



ISSN: 2175-5493

XI COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

14 a 16 de outubro de 2015

A HISTÓRIA E O REFINAMENTO DO PODER SOBRE O CORPO NA DANÇA: FOUCAULT E LABAN

Samene Batista P. Santana*⁴
(UESB)

RESUMO

Nesse trabalho reflito sobre o corpo que dança e sua inscrição como discurso no interior da história, a partir dos estudos discursivos da Análise do Discurso, especialmente os de Michel Foucault. A fim de problematizar teoricamente a dança tanto do ponto de vista discursivo como do ponto de vista da sua especificidade enquanto campo do saber, dialogo os estudos do discurso com os estudos de Rudolf Laban, pesquisador da dança e artista⁵. O ponto de partida desse trabalho é a enunciação na qual a dança é considerada como manifestação artística-libertária pela nossa sociedade, de maneira uníssona. Desta forma, questiono os lugares que este corpo que dança ocupa: na atividade física, por meio de práticas disciplinares de treinamento, que servem para o aperfeiçoamento, a utilidade e a docilidade; e também, o lugar que lhe confere *ostatus* de artista, produzido discursiva-historicamente. Por fim, o corpo que dança é abordado em suas relações de poder, em suas dispersões e em sua singularidade em relação aos outros “corpos disciplinados”, submetidos às mesmas práticas de atividade física e condicionamento físico, e outros “corpos artísticos”, inseridos, também, nos nossos ecos culturais, nas unidades da música, da pintura, das artes plásticas ou no teatro.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo, Dança, Poder.

⁴* Doutoranda no programa de pós-graduação em Memória, Linguagem e Sociedade na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, sob orientação do Professor Dr. Nilton Milanez. Mestre pelo mesmo programa, sob orientação da Profa. Dra. Edvania Gomes da Silva. Possui graduação em Direito pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Integrante do Grupo de Pesquisa em Análise de Discurso - UESB e Labedisco - UESB. Ag. Financiadora: Capes. Email: samenebatista@gmail.com.

⁵Laban foi dançarino, coreógrafo, considerado como o maior teórico da dança do século XX e como o "pai da dança-teatro". Dedicou sua vida ao estudo e sistematização linguagem do movimento em seus diversos aspectos: criação, notação e apreciação. Sua metodologia revolucionou a dança e o teatro contemporâneos no mundo inteiro e a maior escola de dança do método “Laban” fica em Londres.



INTRODUÇÃO

UMA INTRODUÇÃO: OS MOVIMENTOS DO CORPO NA HISTÓRIA E O MOVIMENTO DA HISTÓRIA SOBRE O CORPO

Para iniciar uma reflexão sobre o corpo que dança⁶, existem alguns elementos e traços históricos que nos fazem compreendê-lo, em primeiro lugar, como discurso, como um espaço construtivo de saberes sobre a dança e, também, suas transformações no interior da história. Acerca das discussões sobre o corpo como objeto do discurso no interior da Análise do Discurso e - fora dela - nas pesquisas específicas do saber sobre a dança, apoio-me, especialmente, na leitura de Michel Foucault e Rudolf Laban.

Em segundo lugar, Milanez (2009) nos diz que uma das primeiras coisas que precisam ficar claras é que o corpo considerado como uma unidade discursiva não é o corpo que fala, que trabalha, que vive, que pratica esportes ou dança. Para o referido autor, o corpo com suas funções biológicas não é o corpo do discurso. Entretanto, temos que levar em conta a existência material desse objeto que denominamos como corpo, em consonância com suas formas e carnes por meio da representação sob o qual o identificamos. E porque me proponho a falar sobre o corpo que dança? Será este um corpo discursivo?

A resposta a estas perguntas dependem do lugar que “eu” escolho para o corpo e o lugar de onde “eu” olho para ele. Poderíamos colocar o corpo enquanto materialidade biológica ou cognitiva, mas o trataremos no conjunto de práticas discursivas⁷. A respeito da segunda escolha, Foucault (2008) nos sugere olhar este corpo do qual falamos, em evidência quanto à sua existência histórica. Para tanto, o

⁶A dança, nesse trabalho, é vista numa perspectiva da dança profissional ou profissionalizante no Brasil. A dança chamada “pedagógica”, praticada nas escolas de dança e espetacularizada nos palcos.

⁷“Um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa” (FOUCAULT, 2008, p. 136).



ISSN: 2175-5493

XI COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

14 a 16 de outubro de 2015

autor sugere que nos questionemos: “quem fala?” E, assim, para determinar quem fala, é preciso estabelecer os lugares históricos que fazem com que o corpo apareça em um momento e em um lugar e não em outros.

Sendo assim, a existência material do corpo – olhamos aqui, para o corpo que dança – é mais que a materialidade corpórea, é o entrelaçamento desta com o discurso, na medida em que é visto em dada época, numa determinada condição social, econômica, submetido a transformações e deslocamentos, emerge em redes e “criam novos campos de saber e delineiam certo tipo de sujeito do conhecimento” (MILANEZ, 2000, p. 216).

Vamos estabelecer, portanto, o nosso olhar sobre o corpo que dança partindo do que é perceptível, tanto sensitiva quanto mnemonicamente, para o seu encadeamento histórico-discursivo. Primeiro, imaginemo-lo sob uma perspectiva biológica ou estética: um corpo desenhado por músculos, altura mediana, força, alongamento, extensões de eixo, pouco peso corporal e movimentação técnica, coreografada. Em segundo lugar, culturalmente, situamos o corpo que dança em uma posição subjetiva artística, supra-biológica. Neste terceiro momento, situemos este corpo nos lugares da história⁸ da dança: do movimento renascentista do séc. XV, especialmente na Itália e a dança de concerto; da codificação dos passos para o balé clássico; do século XIX e experiência moderna da dança; da dança contemporânea e sua ascensão discursiva no século XX, e também, da reafirmação clássica renascentista do início do séc. XXI. E por último, situemos as condições práticas disciplinares para este corpo no interior de cada momento histórico e a maneira como elas se rompem, se repetem e se transformam. É sobre esse corpo

⁸Tomo a história na perspectiva da “nova história”, tratada por Foucault na “Arqueologia do saber” (1969) e “Retornar à história” (1972). Para o autor, trata-se de uma “história ‘serial’ que, por sua vez, faz emergir diferentes estratos de acontecimentos dos quais uns são visíveis, imediatamente conhecidos até pelos contemporâneos e, em seguida, debaixo destes acontecimentos que são, de qualquer forma a ‘espuma’ da história, há outros acontecimentos invisíveis, imperceptíveis para os contemporâneos, e que são de um tipo completamente diferente” (FOUCAULT, 1972 [2005], p. 162). Desta forma, em oposição à história tradicional, aquela na qual o historiador busca a causa ou o sentido escondido por trás de um determinado fato visível, a “história serial”, conforme Foucault, permite ao historiador a descoberta do interior da história e de diferentes tipos de duração (durações múltiplas).



ISSN: 2175-5493

XI COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

14 a 16 de outubro de 2015

que debruçarei algumas reflexões nesse trabalho. Um corpo que, mesmo biofísico, é, principalmente, corpóreo-discursivo, construído a partir da história, das rupturas, das unidades dispersas, um corpo subjetivado por práticas discursivas de refinamento do poder e não somente porsaberes biológicos.

A partir deste afunilamento, proponho trabalhar a tensão teórica sobre a dança, ou o corpo que dança, entre Foucault e Laban, já que os dois autores pensam, dentre outras perspectivas, a materialidade corpórea constituída a partir de técnicas para aprisionar, enclausurar e subjetivar o corpo, problematizando o olhar sobre esta materialidade no interior da história.

A ARTE DO MOVIMENTO OU A DISCIPLINA DO MOVIMENTO? UMA QUESTÃO DE PODER

Quando falamos de dança, pensamos, automaticamente, no corpo em movimento. A mobilização do pensamento sobre essa constatação, por sua vez, nos leva a refletir a respeito do movimento, segundo Foucault (2008), como uma unidade discursiva sobre o corpo e não uma unidade material fixa sobre as técnicas e práticas fisiológicas, a exemplo dos manuais pedagógicos de dança ou das aulas práticas de dança. Nessa perspectiva arqueológica, sendo o movimento uma unidade do discurso, “assim que a questionamos, ela perde sua evidência; não se indica a si mesma, só se constrói a partir de um campo complexo de discursos” (FOUCAULT, 2008, p. 26). Temos, portanto, que operar o pensamento sobre o movimento do corpo de forma que ele não se apresente imediata e suficientemente pela simples transcrição ou descrição. Assim, não pensaremos a dança no que concerne a sua origem e seu determinismo cronológico, o que Foucault chama de “ingenuidade das cronologias, um ponto indefinidamente recuado, jamais presente em qualquer história; ele mesmo não passaria de seu próprio vazio; e a partir dele, todos os começos jamais poderiam deixar de ser recomeço ou ocultação” (FOUCAULT, 2008, p. 28). Pensaremos na dança como unidade discursiva – o corpo



ISSN: 2175-5493

XI COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

14 a 16 de outubro de 2015

em movimento – que repousa sobre um já-dito disperso temporalmente, repetido muitas vezes, sabido, esquecido, retomado e transformado.

Para Laban (1990), o movimento é considerado desde sempre, em nossa civilização, como um auxiliar e constitutivo do homem, utilizado para alcançar um propósito prático e extrínseco. “O movimento mostra-se como um poder independente que cria estados mentais frequentemente mais poderosos que a vontade humana” (LABAN, 1990, p.13). Toda a obra de Laban (1879 – 1958) problematiza o movimento do corpo, suas implicações, e codificações utilizadas como técnicas de enclausurar o corpo. O autor também identificou a experiência do (não) movimento para os viventes da sociedade industrial, como marca da impotência do indivíduo moderno em se mover autonomamente e em se comunicar. Esse autor percebeu que, em uma época em que se discutia os ideais eugênicos, higiênicos e os valores éticos - crianças e adolescentes nas instituições de ensino, adultos pertencentes a denominada classe intelectual e trabalhadores de linhas de montagem limitavam-se a reproduzir movimentos mecanicistas que impediam o indivíduo de ser um possuidor de sua experiência.

Em “Vigiar e Punir”, Foucault (2001) também analisa a sociedade que ele chama de disciplinar e aponta que a disciplina tinha como objeto a coerção detalhada das ações e gestos, agindo principalmente na delimitação do espaço e na regulação do tempo. Dessa maneira, havia um controle sobre a força e os movimentos dos indivíduos criando uma relação de sujeição estrita. Estabelecia-se assim, a ligação entre uma aptidão corporal aumentada e uma dominação acentuada. Com o passar do tempo, o poder se especializa e as técnicas disciplinares instauraram uma sociedade de vigilância cobrindo todo o corpo social.

Assim, sob a luz da teoria de Foucault (2008) as considerações de Laban traduzir-se-iam num olhar, primeiro, sobre o sujeito “nós”, e não sobre o indivíduo “eu”; e, segundo, sobre as práticas do corpo-discurso que indicam não somente o nosso comportamento - no processo de civilização do movimento como



poder especializado - mas também certo tipo de conhecimento acerca do corpo que se produziu historicamente ao longo dos séculos. Milanez (2009) anuncia que tais lugares históricos apresentam as marcas e indícios do que consideramos como um corpo que dança e as relações que ele engendra ao lançar-se nos processos que envolvem a identificação desse corpo frente ao controle da sua biofisiologia em nossa sociedade. Afinal, existem leis que regem a dança como uma disciplina do corpo ou seria ela um movimento discursivo artístico?

O que considero como resposta imediata a esta pergunta é que se trata de uma questão de poder. Sobre isso, é importante salientar que esta noção de poder não se relaciona com a noção de repressão e muito menos com uma concepção puramente jurídica ou estatal de poder, a qual relaciona o poder a uma lei que diz não. Foucault (2011) defende ser esta uma noção negativa, estreita e esquelética do poder, que, curiosamente, todo mundo aceitou. O autor chega, inclusive, a questionar: “se o poder fosse somente repressivo, se não fizesse outra coisa a não ser dizer não, você acredita que seria obedecido?” (FOUCAULT, 2011, p. 8). O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é, simplesmente, o fato de que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que também permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber e produz discurso.

Assim, não poderia ser a dança, apenas um movimento artístico que traceja a cultura clássica à contemporaneidade. Tampouco o meio pelo qual o corpo biológico é transformado por uma série de leis e de exercícios específicos para fins estéticos. Como citei acima, Laban (1978) critica a forma como vivemos a mecanizar os movimentos, mas ao mesmo tempo, retira da dança essa enfadada responsabilidade, afirmando ser ela uma filosofia do movimento, o que nos proporciona o início de uma experiência libertária. A dança é colocada num pedestal porque não é mero exercício de mecanização cotidiana, mas arte. Já Foucault (2011) diz muito sobre a disciplinarização do corpo a serviço do aprimoramento, docilidade e utilidade – artístico ou não, o que não é uma preocupação sua. Para o autor, o poder iniciou os sistemas de controle em primeiro



ISSN: 2175-5493

XI COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

14 a 16 de outubro de 2015

lugar disciplinando o movimento humano, em seus gestos, espaço e tempo, regulamenta-o. Depois, o poder se incumbiu da vida em geral, é um poder que se incumbiu tanto do corpo como da vida. Pessoas iguais em movimentos, comportamentos, pensamentos, respostas, comportamentos e desejos. Uma concepção normativa do corpo instrumento.

Por isso me proponho a chamar a dança de refinamento do poder, ou de refinamento das estratégias do poder, a partir do enunciado linguístico - “a dança é uma arte” - engendrado pela memória em nossa sociedade. Esse poder é que forma saberes e produz discurso, que inscreve o corpo nas práticas disciplinares e também, um poder que aprimora-se em nos fazer pensar o corpo que dança como um resultado de um “amor pela arte” ou “acesso à cultura” tal como é divulgado pela mídia. E sobre isso, Milanez (2009) diz que a mídia instaura uma forma de controle pedagógico sobre o homem e a população, evocando sinais científicos de uma identidade construída sobre um biopoder que se dissemina. Enfim, um conjunto de discursos que conduzem “ao desejo de seu próprio corpo através de um trabalho insistente, obstinado, meticuloso, que o poder exerceu sobre o corpo das crianças, dos soldados, sobre o corpo sadio” (FOUCAULT apud MILANEZ, 2009, p. 218). Tal refinamento do poder, portanto, está comprometido tanto com a disciplinarização do corpo para a dança como para a produção do discurso “artístico” sobre ela.

Acredito que essa produção discursiva sobre a dança sustenta o “prazer” e a “paixão” com os quais alguns sujeitos se lançam à sua prática. A construção histórica do saber sobre a dança reforça os ecos da nossa cultura que diz não ser a dança mera atividade física. Ir à academia, praticar esportes ou fazer procedimentos estéticos podem produzir os mesmos resultados biofisiológicos sobre o corpo e constituir muitas vezes, as mesmas práticas disciplinares, mas qual o *status* da dança em relação a estas outras práticas?



POR QUE A DANÇA E NÃO OUTRA COISA EM SEU LUGAR? O REFINAMENTO DAS ESTRATÉGIAS DO PODER E A IDENTIFICAÇÃO DO CORPO QUE DANÇA NO DISCURSO

Apesar de finalizar o tópico anterior com uma pergunta, sigo confiante de que a questão do poder tenha ficado claro. O corpo que dança se inscreve num espaço discursivo tanto da disciplinarização quanto da prática artística, quase metafísica, institucionalmente cultural. O corpo que dança é tanto um corpo saudável e atlético, ou pelo menos tem a finalidade de ser, quanto um santuário, possuidor de um dom, de um destino. Possui, portanto, um *status* no discurso.

Voltamos à pergunta de Foucault na “A arqueologia do saber”:

primeira questão: quem fala? Quem, no conjunto de todos os sujeitos falantes, tem boas razões para ter esta espécie de linguagem? Quem é seu titular? Quem recebe dela sua singularidade, seus encantos, e de quem, em troca, recebe, se não sua garantia, pelo menos a presunção de que é verdadeira? Qual é o **status** dos indivíduos que têm - e apenas eles - o direito regulamentar ou tradicional, juridicamente definido ou espontaneamente aceito, de proferir semelhante discurso? (FOUCAULT, 2008, p. 56, **grifo nosso**).

Investigar o *status* que a dança e o corpo que dançatêm na sociedade requer analisar as competências e os saberes envolvidos. Compreende também, a investigação dos sistemas de diferenciação e de relações com outros grupos com seu próprio *status*. Foucault (2008) ressalta essa investigação no interior das modalidades enunciativas e Laban (1978) titulariza a dança enquanto arte, capaz de potencializar a vida e ser um disparador para que as pessoas possam exercer sua autonomia e singularidade por meio dos fatores: espaço, tempo, peso e fluência. Estes, conjugados, no lugar de aprisionar, trazem uma percepção de mundo por meio de uma perspectiva que é corporal. Segundo o autor, podemos escolher ficar em linhas retas no espaço, negligenciando as muitas extensões de espaço e usando apenas uma a cada momento, como, por exemplo, na escola. Mas



podemos também, escolher experimentar o movimento como atividade emancipatória e transgressora, e isso ele chama de dança.

Acredito que, à maneira como questiona Foucault na “A arqueologia do saber”, esse discurso sobre a dança teria de ser “escavado”. Afinal, existe um encadeamento dos saberes tão latentes em nossa sociedade sobre a arte e sua sublimidade como também, sobre o corpo. São tantas enunciações vindas de tantos lugares e que nos fazem atribuir este *status* à dança.

Em primeiro lugar, parece-me que o corpo que dança se insere em, no mínimo, dois espaços discursivos ao mesmo tempo: um discurso artístico-cultural e outro discurso do condicionamento corporal ou da atividade física.

Em segundo lugar, quais as unidades discursivas do que chamamos de arte na nossa sociedade? A música, o teatro, a pintura, as artes plásticas, a literatura. E é claro, a dança. Entretanto, a dança tem evidência peculiar a respeito da transformação e da exigência biofísica do corpo que as outras “modalidades artísticas” não têm ou deixam em segundo plano. O *status* do corpo que dança é, em geral, bastante singular, pois que a “fala” deste corpo “não pode vir de quem quer que seja: seu valor, sua eficácia, seus próprios poderes” (FOUCAULT, 2008, p. 57). E é claro que este *status* foi profundamente modificado na história, enquanto descontinuidade; desde o Império grego, a dança ajudava nas lutas e na conquista da perfeição do corpo, já na Idade Média se tornou profana, ressurgindo no Renascimento como manifestação de celebração e culto ao homem. Entre os séculos XVIII e XIX, o romantismo dá lugar ao modernismo até a codificação da dança contemporânea no início do sec. XX.

Este corpo que dança, portanto, ocupa lugares diversos e com isso, manifestam “sua dispersão” nos diversos *status* e nas diversas posições na qual se pode exercer um discurso e na “descontinuidade de planos de onde fala” (FOUCAULT, 2008, p. 61). Ora, a formação do corpo que dança “carrega” a produção de saberes imbricados nas relações de poder. Primeiro, o poder disciplinar, uma vez que “o domínio, a consciênciade seu próprio corpo só



pueram ser adquiridos pelo efeito do investimento do corpo pelo poder: a ginástica, os exercícios, o desenvolvimento muscular” (FOUCAULT, 2011, p. 82). Este corpo que dança precisa ser, primeiramente atlético, respondendo diretamente aos exercícios de treinamento, ou às tecnologias. Em segundo plano, outra relação de poder se instaura: a que diz que tipo de dança pode ser uma arte “visível”, apresentável. Um corpo atlético, que responde aos comandos técnicos pode ir aos palcos. Um corpo de vontade (de dançar), sem “tônus”, só pode ser arte de si para si, sem espetacularização. Desta forma, o refinamento das estratégias do poder se revela sobre a construção do corpo que dança enquanto dispersão, baseada no discurso da disciplinarização biofísica do corpo e noutro discurso sobre o *status* artístico, institucionalmente cultural, ecos da nossa memória.

Mas então, por que a dança e não outra coisa em seu lugar? O corpo que dança não é, pois, o corpo que frequenta a academia, que pratica esportes, que corre maratonas. Mas não é também o corpo do ator, do músico, do pintor. Ele se inscreve em sua própria multiplicidade. Ele se desdobra sobre si e “dá conta” de ser o corpo atlético, o corpo artístico, o corpo apaixonado e, enfim: o corpo-discursivo, encadeado face às redes de saber e de poder. O corpo que dança encontra seu *status*, portanto, na sua própria inscrição simultânea e não superficial nos discursos biofísicos e artísticos, bem como, no nosso olhar que o observa em determinada ordem e em determinado(s) lugar(es).

CONCLUSÕES

Ao pensar com Foucault e Laban sobre o corpo que dança, lancei algumas reflexões que poderiam ser analisadas de outros lugares. Não quis esgotar as conclusões do leitor e nem chocá-lo a respeito da (in)existência transcendente artística da dança. As questões levantadas não precisam se resolver num acúmulo de sínteses, mas de novos questionamentos. Não é nem pelas “palavras” nem pelas “coisas” que se define “o regime dos objetos característicos de uma formação



discursiva; da mesma forma, é preciso reconhecer, agora, que não é nem pelo recurso a um sujeito transcendental nem pelo recurso a uma subjetividade psicológica que se deve definir o regime de suas enunciações” (FOUCAULT, 2008, p. 61).

Certamente, inúmeras outras reflexões poderiam ser retiradas do breve percurso que propus. Delimitei, assim, o nosso olhar sobre o corpo discursivo, que não é corpo biológico e cognitivo, mas o corpo em sua existência histórica visto a partir do presente. O corpo, portanto, que “fala”, se enuncia, se repete, se transforma. Assim, o seu estudo não está interessado numa origem da dança, mas em práticas discursivas que condicionam, de forma infinitesimal, o seu exercício em nossa sociedade.

A partir daí, entendemos que as considerações de Laban a respeito do corpo em movimento transcrevem as constatações da nossa memória sobre a dança enquanto movimento artístico. A noção libertária oposta ao puro mecanicismo que o autor tanto critica, instaura um discurso peculiar sobre a dança e sobre o corpo que pode dançar. Foucault faz um movimento diverso, ele nos sugere procurar em outros discursos e em outros lugares, um campo de regularidade e as relações de poder e de saber que constituem a dança de uma forma e não de outra. Assim, o corpo que dança não é só o que faz atividade física (ou qualquer atividade física) que é disciplinado para ser útil e dócil; e também não é só o corpo-artista, “etéreo”, é o corpo-discurso:descontínuo e múltiplo, um corpo que está em vários lugares outrora vazios. Um corpo ao mesmo tempo apaixonado, disciplinarizado e espetacularizado, um corpo ao qual julgamos, em uníssono, como um corpo para a dança, submetido, portanto, a um refinamento do(s) poder(es).



ISSN: 2175-5493

XI COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO

14 a 16 de outubro de 2015

REFERÊNCIAS

MILANEZ, Nilton. Corpo cheiroso, corpo gostoso: unidades corporais do sujeito no discurso. In: **Acta Scientiarum. LanguageandCulture**. Maringá, v.31, n.2, p.215-222, 2009.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. 10. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2011.

_____. **A Arqueologia do saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Editora Vozes. 2001

_____. Retornar à História. In: Motta, M. B, da (Org.). **Ditos e escritos II**: Arqueologia das ciências e história dos sistemas do pensamento. Rio de Janeiro – RJ, Ed. Forense Universitária, 2005.

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

LABAN, Rudolf. **Dança Educativa Moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.