios e as populações no sentido de regular e estabelecer limites, determinar localizações, possibilitar e garantir a circulação de pessoas e mercadorias. A política, portanto, relaciona-se diretamente com as formas de economia, com os sistemas jurídicos e com as instituições que individualmente regulam e normatizam as pessoas e as coisas. Para Foucault, a noção de população é central, pois é a partir dela que se desenvolve a arte de governar e as ciências políticas.

A população é um conjunto de elementos, no interior do qual podem-se notar constantes e regularidades até nos acidentes, no interior do qual pode-se identificar o universal do desejo produzindo regularmente o benefício de todos e a propósito do qual pode-se identificar certo número de variáveis de que ele depende e que são capazes de modificá-lo. (Foucault, 1978/2008, pp. 97-98)

A noção de população é fundamental para a emergência da forma de governo que Foucault (1978/2008) chama governamentalidade. Governar é uma palavra que hoje está associada a um sentido político e estatal, mas nem sempre foi assim. Foucault apresenta dois sentidos para a palavra “governar”, anteriores ao político, que são de ordem material e de ordem moral. No sentido material, a palavra denotava algo puramente físico: dirigir, fazer ir em frente, ou até mesmo de uma pessoa seguir em frente num caminho, numa estrada: “Governar é seguir um caminho ou fazer seguir um caminho” (Foucault, 1978/2008, p. 162). O sentido material estava também relacionado à ideia de prover, sustentar, alimentar ou proporcionar subsistência. No sentido de ordem moral, governar quer dizer conduzir alguém, podendo ser espiritualmente (governo das almas) ou no sentido clássico, que é o que dura mais tempo: governar como imposição de um regime. Ainda existem as possibilidades de referência à palavra governo como conduta no sentido moral do termo (e.g., “uma mulher era de mau governo”).

Os múltiplos sentidos do termo são apresentados pelo autor para concluir que a noção de governo está sempre ligada às pessoas, aos homens, aos indivíduos ou coletividades. Foucault denomina ainda três formas de governo: o governo de si mesmo, que pertence à moral; o governo da família, que pertence à economia e, finalmente, a “ciência do bem governar”, que pertence à política. Essa divisão modifica-se com a mudança do governo do príncipe e do soberano para o governo do Estado e passa de arte de governar à ciência política. O autor introduz a noção de governamentalidade e explica que, por essa palavra, entende-a como:

o conjunto constituído pelas instituições, os procedimentos, análises e reflexões, os cálculos e as táticas que permitem exercer essa forma bem específica, embora muito complexa, de poder que tem por alvo principal a população, por principal forma de saber a economia política e por instrumento técnico essencial os dispositivos de segurança. (Foucault, 1978/2008, p. 143)

Governamentalidade também é definida pelo autor como a linha de força, a tendência que nos conduz para esse tipo de poder que chamamos de governo e que trouxe uma série de dispositivos e saberes para a arte de governar. As formas de governo são políticas, ou é “a política”: essa seria uma primeira noção para este trabalho.

Ainda dentro desta noção de política como forma de governo, encontramos em Zigmund Bauman (2000) a definição da arte da política como a maneira de delimitar a liberdade dos cidadãos e ao mesmo tempo de libertá-los para que possam traçar, individual e coletivamente, os próprios limites individuais e coletivos. Portanto, segundo esse autor, existe uma forma de fazer política que diz respeito ao posicionamento dos próprios cidadãos em relação às normas e às organizações do governo e do Estado, e essa forma, nos dias de hoje, foi praticamente perdida. “Todos os limites estão fora dos limites” (Bauman, 2000, p. 12), e qualquer tentativa de delimitação, ou autolimitação, é considerada como uma opção fracassada em relação às políticas exercidas pelos governos e mercados que definem nossas necessidades e desejos. Uma única forma de posicionamento, segundo tal lógica, seria a posição de consumidores. O mercado de consumo é hoje a única maneira como os mercados e os governos toleram e aceitam as formas de cidadania política.

A política contemporânea tem como aspecto mais notável sua *insignificância*, uma vez que os “políticos são impotentes” (Bauman, 2000, p. 12), as mudanças de governos tornam-se pequenas lutas para manutenção do poder e a ideologia liberalista difunde que essa é a única alternativa possível para o “mundo real”. Um conformismo generalizado toma conta da noção de política hoje e, como consequência disso, há um aumento da insignificância da política, refletida pela descrença das pessoas em relação ao tema, à possibilidade de se posicionar (até mesmo votando), resultando num abandono dos espaços públicos e coletivos de decisão e de liberdades.

Por sua vez, a falta de espaços coletivos e de possibilidades de posicionamento gera o que Bauman denomina como “um dos mais sinistros e dolorosos problemas contemporâneos entendido sob a rubrica

Unsicherheit” (2000, p. 13). Essa palavra da língua alemã determina experiências que em outras línguas, como o português, exige mais palavras: incerteza, insegurança e falta de garantia. O próprio problema decorrente da falta de espaços coletivos gera um impedimento a que haja encontros, engajamentos e, principalmente, que as pessoas corram o risco necessário para que uma ação política coletiva tome força. Faltam coragem e tempo para criar novas possibilidades de convívio. As instituições políticas ajudam pouco a criar esses novos espaços e possibilidades. Mesmo se pudéssemos nos encontrar para discutir nossos problemas e debater formas de resoluções, quais seriam as agências que poderiam se responsabilizar por garantir que fossem cumpridas? Mais insegurança, incerteza e desânimo para os indivíduos.

Bauman (2000), em seu livro *Em Busca da Política*, apresenta o argumento de que a liberdade individual só pode ser um produto do trabalho coletivo e que, no mundo de hoje, caminhamos para uma privatização dos meios de garantir essa liberdade individual, produzindo fenômenos sociais que geram mais medo e insegurança, como a pobreza em massa, a violência e a superfluidade social. Uma utopia sobre maneiras de “bem viver” reinventa os problemas pessoais de maneira a torná-los difíceis de serem reunidos como algo que tenha força política. Vivemos preocupados com a necessidade de buscar liberdade e a satisfação pessoal, que não temos tempo e nem energia para engajamentos e preocupações com os bem públicos e coletivos. Nossa ansiedade é difusa, e o medo resultante dessa ansiedade é geralmente atribuído a causas erradas, gerando e fabricando incertezas.

Tal noção de política é pano de fundo para o entendimento da utilização desse termo quando se trata de arte contemporânea. É claro que esta relação sempre existiu e sempre esteve estabelecida de alguma maneira, porém, acredita-se que haja um entendimento diferenciado do termo “político” quando se refere à arte. Existem duas maneiras de entender este uso:

a) Arte e política como figura e fundo. Ou seja, a arte se desenvolve em uma situação política e histórica específica, que caracteriza e influencia sua maneira de criar, sua tecnologia, sua apresentação e sua difusão. Da mesma maneira uma obra artística ou um artista influencia e contribui para um acontecimento político, retratando-o ou alterando-o de alguma maneira. Esta relação figura-fundo estabelecida pela arte-política também caracteriza movimentos de arte panfletária, ou indica a política como uma forma de manipulação ou inspiração para obra.

b) Arte como testemunha narrativa da política, da vida e da experiência. Nesse sentido, a arte e a

política estariam relacionadas pelas formas narrativas e discursivas de estar no mundo, uma como testemunha da outra, em processos de dialogia e coconstrução.

Estas duas noções de arte e política caminham juntas, porém, neste trabalho, prevalece a noção de arte e política como construções dialógicas e performáticas, que se aproxima daquela apresentada por Rancière (2005b, s. p.):

A arte não é política antes de tudo pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. Ela é política antes de mais nada pela maneira como configura um sensorium espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de ... Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. Porque a política, bem antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de “ocupações comuns”; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas.

Arte e política

No presente artigo, essa relação baseia-se na ideia de que a arte é política a partir dos recortes de tempo e espaço que ela determina, interferindo nas formas de ocupação desses tempos e espaços por pessoas e objetos, em relação ao espaço do privado e do público que define uma comunidade.

Em cada período histórico, a forma de percepção se transforma, e assim também se transformam os modos de existência. No momento em que a experiência coletiva e pública se perdem, em que a tradição já não oferece segurança alguma, outras formas de invenção da vida fazem-se presentes.

Na obra de Walter Benjamin (1996) *Magia e Técnica, Arte e Política*, a arte, assim como a experiência de contar o mundo, também sofre os impactos das mudanças e incertezas. A insegurança e o deslocamento do coletivo para o individual são lá descritos por meio de dois conceitos: *Ehrfarung*, que seria a *Experiência*, enfraquecida no mundo capitalista moderno, e *Erlebnis*, que seria a experiência vivida, característica do indivíduo solitário, que realiza uma

reflexão para garantir uma memória comum frente ao desaparecimento da memória coletiva.

Benjamin estabelece uma relação entre o fim da *Experiência* - ou seu fracasso no mundo capitalista - com o fim da arte de contar. Há o surgimento de novas formas de narratividade na arte onde predominam os romances ou as informações jornalísticas, que têm a necessidade comum de encontrar uma explicação para o acontecimento real ou ficcional. A arte passa a ser uma forma de buscas de sentido. Ao mesmo tempo, a questão do sentido na arte, para Benjamin, “só pode se colocar paradoxalmente, a partir do momento em que esse sentido deixa de ser dado implicitamente e imediatamente pelo contexto social” (1996, p. 15). Ou seja, a busca do sentido traz a necessidade de concluir, de pôr fim em uma obra, em uma narrativa, em um espetáculo.

Segundo Jeanne Marie Gagnebin no Prefácio das *Obras Escolhidas* de Walter Benjamin (1996), a relação que o autor faz entre arte e política está presente nos textos “O Narrador” e “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”. Em ambos, Benjamin posiciona a questão central da arte moderna e contemporânea como sendo a da abertura de sentido.

No texto “O Narrador”, a experiência individual (*Erlebnis*), particular e privada que aparentemente nada tem a ver com a experiência coletiva (*Erfahrung*) traz um caráter único que se transforma em uma busca universal. Uma obra de arte torna-se testemunha de um tempo, com a abertura de sentido criada a partir do seu despojamento de um caráter limitado que, em um primeiro momento, torna-a possível: “Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois” (Benjamin, 1996, p. 37).

Ao contar suas experiências de vida burguesa, Proust não nos relata algo que interessa por seu conteúdo. Não são memórias, mas busca de analogias, de semelhanças entre o passado e o presente. Com isso sua tarefa, que pode ser entendida como a tarefa de todo artista, não é a de simplesmente lembrar ou retratar os acontecimentos políticos e históricos, “mas subtraí-los às contingências do tempo em uma metáfora”, nas palavras de Gagnebin (Benjamin, 1996, p. 16). A experiência artística, individual e autoral testemunha os dramas, as dores e as alegrias do coletivo de maneira universal. O sentido da obra se faz presente e atua de maneira política na relação do artista e de seus interlocutores.

Já na discussão sobre a aura na obra de arte, Benjamin (1996) questiona a unicidade de uma obra

de arte em relação à sua inserção no contexto da sua tradição. Essa inserção na tradição estava inicialmente expressa pelos cultos, pelos rituais mágicos e religiosos. Era nesse contexto que sua aura se manifestava. Assim, toda obra possui um caráter teológico e ritualístico, mesmo que seja o culto profano ao Belo. O autor dá o exemplo de uma antiga estátua de Vênus que, inscrita na tradição grega, seria um objeto de culto, e na tradição da Idade Média, os doutores da Igreja viam nela um ídolo de malfazejo.

Jaques Rancière (2005b) também dá como exemplo uma estátua grega que possui uma promessa de comunidade embutida: ela promete um futuro de liberdade e igualdade. Promete, porque como arte é algo inútil, frágil e não produtiva, porque pertence a um tempo-espaço próprio “e porque define uma experiência sensível desconectada das condições normais da experiência sensível e das hierarquias que a estruturam” (Rancière, 2005b, s. p.). Promete também algo pela razão inversa, pois não foi produzida como obra de arte, mas como manifestação coletiva, onde a arte não existia como categoria separada da vida.

Essa análise estética e política da obra de arte e de sua relação com a vida é o que Rancière (2005a) denomina de “partilha do sensível”. Essa concepção entende que um sistema de evidências sensíveis revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Isto é, compartilhamos um comum e temos nisso partes exclusivas: essas divisões partem-se ainda em divisões de tempos, espaços e tipos de atividades sensíveis, como numa trama de um tecido (mais uma vez retorna a imagem da tecelagem).

A partilha do sensível faz com que recortes de tempos e espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído definam ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. Tal experiência é uma organização das formas, uma organização estética. Rancière (2005a, s. p.) afirma que é no campo estético que se trava uma batalha antes centrada nas promessas de emancipação da história. Para o autor, estética é: “um regime específico de identificação e de pensamento das artes, uma forma de articular as maneiras de fazer, as formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensar essas relações”. A arte e a política dividem um comum: posições e movimentos de corpos, funções das palavras; repartições do visível e do invisível. As práticas artísticas são maneiras de fazer que agem nas maneiras de ser e nas formas de visibilidade do ser/fazer (Rancière, 2005a).

A partir deste ponto de vista, uma política da arte, ou uma arte política seria, portanto, diferente

de uma obra (uma música, uma escultura ou uma peça) que serve para uma causa política. A arte e a estética estariam inseridas na vida, sem diferenciação de outras experiências de solidão, de reflexão e de criação, podendo contribuir, testemunhar ou dialogar com a construção da realidade. Há uma promessa na experiência estética de que as particularidades e as experiências individuais sejam coletivas e gerem, de alguma forma, uma experimentação de igualdade e de liberdade: “A experiência estética deve realizar sua promessa suprimindo sua particularidade, construindo as formas de uma vida comum indiferenciada, onde arte e política, trabalho e lazer, vida pública e existência privada se confundam” (Rancière, 2005b, s. p.).

A política na dança ou a dança política

Na obra coletiva organizada pelo Centro Nacional da Dança, que tem como título *Danse et Politique*, a dança e a política expressam-se a partir da relação dos trabalhos artísticos a grandes movimentos ou situações consideradas “políticas”. Com a organização de Dominique Dupuy e a introdução de Frédéric Pouillaude, essa obra documenta um seminário acontecido no *Centre National de la Danse* em Pantin, na França, no ano de 2001, que resultou na publicação de um livro em 2003. As perguntas propostas pelos organizadores eram:

Quais as ligações entre o butô em Hiroshima, a crise de 1929 e a radicalização da dança moderna americana, a revolução bolchevique e a evolução da arte coreográfica russa? Como o bombardeamento da catedral de Reims em 1914 se inscreveu na vida de Émile Jaques-Dalcroze e na matéria de seu ensinamento? Uma bomba, uma crise econômica, uma revolução e outra bomba: através desses quatro contextos é expressa uma relação particular da dança com a política. De que maneira o ambiente histórico influencia as práticas corporais? Como a política trabalha com a dança e com a produção artística? (Pouillaude, 2003, p. 5)

A partir dessas questões, desenvolveram-se reflexões sobre dança e estética, o trabalho da dança e a *micropolítica* do espetáculo, ou seja, ações que acontecem na própria cena e que modificam (de alguma maneira) o status da dança. Outra publicação específica do tema dança e política foi organizada pelo Departamento de Dança da Universidade Paris 8, na Coletânea *Mobiles I*, em 1999, intitulada *Dança e Utopia (Danse et Utopie)*. Nessa coletânea de textos, são analisadas a relação da dança com os projetos políticos de diferentes momentos históricos, especialmente na década de 1960 e 1970, e apresentados por pesquisadores, artistas e historiadores da dança. A ideia

de utopia está relacionada ao célebre livro de Thomas More publicado em 1516 e designa um lugar ou uma toponímia. A utopia é inicialmente tida como um lugar idealizado e fictício, um projeto de vir a ser ideal, e, mais tarde, passa a ser tratada como ideias irrealistas e não-possíveis de serem realizadas. As ações, textos ou pensamentos utópicos geralmente estão relacionados a momentos políticos de grandes transformações e esperanças ou apenas a pessoas que acreditam que a situação política pode ser transformada, modificada ou desconstruída. A atitude utópica é necessária como um lugar de emergência e experimentação, de desvio, de exclusão do sistema como está estruturado.

À arte e à dança caberia esse papel de desviar, experimentar e propor situações de estranhamento e de possibilidades. A dança teria papel privilegiado nesse sentido, pois, como arte do movimento, apresenta uma experimentação na forma primária de existência e organização humana que é o corpo. A própria definição de dança como prática reflexiva do corpo já é um processo social que pressupõe uma mobilização. O movimento gerado por um corpo que dança é uma proposta, uma ruptura, um recomeço, um fim.

Um exemplo claro na história da dança que reflete essa ruptura misturada com a utopia foi o movimento *Judson Dance Theater*, nos EUA. Tratava-se de um grupo de jovens coreógrafos, músicos, pintores, entre outros que se reuniam semanalmente na Judson Memorial Church (uma congregação protestante liberal, em Washington Square South, Nova York) para discutir seus últimos trabalhos coreográficos. Todos os presentes assistiam ao trabalho de cada um e em seguida poderiam tecer comentários. Essas reuniões eram abertas ao público, que era convidado a fazer observações de qualquer natureza: “sobre qualquer aspecto político, social ou estético envolvido ... na forma de pintura ou poemas ou pôsteres ou ensaios ou sentenças ou esculturas ou um clipping de jornal, ou fotos” (Banes, 1983, p. 37).

Os encontros buscavam entender todas as formas possíveis de corporalidade e como as narrativas impostas ao corpo espetacular poderiam tomar outros caminhos. A proposta de realizar essa experiência numa igreja já era, de certa forma, transgressora, uma vez que a *Judson Memorial Church* possuía uma política de apoio a artistas de vanguarda, sem censura alguma, diferente das políticas de mercado artístico que deixavam a dança e as experimentações com artes corporais delimitadas a um teatro, que encerra o público em confortáveis poltronas fixadas na plateia, contemplando passivamente cenas cheias de efeitos “mágicos”, de acordo com a capacidade técnica do teatro e a orientação do diretor. O palco italiano

apresenta ao público um corpo frontal e espetacular, possível de ser enxergado a partir de um único ponto de vista estático da cadeira numerada.

As apresentações do *Judson Dance Theater* eram organizadas com a plateia sentada em bancos de costas para o altar e nas laterais da igreja, de modo a criar mais espaço para a atuação do(s) artista(s) que se apresentava(m). Com essa iniciativa democratizava-se a dança, colocando os artistas no mesmo plano dos espectadores e bem próximos uns dos outros: “no limite, qualquer um podia ser bailarino e a dança deixava de atrelar-se a uma escola para pertencer ao corpo de quem estivesse se movimentando” (Stuart, 1998, p. 199).

Num documento-manifesto-iconoclasta de 1965, Yvonne Rainer, uma das coreógrafas participantes do movimento, propõe:

Não ao espetáculo, não ao virtuosismo, não às transformações e à mágica, e ao faz-de-conta, não ao glamour e à transcendência da imagem do astro, não ao heróico, não ao anti-heróico, não à imaginação tola, não ao envolvimento do artista ou do espectador, não à sedução do espectador pelo artifício do artista; não à excentricidade, não ao mover-se ou a ser movido. (Stuart, 1998, p. 198)

Esse movimento é chamado de dança pós-moderna americana e sua prática crítica e engajada rompeu com os padrões anteriormente estabelecidos pela dança moderna, abrindo para a dança novas fronteiras de ação e criação. A relação política expressou-se de maneira também estética, com a mudança nas formas e nos conteúdos até então apresentados na dança.

Em outra possibilidade de relacionar política à dança, Randy Martin (1998), em seu livro *Critical Moves*, relaciona de maneira teórica os estudos de dança com as teorias políticas. É por essa razão que o autor aproxima o movimento do corpo que dança com os movimentos políticos. O autor argumenta que a ideia de crise, quando aplicada à dança e ao movimento do corpo do bailarino, é necessária para que a dança aconteça. E a crise é uma metáfora para dança; ela faz com que o bailarino escolha romper, mover-se, mobilizar-se. O autor apresenta a dança como um ponto onde a reflexão e o *embodiment* convergem, sendo um lugar importante para realizar emancipações. Para a dança, o movimento e a crise produzem sentido criativo.

A produção desse sentido criativo é considerada política por significar uma forma de resistência às formas de organização do mundo. A dança pode ser uma maneira de entender o engajamento, a participação

e a mobilização política, uma vez que as palavras que designam a dança são as mesmas que se usam para designar ações políticas: movimento, mobilização.

A dança pode ser política a partir do movimento crítico que faz em relação à realidade, questionando ou propondo possibilidades de ação e transformação da maneira que existimos. A dança como forma de comunicação e discurso, e principalmente como arte, tem o papel de testemunhar e coconstruir os sentidos da vida no presente. Ela é entendida, ao mesmo tempo, como uma forma e um espaço de reflexão sobre as condições e necessidades coletivas, mesmo quando ela não se propõe a isso de maneira específica. Por ser uma manifestação artística complexa, ela possui uma rede de materialidades e sociabilidades que a sustentam, e a cada espetáculo constrói-se uma maneira coletiva de narrar, posicionar-se, recortar a realidade. Algumas pesquisas recentes no Brasil apontam contribuições importantes para esta argumentação.

O artigo de Fabiana Britto (2004) problematiza a dança e a política a partir da noção de tempo. Ao descrever as ações culturais do *SpringDance Festival* - festival de dança contemporânea realizado na Holanda -, a autora sugere que são a partir de “nexos de temporalidade” (p. 78) que a dança expressa seu posicionamento político. O artigo apresenta alguns trabalhos que tratam de temas que atualmente são questões políticas para a situação europeia: a unificação da moeda, o trânsito migratório intenso, a curiosidade misturada com o preconceito às culturas estrangeiras.

Na mesma publicação, o artigo de Dora Leão (2004) trata a política na dança a partir da visão da produção cultural e de sua relação com as políticas públicas do governo atual. Outro artigo ainda, o de Eva Schul (2004), relaciona a política cultural como um direito de cidadania. Também no contexto da produção acadêmica, Maria Gabriela Gonçalves (2008) apresenta a dança e suas estratégias comunicativas de visibilidade. Sua dissertação de mestrado, realizada no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, discute o papel da mídia e das políticas públicas para a criação de um campo de conhecimento que é a dança contemporânea. Em seu trabalho, ela dá destaque à participação do público nos espetáculos de dança ao longo da história.

Outro trabalho interessante que discute política e dança a partir da obra de Lia Rodrigues é o livro de Dani Lima (2007), lançado a partir da pesquisa de mestrado. Com base na obra “Aquilo de que somos feitos”, a autora faz desdobramentos teóricos sobre identidade, arte e política a partir dos conceitos de Rancière, e a contextualização da produção brasileira nessa temática.

Nirvana Marinho (2006) aponta a necessidade de reconhecer a especificidade do modo político da dança, a partir de sua atitude crítica, seu posicionamento e engajamento diante de uma ideia inovadora. Em seu trabalho de doutoramento, ela se propõe a relacionar os conceitos de política que implicam a ação crítica do corpo que dança a partir dos trabalhos de Lia Rodrigues e Xavier le Roy. Em sua sustentação teórica, figuram autores como Jaques Rancière, Giorgio Agamben e Michel Foucault, os quais delimitam o conceito de política na dança pela relação do corpo como autor e intérprete que atua cognitivamente no mundo de forma política. A autora conclui que a ação política da dança se dá no modo crítico de questionar o próprio fazer, nas práticas coletivas de pensar e agir como corpo que dança (e portanto comunica) e nas formas de resistência. Segundo a autora:

é uma ação natural, não tida como consequência, mas como razão de investigar novas formas e jeitos de articular o corpo. ... O passo é também uma atitude e o regime estético se define como um ato político no ambiente. (Marinho, 2006, p. 128)

Apesar de não compartilhar da mesma visão que Marinho aponta para a articulação teórica que define política na dança, com esse trecho de seu trabalho destaca-se a relação presente do conceito de resistência na ideia de dança e política. A noção do político em dança está portanto atrelada à ideia de resistência. Mas o que é resistir? Como se apresentaria a resistência na dança contemporânea?

A resistência está sempre presente nos trabalhos que tratam do tema da arte e política justamente por ser esta a principal ação de uma obra de arte: resistir ao tempo, aos conceitos e, em especial, ao poder. Para Foucault (1976), onde há poder, há resistência. E as resistências são sempre várias, móveis e transitórias, estabelecendo um vínculo com as relações de poder. A palavra resistência, porém, contém em si uma ambivalência prática: ela propõe a oposição à ordem das coisas, rejeitando, ao mesmo tempo, o risco de subverter essa ordem. Ou seja, para o artista, resistir à corrente democrática, à superexposição midiática e publicitária, aos discursos da ordem do poder vigente, é necessário depender das relações de mercado, dos poderes e políticas públicas e das ordens de discursos do poder crítico e curatorial. Portanto, como afirma Jaques Rancière: “sabemos que os artistas não são nem mais nem menos rebeldes que as demais categorias da população” (Rancière, 2007, p. 127).

Encarnar o acontecimento

Se a arte representa uma forma de resistência, então ao que ela resiste? Contra o que a arte revela

sua maneira de criação como possibilidade de ação? Ou retomando a pergunta inicial desta tese: como a dança pode, a partir de sua performatividade, propor um pensamento ou uma ação de resistência numa comunidade?

A arte resiste de diversos modos: de um lado, a consistência da obra resiste à passagem do tempo, de outro, a ação que a produziu resiste à determinação do conceito. “Supõe-se que quem resiste ao tempo e ao conceito naturalmente resiste aos poderes” (Rancière, 2007, p. 126). Resistir, no que diz respeito à arte, portanto, traz uma conotação política, relacionada ao poder. A palavra resistência “sobreviveu” às outras palavras que denotam analogias de “ir contra”, “oporse” como: revolução, revolta, classes, emancipação. O uso da palavra resistência, hoje, faz mais sentido como virtude de estar em estado de “luta” contra (e contraditória) em relação ao(s) poder(es) vigente(s).

Para Deleuze (1992), a arte resiste em vista de um povo que ainda falta, para as vibrações de *perceptos* e *afetos* que “vibram” ao mesmo tempo sendo uma linguagem e um movimento de transmissão. Os *perceptos* são entendidos como as passagens não humanas da natureza, e os *afectos* são precisamente os devires não humanos do homem: “O escritor torce a linguagem, fã-la vibrar, abraça-a, fende-a, para arrancar o percepto das percepções, o afeto das afecções, a sensação da opinião - visando, esperamos, esse povo que ainda não existe” (Deleuze, 1992, p. 228).

A obra como sensível, extirpado do sensível. Extrair o percepto da percepção e o afeto da afecção implica traduzir o discurso estético original da experiência do belo: uma experiência estética não diz respeito a uma relação de conhecimento, nem de desejo. E é por isso que a experiência estética torna-se uma experiência de resistência nos dias de hoje. “O belo é o que resiste, ao mesmo tempo, à determinação conceitual e à atração de bens consumíveis” (Rancière, 2007, p. 130).

“Resistência” ou “dissenso”, seria essa tensão do *entre* que permite que a arte opere retirando do sensível o sensível. Voltando a Apolo e Dionísio, como diria Nietzsche: Apolo significa a união do pensamento ao impensado da arte, caracterizado em uma figura harmônica. “A figura de uma humanidade em que a cultura não se diferenciava da natureza, de um povo cujos deuses não se distanciavam da vida da cidade” (Rancière, 2007, p. 132). Dionísio, por sua vez, representa o fundo obscuro, que resiste ao pensamento, do sofrimento da natureza humana debatendo-se contra a cultura.

Para Rancière (2007), a “resistência” da arte é a tensão entre esses contrários, a tensão entre Apolo e

Dionísio, a figura feliz do dissenso anulado, emoldurada pela figura de um belo deus, e o dissenso exacerbado pela figura de Dionísio, com seu furor exacerbado e “inumano”. Essa tensão possibilita uma aproximação com a própria humanidade, trazendo na experiência estética a promessa de uma “nova arte de viver” das pessoas, das comunidades, da humanidade. A liberdade e a igualdade são sensíveis, e não abstratas. E essa resistência da arte define, assim, uma política própria, não unindo a comunidade com a forma abstrata da lei, mas com a experiência viva e sensível.

A arte inspira-se no vivido, no acontecimento, nas relações dos corpos e nas percepções. Desterritorializa o sistema de opinião, pois produz sentidos múltiplos:

é a tarefa de toda arte: e a pintura, a música não arrancam menos das cores e dos sons de acordes novos, paisagens melódicas, personagens rítmicos, que os elevam até o canto da terra e o grito dos homens - o que constitui o tem, a saúde, o devir, um bloco visual e sonoro. Um monumento não comemora, não celebra algo que se passou, mas transmite para o futuro as sensações persistentes que encarnam o acontecimento: o sofrimento sempre renovado dos homens, seu protesto recriado, sua luta sempre retomada. Tudo seria vão porque o sofrimento é eterno, e as revoluções não sobrevivem à sua vitória? Mas o sucesso de uma revolução só reside nela mesma, precisamente nas vibrações, nos enlances, nas aberturas que deu aos homens no momento em que se fazia, e que compõe em si um monumento sempre em devir, como esses túmulos aos quais cada novo viajante acrescenta uma pedra. (Deleuze, 1992, pp. 228-229)

Se trocarmos a palavra do texto de Deleuze e ao invés de “monumento” usarmos “obra coreográfica”, podemos trazer a analogia da resistência para a dança. Uma obra coreográfica nos fala do futuro. Ela é, segundo Rancière (2007), a transmissão das forças do caos, do que resiste à humanidade por captar e operar como uma vibração. A vibração é a forma de comunicação que é transmitida no nível da sensação, da metáfora. A metáfora, aqui, não significa apenas uma figura de linguagem, mas como sua etimologia descreve: “uma passagem ou um transporte” (Rancière, 2007, p. 128). A resistência na arte tampouco é uma forma metafórica para expressar um sentido físico de resistência. Ela implica designar a relação íntima entre uma obra de arte e uma ideia política. Há uma tensão entre as duas formas de propor uma organização para o mundo. E é esta a importância da qual trata esta questão: manter viva a tensão.

Referências

Banes, S. (1983). *Democracy's body: The Judson Dance Theater 1962-1964*. Ann Arbor: UMI Research Press.

- Bauman, Z. (2000). *Em busca da política*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Benjamin, W. (1996). *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.
- Britto, F. D. (2004). Dança e política: uma questão de tempo. In S. Nora (Org.), *Húmus 1* (pp. 73-80). Caxias do Sul, RS: Lorigraf.
- Deleuze, G. (1992). *O que é filosofia?* (B. Prado Jr. & A. A. Muñoz, Trans.). São Paulo: Ed. 34.
- Dobbels, D., Dupuy, D., Pouillaude, F., & Rabant, C. (2003). (Orgs.), *Danse et Politique : Démarche artistique et contexte historique : Synthèse du Séminaire du Centre National de la Danse*. Pantin: Centre National de la Danse.
- Foucault, M. (2008). *Segurança, território, população*. São Paulo: Martins Fontes. (Original publicado em 1978)
- Ginot, I. & Michel, M. (2002). *La danse au XXème siècle*. Paris: Larousses/Veuf.
- Gonçalves, M. G. (2008). *Estratégias comunicativas para dar visibilidade à dança: o papel da mídia, as políticas públicas, a criação de um campo de conhecimento*. Dissertação de Mestrado, Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, São Paulo.
- Leão, D. (2004). Política cultural no Brasil: apontamentos e história. In S. Nora (Org.), *Húmus 1* (pp. 123-136). Caxias do Sul, RS: Lorigraf.
- Lima, D. (2007). *Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora.
- Marinho, N. (2006). *As políticas do corpo contemporâneo: Lia Rodrigues e Xavier le Roy*. Tese de Doutorado, Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, São Paulo.
- Martin, R. (1998). *Critical moves. Dance studies in theory and politics*. London: Duke University Press.
- Université Paris 8 (1999). *Mobiles n°1 - Danse et Utopie*. Collection Arts 8. L'Harmattan: Paris.
- Pouillaude, F. (2003). Présentation. In D. Dobbels, D. Dupuy, F. Pouillaude, & C. Rabant (Orgs.), *Danse et Politique : Démarche artistique et contexte historique : Synthèse du Séminaire du Centre National de la Danse* (pp. 1-5). Pantin: Centre National de la Danse.
- Rancière, J. (2005a). *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34. Acesso em 24 de outubro, 2008, em <https://we.riseup.net/assets/164394/partilha%20do%20sensivel%20ranciere.pdf>
- Rancière, J. (2005b). *Política da arte*. Acesso em 24 de outubro, 2008, em <http://perfopraticas.files.wordpress.com/2011/09/ranciere-jacques-apolc3adtica-da-arte.pdf>
- Rancière, J. (2007). Será que a arte resiste a alguma coisa? In D. Lins (Org.), *Nietzsche, Deleuze, arte, resistência* (pp. 126-140). Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária
- Schul, E. (2004). Política Cultural – um sonho. In S. Nora (Org.), *Húmus 1* (pp. 137-144). Caxias do Sul, RS: Lorigraf.
- Stuart, I. (1998). A experiência do Judson Dance Theater. In R. Pereira & S. Soter (Orgs.), *Lições de Dança 1* (pp. 191-204). Rio de Janeiro: UniverCidade.

Submissão em: 14/09/2012

Revisão em: 19/12/2013

Aceite em: 01/04/2014

Marina Souza Lobo Guzzo possui formação em Educação Física pela UNICAMP, mestrado e doutorado em

Psicologia Social pela PUC-SP. Bailarina e pesquisadora, atualmente é docente da Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP- Campus Baixada Santista. Endereço: UNIFESP Edifício Central. Rua Silva Jardim, 136. Santos/SP, Brasil. CEP 11015-020.
E-mail: marinaguzzo2@gmail.com

Mary Jane Paris Spink possui graduação em Psicologia pela Universidade de São Paulo (1969) e doutorado em Psicologia Social - University of London (1982). Atualmente é professora titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-graduados em Psicologia Social. E-mail: mjspink@puccsp.br