

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

REGIANE DE ÁVILA CHAGAS

**A DIALÉTICA DA DANÇA**

GOIÂNIA

2018

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS  
DE TESES E  
DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

**1. Identificação do material bibliográfico:**      ☐ Dissertação      ☒ Tese

**2. Identificação da Tese ou Dissertação:**

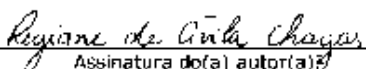
Nome completo do autor: **Regiane de Ávila Chagas**

Título do trabalho: **A dialética da dança**

**3. Informações de acesso ao documento:**

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM      ☐ NÃO<sup>1</sup>

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

  
Assinatura do(a) autor(a)<sup>2</sup>

Ciente e de acordo:

  
Assinatura do(a) orientador(a)<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente
- Submissão de artigo em revista científica
- Publicação como capítulo de livro
- Publicação da dissertação/tese em livro

<sup>2</sup>A assinatura deve ser escaneada

REGIANE DE ÁVILA CHAGAS

## **A DIALÉTICA DA DANÇA**

Tese de Doutorado apresentada à Banca Examinadora no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Goiás, como uma das exigências parciais à obtenção do título de Doutora em Educação.

Linha de Pesquisa: Fundamentos dos Processos Educativos

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Anita C. Azevedo Resende.

GOIÂNIA

2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do  
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

de Ávila Chagas, Regiane  
A dialética da dança [manuscrito] / Regiane de Ávila Chagas. -  
2018.  
CLI, 151 f.

Orientador: Profa. Dra. Anita Cristina Azevedo Resende.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de  
Educação (FE), Programa de Pós-Graduação em Educação, Goiânia, 2018.  
Bibliografia.

1. Trabalho Humano. 2. Dança. 3. Alienação. 4. Fetichismo. 5.  
Reificação. I. Cristina Azevedo Resende, Anita , orient. II. Título.

CDU 37

**ATA DA REUNIÃO DA BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE TESE DE REGIANE DE ÁVILA CHAGAS** – Aos seis dias do mês de julho do ano de dois mil e dezoito (06/07/2018), às 8h, reuniram-se os componentes da Banca Examinadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> **Anita Cristina Azevedo Resende**, orientadora, doutora em **Ciências Sociais** pela PUC-SP; Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> **Albertina Vicentini Assumpção**, doutora em **Literatura** pela USP; Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> **Marília Gouvea de Miranda**, doutora em **Educação: História, Política, Sociedade** pela PUC-SP; Prof. Dr. **Tadeu João Ribeiro Baptista**, doutor em **Educação** pela UFG e, via videoconferência, o Prof. Dr. **Régis Henrique dos Reis Silva**, doutor em **Educação** pela UNICAMP, para, sob a presidência da primeira e em sessão pública realizada nas dependências da Faculdade de Educação, procederem à avaliação da defesa da tese intitulada: “**A dialética da dança**”, em nível de Doutorado, área de concentração em **Educação**, de autoria de **Regiane de Ávila Chagas**, discente do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Goiás. A sessão foi aberta pela presidente da Banca Examinadora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Anita Cristina Azevedo Resende, que fez a apresentação formal dos membros da Banca. A palavra, a seguir, foi concedida à autora da tese que, em 30 minutos, procedeu à apresentação de seu trabalho. Terminada a apresentação, cada membro da Banca arguiu a examinanda, tendo-se adotado o sistema de diálogo sequencial. Terminada a fase de arguição, procedeu-se à avaliação da defesa. Tendo-se em vista o que consta na Resolução nº 1537/2017 do Conselho de Ensino, Pesquisa, Extensão e Cultura (CEPEC), que regulamenta o Programa de Pós-Graduação em Educação e procedidas às correções recomendadas, a tese foi **APROVADA** por unanimidade, considerando-se integralmente cumprido este requisito para fins de obtenção do título de **DOCTORA EM EDUCAÇÃO** pela Universidade Federal de Goiás. A conclusão do curso dar-se-á quando da entrega da versão definitiva da tese na secretaria do Programa. Cumpridas as formalidades de pauta, às 13h a presidência da mesa encerrou esta sessão de defesa de tese e, para constar, eu, Adenilde de Oliveira Souza, secretária do Programa de Pós-Graduação em Educação, lavrei a presente ata que, depois de lida e aprovada, será assinada pelos membros da Banca Examinadora em três vias de igual teor.

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Anita C. Azevedo Resende  
Presidente – PPGE/FE/UFG

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Albertina Vicentina Assumpção  
Membro – PUC/GO

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marília Gouvea de Miranda  
Membro – PPGE/FE/UFG

Prof. Dr. Tadeu João Ribeiro Baptista  
Membro – PPGE/FE/UFG

Prof. Dr. Régis Henrique dos Reis Silva  
Membro – UNICAMP

Para André  
Para Mamãe

## AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos à Universidade Federal de Goiás por ter oportunizado todas as etapas de minha formação, desde a graduação até este momento. Brindemos a educação pública, gratuita e de qualidade, ainda que em meio às suas contradições.

À Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás – FE-UFG, em nome das colegas Lueli Nogueira e Amone Inácia, que não mediu esforços para que eu pudesse concluir com êxito esta importante etapa de minha formação.

Aos professores da área de Arte e Educação da FE-UFG, professora Dra. Anna Rita e professor Dr. Márcio Corte Real que prontamente contribuíram para que eu pudesse usufruir da licença para cursar a pós-graduação, com a finalidade de me dedicar, exclusivamente, aos estudos de doutorado.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFG que lutam, insistentemente e incansavelmente, para garantir uma formação radical e rigorosa para seus estudantes, o que faz, deste programa, um lugar singular na formação intelectual de vários profissionais. Agradeço a todos em nome dos professores e colegas Sandra Limonta, Edna Mendonça, Tadeu Baptista, Juliana Chaves e José Adelson (*in memoriam*).

À Faculdade de Educação Física e Dança da UFG que é, certamente, uma das grandes responsáveis pela formação de meu espírito crítico, questionador e inquieto diante da realidade. Meus sinceros agradecimentos em nome do professor Dr. Nivaldo David.

Agradeço a minha orientadora, Profa. Dra. Anita Resende, sem a qual este trabalho não teria a consistência e rigor teórico que ele apresenta. Penso que muito do meu esforço foi no sentido de fazer jus ao tempo precioso de orientações que me foram dedicados. É muito bom ter sido orientada por alguém que nos inspira os melhores sentimentos humanos. Obrigada.

Aos colegas do NEPPEC que dividiram comigo os momentos de orientação coletiva: Viviane Assis, Hugo Cassimiro, Silvana Coleta e André Barcellos. Que vocês possam reconhecer o dedo de cada um aqui neste trabalho.

Aos professores que participaram do exame de qualificação desta tese, com os quais eu estabeleci os melhores diálogos nos últimos meses que antecederam à esta defesa: Dr. Tadeu Baptista, Dr. Marcelo Húngaro, Dra. Juliana Chaves e Dra. Albertina Vicentini.

Igualmente agradeço à banca examinadora desta tese que prontamente nos atendeu ao convite e que trouxeram contribuições significativas à construção deste trabalho com seus olhares atentos e qualificados. Obrigada aos professores doutores Régis Silva e Tadeu Baptista e às professoras doutoras Marília Gouvea e Albertina Vicentini. Saibam que a escolha desta banca teve como critério não somente a formação intelectual que vocês traduzem, mas, especialmente, a maneira como cada um em sua forma singular a disponibiliza por meio de suas intervenções acadêmicas.

Agradeço ao apoio do colega de curso de doutorado Sergio Almeida, que muitas vezes me disponibilizou materiais de estudos e me atentou aos diversos prazos das atividades do programa. Valeu, Serginho!

Agradeço aos elogios da colega Naiá Márjore que, muitas vezes, me inspiraram a buscar ser melhor nesta tarefa de pensar a realidade.

Agradeço ao meu núcleo familiar sem o qual não sei se suportaria as demandas que a elaboração de uma tese exige. À minha mãe, pela prontidão imediata em ouvir e acalmar meu coração e pela força que ela representa e compartilha. À Aline, mais conhecido como Nininha, minha querida irmã, por seu apoio em vários momentos. Ao meu cunhado Sérgio Luiz, que já ascendeu à categoria de irmão, agradeço pelas leituras dos artigos das disciplinas e da própria tese e, também, por acreditar em meus projetos e celebrar comigo minhas realizações. Aos meus sobrinhos, pelo amor que me move.

Em especial, agradeço ao André, companheiro de longa data. Um brinde ao nosso amor, à nossa cumplicidade e às risadas que você sempre me arranca, ainda que em meio a um dos meus maiores desafios. Que você continue se indignando com a miséria instalada no mundo dos homens.

*Muito obrigada!*



*A tarefa não é tanto ver aquilo que ninguém viu, mas pensar o  
que ninguém ainda pensou sobre aquilo que todo mundo vê.*

*Arthur Schopenhauer*

## RESUMO

CHAGAS, Regiane de Ávila. **A dialética da dança**. 2018. 151f. Tese de Doutorado - Faculdade de Educação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

A presente tese tem por objeto de estudo a dança. O que motiva esta investigação se traduz no seguinte problema de pesquisa: quais são as mediações que vêm se constituindo como mais determinantes no processo de produção da dança na particularidade histórica do modo de produção capitalista? Para este desafio investigativo, o quadro de referências teóricas encontra sua fundamentação em Karl Marx (2010, 2013), Karl Marx e Friedrich Engels (2007), Georg Lukács (1966, 2012, 2013) e Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985). No campo específico da dança, as principais interlocuções ocorreram com Roger Garaudy (1980) e Maribel Portinari (1989). A opção pelo método de análise para apreender a essência da realidade da dança no sistema capitalista foi o materialismo histórico dialético, base filosófica do marxismo. Pelas lentes do materialismo histórico dialético a realidade material diz respeito aos processos de produção e reprodução da vida humana. No entanto, tanto o modo como os meios utilizados na produção da vida são determinados historicamente por condições sociais e econômicas igualmente particulares. Neste movimento de pesquisa foram abordados tanto os aspectos ontológicos da dança bem como seu desenvolvimento nas formações econômicas pré-capitalistas. No entanto, a particularidade do sistema capitalista se constituiu como o modo de produção que esta pesquisa inseriu maior esforço. A tese central que esta investigação postula se resume na afirmação de que a dança é trabalho humano e, portanto, ela é uma objetivação humana que se desenvolve e se manifesta sob determinadas condições sociais, sendo que, na particularidade histórica do modo de produção capitalista, a dança vem se desenvolvendo na qualidade de mercadoria, onde os fenômenos da alienação, do fetichismo, da reificação e da indústria da cultura se constituem como as mediações mais determinantes em sua produção.

Palavras-chaves: Trabalho Humano, Dança, Alienação, Fetichismo, Reificação, Indústria Cultural

## ABSTRACT

CHAGAS, Regiane de Ávila. **The dialectic of dance**. 2018. 151f. Thesis - Faculty of Education, Federal University of Goiás, Goiânia, 2018.

The present thesis has as study of object the dance. What motivates this research is the following research problem: what are the mediations that are becoming more determinant in the process of dance production in the historical particularity of the capitalist mode of production? For this investigative challenge, the theoretical framework is based on Karl Marx (2010, 2013), Karl Marx and Friedrich Engels (2007), Georg Lukács (1966, 2012, 2013) and Theodor Adorno and Max Horkheimer (1985). In the specific field of dance, the main interlocutions occurred with Roger Garaudy (1980) and Maribel Portinari (1989). The option for the method of analysis to grasp the essence of the reality of dance in the capitalist system was dialectical historical materialism, the philosophical basis of Marxism. Through the lens of dialectical historical materialism, material reality concerns the processes of production and reproduction of human life. However, both the way and means used in the production of life are historically determined by equally particular social and economic conditions. In this research movement, both the ontological aspects of dance as well as their development in the pre-capitalist economic formations were approached. However, the particularity of the capitalist system became the mode of production that this research inserted more effort. The central thesis that this research postulates is summarized in the affirmation that dance is human work and therefore it is a human objectification that develops and manifests itself under certain social conditions, and that, in the historical particularity of the capitalist mode of production, dance has been developing as a commodity, where the phenomena of alienation, fetishism, reification and the culture industry constitute the most determinant mediations in its production.

**Keywords:** Human Work, Dancing, Alienation, Fetishism, Reification, Cultural Industry

## SUMÁRIO

|                             |    |
|-----------------------------|----|
| RESUMO.....                 | 10 |
| ABSTRACT .....              | 11 |
| CONSIDERAÇÕES INICIAIS..... | 13 |

### PRIMEIRA SEÇÃO

#### FUNDAMENTOS HISTÓRICOS E FILOSÓFICOS PARA A COMPREENSÃO DA DANÇA

|                                                                                 |           |
|---------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>CAPÍTULO I: TRABALHO E FORMAÇÃO HUMANA: ASPECTOS ONTOLÓGICOS .....</b>       | <b>23</b> |
| 1 O homem como um <i>ser natural</i> .....                                      | 23        |
| 2 O trabalho como categoria fundante do <i>ser social</i> .....                 | 28        |
| <b>CAPÍTULO II: OS FENÔMENOS DA ALIENAÇÃO, DO FETICHISMO E DA REIFICAÇÃO ..</b> | <b>40</b> |
| 1. O fenômeno da alienação .....                                                | 40        |
| 1.1 A alienação do trabalhador em relação aos produtos de seu trabalho .....    | 43        |
| 1.2 A alienação do trabalho e a atividade produtiva do trabalhador .....        | 47        |
| 1.3 A alienação do trabalho sob o aspecto do gênero humano.....                 | 49        |
| 2. O fenômeno do fetichismo.....                                                | 53        |
| 3. O fenômeno da reificação .....                                               | 60        |
| <b>CAPÍTULO III: NATUREZA E ESPECIFICIDADE DO TRABALHO ARTÍSTICO.....</b>       | <b>66</b> |
| 1. O trabalho artístico.....                                                    | 66        |
| 1.1 O “reflexo” artístico e suas formas abstratas.....                          | 72        |
| 2. A particularidade da dança na relação universal do homem com a natureza ...  | 79        |

### SEGUNDA SEÇÃO

#### O DESENVOLVIMENTO LÓGICO E HISTÓRICO DA DANÇA

|                                                                               |            |
|-------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>CAPÍTULO IV: A DANÇA NAS FORMAÇÕES ECONÔMICAS PRÉ-CAPITALISTAS.....</b>    | <b>88</b>  |
| 1. Paideia Grega: a dança como propriedade privada do homem .....             | 89         |
| 2. Do sagrado ao profano: a expropriação da dança na Idade Média.....         | 99         |
| 3. A modernidade e a dança: da liberdade à submissão técnica .....            | 108        |
| <b>CAPÍTULO V: A DANÇA NA SOCIEDADE DO CAPITAL .....</b>                      | <b>117</b> |
| 1. A dupla revolução e a produção da dança: o balé romântico .....            | 118        |
| 2. O despertar da dança: a dança moderna em questão.....                      | 124        |
| 3. Dança Ligeira: A indústria cultural e a produção da cultura da dança ..... | 129        |
| <b>A DANÇA PARA ALÉM DO CAPITAL: À GUIA DE CONCLUSÃO.....</b>                 | <b>141</b> |
| <b>REFERÊNCIAS .....</b>                                                      | <b>148</b> |

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Não há uma estética marxista [...] há de se conquistá-la, criá-la, inclusive mediante investigações autônomas [...].*

(György Lukács)

A arte supõe uma grande variedade de meios e suportes materiais que acabam por se traduzir em diferentes aparições e objetos, tais como a arquitetura, a pintura, a escultura, a literatura, o teatro, a música, a dança, o cinema, a fotografia, enfim, todas as manifestações consideradas artísticas. No universo dessas manifestações, o foco de interesse desta pesquisa é a dança.

Entendida como a arte de movimentar o corpo por intermédio de uma cadência de movimentos e ritmos que expressam certa harmonia e padrão estético, a dança se traduz em uma das objetivações humanas mais antigas, com registros antropológicos que se arrastam na história da cultura humana. A princípio, pode-se afirmar que a dança é o próprio movimento intrínseco ao ser do homem, porém, humanamente ressignificado.

Desde as civilizações mais primitivas, a dança, em meio às suas variadas manifestações, demarca sua importância no processo de desenvolvimento do ser social. Atualmente, ela se coloca como uma das atividades corporais mais praticadas em todo o mundo e é, seguramente, uma das mais belas e influentes mercadorias do nosso tempo.

Nesta pesquisa, o objetivo geral está em compreender o desenvolvimento da dança na sociedade do capital, ou seja, identificar os processos mais determinantes que medeiam sua produção na particularidade histórica do modo de produção capitalista, cujo formato vem se constituindo, não sem contradições, na qualidade de mercadoria. Por isso, o que motiva esta investigação se traduz na seguinte questão: quais são as mediações que vêm se constituindo como mais determinantes no processo de produção da dança na particularidade histórica do modo de produção capitalista?

Sem dúvida, essa é uma questão que envolve não somente um sujeito com a intencionalidade de conhecer certo aspecto da realidade, mas também um objeto

que se quer apreender e conhecer: a dança. Está-se, portanto, diante de uma relação entre sujeito e objeto: o primeiro como portador da faculdade de conhecer, e o segundo, como passível de se apreender.

No entanto, em virtude da forma fragmentada que atualmente predomina na maneira de se conhecer essa realidade, muito por conta do legado que envolve as bases do pensamento científico contemporâneo – o que resulta na polaridade entre as ciências da natureza e as ciências sociais –, a unidade do complexo mundo dos homens vem se fragmentando. Esse modelo de ciência, cujas bases teórico-metodológicas se traduzem no que se conhece por Positivismo, é promovido e sustentado pelo pensamento burguês, que atribui aos domínios do espírito o desenvolver do mundo dos homens.

É fato que muitos são os paradigmas de interpretação da realidade. Aliás, a filosofia dedicou boa parte de sua história tentando responder à seguinte questão: é possível ao homem conhecer a realidade? Essa é uma pergunta que acaba se traduzindo em um dos principais esforços no campo da filosofia e que se relaciona imediatamente com o problema desta pesquisa. Seguramente, essa pergunta permeou um longo período da história dos homens. Os próprios gregos já buscavam maneiras de conhecer a realidade. Igualmente nos séculos XVI e XVII outras formas de buscar conhecer a realidade se apresentaram, não somente pelo racionalismo cartesiano, como também, pelas propostas do empirismo. Mas foi com René Descartes (1596-1650) que ela se desenvolveu a ponto de o filósofo afirmar que “[...] o poder de bem julgar e de distinguir o verdadeiro do falso, que é propriamente o que se denomina bom senso ou razão, é por natureza igual em todos os homens” (DESCARTES, 1996, p. 5). Portanto, é possível ao homem conhecer.

“Penso, logo existo”. Foi com essa máxima que Descartes ([1637] 1996)<sup>1</sup> instituiu, definitivamente, a faculdade da razão entre os homens, não restando mais dúvida sobre a possibilidade humana de conhecer a realidade. Com isso, inaugura-se uma nova fase na história da filosofia – a filosofia moderna –, que passa a preocupar-se, no cerne de seu desenvolvimento, com as possibilidades abertas ao homem para conhecer a realidade.

---

<sup>1</sup>Indicamos, nesta introdução, algumas referências que sugerem primeiramente o ano de sua publicação e, em seguida, o ano da edição do exemplar utilizada no trabalho, especialmente em obras com maior intervalo entre a publicação original e o exemplar utilizado para esta pesquisa.

O que é o conhecimento? Qual o conhecimento é válido? Como alcançar o verdadeiro conhecimento? Pensar acerca dessas questões é pensar a relação entre sujeito e objeto, ou seja, é pensar no homem cognoscente e no objeto cognoscível e, claro, na maneira como esse sujeito portador da faculdade da razão se relaciona com outros homens, com as coisas, com a natureza e, por que não, consigo próprio. Tal esforço foi empreendido por muitos filósofos e sociólogos, mas, sem dúvida, têm destaque nessa tarefa August Comte ([1830-1842] 1978), Émile Durkheim ([1895] 2007), Max Weber ([1946] 1982), Karl Marx ( [1844] 2010, [1867] 2013), e Karl Marx e Friedrich Engels ( [1932] 2007), que, na busca pelo conhecimento válido, verdadeiro, se dedicaram a construir caminhos metodológicos para a apreensão e a interpretação da realidade, e, conseqüentemente, a produção de conhecimento, nas ciências humanas e sociais.

Neste trabalho, a opção metodológica para conhecer a realidade da dança no sistema capitalista encontra respaldo no método desenvolvido por Karl Marx (1818-1883), a saber, o materialismo histórico dialético, base filosófica de análise para apreender a essência da realidade. Pelas lentes do materialismo histórico dialético, a realidade empírica, ou seja, a realidade material, diz respeito aos processos de produção e reprodução da vida humana. No entanto, tanto o modo como os meios utilizados na produção da vida são determinados historicamente por condições sociais e econômicas igualmente particulares. Segundo Lukács (2012, p. 285), “Marx contrapôs a exigência de levar em conta, de modo concreto e materialista, todas as relações da vida humana e, antes de tudo, as relações histórico-sociais”. Seguramente, um dos textos mais esclarecedores de Marx sobre seu método está na obra *Introdução à Crítica da Economia Política* ([1857] 2008), ou, como é mais conhecida, *Introdução de 1857*, na qual o autor expõe, em linhas gerais, os caminhos pelos quais acredita ser possível apreender a realidade e tecer as relações que envolvem o homem e a natureza que lhe é exterior.

Assim, partindo do fundamento do método dialético de Marx, ou seja, de que todo conhecimento se dá na relação entre o sujeito cognoscente e o objeto cognoscível, ambos portadores de historicidade, e ao mesmo tempo ciente de que não cabe impor aqui regras e procedimentos *a priori*, este trabalho assumiu a tarefa de apreender o desenvolvimento da dança na sociedade contemporânea, identificando as mediações mais determinantes que compõem o seu universo na particularidade da sociedade do capital. Se a história da dança é a história da sua

objetivação sobre determinadas condições sociais, torna-se fundamental conhecer as condições objetivas e subjetivas envolvidas na sua produção, sendo essa a razão que motiva a presente investigação.

[...] os métodos do materialismo histórico dialético indicam com clareza quais são os caminhos e como há de se reconhecê-los se se quer levar a realidade objetiva ao conceito, em sua verdade objetiva e aprofundar a essência de um determinado território de acordo com a verdade. Apenas realizando e mantendo, mediante a própria investigação, esse método, a orientação desses caminhos, se oferece a possibilidade de tropeçar com o buscado, de construir corretamente a estética marxista ou, ao menos, de aproximá-la de sua essência verdadeira. (LUKÁCS, 1966, p. 33)

Esta exposição de pesquisa foi dividida em duas seções: a primeira delas discorre acerca dos fundamentos históricos e filosóficos para a compreensão da dança, enquanto a segunda é dedicada à exposição do desenvolvimento lógico e histórico da dança. A primeira seção é composta pelos Capítulos I, II e III. O Capítulo I, “Trabalho e Formação Humana: aspectos ontológicos”, analisa o desenvolvimento do homem como um *ser natural* e carente de necessidades, em virtude de sua dimensão biológica. Discute-se também o momento de superação da condição natural do homem, uma vez que este se vê condicionado a se relacionar com a natureza para extrair dela o seu sustento. Nesse metabolismo com a natureza, o homem desenvolve sua atividade sensível conhecida pela categoria do trabalho humano, certamente a categoria fundante do ser social, ou seja, do ser que produz dança.

A compreensão da dimensão social da qual o ser humano é portador fez aparecer a primeira afirmação desta investigação, que é sintetizada na seguinte afirmação: o ser social é o único capaz de produzir dança, já que é o único capaz de trabalhar. Essa proposição ganha relevância para a área de conhecimento da dança, uma vez que é corriqueiro, na produção acadêmica do campo, certa compreensão de que ela é uma atividade comum aos outros seres da natureza, retirando, dentre outros aspectos, a especificidade do trabalho como uma qualidade distintiva do ser humano em face da natureza. Portanto, a dança é trabalho, é objetivação humana.



Como o trabalho humano é a categoria que tem se revelado mais determinante para a compreensão da produção da dança na sociedade do capital, tornou-se necessário abranger o seu desenvolvimento na particularidade histórica do capitalismo, ou seja, como ele se realiza em tempos de estranhamento, exploração e expropriação. Desse modo, discutir a categoria trabalho e as implicações do fenômeno da alienação, do fetichismo e da reificação para pensar a produção da dança na sociedade do capital é o que está contido no Capítulo II, denominado “Os fenômenos da alienação, do fetichismo e da reificação”, na primeira seção dos fundamentos históricos e filosóficos para a compreensão da dança.

No Capítulo III, “Natureza e especificidade do trabalho artístico”, apresenta-se a particularidade desse tipo de trabalho. Em uma perspectiva ontológica, abordam-se os processos de exteriorização do trabalho artístico e seu senso estético, este formado também pelos reflexos gerais promovidos pela realidade material circundante ao homem, com especial atenção para as suas formas abstratas ou pré-artísticas, a saber: ritmo, simetria, proporção e ornamentística. A particularidade da dança na relação universal do homem com a natureza também se constitui como uma tarefa nesta investigação, uma vez que se parte do pressuposto de ser ela uma mediação entre o homem e a natureza que lhe é exterior. Trata-se de tema de suma importância, já que esta investigação parte da premissa de que a dança é trabalho humano, e, portanto, uma objetivação humana.

A segunda seção desta pesquisa, que compreende os Capítulos IV e V, é dedicada ao desenvolvimento lógico e histórico da dança. Nessa perspectiva, considera-se que a história da dança é a história de sua objetivação sobre determinadas condições sociais. Desse modo, o Capítulo IV é dedicado ao estudo do desenvolvimento da dança nas formações econômicas pré-capitalistas, onde busca-se compreender a sua produção em organizações sociais nas quais o modo de produção capitalista não imperava. O foco inicial da análise recaiu sobre o modo de produção escravista, especialmente o da civilização grega, com um diálogo mais profícuo com a Paideia Grega, uma vez que a dança se incluía nesse projeto de formação humana, revelando-se como propriedade privada do homem, o que quer dizer que esse era senhor de seu processo criativo. Em seguida, o desenvolvimento da dança no modo de produção feudal passou a ser objeto de investigação desta pesquisa. As mediações que estavam mais evidentes nesse período, como a ética e a moral cristã, fizeram com que a dança sofresse um primeiro processo de

expropriação, abandonando sua condição de sacralidade para tornar-se uma prática profana, veementemente combatida pela Igreja Católica.

Ainda no Capítulo IV, buscou-se compreender a dança em um período histórico visto por muitos como um tempo de transição entre o modo de produção feudal e o modo de produção capitalista. A historiografia clássica denomina esse período de Idade Moderna (1453-1789). No decorrer dos estudos, constatou-se um acentuado desenvolvimento técnico e artístico da dança, especialmente no seu processo de codificação e profissionalização já iniciado na Idade Média. Atrelado ao movimento renascentista, pode-se afirmar que se trata do próprio período da renascença da dança.

A opção por analisar a Idade Moderna como uma formação econômica pré-capitalista foi tomada porque, apesar de o modo de produção capitalista já ter se estabelecido nesse período, as práticas econômicas e sociais do feudalismo ainda eram muito evidentes. As características do capitalismo apresentavam um desenvolvimento incipiente, ou, como indica o título do capítulo, como uma formação econômica pré-capitalista. Nesse período, constatou-se que a modernidade submete a dança à técnica, em detrimento da livre expressão corporal outrora presente. Cabe ainda salientar que o período que se inicia na década de 1780 e vai até os dias atuais foi considerado o mais adequado para a análise da dança na sociedade do capital, já que foi a partir da Revolução Francesa e da Revolução Industrial que as artes passaram a ser impactadas com maior profundidade pelo novo modo de produzir a vida humana, conforme entendimento de Eric Hobsbawm em *A Era das Revoluções* (2011).

Chegando na particularidade histórica do modo de produção capitalista, foi possível identificar três momentos do desenvolvimento da dança: o balé romântico, marcado pelo seu idealismo; a dança moderna, marcada por sua contestação e autonomia e, por último, a dança ligeira, categoria que se denomina aqui às danças produzidas pela indústria cultural no formato de mercadorias, cuja produção se deu com maior evidência de 1980 até os dias atuais.

“A produção determina não só o objeto do consumo, mas também o modo de consumo, e não só de forma objetiva, mas também subjetiva. Logo, a produção cria o consumidor” (MARX, 2010, p. 220). Com base nessa afirmação e tendo em vista que a dança é uma manifestação artística que se apresenta na modernidade, em grande medida, como um produto da indústria cultural, cujos modelos e padrões

o sujeito moderno adota para si, compreender como essa indústria da cultura a produz e a administra é o que motiva e dá forma ao Capítulo V<sup>2</sup>.

Conhecer a lógica da indústria cultural, bem como a constituição do sujeito que produz dança, demandou um contraponto com os processos de alienação, fetiche e reificação, já que tais categorias se revelaram como determinantes para compreender o objeto que aqui fora proposto, com as quais tornaram possível elaborar a tese desta investigação que pode ser sintetizada na seguinte afirmação: a dança é trabalho humano e, portanto, ela é uma objetivação humana que se desenvolve e se manifesta sob determinadas condições sociais, sendo que, na particularidade histórica do modo de produção capitalista, a dança vem se desenvolvendo na qualidade de mercadoria, onde os fenômenos da alienação, do fetichismo, da reificação e da indústria da cultura se constituem como as mediações mais determinantes em sua produção.

Para este desafio investigativo, o quadro de referências teóricas encontra sua fundamentação em Karl Marx (2010, 2013), Georg Lukács (1966, 2012, 2013), Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985). Com esses autores estabeleceram-se as principais interlocuções teóricas, já que expressam certa concepção materialista da realidade e, por isso, contribuem para as análises das mediações contemporâneas no tocante à produção da realidade e, conseqüentemente, à produção da própria dança. No campo específico da dança, as principais interlocuções ocorreram com Roger Garaudy (1980) e Maribel Portinari (1989). Contribuiu significativamente também a leitura de Werner Jaeger (1995), especialmente no tocante à Paideia Grega. Em autores do campo do marxismo também foram encontradas contribuições importantes, em especial, em Adolfo Sánchez Vázquez (1978, 2011), Celso Frederico (2000, 2004, 2013), Anita Resende (2001, 2009, 2010) e José Paulo Netto e Marcelo Braz (2006)

Para além da opção metodológica aqui já exposta, este trabalho encontra na pesquisa teórica os elementos necessários para o desenvolvimento da questão inicialmente levantada. A pesquisa teórica é uma das possibilidades metodológicas no interior do campo da abordagem qualitativa e capaz de apresentar condições

---

<sup>2</sup> Importante esclarecer que muitas das afirmações que foram realizadas por ocasião da análise do desenvolvimento da dança produzida na lógica da Indústria Cultural, foram tecidas não somente por meio da fundamentação teórica que sustenta esta tese, mas, também, por meio da apreciação de vídeos que circulam na internet, pela análise de programas televisivos e por diferentes manifestações da dança consumidas diariamente.

para construir categorias explicativas da realidade, ainda que não implique em imediata intervenção na realidade, pois ela cria e projeta condições qualificadas de intervenção social ou, ao menos, de resistência.

O intuito deste trabalho traduz o desafio de superar certos reducionismos de pesquisas de maior circulação no meio acadêmico da dança e que, em sua maioria, estão voltadas para uma perspectiva negativa e abstrata desse objeto de estudo<sup>3</sup>. Negativa, por não levarem em conta a realidade concreta que tanto traz implicações para a objetivação da dança, e abstrata, porque, ao investigar a dança por meio de seus personagens, especialmente bailarinos e bailarinas, assumem como meras características individuais o que é fruto de um conjunto de construções estruturadas a partir de significados objetivos e subjetivos da coletividade humana. Desses estudos resulta uma postura investigativa, uma compreensão que compromete certa significação universal e histórica<sup>4</sup>.

É precisamente a compreensão de que o que é histórico remete a diferentes tempos, ao presente, ao passado e ao futuro que pode esclarecer acerca do objeto artístico enquanto expressão histórica. A afirmação abstrata da historicidade da arte condena-a ao mero existente e arranca a sua possibilidade de contrapor-se e desviar-se das tendências do seu próprio tempo, sejam elas quais forem, além de estatizá-la e desobrigá-la de suas funções: a sua função universalista e a sua função social de resistência, de propositura do novo, e, portanto, de formação. (RESENDE, 2010, p. 79)

---

<sup>3</sup> Mesmo diante de um maior crescimento de pesquisas acadêmicas envolvendo a dança e outras áreas do saber, tais como a sociologia, a filosofia, a antropologia, dentre outras, a produção do conhecimento na área da dança ainda se encontra carente de abordagens dialéticas e, mais raras ainda, materialistas. Pellegrin (2007, p. 6-7), em sua tese de doutoramento, já afirmava que “[...] grande parte dessa produção é sobre dança clássica, moderna e contemporânea, voltada para o que há de mais acadêmico no mundo da arte: a história das escolas de bailado, a trajetória dos profissionais e grupos, (bailarinos, coreógrafos, diretores etc.)”. Mesmo diante desse cenário, seria injusto não destacar as produções de Helena Katz (1994), Isabel Marques (1999; 2003), Mônica Dantas (1999), Márcia Strazzacappa (2001), Ana de Pellegrin (2007) e Livia Brasileiro (2009). Com exceção de Katz e Dantas, as demais produções estabelecem um diálogo mais profícuo com o campo da educação.

<sup>4</sup> Para citar apenas a produção local, estão os trabalhos: *Breves danças à margem - a constituição de uma história artística da dança em Goiânia (1982-1986)*, de Luciana Ribeiro (2010); *Uma perspectiva histórica sobre a constituição da dança em Goiânia*, de Rejane Schifino (2012); *Balé sob outros eixos: contextos e investigações do coreógrafo norte-americano William Forsythe (1949) entre 1984 e 1994*, de Rousejanny Ferreira (2015); *Corpos em movimento a partir do olhar de Pina Bausch – construindo modos de dançar*, de Pedro Araújo (2015); *Dança, cognição e afetividade em uma escola rural de tempo integral da educação básica: contribuições de uma experiência*, de Lúcia Silva (2016), dentre outros.

Esta é uma pesquisa comprometida em apreender o desenvolvimento da dança como síntese de múltiplas determinações, síntese essa que pode apontar para a possibilidade de superação de uma realidade que se apresenta sempre falseada, ocultada. Assim, o que se propõe é buscar compreender a dança partindo do pressuposto de ser ela fruto do “[...] conjunto das construções ou significados subjetivos e espirituais do homem” (RESENDE, 2009, p. 17). Somente com essa postura investigativa torna-se possível identificar significados que são históricos e universais, já que a dança é uma objetivação da práxis humana, uma exteriorização concretizada da vida social que, na sua imediatez, não revela sua natureza social.

*Se enxerguei mais longe, foi por estar  
sobre ombros de gigantes.*

(Isaac Newton)

**PRIMEIRA SEÇÃO**  
**FUNDAMENTOS HISTÓRICOS E FILOSÓFICOS PARA A COMPREENSÃO DA**  
**DANÇA**

## CAPÍTULO I

### TRABALHO E FORMAÇÃO HUMANA: ASPECTOS ONTOLÓGICOS

*Toda ciência seria supérflua se houvesse coincidência  
imediata entre a aparência e a essência das coisas.*  
(Karl Marx)

Este capítulo analisa o trabalho humano como categoria constituinte do ser social, discutindo o trabalho em geral e suas objetivações como condições ontológicas para o domínio da natureza e a constituição do próprio homem. A relação entre o homem e a natureza é um tema que percorre toda a extensa obra de Marx, ainda que não se possa encontrar tal discussão sistematizada em um único texto. Ao contrário, a dialética entre homem e natureza, como fundamento elementar, cruza toda sua vasta produção.

A par disso, o diálogo mais profícuo será mantido, neste momento, com as obras de Marx *Manuscritos Econômico-Filosóficos* (2010) e *A Ideologia Alemã* (2007), esta escrita com Friedrich Engels. György Lukács (2012; 2013), para quem o filósofo alemão “[...] sempre considerou os problemas da natureza, predominantemente, do ponto de vista de sua inter-relação com a sociedade” (p. 285), também é um importante interlocutor para a pesquisa.

#### 1 O homem como um *ser natural*

Na busca por compreender a ontologia do ser humano, Marx (2010) assinala a dimensão natural do ser que propõe investigar, o que implica um conjunto de características que remetem à sua dimensão biológica. Portador de necessidades, esse ser natural, para se manter vivo, exige para si alimentos e certa proteção diante dos desafios da natureza que lhe é exterior (frio, animais selvagens etc.). Essas

mesmas necessidades informam que esse ser natural que é o homem possui as forças vitais necessárias à sua sobrevivência<sup>5</sup>.

De outro lado, a dimensão natural do homem, para além de possuir forças essenciais e vitais, anuncia também um conjunto de limitações próprias desse ser orgânico. Essas limitações fazem referência à sua dependência da natureza exterior, pois é dela que ele irá extrair os objetos necessários à sua sobrevivência física.

Na obra *A Ideologia Alemã* (2007), Marx e Engels, ao criticarem a forma como Feuerbach apreende a relação do homem com a natureza<sup>6</sup>, apresentam os primeiros pressupostos de toda a existência humana. O primeiro deles é a produção da própria vida material, que, segundo os autores, é “[...] um ato histórico, uma condição fundamental de toda a história, que ainda hoje, assim como há milênios, tem de ser cumprida diariamente, a cada hora, simplesmente para manter os homens vivos” (p. 33). A produção material da existência, explicam, consiste no fato de que “[...] os homens têm de estar em condições de viver para poder ‘fazer história’. Mas para viver, precisa-se, antes de tudo, de comida, bebida, moradia, vestimenta e algumas coisas mais” (p. 32-33).

Esse metabolismo que se estabelece diante da sua necessidade de se manter vivo equipara o homem aos demais seres vivos, uma vez que necessitam da dimensão inorgânica (seres inanimados, como o ar, a terra, a água, os minérios e etc.) e orgânica (seres vivos, como plantas e os animais) da natureza para garantir suas sobrevivências.

---

<sup>5</sup> “Por *natureza* entendemos o conjunto dos seres que conhecemos no nosso universo, seres que precederam o surgimento dos primeiros grupos humanos e continuaram a existir e a se desenvolver depois desse surgimento. Ela se compõe de seres que podem ser agrupados em dois grandes níveis: aqueles que não dispõem da propriedade de se reproduzir (a *natureza inorgânica*) e aqueles que possuem essa propriedade, os seres vivos, vegetais e animais (a *natureza orgânica*). A distinção entre os níveis inorgânicos e orgânicos, contudo, não significa a existência de uma “dupla natureza” – de fato, a natureza é uma *unidade*, articulando seus diferentes níveis numa *totalidade complexa* (PAULO NETTO; BRAZ, 2006, p. 35, grifos dos autores).

<sup>6</sup> O filósofo alemão Ludwig Andreas Feuerbach (1804-1872) foi, junto com Hegel, uma das maiores influências para a base do pensamento materialista de Marx, apesar de todas as críticas recebidas deste. A crítica de Marx recai, justamente, sobre a concepção materialista de Feuerbach, que se limitava a uma perspectiva idealista das relações entre os homens, permanecendo assim na abstração, já que não alcança o mundo dos homens por meio de suas relações sociais existentes. Para Marx e Engels (2007), Feuerbach “[...] não nos dá nenhuma crítica das condições de vida atuais. Não consegue nunca, portanto, conceber o mundo sensível como a atividade sensível, viva e conjunta dos indivíduos que o constituem, e por isso é obrigado, quando vê, por exemplo, em vez de homens sadios um bando de coitados, escrofulosos, depauperados e típicos, a buscar refúgio numa ‘concepção superior’ e na ideal ‘igualização do gênero’; é obrigado, por conseguinte, a recair no idealismo justamente lá onde o materialista comunista vê a necessidade simultaneamente da condição de uma transformação, tanto da indústria como da estrutura social (p. 32).



Nesse caminho, o homem, como os demais seres naturais, carrega consigo possibilidades e capacidades que compõem, naturalmente, sua dimensão orgânica. A natureza, por meio de seus objetos (água, ar, terra etc.), traduz-se na necessidade universal de todo e qualquer ser natural. Não foi em vão que Marx afirmou que “[...] o *homem* é imediatamente um *ser natural* ” (2010, p. 127). Isso quer dizer que o homem é, imediatamente, um ser da natureza. É um ser vivo que possui *forças naturais* e *forças vitais*, e que nele existem como potencial, capacidade e pulsões.

Enquanto ser natural corpóreo, sensível, objetivo, ele é um ser que *sofre*, dependente e limitado, assim como o animal e a planta, isto é, os *objetos* de suas pulsões existem fora dele, como *objetos* independentes dele. Mas esses objetos são *objetos* de seu carecimento (*Bedürfnis*), *objetos* essenciais, indispensáveis para a atuação e confirmação de suas *forças essenciais*. Que o homem é um ser *corpóreo*, dotado de forças naturais, vivo, efetivo, objetivo, sensível significa que ele tem *objetos efetivos*, *sensíveis* como objeto de seu ser, de sua manifestação de vida (*Lebensäusserung*), ou que ele pode somente manifestar (*äussern*) sua vida em objetos sensíveis efetivos (*wirkliche sinnliche Gegenstände*). (MARX, 2010, p. 127, grifos do autor)

Tanto o ser humano como os mamíferos, os peixes, as aves, necessitam saciar sua fome. Para algumas espécies de aves, os peixes podem satisfazer sua fome, e por isso tornam-se objeto para elas. De semelhante modo, os mamíferos, os peixes, as aves constituem (ou podem vir a constituir) objetos efetivos para o homem. A natureza inorgânica é, para a natureza orgânica, objeto essencial à sua manutenção orgânica. “Um ser que não tenha sua natureza fora de si não é nenhum ser natural, não toma parte na essência da natureza” (MARX, 2010, p. 127).

No desenvolvimento das satisfações de suas necessidades, no entanto, a natureza não oferece imediatamente ao homem os objetos sensíveis necessários à satisfação de suas necessidades, ao contrário dos outros animais, cujos objetos se revelam de maneira imediata.

Como tudo que é natural tem de *começar*, assim também o *homem* tem como seu ato de gênese a *história*, que é, porém para ele, uma [história] sabida e, por isso, enquanto ato de gênese com consciência, é ato de gênese que se suprassume (*sich aufhebender Entstehungsakt*). A história é a verdadeira história natural do homem. (MARX, 2010, p. 128, grifos do autor)

Conforme esse entendimento, a relação que o homem estabelece com a natureza torna-se condição primeira para a sua sobrevivência. Isso quer dizer que, em virtude de suas carências, o homem tem de se objetivar e se relacionar com a natureza, pois, uma vez não concretizado esse intercâmbio, ele sucumbirá.

A terra (que, do ponto de vista econômico, também inclui a água), que é para o homem uma fonte originária de provisões, de meios de subsistência prontos, preexiste, independentemente de sua interferência, como objeto universal do trabalho humano. Todas as coisas que o trabalho apenas separa de sua conexão imediata com a totalidade da terra são, por natureza, objetos de trabalho preexistentes. (MARX, 2013, p. 256)

O homem relaciona-se com a natureza na mesma condição de necessidade de qualquer outro ser natural. No entanto, o homem tem, nesse metabolismo, uma forma singular, um modo humano de se colocar nessa interação. É essa particularidade de sua relação com a natureza que possibilitou ao seu ser natural desenvolver habilidades outras que resultaram na criação de uma natureza para si, que faz com que, ao mesmo tempo que a domina, dela também se afasta, estabelecendo a cultura dos homens e constituindo, assim, o ser social. É importante destacar que esse metabolismo que o homem estabelece com natureza é o que Marx denomina trabalho em geral.

O segundo pressuposto de toda a existência humana apresentado por Marx e Engels (2007) está justamente no fato de que, uma vez que o homem necessita se relacionar com a natureza para suprir suas necessidades básicas, ele acaba por criar outras novas necessidades em virtude do processo do trabalho, ou seja, desse metabolismo, não somente devido à ação de satisfazer suas necessidades de sobrevivência, mas também por meio dos instrumentos utilizados nessa atividade. Esse processo é o que elucida o desenvolvimento do homem, a ponto de explicar o suposto abismo que separa o homem pré-histórico do homem moderno. Em síntese, o próprio trabalho, uma vez que satisfaz as primeiras necessidades do homem, conduz, ele mesmo, a outras novas necessidades que, igualmente, só poderão ser saciadas por intermédio do trabalho humano (MARX; ENGELS, 2007, p. 33).

O terceiro pressuposto diz respeito à produção de outros homens por meio da procriação, o que envolve a relação entre um homem e uma mulher, entre pais e

filhos, ou seja, a família. Para Marx e Engels (2007), essa procriação constitui o processo que implica na renovação diária da própria vida humana:

Essa família, que no início constitui a única relação social, torna-se mais tarde, quando as necessidades aumentadas criam novas relações sociais e o crescimento da população gera novas necessidades, uma relação secundária (salvo na Alemanha) e deve, portanto, ser tratada e desenvolvida segundo os dados empíricos existentes e não segundo o “conceito de família”, como se costuma fazer na Alemanha. (p. 33-34)

Esse terceiro pressuposto é proveniente da ação anteriormente apresentada. No entanto, Marx e Engels (2007) chamam a atenção para que não se considere esses pressupostos como estágios, e sim como aspectos que se diferenciam no processo de desenvolvimento da história dos homens, desde seu remoto início até os dias atuais.

Por último, um quarto aspecto das relações históricas originárias se constitui: o modo de produção da vida.

A produção da vida, tanto da própria, no trabalho, quanto da alheia, na procriação, aparece desde já como uma relação dupla – de um lado, como relação natural, de outro, como relação social –, social no sentido de que por ela se entende a cooperação de vários indivíduos, sejam quais forem as condições, o modo e a finalidade. Segue-se daí que um determinado modo de produção ou uma determinada fase industrial estão sempre ligados a um determinado modo de cooperação ou a uma determinada fase social – modo de cooperação que é, ele próprio, uma “força produtiva” –, que a soma das forças produtivas acessíveis ao homem condiciona o estado social e que, portanto, a “história da humanidade” deve ser estudada e elaborada sempre em conexão com a história da indústria e das trocas. (MARX; ENGELS, 2007, p. 34)

Em síntese, o que se pode afirmar é que, desde o início, as ações do homem e suas relações são marcadas pela dimensão material da realidade. Quando se vê condicionado a se relacionar com a natureza que lhe é exterior, ele estabelece uma teia de conexões que, apesar de sua aparente naturalidade, se revela, concomitantemente, como relações sociais, posto que a própria natureza é histórica. Aliás, a história dos homens é a história do desenvolvimento do modo como ele

produz a sua existência. O papel do trabalho na constituição do ser social é o que esta pesquisa apresenta a seguir.

## 2 O trabalho como categoria fundante do *ser social*

“O indivíduo é um ser social”, afirma Marx (2010, p. 107). Porém, a dimensão social do ser humano só é adquirida a partir do momento em que passa a se relacionar com a natureza. Assim, o trabalho é a categoria central de análise que possibilita compreender a passagem do ser natural ao ser social<sup>7</sup>. Ao analisar o metabolismo que ocorre entre o homem e a natureza, é possível identificar que o agir do homem é, ao mesmo tempo, natural e social.

O ser humano vem ao mundo carente de necessidades e, por isso, torna-se necessária a satisfação de tais precisões, o que ocorre por intermédio da transformação dos recursos naturais em objetos que lhe sejam úteis. Mas como esse ser, que é antes de qualquer coisa um ser natural, se transforma em ser social?<sup>8</sup>

Uma vez superada sua condição puramente natural, o homem se mantém portador de potencialidades que se exteriorizam por meio da atividade sensível. Essa atividade sensível é o trabalho humano, que irá mediar a relação entre o

---

<sup>7</sup> Marx (2013) rompe em definitivo com o pensamento da economia política de sua época, já que acreditava que para compreender qualquer objeto era necessário ser radical e que “ser radical é agarrar a coisa pela raiz. Mas a raiz para o homem é o próprio homem” (p. 151). Nesse sentido, Marx toma o trabalho de uma forma radical, claramente pelo viés antropológico.

<sup>8</sup> Sobre essa questão, Lukács (2013) afirma que “[...] não temos como obter um conhecimento direto e preciso dessa transformação do ser orgânico em ser social. O máximo que se pode alcançar é um conhecimento *post festum*, aplicando o método marxiano, segundo o qual a anatomia do homem fornece a chave para a anatomia do macaco e para o qual um estágio mais primitivo pode ser reconstruído – intelectualmente – a partir do estágio superior, de sua direção do desenvolvimento, das tendências de seu desenvolvimento” (p. 42-43).

homem e a natureza que lhe é exterior<sup>9</sup>. O processo de trabalho pode ser conceituado na seguinte síntese:

O trabalho é, antes de tudo, um processo entre o homem e a natureza, processo este em que o homem, por sua própria ação, medeia, regula e controla seu metabolismo com a natureza. Ele se confronta com a matéria natural como com uma potência natural [*Naturmacht*]. A fim de se apropriar da matéria natural de uma forma útil para sua própria vida, ele põe em movimento as forças naturais pertencentes a sua corporeidade<sup>10</sup>: seus braços e pernas, cabeça e mãos. Agindo sobre a natureza externa e modificando-a por meio desse movimento, ele modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza. Ele desenvolve as potências que nela jazem latentes e submete o jogo de suas forças a seu próprio domínio. (MARX, 2013, p. 255)

Note-se que um aspecto que caracteriza a atividade do trabalho é a idealização da finalidade estabelecida previamente pelo sujeito, ou seja, um planejamento que traz consigo certa representação, mesmo que mental, do que será realizado. Essa idealização no plano subjetivo é indispensável, pois é ela quem realiza, efetivamente, o trabalho. Assim, o trabalho se efetiva segundo dois planos: o subjetivo (idealização prévia) e o objetivo (a transformação dos recursos da natureza em objetos).

---

<sup>9</sup> Tal compreensão acerca do trabalho humano que Marx apresenta é tributária da concepção de Hegel sobre o trabalho humano. Inclusive, boa parte da exposição de Marx acerca de sua compreensão da realidade, bem como de seus pressupostos ontológicos, aparece especialmente nos diálogos que estabelece com Hegel, muito em virtude da crítica que faz ao seu grande mestre, como o próprio Marx o considerava. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) é considerado o grande representante da escola que ficou conhecida como Idealismo Objetivo, para o qual as ideias, a verdade e a consciência estão em movimento. O ser e a realidade são dinâmicos, ou seja, a realidade é dialética (tese, antítese, síntese) e se desenvolve pela luta dos contrários. Para Hegel, a contradição dialética da realidade é que gera o autoconhecimento, por meio de uma consciência subjetiva, individual, com a qual o ser toma consciência de si, ou seja, é o *ser para si*. É por meio dessa consciência individual que se desenvolve a consciência coletiva ou objetiva, o que envolve a política, a moral, a cultura, o direito. É o *ser para o outro*, denominado espírito objetivo. Ao tomar consciência do outro, o ser retorna à consciência de si, que já não é mais igual à consciência anterior, e sim uma consciência integrada a uma realidade objetiva complexa, isto é, a uma Consciência Absoluta, ou Espírito Absoluto.

<sup>10</sup> O termo corporalidade tem sido mais usual e adequado nas pesquisas com fundamento teórico no marxismo. Neste caso, foi mantido o termo corporeidade para respeitar o original da tradução desta edição da Editora Boitempo.

O agir do homem sobre a natureza é, portanto, um agir mediado, e quanto mais se desenvolvem as mediações<sup>11</sup>, mais complexa será a relação estabelecida.

O engendrar prático de um *mundo objetivo*, a *elaboração* da natureza inorgânica é a prova do homem enquanto um ser genérico consciente, isto é, um ser que se relaciona com o gênero enquanto sua própria essência ou [se relaciona] consigo enquanto ser genérico. É verdade que também o animal produz. Constrói para si um ninho, habitações, como a abelha, castor, formiga etc. No entanto, produz apenas aquilo de que necessita imediatamente para si ou sua cria; produz unilateral[mente], enquanto o homem produz universal[mente]; o animal produz apenas sob o domínio da carência física imediata, enquanto o homem produz mesmo livre da carência física, e só produz, primeira e verdadeiramente, na [sua] liberdade [com relação] a ela; o animal só produz a si mesmo, enquanto o homem reproduz a natureza inteira; [no animal,] o seu produto pertence imediatamente ao seu corpo físico, enquanto o homem se defronta livre[mente] com o seu produto. O animal forma apenas segundo a medida e a carência das espécies à qual pertence, enquanto o homem sabe produzir segundo a medida de quaisquer espécies, e sabe considerar, por toda a parte, a medida inerente ao objeto; o homem também forma, por isso, segundo as leis da beleza. (MARX, 2010, p. 85, grifos do autor)

Ainda acerca desse metabolismo que envolve o homem e a natureza, merecem destaques dois processos que compõem a atividade do trabalho humano: a alienação e a objetivação.

Nos *Manuscritos de 1844*<sup>12</sup>, os processos de alienação e de objetivação são diferenciados, sendo a objetivação a forma elementar, a forma primária de exteriorização do homem, ou seja, o momento da manifestação, da exteriorização da

---

<sup>11</sup> “Seja um machado de pedra lascada ou uma perfuradora de poços de petróleo com comando eletrônico, entre o sujeito e a matéria natural há sempre um meio de trabalho, um instrumento (ou um conjunto de instrumentos) que torna mediada a relação entre ambos. E a natureza não cria instrumentos: estes são produtos, mais ou menos elaborados, do próprio sujeito que trabalha” (PAULO NETTO; BRAZ, 2006, p. 32).

<sup>12</sup> Nos *Manuscritos Econômico-Filosóficos* (MARX, 2010) já se encontra presente a discussão que envolve o legado hegeliano e a abordagem marxista sobre a objetivação e alienação humana. Apesar de sua complexidade, não se pode aliviar o debate, tendo em vista a importância que possui para o pensamento estético marxista.

consciência<sup>13</sup>. Portanto, o homem se objetiva por meio do trabalho. No sentido geral, qualquer forma de objetivação humana é trabalho.

Nesse caminho, a atividade do trabalho permite afirmar que a consciência só se produz a partir do momento em que ela se exterioriza, ou seja, quando ela se coloca no objeto e se reconhece nele. Essa saída da consciência, esse alheamento, essa objetivação, essa alienação ocorre e é negada imediatamente, uma vez que tanto a consciência se produz para o objeto quanto o objeto se constitui para a consciência<sup>14</sup>.

Esse processo de exteriorização da consciência humana é condicionado a formas sociais específicas<sup>15</sup>. Na forma social conhecida pelo modo de produção capitalista, a atividade do trabalho humano vai ganhar uma forma particular de exteriorização, na qual a objetivação é uma objetivação de não reconhecimento do objeto, e, assim, o objeto não se constitui para a consciência. São objetivações alienadas, não pertencentes ao homem, e que se manifestam como pura alienação.

Como trabalho alienado, ou seja, como pura alienação, os objetos criados pelo homem por meio do trabalho apresentam-se como objetos estranhos, alienados, não pertencentes ao seu criador. O trabalho alienado será mais bem desenvolvido a seguir, no Capítulo II. Neste momento, interessa a compreensão do processo de objetivação humana como forma de exteriorização do ser. O trabalho é,

---

<sup>13</sup> Conforme explica Resende (2009, p. 65), a “[...] concepção de objetivação como exteriorização das forças essenciais do homem é a base da teoria hegeliana da alienação. [...]. Desde o início, para a filosofia hegeliana, tudo é ‘ideia’ ou ‘espírito’ em movimento. Esse movimento, constituído pela natureza e pela história, tem como sujeito o espírito. [...]. O autoconhecimento, a plena consciência de si, antecede o processo de objetivação, de exteriorização, pelo qual o espírito se põe fora em um objeto”.

<sup>14</sup> Tendo em vista os aspectos observados, a exteriorização da consciência é condição *sine qua non* para a realização do trabalho, sendo a objetividade o campo da exteriorização, local onde a objetivação da consciência se manifesta. Ainda na intenção de desenvolver a tensão posta entre consciência, subjetividade e objetividade, pode-se afirmar que “[...] a consciência nunca encontra pura e imediatamente a objetividade. Como subjetividade, ao se reportar ao objeto, captando-o na sua objetividade, já o encontra sempre impregnado de outras objetividades, de outras consciências depositadas naquele objeto. Esse encontro se dá sempre pela mediação carregada de conceitos produzidos historicamente, não havendo, portanto, nenhum estágio primordial no qual a objetividade se imponha com pureza absoluta. Esse campo, que mediatiza as relações do sujeito com o objeto e da subjetividade com a objetividade, se é o campo da exteriorização e da possibilidade de realização da consciência, ao mesmo tempo é o campo onde, arriscadamente, a consciência pode se perder: campo de batalha, campo de luta, de vida e de morte ” (RESENDE, 2009, p. 41).

<sup>15</sup> Esse condicionamento da exteriorização da consciência às formas sociais específicas é o principal aspecto que justifica o afastamento de Marx da concepção de trabalho elaborada por Hegel. Não à toa afirmou Marx que Hegel havia visto apenas o aspecto positivo do trabalho. A partir dessa ruptura, tem-se em Marx a construção da categoria do Trabalho Alienado, justamente para desenvolver a tese de que, em condições sociais determinadas pelo modo de produção capitalista, o trabalho é pura alienação.

portanto, a própria essência da vida humana, com o qual todas as objetivações se concretizam<sup>16</sup>.

Isto posto, é por meio do trabalho que o homem se revela como fruto de sua atividade sensível. Nesse processo, o homem depara-se tanto com suas objetivações como com suas subjetivações. Tal reconhecimento é possível de ser apurado mediante os próprios objetos do trabalho, já que estes expressam a atividade sensível do homem. Por esse caminho, é possível afirmar que o trabalho torna explícitas as objetivações do ser social e, por isso, expressa também valores, normas, particularidades, tempos, desenvolvimentos, dentre outros.

Ao promover o relacionamento com a natureza, ao se produzir e reproduzir a vida real dos homens, seja na relação com os objetos da natureza, seja por meio dos vínculos e relações que são construídas, tal interação nunca é exclusivamente nem mesmo prioritariamente natural. Conforme Lukács (2012, p. 286), “não se pode considerar o ser social como independente do ser da natureza, como antítese que o exclui, o que é feito por grande parte da filosofia burguesa quando se refere aos chamados ‘domínios do espírito’”. O autor acentua que, ao contrário, essa relação implica uma “dupla determinação de uma insuperável base natural e de uma ininterrupta transformação social dessa base” (p. 285).

As formas de objetividade do ser social se desenvolvem à medida que a práxis social surge e se explicita a partir do ser natural, tornando-se cada vez mais claramente social. Esse desenvolvimento, todavia, é um processo dialético, que começa com um salto, com o pôr teleológico no trabalho, para o qual não pode haver nenhuma analogia na natureza. (LUKÁCS, 2012, p. 287)

---

<sup>16</sup> Hegel, em seu nobre desafio de buscar a gênese da consciência humana, esclarece os processos que envolvem a atividade do trabalho, processos esses indispensáveis à compreensão dessa atividade sensível do homem. Sobre Hegel, Resende (2009) contribui ao afirmar que “[...] a gênese da consciência foi, assim, buscada ali mesmo, onde ela parecia não existir: no momento originário, na pura autoconsciência em si. Hegel partiu da suspensão do que era a consciência na sua essencialidade, ou seja, comunicabilidade, sociabilidade. Pela suspensão, a consciência foi buscada onde ela é em si, onde ela se apresenta imediatamente como pura individualidade não comunicativa. Nela, Hegel encontrou a primeira manifestação do homem como ser diferenciado da natureza, embora ela ainda não fosse sua antagonista. Nesse primeiro deslocamento, revelou-se o momento da certeza sensível da consciência, o momento da sensibilidade que caracteriza o homem com ser que já se coloca como objeto da consciência, de sua identificação total e indiferenciação com a natureza até a sua antagonização radical a esta, momento em que a consciência não se confronta mais consigo mesma, mas com uma outra consciência [...]. O movimento da natureza sem a consciência é tão somente uma expressão, no tempo e no espaço, de formas que se subordinam evolutivamente. Afinal, o que vem a ser a consciência na anterioridade da sociabilidade? A consciência é, pela necessidade de sobrevivência do homem, despregamento da natureza, carência, apetência, necessidade e disponibilidade para o outro” (RESENDE, 2009, p. 39-40).



“O trabalho se torna o modelo de toda práxis social<sup>17</sup>, na qual, com efeito – mesmo que através de mediações às vezes muito complexas –, sempre se realizam pores teleológicos, em última análise, de ordem material” (LUKÁCS, 2013, p. 47). O pôr teleológico faz, portanto, referência à objetivação que ocorre somente por intermédio do trabalho, no qual “todo processo teleológico implica o pôr de um fim e, portanto, numa consciência que põe fins” (LUKÁCS, 2013, p. 48)<sup>18</sup>. Esse pôr teleológico é que irá orientar toda a atividade produtiva, dando origem às infinitas formas de objetivações humanas, tanto materiais como simbólicas.

Nesse caminho, a teleologia pode ser compreendida como uma categoria necessária para entender, de maneira mais profunda, a atividade do trabalho humano. Assim, a teleologia faz referência à existência de uma consciência capaz de operar a um fim, colocando-se como processo que se diferencia da causalidade que atua nas dimensões orgânica e inorgânica. A teleologia não somente estabelece um fim, como também o realiza. Já a causalidade se refere a um atributo que organiza as dimensões orgânicas e inorgânicas da natureza, cujos mecanismos de produção e reprodução são por eles próprios desenvolvidos (LUKÁCS, 2012).

Com esse entendimento, o pôr teleológico diz respeito aos processos sociais do *ser social* que, diferentemente dos processos que se desenvolvem casuisticamente na natureza orgânica e inorgânica, só ocorrem em virtude da tomada da consciência e por sua própria determinação. Não à toa Lukács afirmou

---

<sup>17</sup> A práxis diz respeito à ação transformadora do homem, à sua atividade universal que lhe torna possível homem colocar em movimento suas forças e modificar sua realidade material. Por esse motivo, o homem é considerado um ser da práxis, um ser capaz de realizar mudanças em toda ordem. No dicionário de filosofia Nicola Abbagnano, encontra-se o seguinte conceito de práxis, transcrito na íntegra: “Com esta palavra (que é a transcrição da palavra grega que significa ação), a terminologia marxista designa o conjunto de relações de produção e trabalho, que constituem a estrutura social e a ação transformadora que a revolução deve exercer sobre tais relações. Marx dizia que é preciso explicar a formação das ideias a partir da ‘práxis material’, e que, por conseguinte, formas e produtos da consciência só podem ser eliminados por meio da ‘inversão prática das relações sociais existentes’, e não por meio da ‘crítica intelectual’” (*A ideologia alemã*, 2; trad. it., p. 34) (v. MATERIALISMO HISTÓRICO). Por ‘inversão da P.’, Engels entendeu a reação do homem às condições materiais da existência, sua capacidade de inserir-se nas relações de produção e de trabalho e de transformá-las ativamente: esta possibilidade é a subversão da relação fundamental entre *estrutura* e *superestrutura*, em virtude da qual é somente a primeira (a totalidade das relações de produção e de trabalho) que determina a segunda, constituída pelo conjunto das atividades espirituais humanas (cf. ENGELS, *Anti-dübring*, 1878)”. (ABBAGNANO, 1970, p. 786)

<sup>18</sup> György Lukács é, sem dúvida, referência importante para pensar a ontologia do ser social. Fiel ao método marxiano, o filósofo húngaro, por meio dos pressupostos já anunciados por Marx e Engels, desenvolve a ontologia do ser social, resultando em uma de suas obras mais expressivas, a saber, *Para a ontologia do ser social* (2012, 2013). Composta por dois volumes, a obra, além de abordar criticamente as perspectivas ontológicas mais influentes no pensamento ocidental, acaba por consolidar a perspectiva materialista da ontologia do ser social.

que o trabalho transforma legítimas causalidades de ordem natural em causalidades postas.

De semelhante modo, o *salto ontológico* ao qual Lukács (2012) faz referência é imprescindível para se compreender a origem e o desenvolvimento evolutivo do ser social. O *salto ontológico* pode ser compreendido como o momento da ruptura entre as esferas que compõem a unidade da totalidade, ou seja, o *ser em geral*<sup>19</sup>, conforme denomina o filósofo húngaro. Tais esferas são conhecidas como a dimensão orgânica, inorgânica e social.

Esse *ser em geral* sofreu um processo evolutivo marcado por continuidades e descontinuidades. Do ponto de vista ontológico, as rupturas tornaram-se as protagonistas tanto do processo de complexificação como de diferenciação dos seres.

Nesse ininterrupto movimento de descontinuidades, Lukács (2013) destaca dois momentos mais significativos para o desenvolvimento do *ser em geral*. O primeiro deles diz respeito à ruptura da esfera puramente inorgânica, inaugurando a esfera orgânica do *ser em geral*. Já o segundo refere-se à ruptura com a dimensão puramente orgânica, resultando no ser social.

Apenas tal concepção da gênese ontológica, isto é, como gênese de um complexo concretamente estruturado, pode esclarecer porque ela constitui um salto (do ser orgânico ao social) e, ao mesmo tempo, um longo processo de milênios. O salto manifesta-se logo que a nova constituição do ser se efetiva realmente, mesmo que em atos singulares e inteiramente primordiais. Mas há um desenvolvimento extremamente longo, em geral contraditório e desigual, antes que as novas categorias do ser cheguem a um nível extensivo e intensivo que permita ao novo grau do ser constituir-se como um fato definido e fundado em si mesmo. (LUKÁCS, 2013, p. 85-86)

O homem, portanto, é um ser em movimento que está envolvido pela realidade material, pois é um ser natural pertencente ao *ser em geral*, a esse todo *complexo*. Esse ser do homem, apesar de unitário, não é identitário, tal como o mundo é uma unidade, mas não uma única identidade, ou seja, ele se compõe como *unidade do diverso*. Nessa realidade material é possível identificar, como abordado, três modalidades de ser, a saber: a) o *ser inorgânico*, ou seja, o ser inanimado tal

---

<sup>19</sup> O *ser em geral*, ou *complexo de complexos*, é o nome dado por Lukács (2012) para fazer referência ao universo no qual a natureza e o conjunto dos homens estão inseridos.

como o mundo mineral e, portanto, incapaz de se reproduzir; b) o *ser orgânico*: que são os seres vivos, os seres capazes de se reproduzir e que por isso apresentam uma maior complexidade do que o ser inorgânico; c) o *ser social*: o ser que, apesar de supor os dois primeiros, não se identifica com eles. Esse ser é imensamente mais complexo do que o já complexo ser orgânico, e é justamente essa complexidade que os diferencia (LUKÁCS, 2012)

Assim, tanto o ser orgânico como o ser social dependem da existência do ser inorgânico, enquanto este não depende da existência dos outros dois. Já o ser social de que o homem é portador depende dessa estrutura orgânica, mas não se limita a ela. No entanto, o ser social tem uma qualidade que não se encontra na natureza orgânica nem na inorgânica: a sociabilidade<sup>20</sup>. Mesmo que essa sociabilidade dependa da estrutura orgânica, que por sua vez depende da natureza inorgânica, ela não se reduz à natureza. É essa sociabilidade que faz com que o homem se distancie cada vez mais da natureza, constituindo-se como um ser próprio, portador de qualidades que, em seu conjunto, funda o que aqui se denomina de ser social. Cada um desses seres possui suas leis e categorias teóricas, mas interessa a este trabalho compreender as leis e categorias teóricas do ser social<sup>21</sup>.

Esse ser social, objeto da reflexão deste momento, é o ser do próprio homem.

A resposta, em termos ontológicos, é mais simples do que possa parecer à primeira vista: todas as outras categorias dessa forma de ser têm já, em essência, um caráter puramente social; suas propriedades e seus modos de operar somente se desdobram no ser social já constituído; quaisquer manifestações delas, ainda que sejam muito primitivas, pressupõem o salto como já acontecido. Somente o trabalho tem, como sua essência ontológica, um claro caráter de transição: ele é, essencialmente, uma inter-relação entre homem (sociedade) e natureza, tanto inorgânica (ferramenta, matéria-prima, objeto do trabalho etc.) como orgânica, inter-relação

<sup>20</sup> Para fins de esclarecer o que aqui se compreende por sociabilidade, segue o entendimento de Paulo Netto e Braz (2006) sobre a questão: “O ser social plasma o *gênero humano* (ou a *genericidade humana*) do qual todos os membros da sociedade podem partilhar enquanto seres singulares, como portadores e (re)criadores: portadores, porque, por intermédio dos mecanismos de socialização (interação social, educação e autoeducação), incorporam as objetivações já realizadas; (re)criadores porque, através de suas próprias objetivações, atualizam e renovam o ser social. Quanto mais os homens, em sua singularidade, incorporam as objetivações do ser social, mais se humanizam, mais desenvolvem em si o peso da sociabilidade em detrimentos das “barreiras naturais” (p. 46, grifo dos autores).

<sup>21</sup> György Lukács (2013, p. 41), na busca pelas raízes da ontologia marxiana, afirma que qualquer análise, mesmo que superficial, acerca do ser social encontra certas categorias que são decisivas na sua constituição. São elas: o trabalho, a linguagem, a cooperação e a divisão do trabalho.

que pode figurar em pontos determinados da cadeia a que nos referimos, mas antes de tudo assinala a transição, no homem que trabalha, do ser meramente biológico ao ser social. (LUKÁCS, 2013, p. 44)

Em suma, o ser social é aquele que, mesmo apresentando em sua constituição elementos da natureza orgânica e inorgânica, se diferencia por ser o único que realiza o trabalho, ou seja, é o único ser capaz de realizar atividades orientadas a um fim específico e, assim, capaz de objetivar-se tanto material como idealmente. Esse ser social também se particulariza por ser o único a se comunicar por meio de uma linguagem articulada e, nesse processo, consegue avaliar/analisa suas atividades laborais de modo reflexivo e consciente. É por meio dessa linguagem articulada que esse ser universaliza todo esse acúmulo de aprendizados e descobertas acerca da natureza e do próprio ser social em transformação, justamente pela capacidade de sociabilidade que lhe é inerente e particular. Esse ser social é o ser do próprio homem.

No entanto, o trabalho só se desenvolve à medida que destrezas, competências e conhecimentos passam a ser exigidos do trabalhador, cuja assimilação só é possível por meio da aprendizagem. Nenhum outro ser tem uma linguagem articulada como o ser social. Essa linguagem, seja ela de sinais, símbolos, gestos, movimentos, sons, dentre outras, não é natural, e sim aprendida e, portanto, social. Essa linguagem se complexifica na mesma proporção que a vida social também se complexifica.

Ainda acerca da linguagem, não basta, na atividade laboral, realizar somente o trabalho. É necessário que haja condições que possibilitem a um coletivo dos homens comunicar e transmitir suas representações e experiências a outros homens, inclusive, de outros espaços e lugares. O sujeito do trabalho sente-se motivado para compartilhar seus saberes, tornando as representações de suas experiências empíricas a condição para experiências universais.

Ora, tudo isso requer um sistema de comunicação que não deriva de códigos genéticos, uma vez que se relaciona a fenômenos que não se configuram como processos naturais, mas a fenômenos surgidos no âmbito do ser que trabalha – por isso, o trabalho requer e propicia a constituição de um tipo de linguagem (a linguagem articulada) que, além de aprendida, é condição para o aprendizado. Através da

linguagem articulada, o sujeito do trabalho expressa as suas representações sobre o mundo que o cerca. (PAULO NETTO; BRAZ, 2006, p. 33, grifos dos autores)

O trabalho é próprio dos homens e, por isso mesmo, diferencia-se de quaisquer outras atividades realizadas pelos demais seres orgânicos. Talvez o principal aspecto que valha a pena destacar nesse processo sejam as mediações que estão postas entre homem e natureza. No entanto, nesse operar sobre a natureza, o homem lança mão de meios que medeiam e regulam esse agir.

Pensar acerca desse ser social é pensar a constituição do ser que, apesar de obedecer às leis da vida dos seres orgânicos, como os demais animais, não é só animal, não é só instinto. Segundo Marx (2013), esse ser social está envolvido por sistemas de mediações. A linguagem, como uma das principais mediações, irá, inclusive, constituir a cultura dos homens. Quanto mais mediatizada é a vida, mais socializada ela é, mais humanizada ela é. Apesar da dimensão animalesca, a naturalidade do ser social é direcionada e regulada por determinações que não são naturais.

Do mesmo modo, o agir do homem sobre a natureza requer do sujeito que realiza o trabalho um mínimo de conhecimento acerca das propriedades da natureza, como também a apropriação de técnicas já desenvolvidas por meio de experiências imediatas do trabalho. No ser-em-si da pedra, por exemplo, não há nenhuma finalidade previamente designada. Mas o homem, ao conhecer suas propriedades, pode fazer com que ela sirva como machado, como faca ou até mesmo como uma arma. Os conhecimentos acerca dos objetos da natureza, bem como suas possibilidades de utilização concreta, se traduzem em um movimento do ser humano desde os tempos mais primitivos (LUKÁCS, 2013).

Sabe-se, porém, que os objetos naturais apresentam uma infinidade de propriedades que não permitem ao homem a apropriação desse conhecimento em sua totalidade. Esse caráter de infinitude que as propriedades constitutivas dos objetos naturais carregam consigo tem sua real importância no pôr teleológico do trabalho, exigindo para a sua realização esse conhecimento, ou melhor, um mínimo de conhecimento necessário à concretização plena do trabalho. Mesmo em tempos em que o trabalho se encontrava bem menos desenvolvido do que no momento atual, era necessário ao homem primitivo – quando desejasse fazer da pedra um

machado – conhecer os nexos que envolvem as propriedades da pedra e as possibilidades de uso atribuídas a ela.

Uma vez que todo objeto natural, todo processo natural tem uma infinidade intensiva de propriedades, de inter-relações com o mundo que o circunda etc., o que dissemos só se refere àqueles momentos da infinidade intensiva que, para o pôr teleológico, têm uma importância positiva ou negativa. Se para trabalhar fosse necessário um conhecimento mesmo que somente aproximado dessa infinidade intensiva enquanto tal, o trabalho jamais poderia ter surgido nos estágios primitivos da observação da natureza (quando não havia um conhecimento no sentido consciente). (LUKÁCS, 2013, p. 56)

Nesse acúmulo de saberes e conhecimentos, o sistema de comunicação entre os homens, já que o trabalho é uma atividade coletiva, ganha relevância. Na verdade, a própria construção e elaboração de quaisquer sistemas de comunicação é uma das consequências não imediatas do trabalho, uma vez que a linguagem articulada é, além de aprendida, condição para o processo de aprendizagem e consequente desenvolvimento da humanidade. “Como criador de valores de uso<sup>22</sup>, como trabalho útil, o trabalho é, assim, uma condição de existência do homem, independente de todas as formas sociais, eterna necessidade natural de mediação do metabolismo entre homem e natureza e, portanto, da vida humana” (MARX, 2013, p. 120).

No entanto, vale ressaltar que o trabalho humano, em seu desenvolvimento histórico, passa, como já passou, por inúmeras transformações que estão diretamente relacionadas com o modo de produzir e reproduzir a vida humana. Mesmo assim, o trabalho sempre esteve presente na história dos homens e se constitui como uma necessidade horizontal da humanidade.

Como visto, o trabalho humano ocupa a centralidade na constituição do ser social. Da perspectiva ontológica do trabalho à sua forma alienada, várias outras expressões como o trabalho concreto, abstrato, produtivo, etc. fazem-se presentes nessa relação que se dá entre o homem e a natureza.

---

<sup>22</sup> Para Lukács (2013, p. 44), “[...] não nos deve scandalizar a utilização da expressão ‘valor de uso’, considerando-a um termo muito econômico, uma vez que se está falando da gênese. Enquanto não tiver entrado numa relação com o valor de troca, o que somente pode acontecer num estágio relativamente muito elevado, o valor de uso nada mais designa que um produto do trabalho que o homem pode usar de maneira útil para a reprodução da sua existência”.

A compreensão que envolve o trabalho e os processos de alienação, fetichismo e reificação, categorias que se apresentam como determinantes para o entendimento do trabalho na particularidade do modo de produção capitalista, é o que motiva e dá forma ao Capítulo II desta tese. Interessa compreender o processo de exteriorização e objetivação da consciência na forma social do capitalismo. Em que consiste a forma alienada com que o trabalho vem se concretizando? Quais os desdobramentos do fenômeno da alienação? Essas são algumas questões que este trabalho busca desenvolver no capítulo que se segue.

## CAPÍTULO II

### OS FENÔMENOS DA ALIENAÇÃO, DO FETICHISMO E DA REIFICAÇÃO

*Mas preste bem atenção, seu moço  
Não engulo a fruta e o caroço  
Minha vida é tutano, é osso  
Liberdade virou prisão*

(Gonzaguinha)

O tema da alienação vem sendo utilizado há bastante tempo e tem demonstrado que terá vida longa. Muito antes de ser tratado pela filosofia moderna, o mecanismo da alienação já havia sido objeto de estudo de outros intelectuais. No entanto, nos saltos históricos que envolvem o debate, merecem destaque as elaborações de Rousseau, Hegel, Feuerbach e Marx. Acrescenta-se a essa nobre lista György Lukács, em virtude de sua recente produção publicada no Brasil tratar do tema em questão e, sem dúvida, trazer contribuições significativas ao marxismo do século XX.

Este capítulo apresenta as categorias da alienação e seus desdobramentos – fetichismo e reificação – como processos que determinam o trabalho humano na particularidade do modo de produção capitalista.

#### 1. O fenômeno da alienação

Por um viés ontológico, o trabalho se revela como uma atividade que manifesta todo o potencial criativo do homem, e os produtos de seu trabalho refletem essa criatividade que lhe é constitutiva. Nessa relação do homem com o produto de seu trabalho também fica evidente certo entusiasmo do trabalhador, não somente no ato de sua produção, mas também, e especialmente, em face do desfrute de sua obra criadora. Acrescente-se a esse desfrute a relação que o homem firma consigo e com outros homens. No entanto, esse desfrute, ou mesmo esse gozo em torno de seu esforço corporal e espiritual, nem sempre se efetiva, em virtude mesmo do processo de alienação instaurado no desenvolver do modo de produção capitalista.



Ainda no século XVIII, as forças produtivas revolucionadas pela burguesia já se encontravam em pleno vapor, dominando as relações econômicas que se caracterizavam pela produção em larga escala. O Iluminismo, o grande projeto societário da época, apropriou-se da razão como instrumento de efetivação das promessas anunciadas de liberdade, igualdade e fraternidade.

A democracia burguesa, que se prenunciava, pregava a igualdade perante a lei, a liberdade individual e a fraternidade entre os homens. Esses direitos fundamentais, no entanto, eram determinados por outro direito inviolável e sagrado: o direito à propriedade. O habitante da sociedade moderna era o cidadão, mais precisamente o proprietário. (RESENDE, 2009, p. 59)

O descontentamento com a desigualdade social agitava a sociedade. Para Rousseau (apud RESENDE, 2009), o homem distanciava-se cada vez mais da natureza, em detrimento das relações firmadas pelo contrato social burguês. Quanto maior o distanciamento do homem em relação à natureza, maior era o nível de desigualdade social.

Para Rousseau, a base real de sustentação da desigualdade no mundo social era a propriedade, pois dela decorriam a sociedade, as leis, as relações: “o verdadeiro fundador da sociedade civil foi o primeiro que, tendo cercado um terreno, lembrou-se de dizer, 'isto é meu' e encontrou pessoas suficientemente simples para nele acreditarem” (ROUSSEAU, 1983a, p. 259). E, da fixação da lei da propriedade e da desigualdade, decorreram a responsabilidade do desaparecimento e da liberdade natural e a condenação do homem “ao trabalho, à servidão e à miséria” (p. 269-270). A lei da propriedade transformou o trabalho em castigo e o homem, em servo miserável. E ao apontar para o fundamento da desigualdade, a propriedade, pôde indicar o fundamento da liberdade, a igualdade. (RESENDE, 2009, p. 60)

Em Rousseau<sup>23</sup>, o problema da desigualdade era enfrentado na esfera individual. Conforme Resende (2009, p. 61), para Rousseau [...] “O limitador de sua visão estava interno ao seu próprio pensamento: ao ver a apropriação como um ato

---

<sup>23</sup> Sobre o pensamento de Rousseau acerca da desigualdade social e das relações entre os homens, são referências as obras *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* (1983a) e *O contrato social* (1983b). Segundo Resende (2009, p. 61), a visão que Rousseau desenvolveu sobre as lutas de classes era, para sua época, revolucionária, pois “[...] resgatou o sentido da coletividade e o criou na projeção de uma sociedade igualitária, diferente do mundo feudal que pretendia superar”.

individual, não pode se dar conta de que ela era um estágio, como outros, da produção coletiva”.

Na outra ponta, saindo da aparência para mergulhar na essência da desigualdade, Marx já se dava conta, um século depois, de que o chão que produzia as desigualdades sociais eram as relações de produção, e, por isso, a questão só poderia ser desenvolvida na coletividade das forças produtivas.

O trabalho alienado é, na perspectiva de Marx, a forma particular de como a atividade vital do homem vem se desenvolvendo no modo de produção capitalista, constituindo-se como parte inerente a esse sistema produtivo. Essa forma de exteriorização humana implica desdobramentos que se revelam como parte das leis e dos mecanismos que a própria estrutura social cria, uma vez que se encontra fundamentada no acúmulo de capital e na exploração do homem pelo próprio homem, que são exigências para o seu pleno funcionamento.

Como parte desses desdobramentos está a dialética que envolve a propriedade privada e o trabalho alienado, uma vez que a propriedade privada é, de um lado, a principal determinação da alienação do trabalho, e de outro, sua principal causa (MARX, 2010).

Outra determinação do trabalho alienado diz respeito à divisão do trabalho. Claro que a divisão social do trabalho não se inicia com o capitalismo, mas é nele que sua forma está mais desenvolvida, uma vez que a fragmentação do processo produtivo se encontra em seu mais alto nível, resultando em atividades fracionadas, fragmentadas, formato que expropria do trabalhador a faculdade de ser ele senhor de seu processo produtivo, pois o condiciona a um total desconhecimento de sua atividade laboral. A divisão social do trabalho e a propriedade privada são expressões que remetem ao mesmo processo de alienação, sendo que o primeiro diz respeito ao ato de produção e a segunda, à alienação que ocorre em relação ao produto da atividade vital do homem (MARX; ENGELS, 2007).

Ainda como determinação do trabalho alienado, é possível discorrer sobre o processo de mercantilização do trabalhador, ou seja, a sua transformação em mercadoria. No modo de produção capitalista, o trabalhador é obrigado a vender sua força de trabalho para o processo produtivo de acumulação de capital, aniquilando seu potencial criativo e desenvolvendo-se apenas como meio de produção de mercadorias.

Isto posto, é possível reconhecer três tipos de alienação na atividade do trabalho humano: a) a alienação do trabalhador em face dos produtos de seu trabalho; b) a alienação do trabalho sob o aspecto da atividade produtiva do trabalhador, ou seja, no ato de produção; c) a alienação do trabalho sob o aspecto do gênero humano (MARX, 2010). É o que será exposto a seguir.

### 1.1 A alienação do trabalhador em relação aos produtos de seu trabalho

*Você merece, você merece  
Tudo vai bem, tudo legal  
Cerveja, samba, e amanhã, seu Zé,  
Se acabarem com o teu Carnaval?*

(Gonzaguinha)

No processo do trabalho em geral e ao extrair da natureza os recursos necessários à sua sobrevivência, o homem estabelece uma relação que implica um processo de humanização não somente da natureza como dele próprio. Uma vez que produz os objetos frutos desse metabolismo, o homem reconhece, como obra de seu trabalho, o resultado desse processo que é unicamente humano. No entanto, esse processo é modificado pelo fenômeno da alienação do trabalho.

Nos *Manuscritos Econômicos-Filosóficos*, Marx (2010) discorre acerca daquilo que denomina *alienação do trabalho*, ou *trabalho estranhado*<sup>24</sup>:

---

<sup>24</sup> Entre os estudiosos de Marx, o uso dos termos alienação e estranhamento não é nada consensual. Para McLellan (apud TUMOLO, 2004, p. 4), “Marx parece ter usado os dois termos indiscriminadamente, às vezes usando os dois juntos para efeitos retóricos”. De outro lado, acerca da alienação e do estranhamento, Ranieri (apud TUMOLO, 2004) expressa outro entendimento sobre a questão: “A primeira [alienação - *Entäusserung*] está carregada de um conteúdo voltado à noção de atividade, objetivação, exteriorizações históricas do ser humano; a segunda [estranhamento - *Entfremdung*], ao contrário, compõe-se dos obstáculos sociais que impedem que a primeira se realize em conformidade com as potencialidades do homem, entraves que fazem com que, dadas as formas históricas de apropriação e organização do trabalho por meio da propriedade privada, a alienação apareça como um elemento concêntrico ao estranhamento. Na verdade [...], a partir do momento em que se tem, na história, a produção como alvo da apropriação por parte de um determinado segmento social distinto daquele que produz, tem-se também o estranhamento, na medida em que este conflito entre a apropriação e expropriação é aquele que funda a distinção socioeconômica e também política entre as classes” (p. 4). Para fins deste trabalho, o termo alienação, ou trabalho alienado, uma vez feito seu uso, será no sentido restrito da pura alienação, não fazendo referência aos seus aspectos positivos, mas tão somente aos negativos. Do mesmo modo, a expressão estranhamento denota o aspecto negativo da alienação do trabalho em virtude dos obstáculos que esse processo articula com a propriedade privada, o que quer dizer que o trabalhador não reconhece o produto de seu trabalho, não reconhece a atividade que resulta de sua produção, não reconhece nem gênero humano nem a si mesmo como ser genérico.

A partir da própria economia nacional, com suas próprias palavras, constatamos que o trabalhador baixa à condição de mercadoria e à de mais miserável mercadoria, que a miséria do trabalhador põe-se em relação inversa à potência (*Macht*) e à grandeza (*Grösse*) da sua produção, que o resultado necessário da concorrência é a acumulação de capital em poucas mãos, portanto a mais tremenda restauração do monopólio, que no fim a diferença entre o capitalista e o rentista fundiário (*Grundrentner*) desaparece, assim como entre o agricultor e o trabalhador em manufatura, e que, no final das contas, toda a sociedade tem de decompor-se nas duas classes dos *proprietários* e dos *trabalhadores* sem propriedade. (p. 79)

Ao estabelecer um profícuo diálogo com os economistas alemães<sup>25</sup>, afirma Marx (2010) que a economia nacional “[...] parte do fato dado e acabado da propriedade privada” (p. 79) e, por isso, não explica nem a sua origem nem mesmo o seu desenvolvimento. Tudo se revela para a economia nacional como um curso natural do desenvolvimento do mundo dos homens. É natural a concorrência, como são naturais as trocas e a acumulação do capital. Mas fato é que, ao analisar a realidade da produção e da reprodução da vida, Marx (2010) se depara com a miserável condição do trabalhador.

O trabalhador se torna tanto mais pobre quanto mais riqueza produz, quanto mais a sua produção aumenta em poder e extensão. O trabalhador se torna uma mercadoria tão mais barata quanto mais mercadorias cria. Com a valorização do mundo das coisas (*Sachenwelt*) aumenta em proporção direta a desvalorização do mundo dos homens (*Menschenwelt*). O trabalho não produz somente mercadorias; ele produz a si mesmo e ao trabalhador como uma mercadoria, e isto na medida em que produz, de fato, mercadorias em geral. (MARX, 2010, p. 80)

Uma vez que o produto do trabalhador se restringe à produção de mercadorias e tendo em vista que nesse processo o trabalhador também se produz a si mesmo como mercadoria – haja vista a necessidade que tem de vender sua força de trabalho ao capital –, instaura-se o processo de *alienação*. Isso ocorre porque as mercadorias produzidas pelo trabalhador não lhe pertencem, como também ele próprio não lhe pertence, justamente por ser também ele mercadoria.

---

<sup>25</sup> A Economia Política tem por objeto de estudo as leis sociais que regulam não somente a produção, mas também a distribuição dos meios materiais responsáveis por satisfazer as necessidades dos homens sob determinadas condições. A Economia Política clássica, especialmente com Adam Smith (1723-1790) e David Ricardo (1772-1823), bem como a filosofia clássica alemã (em especial Hegel), foi o pontapé inicial para a elaboração da teoria marxiana acerca do trabalho alienado.

Nesse atual modelo econômico-político de produção da vida, o trabalhador vê-se obrigado a vender sua força de trabalho ao capitalista, cuja atividade consiste na produção de infinitas mercadorias que são empregadas na produção de mais e mais mercadorias. Com esse formato, a objetivação do trabalho resume-se à produção de mercadorias que não pertencem ao seu produtor, e sim ao capital, que se apropria dos produtos de seu trabalho, tornando-se seu possuidor. Nesse aspecto, o processo de alienação se concretiza justamente pela possibilidade desse trabalhador não usufruir do fruto de seu trabalho, o que deriva em um estranhamento dos produtos resultantes de sua atividade laboral.

[...] o objeto (*Gegenstand*) que o trabalho produz, o seu produto, se lhe defronta como um *ser estranho*, como um *poder independente* do produtor. O produto do trabalho é o trabalho que se fixou num objeto, fez-se coisal (*sachlich*), é a *objetivação* (*Vegegenständlichkeit*) do trabalho. A efetivação (*Verwirklichung*) do trabalho é a sua objetivação. Esta efetivação do trabalho aparece ao estado nacional-econômico como *desefetivação* (*Entwirklichung*) do trabalhador, a objetivação como *perda do objeto* e *servidão ao objeto*, a apropriação como *estranhamento* (*Entfremdung*), como *alienação* (*Entäusserung*). (MARX, 2010, p. 80)

Nesse caminho e uma vez que o trabalhador não é o detentor dos produtos de seu trabalho, a efetivação do trabalho por meio da objetivação passa a ser a sua desefetivação. O trabalho, ao invés de se efetivar como essência humana, assume, nesta particularidade histórica, o papel de deformador, degradador do ser do homem, a ponto de ser o trabalhador desprovido dos objetos essenciais à manutenção e à reprodução da vida. O próprio homem, para conseguir trabalhar, só obtém êxito por meio da realização de muito esforço para se apropriar do trabalho e dos meios para a sua efetivação. “Na determinação de que o trabalhador se relaciona com o produto de seu trabalho como [com] um objeto *estranho* estão todas estas consequências” (MARX, 2010, p. 81).

Tais consequências podem ser elucidadas por meio da seguinte situação: em primeiro lugar, deve-se considerar que

[...] quanto mais o trabalhador se desgasta trabalhando, tanto mais poderoso se torna o mundo objetivo, alheio que ele cria diante de si, tanto mais pobre se torna ele mesmo, seu mundo interior, [e] tanto menos [o trabalhador] pertence a si próprio. (MARX, 2010, p. 81)

Isso quer dizer que quanto mais mercadorias são produzidas pelo trabalhador, enriquecendo o universo exterior com suas objetivações, com os produtos de seu trabalho, tanto mais esse trabalhador se torna cada vez mais pobre, haja vista que, no processo do trabalho, ele se colocou no objeto, objeto este que não lhe pertence e que, por isso, lhe causa estranhamento. O objeto torna-se uma "[...] potência (Match) autônoma diante dele, que a vida que ele concedeu ao objeto se lhe defronta hostil e estranha" (MARX, 2010, p. 81).

De outro lado e ao mesmo tempo, a natureza que oferece ao homem tanto os objetos de sobrevivência quanto os meios para produzir a vida humana assume um significado de "coisa" devido à condição automatizada com que o trabalhador se relaciona com ela. Assim, uma vez alienado de seu produto, como também expropriado de sua relação com a natureza, o trabalhador defronta-se com a alienação de si mesmo, pois ele "[...] nada pode criar sem a *natureza*, sem o *mundo exterior sensível (sinnlich)*. Ela é matéria na qual o seu trabalho se efetiva, na qual [o trabalho] é ativo, [e] a partir da qual e por meio da qual [o trabalho] produz" (MARX, 2010, p. 81, grifo do autor).

Para se realizar, o trabalhador precisa de objetos nos quais ele irá se efetivar, se objetivar, ou seja, a natureza lhe oferece esses objetos que se manifestam como os meios de vida. Do mesmo modo, a natureza proporciona ao homem os meios de vida no sentido mais estrito, mais imediato da sobrevivência física, da natureza orgânica do ser social.

Mas, sob os mecanismos do processo de alienação que envolve o trabalho na sociedade do capital, essa apropriação da natureza, como condição ontológica do ser social, tanto com o objetivo de captar nela os objetos do trabalho humano como para ser, ela mesma, meio de vida imediato para o trabalhador, se dá cada vez menos pelo homem.

Segundo este duplo sentido, o trabalhador se torna, portanto, um servo do seu objeto. Primeiro, porque ele recebe um objeto do trabalho, isto é, recebe trabalho; e, segundo, porque recebe meios de subsistência. Portanto, para que possa existir, em primeiro lugar, como trabalhador e, em segundo, como sujeito físico. O auge desta servidão é que somente como trabalhador ele [pode]<sup>26</sup> se manter

---

<sup>26</sup> Segue nota da edição da obra: "Colchetes da edição alemã. O verbo auxiliar não foi adotado por Marx, ficando a correção a cargo do editor da publicação original que serve de base para esta tradução (N.T)" (MARX, 2010, p. 82).

como sujeito físico e apenas como sujeito físico ele é trabalhador. (MARX, 2010, p. 81-82)

A relação do trabalhador com os produtos de seu trabalho é, para Marx (2010), a relação essencial do trabalho. Não à toa afirmou que

[...] quanto mais o trabalhador produz, menos tem para consumir; [...] quanto mais valores cria, mais sem-valor e indigno ele se torna; quanto mais bem formado o seu produto, tanto mais deformado ele fica; quanto mais civilizado seu objeto, mais bárbaro o trabalhador; [...] quanto mais poderoso o trabalho, mais impotente o trabalhador se torna; quanto mais rico de espírito o trabalho, mais pobre de espírito e servo da natureza se torna o trabalhador. (p. 82)

Uma vez que o trabalhador produz os objetos frutos de seu trabalho, mas ao mesmo tempo não os reconhece como produtos da sua atividade, ele inaugura com os objetos frutos de sua atividade laboral uma relação de aversão, pela qual quanto maior for a riqueza do objeto tanto maior também será a destruição do trabalhador, material ou espiritualmente.

O processo de alienação, entretanto, não se manifesta apenas na relação do trabalhador com o produto do seu trabalho. Ele ocorre ao mesmo tempo no ato da produção, alienando o homem de sua própria atividade produtiva, como será visto a seguir.

## 1.2 A alienação do trabalho e a atividade produtiva do trabalhador

O entendimento acerca dos mecanismos que envolvem o trabalho alienado é um dos principais elementos para compreender as relações que se estabelecem na dinâmica da produção no capitalismo. No tópico anterior, foi analisado o processo de estranhamento que se instaurou na relação do trabalhador com o produto de seu trabalho, e que resultou em um duplo movimento de alienação: ora pela propriedade privada dos objetos produzidos por ele, ora pela expropriação da natureza como fornecedora dos meios de vida mais imediatos ao sujeito físico.

Ainda nesse caminho e diante dos impasses que envolvem o tema da alienação, interessa compreender, neste momento, os mecanismos dos processos

de estranhamento instaurados na sociedade do capital relativos à atividade produtiva do trabalhador, ou seja, efetivados no próprio ato da produção.

Mesmo que o trabalho seja o responsável pela produção das riquezas e do próprio homem, é pertinente questionar qual a particularidade do modo de produção capitalista que faz com que as potencialidades do ser do trabalho sejam suprimidas. Ou seja, é necessário examinar o que ocorre dentro do modo de produção capitalista que faz com que o trabalhador esteja totalmente alheio ao processo produtivo do qual ele próprio é [ou deveria ser] senhor.

No desenvolvimento do trabalho humano, a superação dos obstáculos possibilita ao homem não somente a aquisição de novos meios e novas habilidades, mas também o insere em uma nova relação com a natureza e, concomitantemente, consigo próprio, evidenciando ser ele portador de potencialidades que são desenvolvidas por intermédio do trabalho, ou seja, mediante a relação que estabelece com a natureza por meio de exteriorizações e objetivações.

O produto do trabalho é apenas a síntese, a materialização da atividade de exteriorização, a objetivação do trabalho. O processo de produção, por extensão, é a exteriorização ativa do trabalhador, “[...] a exteriorização da atividade, a atividade da exteriorização” (MARX, 2010, p. 82). Porém, os mecanismos alienantes que ocorrem com o produto do trabalho humano e fazem com que o homem sequer reconheça os objetos que produz como fruto de sua atividade criadora, como pertencentes a si, encontra sua origem na atividade de sua produção, que também é vista como algo estranho e alheio à atividade laboral. Ou seja, o sujeito trabalhador não reconhece a atividade do trabalho como a exteriorização de sua capacidade criadora, de sua força física e espiritual, enfim, de seu potencial humano. Isso resulta, portanto, na degradação em nível mais profundo do trabalho humano.

O trabalhador só se sente, por conseguinte e em primeiro lugar, junto a si [quando] fora do trabalho e fora de si [quando] no trabalho. Está em casa quando não trabalha e, quando trabalha, não está em casa. O seu trabalho não é, portanto, voluntário, mas forçado, *trabalho obrigatório*. O trabalho não é, por isso, a satisfação de uma carência, mas somente um *meio* para satisfazer necessidades fora dele. Sua estranheza (*Fremdheit*) evidencia-se aqui [de forma] tão pura que, tão logo inexista coerção física ou outra qualquer, foge-se do trabalho como de uma peste. O trabalho externo, o trabalho no qual o homem se exterioriza, é um trabalho de autossacrifício, de mortificação. Finalmente, a *externalidade* (*Ausserlichkeit*) do trabalho



aparece para o trabalhador como se [o trabalho] não fosse seu próprio, mas de um outro, como se [o trabalho] não lhe pertencesse, como se ele no trabalho não pertencesse a si mesmo, mas a um outro. (MARX, 2010, p. 83, grifo do autor)

O trabalhador torna-se servo de seus próprios produtos e só se pressente livre quando “[...] nas funções animais [como], comer, beber e procriar, quando muito ainda habitação, adornos etc., e em suas funções humanas só [se sente] como animal. O animal se torna humano, e o humano, animal” (MARX, 2010, p. 83). Nesta perspectiva, o trabalho restringe-se apenas a uma atividade cuja finalidade é satisfazer necessidades que possibilitem ao homem sobreviver, aniquilando todo o seu potencial criativo.

[...] o trabalho é *externo (äusserlich)* ao trabalhador, isto é, não pertence ao seu ser, que ele não se afirma, portanto, em seu trabalho, mas nega-se nele, que não se sente bem, mas infeliz, que não desenvolve nenhuma energia física e espiritual livre, mas mortifica sua *physis* e arruína o seu espírito. (MARX, 2010, p. 82-83, grifo do autor)

Os processos de alienação que resultam na alienação dos objetos produzidos como também na do processo produtivo, derivam em um terceiro tipo de estranhamento: a alienação do gênero humano (MARX, 2010). O ser genérico do homem, conforme Marx, é a sua própria sociabilidade, o seu processo de humanização, o processo do vir a ser para si ao mesmo tempo em que é o vir a ser para os outros, por meio de suas infinitas objetivações. É sobre este último aspecto da alienação que a pesquisa aborda no momento que se segue.

### 1.3 A alienação do trabalho sob o aspecto do gênero humano

Uma das principais características da atividade vital do homem é a de ser consciente, qualidade esta que a torna específica do ser humano, distinguindo-o dos demais animais. No entanto, essa consciência, apesar de exigir como condição *sine qua non* sua dimensão biológica, não é proveniente, ao menos imediatamente,

desse arcabouço biológico, e sim do trabalho humano – mesmo em seus primeiros processos de desenvolvimento.

É justamente o caráter consciente da atividade produtiva do homem que faz com que ele se autoproduza de maneira distinta do que ocorre no curso natural de vida dos demais seres orgânicos e inorgânicos. Por meio de suas objetivações, o homem, ao transformar a natureza, se constitui como ser genérico, consciente, e apenas por intermédio do trabalho consciente é capaz de se relacionar com os outros homens e consigo próprio como ser genérico. Esse entendimento rompe, em definitivo, com certa compreensão que atribui ao caráter genérico do homem uma qualidade mágica, mística e, assim, de tão abstrata, impossível de ter identificados os seus nexos constitutivos, nexos esses que são objetivos e materialmente identificáveis.

Como um ser genérico, o homem necessita da natureza para a sua sobrevivência. No entanto, sendo ele mais universal que os demais animais, mais universal será o domínio que irá exercer sobre a natureza.

Diferentemente dos demais animais que também são capazes de produzir a partir da natureza inorgânica – mesmo que unilateralmente e apenas o necessário à satisfação imediata de suas necessidades –, o homem produz universalmente, ou seja, é capaz de produzir a si mesmo, como também a toda a natureza. A natureza é, portanto, meio de vida imediato para o homem.

Praticamente, a universalidade do homem aparece precisamente na universalidade que faz da natureza inteira o seu corpo *inorgânico*, tanto na medida em que ela é 1) um meio de vida imediato, quanto na medida em que ela é o objeto/matéria e o instrumento de sua atividade vital. A natureza é o *corpo inorgânico* do homem, a saber, a natureza enquanto ela mesma não é corpo humano. O homem vive da natureza significa: a natureza é o seu *corpo*, com o qual ele tem de ficar num processo contínuo para não morrer. Que a vida física e mental do homem está interconectada com a natureza não tem outro sentido senão que a natureza está interconectada consigo mesma, pois o homem é uma parte da natureza. (MARX, 2010, p. 84, grifo do autor)

Partindo do pressuposto de o homem ser parte da natureza e a natureza, parte do homem, como a alienação alcança o ser genérico do homem? À medida que o processo de estranhamento alcança a atividade vital e a atividade produtiva

do homem, ela estranha o homem do gênero humano, pois o trabalho, como atividade vital, torna-se apenas um meio para satisfazer as necessidades de sobrevivência. “O trabalho estranhado inverte a relação a tal ponto que o homem, precisamente porque é um ser consciente, faz da sua atividade vital, da sua essência, apenas um meio para a sua existência” (MARX, 2010, p. 84-85), igualando-se aos demais animais que apenas fazem uso da natureza na perspectiva restrita de suprir, imediatamente, as necessidades de seu corpo físico ou de suas crias.

Precisamente por isso, na elaboração do mundo objetivo [é que] o homem se confirma, em primeiro lugar e efetivamente, como ser *genérico*. Esta produção é a sua vida genérica operativa. Através dela a natureza aparece como a sua obra e a sua efetividade (*Wirklichkeit*). O objeto do trabalho é, portanto, a *objetivação da vida genérica do homem*: quando o homem se duplica não apenas na consciência, intelectual[mente], mas operativamente, efetiva[mente], contemplando-se, por isso, a si mesmo num mundo criado por ele. Consequentemente, quando arranca (*entreisst*) do homem o objeto de sua produção, o trabalho estranhado arranca-lhe sua *vida genérica*, sua efetiva objetividade genérica (*wirkliche Gattungsgegenständlichkeit*) e transforma a sua vantagem com relação ao animal na desvantagem de lhe ser tirado o seu corpo inorgânico, a natureza. (MARX, 2010, p. 85).

Mediante a exposição das três manifestações da alienação, percebe-se que o trabalho alienado é realizado, portanto, sob os ditames da propriedade privada, da divisão social do trabalho e do processo de mercantilização do trabalhador. O homem exerce sua atividade laboral de maneira alienada na medida em que os produtos de seu trabalho são propriedade exclusiva de outra classe que não aquela que produziu os objetos, o que demarca uma divisão social no seio produtivo, rebaixando o trabalhador, contraditoriamente, à condição de mercadoria.

Com este entendimento, é possível inferir que o trabalho estranhado está essencialmente vinculado à propriedade privada, uma vez que é somente nas sociedades em cujas bases estão a apropriação privada tanto dos objetos produzidos como dos meios utilizados para a produção material que o estranhamento se manifesta.

Somente no derradeiro ponto de culminância do desenvolvimento da propriedade privada vem à tona novamente este seu mistério, qual seja, que é, por um lado, o produto do trabalho exteriorizado e, em segundo lugar, que é o meio através do qual o trabalho se exterioriza, a realização desta exteriorização. (MARX, 2010, p. 87)

Outro aspecto que demarca a alienação laboral diz respeito à divisão social do trabalho. Seguramente, a divisão social do trabalho não é algo típico das sociedades capitalistas, mas, por outro lado, em nenhuma outra sociedade essa divisão se desenvolveu de maneira tão expressiva.

Da necessidade de estabelecer relações entre os homens, cria-se uma consciência de que o homem vive, definitivamente, em sociedade. Mas é no desenvolvimento dessas relações, muito em virtude do aumento da população e, conseqüentemente, do aumento da produtividade e de novas necessidades, que se consolida a divisão social trabalho.

Com isto, desenvolve-se a divisão do trabalho, que originariamente nada mais era do que a divisão do trabalho no ato sexual e, em seguida, divisão do trabalho que, em consequência de disposições naturais (por exemplo, a força corporal), necessidades, casualidades, etc. etc., desenvolve-se por si própria ou “naturalmente”. A divisão do trabalho torna-se realmente divisão a partir do momento em que surge uma divisão entre o trabalho material e espiritual. A partir deste momento, a consciência *pode* realmente imaginar ser outra coisa diferente da consciência da práxis existente, representar algo *realmente* sem representar algo real – a partir de então, a consciência está em condições de emancipar-se do mundo e lançar-se à construção da teoria, da teologia, da filosofia, da moral etc., 'puras'. (MARX; ENGELS, 2007, p. 35-36, grifo dos autores)

A consciência desenvolvida nesse primeiro momento de sociabilidade humana traduzia-se, entretanto, em uma consciência muito próxima à dos demais animais, pois “[...] desenvolve-se e aperfeiçoa-se ulteriormente em razão do crescimento da produtividade, do aumento das necessidades e do aumento da população, sendo este último a base dos dois primeiros” (MARX; ENGELS, 2007, p. 35). É como consequência dessas demandas que a divisão social do trabalho se materializa e se desenvolve.

Na particularidade histórica do modo de produção capitalista e em virtude da determinação da propriedade privada, tem-se uma divisão social do trabalho cada vez mais especializada, segundo a qual o trabalhador aliena-se do processo produtivo, o que resulta em um total desconhecimento do processo que apanha a cadeia produtiva na qual ele se encontra inserido. Essa cadeia produtiva, tal qual se configura no capitalismo, evidencia uma série de rupturas e divisões, como aquela que envolve o trabalho manual e o trabalho espiritual. Aliás, a separação entre campo e a cidade efetiva-se como a primeira evidência da separação dos tipos de atividades laborais, entre as quais a cidade representa o trabalho espiritual, enquanto o campo diz respeito aos trabalhos manuais.

Nas condições acima apresentadas, o trabalhador é visto apenas como força de trabalho. Ao ser reduzido à condição de mercadoria, passa a ser visto e tratado como coisa, perdendo sua humanidade. Uma vez subsumido em um modo de produção cujos mecanismos se articulam para a produção de uma enorme coleção de mercadorias, que é na verdade, “[...] a riqueza das sociedades onde reina o modo de produção capitalista” (MARX, 2013, p. 113), o trabalhador passa a ser visto como um meio para a produção de riquezas. Essa sua redução à condição de força de trabalho não só o oprime como também o impede de se desenvolver como ser humano.

Visto que esse metabolismo social se encontra alienado, o trabalhador, ao invés de exercer o potencial criativo que lhe é próprio e que se manifesta nas mais diferentes objetivações, tem suas capacidades obstaculizadas, estranhadas, alienadas, e que alcançam também seu reflexo estético e artístico. Nesse caminho, o homem está condenado à ausência de conhecimento e aos limites da dinâmica da vida cotidiana, sem que essa lhe proporcione momentos de reflexão. Isso faz com que o trabalho, necessidade vital do homem, rompa com a perspectiva ontológica de humanização, transformando-se em pura exteriorização, pura alienação.

## 2. O fenômeno do fetichismo

Em *O Capital*, por ocasião da análise do caráter fetichista da mercadoria, Marx (2013) apresenta a categoria da alienação sob um viés mais visível e que traduz, também, sua maturidade teórica. De início, partindo das reais condições em

que o trabalhador se encontra, especialmente aquelas que dizem respeito às relações entre os homens, surge um novo tipo de relação que passa, em sua essência, a ser uma relação entre coisas, uma vez que os próprios seres humanos se encontram e se relacionam na condição de serem, eles próprios, mercadorias. Nesse complexo alienante de produção de mercadorias, o que inclui a transformação do próprio trabalhador em coisa/objeto, está posto um fenômeno que oculta todo esse processo de produção e que envolve tanto o homem como seu trabalho. Trata-se do *fetichismo da mercadoria*.

A mercadoria “[...] é, antes de tudo, um objeto externo, uma coisa que, por meio de suas propriedades, satisfaz necessidades humanas de um tipo qualquer” (MARX, 2013, p. 113). Ou seja, trata-se de uma objetivação humana que possui forma, aparência e várias outras propriedades. A força de trabalho do homem, ou seja, o conjunto de sua capacidade corporal que reflete seus esforços físicos e espirituais/intelectuais, se constitui, no modo de produção capitalista, como a mercadoria básica.

Em síntese, a mercadoria se traduz em um objeto externo que apresenta um conjunto de propriedades (qualitativas e quantitativas) e satisfaz necessidades humanas. Sobre este último aspecto, Marx (2013, p. 113) afirma que “[...] a natureza dessas necessidades – se, por exemplo, elas provêm do estômago ou da imaginação – não altera em nada a questão”. Do mesmo modo, a forma ou os meios pelos quais a mercadoria satisfaz as necessidades humanas, isto é, se como objeto de fruição ou como meio de produção, se traduz em questões que não modificam em absolutamente nada a natureza da mercadoria.

Sabe-se que há uma relação de troca entre as mercadorias, tendo em vista que toda mercadoria apresenta um valor de uso e vários valores de troca. Por valor de uso entende-se a utilidade de uma coisa, do objeto, da materialidade, da coisa útil, do corpo da mercadoria. Esse “[...] valor de uso se efetiva apenas no uso ou no consumo” (MARX, 2013, p.114), e são suas várias propriedades que permitem ao homem se aventurar na descoberta das diversas utilidades que podem ter uma mesma mercadoria.

No entanto, de maneira concomitante ao valor de uso, toda mercadoria possui um valor de troca<sup>27</sup>, já que para se tornar mercadoria “[...] é preciso que, por meio da troca, o produto [do trabalho] seja transferido a outrem, a quem vai servir como valor de uso [uma vez que], nenhuma coisa pode ser valor sem ser objeto de uso” (MARX, 2013, p.118-119).

A coisa útil, tal como o ferro, o diamante, a madeira, o papel, dentre outros, deve ser considerada, segundo Marx (2013), sob os aspectos de qualidade e quantidade, que por sua vez são compostas por inúmeras propriedades, podendo assim ser úteis sob diversos aspectos, considerando-se que o próprio corpo da mercadoria é um valor de uso ou mesmo um bem. O autor ainda esclarece que toda mercadoria possui atributos que agregam diferentes propriedades e, por isso, a mercadoria não existe sem o corpo, sem sua materialidade. “Os valores de uso formam o conteúdo material da riqueza, qualquer que seja a forma social desta” (MARX, 2013, p. 115). O trigo, a título de exemplo, possui infinitos valores de troca, podendo ser equivalente a “x” gramas de ouro, a “y” quilos de algodão, a “z” sacas de café. Isso aponta para o fato de que duas mercadorias, para terem valores de troca, necessitam de algo em comum que possibilite a equivalência de grandezas.

No exercício de buscar a equivalência das grandezas das mercadorias, Marx (2013) alerta para o fato de que suas propriedades de ordem natural, ou seja, suas características físicas, químicas, dentre outras, não podem ser usadas como equivalente de troca. Para o autor, os atributos físico-químicos que dizem respeito à natureza da mercadoria limitam-se a fornecer apenas a sua utilidade, portanto, a atribuir valor de uso. A “[...] abstração dos seus valores de uso é justamente o que caracteriza a relação de troca das mercadorias”<sup>28</sup> (p. 115).

Uma vez abstraídos os valores de uso de uma mercadoria qualquer, restará apenas o fato de ser, ela própria, produto do trabalho humano. Ao dessecar a mercadoria, ou seja, ao se retirar dos objetos as qualidades sensíveis que dão a ela o seu valor de uso, a sua utilidade, restará como única qualidade o fato de ser ela produto da força humana despendida por meio do trabalho. É assim que Marx

---

<sup>27</sup> Marx (2013) chama a atenção para a seguinte questão: “Uma coisa pode ser valor de uso sem ser valor [de troca]. É esse o caso quando sua utilidade para o homem não é mediada pelo trabalho. Assim é o ar, a terra virgem, os campos naturais, a madeira bruta etc. Uma coisa pode ser útil e produto do trabalho humano sem ser mercadoria” (p.118).

<sup>28</sup> “Como valores de uso, as mercadorias são, antes de tudo, de diferentes qualidades; como valores de troca, elas podem ser apenas de quantidade diferente, sem conter, portanto, nenhum átomo de valor de uso” (MARX, 2013, p. 16).

(2013) estabelece a relação entre o caráter útil da mercadoria e o caráter útil do trabalho: “[...] com o caráter útil dos produtos do trabalho desaparece o caráter útil dos trabalhos neles representados e, portanto, também as diferentes formas concretas desses trabalhos [...] sendo todos reduzidos a trabalho humano abstrato” (p. 116).

Mas como chegar ao valor de troca de determinada mercadoria? Esse cálculo é feito considerando-se que o valor de troca está subordinado ao tempo de trabalho socialmente necessário, ou seja, ao tempo de trabalho “[...] requerido para produzir um valor de uso qualquer sob as condições normais para uma dada sociedade e com o grau social médio de destreza e intensidade do trabalho” (MARX, 2013, p. 117).

Por essa razão, mercadorias em que estão contidas qualidades iguais de trabalho ou que podem ser produzidas no mesmo tempo de trabalho têm a mesma grandeza de valor. O valor de uma mercadoria está para o valor de qualquer outra mercadoria assim como o tempo de trabalho necessário para a produção de uma está para o tempo de trabalho necessário para a produção de outra. “Como valores, todas as mercadorias são apenas medidas determinadas de tempo de trabalho cristalizado”<sup>29</sup>. (MARX, 2013, p. 143).

Esse tempo de trabalho, por ser social, sofre mudanças à medida que as forças produtivas também se modificam. Entre alguns critérios ou aspectos que resultam nessas mudanças estão: i) o grau médio de destreza dos trabalhadores; ii) o grau de desenvolvimento da ciência e de sua aplicabilidade tecnológica; iii) a organização social do processo de produção; iv) o volume e a eficácia dos meios de produção; v) as condições naturais (MARX, 2013, p. 118).

Outro aspecto que determina a produção de mercadoria é a divisão social do trabalho. Já se sabe que o valor das mercadorias é diretamente proporcional ao trabalho útil cristalizado no objeto. Assim, a troca de mercadorias só pode ocorrer se houver diferenças qualitativas no trabalho útil gasto na produção dos objetos em

---

<sup>29</sup> Ainda, a título de exemplo, Marx (2013, p. 123) esclarece: “Casaco e linho não são apenas valores em geral, mas valores de determinada grandeza, e, de acordo com nossa suposição, o casaco tem o dobro do valor de 10 braças de linho. De onde provém essa diferença de suas grandezas de valor? Do fato de que o linho contém somente a metade do trabalho contido no casaco, pois para a produção do último requer-se um dispêndio de força de trabalho durante o dobro do tempo necessário à produção do primeiro”.



troca. Essa diferença qualitativa do trabalho útil pode ser aferida pela divisão social do trabalho, ou seja, quando a produção está nas mãos de trabalhadores independentes, separados no processo de produção, condição que torna possível o confronto dos objetos de trabalho privado produzidos (MARX, 2013).

Para além do valor de uso e do valor de troca agregados a cada mercadoria, Marx (2013, p. 143) pontua que “[...] uma mercadoria aparenta ser, à primeira vista, uma coisa óbvia, trivial. Mas sua análise a revela como muito intrincada, plena de sutilezas metafísicas e caprichos teológicos”. Assim, o fetichismo é um processo típico da sociedade do capital, na qual grande parte da produção resultante do trabalho humano é transformado em mercadoria.

É evidente que o homem, por meio de sua atividade, altera as formas das matérias naturais de um modo que lhe é útil. Por exemplo, a forma da madeira é alterada quando dela se faz uma mesa. No entanto, a mesa continua sendo madeira, uma coisa sensível e banal. Mas tão logo aparece como mercadoria, ela se transforma em uma coisa sensível-suprassensível. Ela não se contenta em manter os pés no chão, mas põe-se de cabeça para baixo em relação a todas as outras mercadorias, e em sua cabeça de madeira nascem minhocas que nos assombram muito mais do que se ela comesse a dançar por vontade própria. (MARX, 2013, p. 146)

Sob os ditames da propriedade privada é que Marx (2013) esclarece o aspecto misterioso/fantasmagórico da mercadoria. Para o autor, todo esse mistério que envolve a mercadoria diz respeito ao fato de ela assumir para si características que são exclusivamente humanas. Nesse “feitiço”, tais características, produzidas socialmente e inscritas nas mercadorias, aparecem aos homens como relações naturais, deixando de ser, pelo menos na aparência, relação entre homens para ser relação entre coisas. O fetichismo é, justamente, essa capacidade intrínseca à mercadoria de ocultar as relações sociais e a concretude do trabalho humano que toda mercadoria revela em sua essência. Nesse caminho, o fetichismo é um aspecto da alienação de difícil apreensão empírica que incide sobre a mercadoria ocultando todas as formas de trabalho, inclusive, a de exploração do trabalhador.

Desse modo, para encontrarmos uma analogia, temos de nos refugiar na região nebulosa do mundo religioso. Aqui, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, como figuras independentes que travam relação umas com as outras e com os

homens. Assim se apresentam, no mundo das mercadorias, os produtos da mão humana. A isso eu chamo de fetichismo, que se cola aos produtos do trabalho tão logo eles são produzidos como mercadorias e que, por isso, é inseparável da produção de mercadorias. (MARX, 2013, p. 147-148)

Sobre esse duplo caráter da mercadoria, afirma Resende (2009, p. 101):

Essa duplicidade dos trabalhos depositados nos objetos tem significado importante, principalmente quando se analisam sistemas econômicos desenvolvidos. Se o valor de uso está vinculado às necessidades qualitativas humanas, o valor de troca não se encontra contido na mercadoria em abstrato. Ele constitui um elemento social, uma expressão do desenvolvimento social e da avaliação social do tempo de trabalho necessário à produção de um objeto. Isso significa que, somente sob determinadas condições, o produto do trabalho se converterá em mercadoria. O duplo caráter do trabalho reflete a diferença entre o processo técnico-material de produção (trabalho concreto) e suas formas sociais específicas (trabalho abstrato). Marx está mostrando, com essa distinção, qual é o trabalho que produz valor, e por que a forma específica de trabalho, comum a todas as mercadorias, realiza isso.

Ao que se pode notar, o caráter misterioso, enigmático da mercadoria consiste justamente no fato de estar colocada na dinâmica das trocas, por meio de seus produtores. Dá-se início, então, a um tipo de relação social que oculta tanto o trabalho humano como objetividade do corpo-mercadoria quanto o dispêndio de trabalho humano como valor de grandeza. Assim, as relações sociais do trabalho passam a ser relações sociais entre produtos do trabalho. Todas essas características sociais do trabalho humano passam a ser compreendidas como atributos do próprio objeto, e não, genericamente, do próprio homem.

Mesmo sendo o fetichismo algo próprio da mercadoria, do mundo das trocas, Resende (2001) acentua que esse fenômeno “[...] invade todos os espaços da vida humana, tanto aqueles ligados à vida objetiva, quanto àqueles ligados à vida subjetiva” (p. 521). No modo de produção capitalista o trabalho humano se torna o produtor de mercadorias, uma vez que os frutos do metabolismo do homem com a natureza são convertidos em mercadoria. Tal fenômeno é um processo particular e específico da sociedade do capital “em que o nexos possível entre os indivíduos é determinado pelo intercâmbio, e em que, afinal, somente como generalidade

abstrata ou equivalente geral o trabalho e o produto do trabalho são diretamente sociais.” (RESENDE, 2001, p. 520)

A utopia de que os trabalhos inscritos nas mercadorias sejam da mesma ordem de concreticidade é o que favorece e ao mesmo tempo explica a ocultação tanto das objetivações nelas depositadas como também das subjetividades que a compuseram, sendo esse um processo que alcança todo e qualquer produto. Todo esse mecanismo acaba por ofuscar a própria realidade, em virtude mesmo de ocultar a essência da atividade que constitui a sociedade, ou seja, o trabalho humano. Desse modo, “[...] durante o processo de produção, os produtos não se relacionam; somente no momento da troca, o caráter social de seu trabalho se manifesta” (RESENDE, 2009, p. 103).

A predominância do valor de troca sobre o valor de uso pode ser considerada como um segundo aspecto do fetichismo da mercadoria apresentado por Marx, conforme esclarece Resende (2009). Um equívoco é analisar o fetiche como algo que diz respeito somente às questões que envolvem as condições objetivas do ser social. O mecanismo de negação das qualidades humanas inscritas nas mercadorias por intermédio do trabalho, porém, ocultas pelo fetiche, resulta na alienação não somente da objetividade, em virtude da perda e do não reconhecimento do produto de sua própria criação, mas também da subjetividade, alcançando ao mesmo tempo a alienação espiritual do homem. “O ofuscamento dessa visibilidade atinge o íntimo do indivíduo, atinge a sua consciência tão completamente que ele não pode mais distinguir entre o que é e o que não é aparência e realidade” (RESENDE, 2009, p. 105).

Todo esse processo traz implicações para a objetividade e subjetividade social, conforme pontua Resende (2009, p. 107):

A questão é complexa. De um lado, a consciência é falsa, porque os homens *não percebem* as relações visíveis e mediadas entre pessoas. De outro lado, na sociedade burguesa, as relações *não são* relações entre coisas. Por isso, o pensamento social só poderá desfazer o enigma misterioso da mercadoria se estiver alicerçado na consciência, que, por seu fundamento, é produto das condições materiais de existência. Nesse entrelaçamento entre a epistemologia e a história, trata-se de inverter a inversão que está dada na aparência da realidade. Assim, o desafio não está em realizar uma crítica da aparência, compreendendo-a como uma ilusão do sujeito em contraposição à essencialidade verdadeira da sociedade. A crítica deve ser dirigida à sociedade, que é, ela própria e em si,

ilusória. Esse é o desafio da ciência. Marx já apontava na *Crítica da economia política* e reafirmará em *O capital*: trata-se de investigar o movimento aparente e reconduzi-lo ao movimento real. Da representação ao conceito, essa é a verdade da ciência. (Grifo da autora)

Mesmo tendo o fetichismo alcançado a consciência dos indivíduos, é sobre ela que recai a tarefa de transformar, de reconstruir o real que ora se encontra invertido, o que pode ocorrer por meio de determinações materiais outras que não as que, atualmente, estão postas em nossa sociedade.

### 3. O fenômeno da reificação

Muitos estudiosos compreendem o processo de reificação como o desenvolvimento lógico e histórico dos processos de alienação e do fetichismo, a exemplo de Resende (2009). Mas, poucos são os pesquisadores que têm se debruçado sobre a questão da reificação com a mesma qualidade e quantidade dos estudos que envolvem os fenômenos da alienação e do fetichismo, dentre outras categorias marxianas. É certo que o próprio Marx não desenvolveu a análise da reificação com a mesma clareza utilizada nos processos de alienação e do próprio fetichismo. Não à toa, a compreensão desse tema se traduz em um dos maiores desafios para esta pesquisa.

Muitas vezes a expressão reificação (*verdinglichung*) foi utilizada por Marx como sinônimo de coisificação, a exemplo do primeiro capítulo de *O Capital*. Outras vezes, a mesma expressão aparece como sinônimo de materialidade, como já citado no corpo deste trabalho. Apesar disso, “[...] é na identidade com o conceito de alienação e de fetichismo que a teoria da reificação constitui seu próprio sentido” (RESENDE, 2009, p. 115). É esse caminho que a proposta da compreensão do tema da reificação irá trilhar.

Já se sabe que o fetiche tem origem na forma mercadoria e, por isso, alcança todos os espaços das relações sociais. A harmonia entre as categorias da alienação, do fetiche e da reificação aparece quando se dá o domínio da mercadoria, ou seja, o domínio da coisa sobre as relações humanas. Ao mesmo tempo, a ilusão que está posta na falsa aparência da realidade que se apresenta

como verdade revela o gérmen que está presente na teoria da alienação, do fetichismo e da própria reificação (RESENDE, 2009).

Sem dúvida, o desenvolvimento dos processos que envolvem o tema da reificação encontra em Lukács ([1923] 2003) seu maior expoente. É com as reflexões do filósofo húngaro que a reificação alcança lugar de destaque no pensamento marxista, auxiliando a compreensão dos processos que envolvem as relações firmadas entre os homens e que, na particularidade da sociedade do capital, encontram-se mediadas pela determinação histórica da produção de mercadorias. É ele que passa a ser o nosso maior interlocutor neste momento.

Lukács (2003) afirma que somente com a centralidade da mercadoria como “[...] problema central e estrutural da sociedade capitalista em todas as suas manifestações vitais”, como o fez Marx, que se pode “[...] descobrir na estrutura da relação mercantil o protótipo de todas as formas de objetividade e de todas as suas formas correspondentes de subjetividade na sociedade burguesa” (p. 193).

Sabe-se que o fetichismo da mercadoria é um fenômeno particular do capitalismo moderno, ainda que a troca das mercadorias seja algo de outros tempos<sup>30</sup>. Analisar as implicações que envolvem a predominância do caráter fetichista da mercadoria em todas as formas de objetividade é uma das grandes tarefas realizadas por Lukács e tem como fundamento a dominação da mercadoria nas relações entre os homens, em todas as suas manifestações.

Em *História e consciência de classe*, Lukács (2003) dedica boa parte de suas reflexões para pensar acerca do fenômeno da reificação e a condição do proletariado diante desse processo determinante. Para o autor, ainda que o metabolismo social se converta na forma predominante de troca de mercadorias, tal fenômeno, por si só, não explica o processo de reificação.

---

<sup>30</sup> Sobre as trocas nas sociedades mercantis, afirma Marx (apud LUKÁCS, 2003, p. 195-196) que “[...] a troca direta, forma natural do processo de intercâmbio, representa muito mais a transformação inicial dos valores de uso em mercadorias do que a transformação das mercadorias em dinheiro. O valor de troca não tem uma forma independente, mas ainda está ligado diretamente ao valor de uso. Isso se mostra de duas maneiras. Em toda a sua organização, a própria produção está voltada para o valor de uso, e não para o valor de troca; e é somente por exceder a quantidade necessária ao consumo que os valores de uso deixam de ser valores de uso e se tornam meios de troca, mercadorias. Por outro lado, eles só se tornam mercadorias dentro dos limites do valor de uso imediato, ainda que separados em polos, de tal maneira que as mercadorias a serem trocadas devem ser valores de uso para os dois possuidores, e cada uma valor de uso para quem não a possui. De fato, o processo de troca de mercadorias não aparece originalmente no seio das comunidades naturais, mas sim onde elas cessam de existir, em suas fronteiras, nos poucos pontos em que entram em contato com outras comunidades. Aqui começa a troca que, em seguida, repercute no interior da comunidade, na qual ela atua de maneira desagregadora”.

A extensão mercantil que tomou proporções incomensuráveis nas relações entre os homens deve ser vista, segundo Lukács (2003), para além de sua aparência quantitativa. A essência desse metabolismo social fundado nas relações mercantis de troca de mercadoria deve ser analisada à luz de sua dimensão qualitativa, pois será ela que irá determinar a essência da troca mercantil que alcança e determina todas as manifestações vitais do homem.

A constatação da ação desagregadora da troca de mercadorias voltada para o interior aponta claramente para a mudança qualitativa que nasce da dominação da mercadoria. [...]. Mas a diferença qualitativa entre a mercadoria como uma forma (entre muitas outras) do metabolismo social dos homens e a mercadoria como forma universal de conformação da sociedade não se mostra somente no fato de a relação mercantil como fenômeno isolado exercer no máximo uma influência negativa sobre a estrutura e a articulação da sociedade, mas no fato de essa diferença reagir sobre o tipo e a validade da própria categoria. A forma mercantil como forma universal, mesmo quando considerada por si só, exibe uma imagem diferente do que como fenômeno particular, isolado e não dominante. Aqui, as passagens também são fluidas, mas essa não deve encobrir o caráter qualitativo da diferença decisiva. [...]. Por isso, não é mais de admirar que o caráter pessoal das relações econômicas tenha sido percebido ainda no início do desenvolvimento capitalista e, às vezes, de maneira relativamente clara; no entanto, quanto mais avançava o desenvolvimento, mais complicadas e intermediadas surgiam as formas, cada vez mais raro e difícil tornava-se penetrar nesse invólucro reificado. (LUKÁCS, 2003, p. 196-197)

Partindo do fato de ser a mercadoria uma categoria universal do ser social, Marx (2013) esclarece o fenômeno da reificação na seguinte síntese:

O caráter misterioso da forma-mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens os caracteres sociais de seu próprio trabalho como caracteres objetivos dos próprios produtos do trabalho, como propriedades sociais que são naturais a essas coisas e, por isso, reflete também a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social entre os objetos, existente à margem dos produtores. É por meio desse quiproquó que os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas sensíveis-suprassensíveis ou sociais. (p. 147)

O duplo caráter do trabalho que se encontra expresso na forma mercadoria ganha destaque na compreensão do fenômeno da reificação. De acordo com Lukács

(2003), o trabalho abstrato, isto é, o trabalho despido de suas especificidades, desenvolveu-se na sociedade do capital como elemento de precisão em relação ao tempo de trabalho socialmente necessário à produção de mercadorias. Tal precisão, conforme o autor, “[...] influencia de maneira decisiva a forma de objetivação tanto dos objetos como dos sujeitos da sociedade emergente, de sua relação com a natureza, das relações dos homens entre si que nela são possíveis” (p. 201).

Ainda sob a perspectiva do desenvolvimento do trabalho no modo de produção capitalista, Lukács (2003) descreve os processos de racionalização, fragmentação e repetição que caracterizam a forma da atividade produtiva no capitalismo, com destaque para o princípio da racionalização baseada no cálculo.

As modificações decisivas que assim são operadas sobre o sujeito e o objeto do processo econômico são as seguintes: em primeiro lugar, para poder calcular o processo de trabalho, é preciso romper com a unidade orgânica irracional, sempre qualitativamente condicionada, do próprio produto. Só se pode alcançar a racionalização, no sentido de uma previsão e de um cálculo cada vez mais exatos de todos os resultados a atingir, pela análise mais precisa de cada conjunto complexo em seus elementos, pelo estudo de leis parciais específicas de sua produção. Portanto, a racionalização deve, por um lado, romper com a unidade orgânica de produtos acabados, baseados na *ligação tradicional de experiências concretas do trabalho*: a racionalização é indispensável sem a especialização. (LUKÁCS, 2003, p. 202, grifo do autor)

No que diz respeito à fragmentação da atividade produtiva, cuja compreensão requer considerar a sua especialização, trata-se de um processo que alcança não somente o objeto, mas que fragmenta igualmente o sujeito trabalhador. “O homem não aparece, nem objetivamente, nem em seu comportamento em relação ao processo de trabalho, como o verdadeiro portador desse processo” (LUKÁCS, 2003, p. 203), mas, ao contrário, seu corpo passa a ser incorporado, ou seja, ele passa a fazer parte de um processo marcado por este sistema mecanizado “que já encontra pronto e funcionando de modo totalmente independente dele, e a cujas leis ele deve se submeter.” (LUKÁCS, 2003, p. 203)

Nesse sistema em que é colocado como parte do processo de mecanização da atividade produtiva, o trabalhador encontra-se em uma posição de contemplação, tamanha a sua passividade. No entanto, essa atitude contemplativa é proveniente da ausência de domínio diante da objetividade do processo produtivo.

A atitude contemplativa diante de um processo mecanicamente conforme às leis e que desenrola independentemente da consciência e sem a influência possível de uma atividade humana, ou seja, que se manifesta em um sistema acabado e fechado, transforma também as categorias fundamentais da atitude imediata dos homens em relação ao mundo: reduz o espaço e o tempo a um mesmo denominador e o tempo ao nível do espaço. (LUKÁCS, 2003, p. 204)

Ainda sobre o processo de mecanização da atividade produtiva, é importante discorrer que tal mecanização alcança a subjetividade do trabalhador. Conforme Lukács (2003), o processo de atomização que faz da realidade um conjunto de sistemas isolados e racionais submete o homem a essa mesma realidade fragmentada, extraindo sua capacidade de perceber a totalidade que o cerca:

Com a moderna análise “psicológica” do processo de trabalho (sistema de Taylor), essa mecanização racional penetra até na “alma” do trabalhador: inclusive suas qualidades psicológicas são separadas do conjunto de sua personalidade e são objetivadas em relação a esta última, para poderem ser integradas em sistemas especiais e racionais e conduzidas ao conceito calculador. (p. 201-202)

Nas sociedades antigas, ou seja, nas formações econômicas pré-capitalistas, as mercadorias também mediavam as relações entre os homens. No entanto, na sociedade capitalista, as mercadorias constituem as próprias relações entre os homens. As implicações desse processo resultam em certa contemplação e automatismo que se revelam em todas as manifestações da vida humana, tanto aquelas que envolvem sua objetividade como também sua subjetividade<sup>31</sup>.

Quando a universalidade é negada, a esfera do ser é reduzida à pura individualidade, à mera existência em si, precisamente onde a subjetividade não pode se realizar, isto é, fora da história e em si mesma. O indivíduo é invadido, e os extremos de sua vida objetiva e subjetiva, individual e coletiva são negados. A falsa universalidade rouba-lhe a referência do todo e o tange à ruptura com os outros e consigo. Uma ruptura faustiana, que é, na verdade, o preço a ser pago pelo indivíduo a uma sociedade reificada. (RESENDE, 2009, p. 136)

---

<sup>31</sup> “Os processos conscientes vão sendo substituídos por um número cada vez mais elevado de reações imediatas, quase físicas e sempre irrefletidas, como se o espaço disponível ao indivíduo para sua autonomia [...] não fosse mais possível” (RESENDE, 2009, p. 135).



Por intermédio da compreensão do que vem a ser o trabalho humano, este revela que a dança se manifesta e se desenvolve à medida que novas mediações se colocam entre o homem que cria e a natureza que lhe é exterior. Ao surgirem novas formas de interação e de produção, novas danças também se constituem.

Assim, uma vez compreendidos os processos e mecanismos que envolvem o trabalho e sua manifestação na sociedade do capital, interessa para este momento compreender a especificidade do trabalho artístico, ou seja, as objetivações materiais e simbólicas daquilo que se qualifica como arte, com atenção especial, é claro, para a particularidade da dança na relação universal do homem com a natureza.

## CAPÍTULO III

### NATUREZA E ESPECIFICIDADE DO TRABALHO ARTÍSTICO

Uma vez compreendido o trabalho humano e sua centralidade na constituição do ser social, este capítulo apresenta a discussão que envolve a especificidade do trabalho artístico e, portanto, da própria dança no universo das objetivações humanas. A discussão que se faz da arte e, especificamente, da dança, se desenvolve com base em seu viés ontológico, sobretudo, por meio das formas abstratas do reflexo artístico, com atenção especial para a forma abstrata *ritmo*.

Contribui para este momento da pesquisa György Lukács, principalmente com sua obra *Estética – cuestiones prelimiaries y de principio* (1966), que apresenta as formas abstratas do fazer artístico, discutindo a questão da estética e da arte a partir de um viés ontológico marxista. A interpretação de Celso Frederico (2013) sobre as obras do autor húngaro também se efetiva como uma base teórica de considerável importância para a temática aqui abordada.

#### 1. O trabalho artístico

A arte é uma atividade sensível que permite ao homem se afirmar sobre a realidade material por meio da exteriorização de suas forças essenciais. Ao se afastar do reino das necessidades imediatas, que são providas por intermédio do trabalho produtivo – primeira forma de relacionamento entre o homem e o mundo exterior –, a arte se desenvolve como nova possibilidade de exteriorização e, ao mesmo tempo, como nova forma de reconhecimento do homem que se inscreve na natureza, portanto, como desenvolvimento do próprio trabalho humano.

O trabalho humano é, assim, o responsável por construir as diferentes formas de consciência, consciência esta que não é outra coisa senão o reflexo da própria realidade material. Isso quer dizer que o trabalho, atividade realizada especificamente pelos homens, reflete essa realidade concreta da natureza, evidenciando que as ideias não existem previamente à realidade objetiva. O entendimento de que a arte é trabalho humano encontra respaldo justamente pelo

fato de ser ela uma mediação entre a objetividade e a subjetividade do ser do trabalho.

Forma de objetivação tardia, atividade teleológica que reúne o projeto subjetivo do homem ao mundo material, a arte é entendida não só como um modo de conhecer o mundo exterior (como queria Hegel), mas também como um fazer, uma práxis que permite ao homem afirmar-se ontologicamente. Além do aspecto cognitivo, a arte é um meio de projeção dos anseios subjetivos que transcendem a realidade imediata. (FREDERICO, 2013, p. 44-45)

Longe de estabelecer um processo de hierarquização entre as diferentes objetivações humanas, a arte representa uma relação de continuidade com o trabalho produtivo, posto que é trabalho, ainda que, nessa relação com a natureza exterior, o trabalhador opere sobre outras normas e padrões que submetem esse processo criativo às leis do belo, da beleza<sup>32</sup> (MARX, 2010).

Fato é que o homem tem necessidade de construir os meios de sua existência, tanto materiais como simbólicos. Nesse sentido é que se afirma que o trabalho carrega consigo a condição humana de sua inalienável ontologia. Além disso, somente o homem possui a capacidade de produzir para além das necessidades físicas imediatas, e a arte expressa bem o momento em que ele supera a produção restrita do trabalho produtivo.

Não há dúvida de que tanto o trabalho produtivo como a arte compõem o universo das objetivações humanas. Um e outro dá ao homem a condição de se descolar da natureza, transformando-a em infinitos objetos. Como a arte é uma objetivação tardia, visto que é um desenvolver do trabalho produtivo, evidencia-se que o trabalho humano sofreu uma série de modificações, saltos e rupturas em seu longo processo de desenvolvimento social até que se pudesse identificar nele características puramente estéticas. Essa dimensão essencialmente estética que o trabalho artístico traduz exige também outra análise da relação sujeito-objeto, que, uma vez iniciada na atividade produtiva do homem, criou certo distanciamento deste

---

<sup>32</sup> Apesar da ausência de obras mais amplas de Marx que tratem, especificamente, da Arte e da Estética, é necessário reconhecer que, em sua vasta produção teórica, mesmo que muitas vezes obras escritas com Engels (1975, 1976, 1986) o filósofo alemão anunciou alguns pressupostos teóricos sobre esses campos do saber humano. Autores como Adolfo Sánchez Vázquez, em *As ideias estéticas de Marx* (2011), já buscava anunciar tais pressupostos estéticos. Mas foi com György Lukács, especialmente na obra *Estética* (1966), composta por quatro volumes, que o pensamento de Marx sobre os temas em questão foi consolidado, quando, por exemplo, desenvolve e estabelece, em definitivo, um pensamento estético marxista.

com a natureza. Constituiu-se, portanto, a natureza como objeto e, por conseguinte, o homem como sujeito.

Marx (2010) atribui à arte uma atividade humana essencial, dedicando especial atenção para os sentidos humanos, pois, para ele, “[...] a formação dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até aqui” (p. 110). Os sentidos humanos, apesar de sua dimensão natural, sofreram um longo processo de desenvolvimento histórico, o quer dizer que neles também está presente uma dupla determinação da dimensão natural e social.

Nem os objetos humanos são os objetos naturais como se apresentam imediatamente, nem os sentidos humanos são em sua realidade direta, objetiva, sensibilidade humana, objetividade humana. A natureza não se encontra adequada ao ser humano nem objetiva e nem subjetivamente. (MARX, 2010, p. 128)

A arte é, portanto, uma atividade mediada pelas forças produtivas. Por ser trabalho, o homem, ao operar na natureza extraindo dela os objetos que lhe são úteis, desenvolve, concomitantemente, a educação dos sentidos, especialmente em virtude das mediações materiais que acompanham a práxis humana.

O olho se tornou olho humano, da mesma forma como o seu objeto se tornou um objeto social, humano, proveniente do homem para o homem. [...] compreende-se que o olho humano frui de forma diversa da que o olho rude, não humano [frui]; o ouvido humano diferentemente da do ouvido rude etc. (MARX, 2010, p. 109)

Em síntese, a arte é atividade exclusivamente humana. Por esse motivo, não há espaço para o vislumbre da natureza de forma desinteressada. Na atividade artística, o homem, como ser do trabalho, ao atuar sobre a natureza alcança e cria determinados objetos com real significação humana. No entanto, ao contrário do trabalho produtivo, o trabalho artístico consegue, ao agir sobre a natureza, negar a dimensão imediata que motiva o trabalho produtivo. Assim, na criação de mais e mais objetos artísticos, efetiva-se o processo de formação e humanização do ser do homem.

A arte como um fenômeno social é o ponto de partida que irá percorrer todo o pensamento estético de Lukács. Seu foco inicial é, sem dúvida, a relação dialética que está posta entre a consciência humana e a realidade objetiva da vida material. É

nessa relação que o autor húngaro expende esforços para conhecer a formação do reflexo estético, por entender que “[...] somente a partir dessa dinâmica de gênese, desprendimento, autonomia e raízes na vida da humanidade, podem ser alcançadas as peculiares categorias e estruturas das reações científicas e artísticas do homem à realidade”<sup>33</sup> (LUKÁCS, 1966, p. 12, tradução nossa).

A vida cotidiana é, para Lukács, a fonte de todo seu pensamento acerca da estética. Com a finalidade de encontrar o comportamento estético em meio às atividades cotidianas dos homens, o autor parte justamente das manifestações provenientes das necessidades diárias da vida humana. Conforme o autor, a realidade da vida material cotidiana tanto inaugura como encerra as objetivações advindas do trabalho, e é no próprio cotidiano que tanto a arte como a ciência se apresentam como formas desenvolvidas de trabalho humano, portanto, formas superiores de objetivações humanas.

Nesse cotidiano, a arte e a ciência revelam-se como formas desenvolvidas do trabalho. Um desenvolver lento e histórico, mas suficiente para ir se distinguindo das demais atividades diárias demandadas pela dinâmica do cotidiano.

Lukács privilegia a ciência e a arte como formas puras de reflexo, mas entre elas, num *fecundo ponto médio*, localiza o reflexo próprio da vida cotidiana (a consciência do homem comum). A vida cotidiana é o ponto de partida e o ponto de chegada: é dela que provém a necessidade de o homem objetivar-se, ir além de seus limites habituais; e é para a vida cotidiana que retornam os produtos de suas objetivações. Com isso, a vida social dos homens é permanentemente enriquecida com as aquisições advindas das conquistas da arte e da ciência. (FREDERICO, 2000, p. 303, grifo do autor)

Assim, a estética surge, para Lukács (1966), como uma reflexão consciente do cotidiano da vida dos homens, e é sob essa premissa que desenvolve toda sua extensa obra sobre a estética e a arte. É também a partir dessa necessidade de objetivação demandada pela realidade que o autor afirma que, ao contrário das diferentes objetivações humanas, a arte se revela como uma forma superior de

---

<sup>33</sup> Texto original: “Sólo a partir de esa dinámica de la génesis, el despliegue, la autonomía y la raíz en la vida de la humanidad, pueden conseguirse las peculiares categorías y estructuras de las reacciones científicas y artísticas del hombre a la realidad”.

consciência, capaz de suspender o homem do cotidiano no qual se encontra inserido.

Enquanto a arte e a ciência se desenvolvem intensamente e, por isso, atingem uma visão depurada da realidade, o pensamento cotidiano debate-se com os seus limites. Evidentemente, existe nele já um conhecimento (= reflexo) do mundo exterior. Basta pensar aqui no trabalho e na linguagem, formas básicas de objetivação da vida cotidiana. O trabalho aproxima-se da arte (artesanato), mas seu compromisso com a subsistência tolhe a possibilidade de desenvolvimento. Ele também aproxima-se da ciência, mas sua natureza *fluida* e *mutável* impede sua identificação com o reflexo universalizante e abstrato, próprio da atividade científica. (FREDERICO, 2000, p. 304, grifos do autor)

Nessa relação do homem com a imediatividade de seu cotidiano, instaura-se também um tipo de relação entre ele e sua realidade que, em grande medida, faz com que perceba a existência do mundo exterior de forma instintiva, já que o conhecimento é impedido de se concretizar, haja vista o aligeiramento com que se relaciona com os fenômenos da vida do dia a dia.

Sobre essa questão, Lukács (1966) apresenta o conceito de *homem inteiro* e *homem inteiramente*. O primeiro diz respeito ao homem que, em seu cotidiano, se relaciona com os fenômenos de forma fragmentada e descontínua.

Toda análise séria e sem preconceitos deve mostrar que o homem da vida cotidiana sempre reage aos objetos de seu ambiente de forma espontaneamente materialista, independentemente de como se interpretam essas reações do sujeito da prática<sup>34</sup>. (LUKÁCS, 1966, p. 46, tradução nossa).

Ao contrário do que ocorre com o *homem inteiro*, o *homem inteiramente* consegue estabelecer uma relação de verticalidade com o mundo da arte e da ciência, instituindo o diálogo entre os diferentes fenômenos que compõem a dinâmica do real aparente.

---

<sup>34</sup> Texto original: "Todo análisis serio y algo libre de prejuicios tiene que mostrar que el hombre de la vida cotidiana reacciona siempre a los objetos de su entorno de un modo espontáneamente materialista, independentemente de cómo se interpreten luego esas reacciones del sujeto de la práctica".

Pense, por exemplo, no esporte como um simples exercício somático, em que esta relação pode ter um caráter puramente imediato, como acontece na marcha ou na mera caminhada, e, ao mesmo tempo, em mediações complicadas e às vezes muito amplas, que se apresentam em treinamento sistemático em comparação com essas formas simples<sup>35</sup>. (LUKÁCS, 1966, p. 80, tradução nossa)

A relação dialética que envolve o *homem inteiro* e o *homem inteiramente* permite afirmar que o primeiro se eleva à condição de *homem inteiramente* por questões próprias do cotidiano. Nas palavras de Lukács (1966), pode-se, assim, compreender:

[...] por exemplo, na vida cotidiana, o homem fecha os olhos para perceber melhor determinadas nuances sonoras do mundo ao seu redor, essa eliminação de uma parte da realidade refletida pode permitir a captação do fenômeno que naquele momento interessa dominar com maior precisão, mais plenamente e com mais aproximação do que o que poderia ter sido alcançado sem que se prescindisse do mundo visual<sup>36</sup>. (LUKÁCS, 1966, p. 36, tradução nossa)

É importante deixar claro que tanto o *homem inteiro* como o *homem inteiramente* estão presentes no mesmo homem, e em um momento ou outro ambos são chamados ao cotidiano. Por isso, cabe registrar que no *homem inteiramente* sempre haverá um espaço para o *homem inteiro* e também para o seu contrário. Certamente que em um momento ou outro pode prevalecer a presença de um deles. Acerca dessa relação dialética entre o homem inteiro e o homem inteiramente, Frederico (2000) faz a seguinte análise:

Com essa terminologia um tanto insólita, Lukács separa duas formas distintas de comportamento. A arte, ao contrário da vida cotidiana, oferece-nos um *mundo homogêneo*, depurado das "impurezas" e acidentes da heterogeneidade próprias do cotidiano. Na fruição estética, o indivíduo depara-se com a figuração homogeneizadora,

<sup>35</sup> Texto original: "Piénsese, por ejemplo, en el deporte como simple ejercicio somático, en el cual esa relación puede tener un carácter puramente inmediato, según ocurre en la marcha o el mero paseo, y, al mismo tiempo, en las mediaciones complicadas, y a veces muy amplias, que se presentan en el entrenamiento sistemático comparado con aquellas formas simples".

<sup>36</sup> Texto original: "[...] por ejemplo, en la vida cotidiana, el hombre cierra los ojos para percibir mejor determinados matices audibles de su mundo circundante, esa eliminación de una parte de la realidad a reflejar puede permitirle captar el fenómeno que en aquel momento le interesa dominar más exacta, más plenamente y con más aproximación que la que habría podido conseguir sin ese prescindir del mundo visual".

mobilizando toda a sua atenção para adentrar-se nesse mundo miniatural, despojado dos acidentes e variáveis que geram as descontinuidades do cotidiano. Essa concentração da atenção, essa mobilização das forças espirituais, produz uma *elevação do cotidiano*. Nesse momento, segundo Lukács, o indivíduo supera a sua singularidade e é posto em contato com o gênero humano. O exemplo mais claro é o fenômeno da *catarse*, que permite restabelecer o nexos do indivíduo com o gênero. Esse nexos fica esmaecido na cotidianidade onde os homens encontram-se fragmentados e entregues à resolução dos problemas pessoais de sua vida privada. (p. 305, grifo do autor)

Certamente que a práxis, como categoria que alcança o trabalho humano (tendo em vista de que se trata de uma categoria teórica mais ampla que a categoria do trabalho), é capaz de revelar toda essa riqueza no agir do homem. Fato é que o homem, ou melhor, o ser social se projeta e se realiza por meio de diversas objetivações, tanto de ordem material como de ordem ideal, seja em suas objetivações primárias, seja em suas objetivações científicas, filosóficas e da própria arte. E é justamente neste mundo de produtos, valores e obras construídos pelo homem que o mundo humano se constitui, e, com ele, se constitui a espécie humana capaz de se reconhecer como gênero humano e, por isso mesmo, como ser criativo e autoprodutivo.

Em síntese, o que aqui se propôs a demonstrar é o fato de ser o trabalho artístico uma forma social do trabalho em geral. Daqui em diante o objetivo é demonstrar a especificidade da produção da consciência estética por intermédio dos “reflexos” artísticos e de suas formas abstratas, conforme sugere Lukács (1966).

### 1.1 O “reflexo” artístico e suas formas abstratas

As objetivações, que hoje são denominadas objetos artísticos ou manifestações artísticas, refletem todo o desprendimento histórico da natureza e do próprio cotidiano. Nesse processo dialético de rupturas e continuidades com a dinâmica da vida real, outras mediações se colocam como matéria-prima desse todo estético do qual atualmente é possível se apropriar. Faz-se referência aqui às formas abstratas do fazer artístico que, conforme a exposição de Lukács (1966) ainda no primeiro volume de sua *Estética*, são as formas abstratas que tornaram possíveis a concretude da arte.



O “reflexo” estético constitui o elemento essencial na gênese histórica da arte. Já se sabe que foi por meio do trabalho que o homem estabeleceu a primazia em sua relação com a natureza. Por esse entendimento, o trabalho é a atividade que funda as diferentes formas de consciência que se consolidam em virtude dos “reflexos” da vida material.

Assim, o trabalho implica um “reflexo” que condiz com a concreticidade do mundo exterior. Isso implica afirmar que não é possível a uma ideia se antecipar, se antepor à realidade da vida cotidiana, da vida material. As ideias brotam exatamente no desenvolvimento do metabolismo entre homem e natureza. O que ocorre é que a ação do homem sobre o mundo que o circunda resulta na formação incessante da consciência humana, proveniente da recepção mesma de tais “reflexos”. No entanto, nesse metabolismo, é a consciência quem dirige a ação humana mediando o plano objetivo e o plano subjetivo.

É justamente na relação dialética entre a consciência e a realidade material que Lukács (1966) busca compreender a formação dos “reflexos” artísticos. Com esse objetivo em pauta, o autor apresenta certas formas abstratas que, uma vez desenvolvidas, constituem os componentes fundamentais da arte. São elas: o ritmo, a simetria<sup>37</sup>, a proporção<sup>38</sup> e a ornamentística<sup>39</sup>. Não há dúvida de que a atenção especial, para fins deste trabalho, irá se concentrar na análise do ritmo, não somente por se constituir como a forma abstrata mais essencial, já que é elemento fundamental na existência humana, mas especialmente por ser a forma abstrata que mais se revela na arte da dança, nosso objeto de investigação<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup> “A *simetria*, como o ritmo, encontra-se dada na natureza e convive lado a lado com a assimetria. Basta pensar no rosto humano. Quando passamos da natureza para os domínios da estética, o reflexo artístico do nosso rosto humano reapresenta essa contradição entre simetria e dissimetria de fato existente, mas o faz através de uma intensificação dos traços do real, tais como eles são captados imediatamente pela nossa senso-percepção” (FREDERICO, 2013, p. 122).

<sup>38</sup> “A *proporção* está presente na natureza antes de ser captada pelo trabalho do artesão. Ela, portanto, é um reflexo da realidade. Mas esse reflexo não é ainda aquele próprio da arte. Este só se autonomiza quando a percepção do objeto deixa de ser considerada uma realização técnica, tal como ocorre no trabalho do artesão, e se converte numa força evocadora capaz de transmitir determinados sentimentos ao receptor da obra de arte” (FREDERICO, 2013, p. 122).

<sup>39</sup> “A *ornamentística* integra a terceira e última das formas abstratas do reflexo. Tanto os animais quanto os homens habituaram-se a retirar da natureza certos elementos e utilizá-los como adornos. Os animais, entretanto, são movidos por necessidades fisiológicas, enquanto o homem atua livremente. Mas o hábito de utilizar adornos não é inato ao homem: ele nasce para responder a necessidades estritamente sociais (sinais de pertencimento a alguma comunidade etc.) ” (FREDERICO, 2013, p. 122).

<sup>40</sup> Lukács (1966) chama a atenção para o fato de que “[...] o processo de desprendimento do estético a partir da cotidianidade mágica não pode, pois, estudar-se tão pouco aqui, filosoficamente, mas partindo do já esteticamente formado e procedendo para trás” (p. 265, tradução nossa).

A forma abstrata ritmo é encontrada tanto na natureza exterior como na própria natureza humana. Muito dessa natureza exterior revela-se ao homem de forma cíclica, como as estações do ano (primavera, verão, outono, inverno), as fases da lua (nova, minguante, cheia, crescente), o cultivo da terra etc. Em outra dimensão, estão os cantos dos pássaros, o curso dos rios, o voo das aves. Em todas essas manifestações, encontra-se uma marcação cíclica que dita o momento de sua aparição.

Por um lado, os elementos rítmicos da natureza que cercam o homem (dia e noite, estações, etc.) que em um estágio muito posterior e mais desenvolvido, uma vez que, como consequência do trabalho, o ritmo se tornou em um momento importante da existência humana, foram chamados a desempenhar um papel importante tanto no cotidiano quanto na atividade artística. Os mitos pré-históricos mostram que, nos tempos primitivos, essa sucessão rítmica não foi experimentada ou concebida tão obviamente quanto em períodos posteriores. Lévy-Bruhl fala sobre cerimônias cujo objetivo é obter a regularidade das estações, a produção sólida da colheita, a única superabundância de frutas, insetos e animais comestíveis. (LUKÁCS, 1966, p. 266, tradução nossa)<sup>41</sup>

O corpo humano também revela sua vida por meio de infindáveis marcações cíclicas. Entre as mais evidentes delas estão a batida rítmica do coração, o ritmo de uma marcha, o que demarca o ritmo da existência. No entanto, outros ciclos e ritmos também expressam o equilíbrio funcional da dimensão orgânica do homem: a própria respiração, os ciclos menstruais, a funcionalidade intestinal, o sono, a fome, dentre outros. “O ritmo é, pois, um elemento da existência fisiológica do ser vivo. [...] Temos dito que algumas funções não podem fluir normalmente, mas se observam um determinado ritmo, e que a arritmia é um sintoma de perturbação e até de enfermidade<sup>42</sup>” (LUKÁCS, 1966, p. 267, tradução nossa).

---

<sup>41</sup> Texto original: "Por un lado, los elementos de la rítmica de la naturaleza circundante al hombre (día y noche, estaciones, etc.) que, en un estadio muy posterior y más desarrollado, una vez que, a consecuencia del trabajo, el ritmo se ha convertido en un momento importante de la existencia humana, estaban llamados a desempeñar un papel de importancia tanto en la cotidianidad cuanto en la actividad artística. Los mitos prehistóricos muestran en cambio que en los tiempos primitivos esa sucesión rítmica no se experimentó ni concibió tan obviamente como en períodos posteriores. Lévy-Bruhl habla de ceremonias cuya finalidad es conseguir la regularidad de las estaciones, la producción normal de la cosecha, la sólida sobreabundancia de frutos, insectos, animales comestibles".

<sup>42</sup> Texto original: "El ritmo es pues un elemento de la existencia fisiológica del ser vivo. [...] Hemos indicado ya que algunas funciones no pueden discurrir normalmente más que si observan un determinado ritmo, y que la arritmia es un síntoma de perturbación, y hasta de enfermedad".

Para Lukács (1966), esses ritmos externos e internos influenciaram a realização do trabalho humano, inclusive o constituindo. Mas, ao mesmo tempo, foi o próprio trabalho humano que permitiu a passagem do ritmo em sua manifestação natural para o domínio social. “Do mesmo modo que o trabalho, que a ciência e todas as atividades sociais do homem, a arte é um produto da evolução social, do homem que se faz homem mediante seu trabalho<sup>43</sup>” (p. 24, tradução nossa).

Ainda a esse respeito, prossegue o autor:

[...] a disposição para aliviar a vida pelo ritmo está presente no animal apenas como disposição, sem chegar a se expressar mais do que no contato com o homem, que já conhece o trabalho e usa conscientemente seus resultados. O que é decisivo é que certos rendimentos são mais fáceis de se tornam rítmicos, e essa ritmização pode ser alcançada tanto no homem quanto no animal, e muitas vezes, sem alcançar a consciência. (p. 267, tradução nossa)<sup>44</sup>

Deste modo, o ritmo se traduz como uma das qualidades ontológicas do ser social, enquanto a arte, de maneira semelhante ao trabalho em geral, se realiza como atividade teleológica. No caso do ritmo, é ele o responsável pela marcação do compasso das atividades laborais e pelos processos de hominização e de humanização. Ainda segundo Lukács (1966), inicialmente o ritmo está presente no homem do mesmo modo como se encontra nos demais animais, ou seja, não é uma qualidade de que só os seres humanos sejam portadores. No entanto, somente no homem o ritmo pode ser aperfeiçoado e desenvolvido por meio da atividade laboral, e, quando sua consciência se apropria dos ritmos da natureza externa e de sua natureza interna, passa a ser objeto de reflexão.

O homem vive em si mesmo, como o animal e a natureza. A interação entre um e outro é entre poderes da mesma ordem do ser: é por isso que os ritmos que podem ser produzidos nessa interação não se separam do mundo natural. Por outro lado, o trabalhador toma um pedaço da natureza, o objeto do trabalho, e o retira da

---

<sup>43</sup> Texto original: “Del mismo modo que el trabajo, que la ciencia y que todas las actividades sociales del hombre, el arte es un producto de la evolución social, del hombre que se hace hombre mediante su trabajo”.

<sup>44</sup> Texto original: “[...] la disposición a aligerarse la vida por el ritmo está presente en el animal sólo como tal disposición, sin llegar a expresarse más que en el contacto con el hombre, que ya conoce el trabajo y utiliza conscientemente sus resultados. Lo decisivo es que determinados rendimientos son más fáciles si se hacen rítmicos, y esta ritmización puede conseguirse tanto en el hombre cuanto en el animal, y frecuentemente sin que llegue a consciencia”.

conexão natural, submete-o a um tratamento pelo qual as leis naturais são usadas teleologicamente em uma posição humana de fins. Isso se intensifica mesmo quando aparece uma natureza transformada teleologicamente desse modo. (LUKÁCS, 1966, p. 268, tradução nossa)<sup>45</sup>

Ao contrário do que sugerem as teorias idealistas sobre a arte e a estética, o ritmo é um elemento da realidade material, porém, só pode ser desenvolvido pelos homens por intermédio do trabalho humano, e não como uma dádiva de origem mística. O ritmo estético, que é muito diferente do ritmo natural que está presente em toda a natureza e, por isso mesmo, no próprio homem, não é uma atividade pertencente ao ser desde o seu nascimento. O ritmo estético, fruto da criação humana e da prática dos homens, saiu da natureza para o trabalho e do trabalho para os domínios da arte, e é o trabalho humano que lhe atribui finalidades (LUKÁCS, 1966).

Como se pode notar, ontologicamente, a manifestação rítmica presente tanto na natureza como no próprio corpo humano se traduz apenas como manifestação da realidade cotidiana e, por isso, ausente de toda e qualquer intencionalidade estética. Como essa natureza é histórica, o ritmo também se constitui historicamente. Somente quando o homem se relaciona com a natureza, por intermédio do trabalho, passa a ser notável o surgimento de outros ritmos, que são marcados especialmente no processo de produção de ferramentas necessárias ao desenvolvimento do trabalho humano.

Ensina Lukács (1966) que à medida que o trabalho se desenvolve, especialmente em virtude de novos formatos de ferramentas e demais meios utilizados para a sua concretização, novos ritmos também se revelam. E por extensão, ao se complexificar a produção material da vida humana, essa complexidade alcança também as formas abstratas que constituem as manifestações daquilo que irá compor os objetos artísticos, como a própria dança,

---

<sup>45</sup> Texto original: "El hombre vive en sí, como el animal, en la naturaleza, y la interacción entre uno y otra es entre potencias del mismo orden del ser: por eso los ritmos que pueden producirse en esa interacción, no se desprenden del mundo natural. En cambio, el en trabajo el hombre toma un trozo de naturaleza, el objeto del trabajo, y lo arranca de su conexión natural, lo somete a un tratamiento por el cual las leyes naturales se aprovechan teleológicamente en una humana posición de fines. Esto se intensifica aun cuando aparece en la herramienta una naturaleza teleológicamente transformada de ese modo".

muito por conta dos novos elementos que ou encerram ou desenvolvem a forma e o conteúdo de tais abstrações.

Ao contrário do ritmo produzido pelo trabalho, o ritmo natural (dos animais, da natureza e dos homens) desenvolve-se subjetivamente, de forma espontânea, sem atividade reflexiva, uma vez que pertence à dinâmica natural da vida. Já o ritmo social ou estético é produzido pelo exercício efetivo da atividade reflexiva do homem sobre a natureza.

O caráter estético do ritmo não se apresenta na cotidianidade do homem primitivo, mas apenas na medida em que um tipo de trabalho, diminuindo relativamente o gasto de energia e produzindo ao mesmo tempo melhores resultados, provoque sensações prazerosas de alívio, de domínio de si mesmo e do objeto, desencadeando uma autoconsciência do processo de trabalho. (LUKÁCS, 1966, p. 272-273, tradução nossa)<sup>46</sup>

As sensações prazerosas que envolvem o domínio de si e do objeto elaborado acompanham o processo de trabalho de forma imediata, mesmo que para isso tivesse sido necessário um longo processo de desenvolvimento que apontasse para a manifestação rítmica como uma atividade desprendida da atividade laboral. Esse desprender da atividade laboral foi fruto de diferentes mediações, a ponto de ser possível sua aplicação em campos que não remetessem ao trabalho. O prazer suscitado tanto pelo melhor rendimento como pelo alívio de trabalho revela-se como as primeiras mediações nesse processo.

O primeiro desses momentos mediadores será, certamente, a satisfação para o melhor desempenho e alívio do trabalho, e acima de tudo, a autoconsciência do trabalhador alimentada por essas vivências e experiências. Este sentimento, que também é constantemente apresentado em níveis muito mais evoluídos como o processo de trabalho é aperfeiçoado e aliviado pela performance daqueles que trabalham, se expressam, como todos os feitos importantes da vida neste período, sob uma camada mágica. (LUKÁCS, 1966, p. 273, tradução nossa)<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Texto original: "El carácter estético del ritmo no se presenta en la cotidianidad del hombre primitivo sino en la medida en que un tipo de trabajo, por disminuir relativamente el gasto de energía y producir al mismo tiempo mejores resultados, suscite placenteras sensaciones de alivio, de dominio de sí mismo y del objeto, desencadenando así una autoconsciencia del proceso de trabajo".

<sup>47</sup> Texto original: "El primero de esos momentos mediadores será seguramente la satisfacción por el mejor rendimiento y el alivio del trabajo, y ante todo la autoconsciencia, del hombre trabajador, alimentada por esas vivencias y experiencias. Este sentimiento, que se presenta además

O ritmo tinha, inicialmente, o papel de abrandar as atividades laborais. No entanto, no instante em que proporciona prazer e deleite, começa a se tornar independente, sendo, inclusive, suplicado e invocado em vários rituais primitivos de dança e magia, conforme será visto mais à frente, quando o ritmo já compõe a manifestação artística da dança. É importante registrar que, como forma abstrata, o ritmo não se constitui apenas por aspectos sonoros. O próprio movimentar-se do corpo humano traduz não somente uma marcação rítmica como também uma estética do movimento.

Na atividade laboral é possível identificar um conjunto de movimentos que, ditados por uma dinâmica rítmica, também proporcionam deleite e conforto durante a execução do trabalho. De semelhante modo, uma vez que esses movimentos se tornam independentes, é possível ver sua manifestação em momentos outros que não a atividade do labor, a ponto de seu desenvolvimento resultar em variados tipos de danças, tais como os conhecemos hoje.

Interessante notar que o ritmo proporciona tanto prazer, em virtude de sua capacidade de aumentar a produção de determinado produto do trabalho (dimensão quantitativa), quanto certo alívio, dado o menor esforço requerido para as atividades laborais. Assim, o ritmo, em um primeiro momento, cumpre com uma contribuição puramente material (aumento da produção), para em um segundo momento proporcionar desfrute e, finalmente, trazer a satisfação do espírito por meio de uma atividade genuinamente estética.

Para Lukács (1966), a verdadeira arte traz sempre consigo um aspecto genuíno de sua verdadeira gênese: o trabalho humano. A essência dessa arte autêntica não é outra coisa senão o mundo concreto da produção e reprodução da vida humana. A arte é trabalho, é sociabilidade, é existência social.

Uma vez compreendida a especificidade do trabalho artístico, resta conhecer e identificar a dança como uma objetivação desse todo complexo que é o universo artístico. Como a dança é igualmente compreendida como trabalho, sociabilidade e existência social, compete, neste momento, analisar a sua particularidade na relação universal do homem com a natureza.

---

constantemente también a niveles mucho más evolucionados mientras el proceso de trabajo se perfecciona y aligera por el rendimiento de los que trabajan, se expresa, como todos los hechos importantes de la vida de este período, bajo una capa mágica".

## 2. A particularidade da dança na relação universal do homem com a natureza

O trabalho é o criador dos objetos humanos. Esses objetos são extraídos da própria natureza, e podem ser materiais ou simbólicos. A arte e, portanto, a dança, como processos de criação humana, se inclui nesse contexto. A dança, uma vez que se constitui como linguagem de comunicação e expressão humana, exterioriza-se por meio de movimentos ritmados, muitas vezes coreografados. Ao som ou não de uma música, marcada por expressões corporais harmoniosas e intencionais, traduz o pressuposto fundamental que remete à universalidade da relação do homem com a natureza, ou seja, o trabalho humano.

Uma vez entendida como arte, a dança é trabalho humano, posto que no ato de dançar exige-se a *prévia ideação*, nas palavras de Lukács (2013), e ao mesmo tempo trata-se de uma atividade projetada, e, por isso, teleologicamente direcionada. O ato de dançar só se concretiza por meio da exteriorização que expressa esforços particulares, mas que ao mesmo tempo remete ao esforço da condição de seu gênero universal, expressando universalidade e linguagem articulada.

Na relação do homem com a natureza mediada pela dança, o sujeito do trabalho busca se exteriorizar para além das exigências imediatas que provêm da exploração e do controle da natureza. Certamente a dança não explora a natureza como ocorre no trabalho produtivo. No entanto, por meio da dança, o homem também humaniza a natureza, a exemplo do ritmo, da proporção, da simetria e da ornamentística, que, como visto, constituem categorias que medeiam a produção da dança e das demais linguagens provenientes do trabalho artístico.

Partindo-se do entendimento de que o trabalho humano cria objetivações que ultrapassam largamente a perspectiva produtiva do trabalho, já é possível afirmar que a dança se constitui como uma dessas objetivações, constituindo-se como um tipo de trabalho em que o homem atua, de maneira mais acentuada, sobre si próprio, seja pelo controle corporal, seja pelo domínio do ritmo (ainda que mediado pelos ritmos da natureza circundante), operando transformações no universo das ideias e dos valores.

Assim, é possível afirmar que a dança, posto que é trabalho, só adquire objetividade quando concretiza projetos e produtos, ainda que no universo das representações e simbologia. Por esse caminho, torna-se possível afirmar que a dança se constitui igualmente como objetivação humana, uma vez que toda objetivação humana é trabalho. De acordo com Paulo Netto e Braz (2006), por se constituir como linguagem, a dança “[...] comunica e expressa conhecimentos e relações obtidas mediante a reflexão e a autonomia operadas pelo pensamento e constitutivas da consciência” (p. 41-42).

Com base nos autores, pode-se afirmar que a linguagem articulada expressa pela dança “[...] tanto exterioriza o pensamento quanto o viabiliza – pela consciência, o ser social toma a sua atividade e se toma a si mesmo como objeto de reflexão; através dela, o ser social conhece a natureza e se conhece a si mesmo” (p. 41). Acrescentam, ainda, que “[...] na sua ação e na sua atuação, o ser social sempre encontra alternativas e sempre pode escolher – e a escolha entre alternativas concretas configura o exercício da liberdade: ser livre é poder escolher entre elas; o ser social é um ser capaz de liberdade” (PAULO NETTO; BRAZ, 2006, p. 42).

Nesse caminho, a historiografia clássica da dança diz que em sua gênese, ao transformar os ritmos e sons da natureza exterior e da própria natureza humana em movimentos intencionais<sup>48</sup>, o homem humaniza a natureza, dominando-a. Para Caminada (1999, p. 22),

A dança nasceu da necessidade de expressar uma emoção, de uma plenitude particular do ser, de uma exuberância instintiva, de um apelo misterioso que atinge até o próprio mundo animal. Sim, porque também nos macacos aparece a dança, embora, só com o homem, ela se eleve à categoria de arte, em função mesmo de sua consciência.

A autora parece sugerir que a dança se traduz como uma expressão rítmica coordenada e presente na natureza exterior, como é o caso dos animais. Todavia, se os animais também “dançam”, como sugerido por Caminada (1999) e por outros autores, a diferença entre o homem e os demais animais está justamente no

---

<sup>48</sup> Para embasar essa afirmação foram utilizadas as obras de Roger Garaudy (1980), Maribel Portinari (1989), Eliana Caminada (1999) e Paul Bourcier (2001). O homem primitivo acreditava que, ao imitar os sons e movimentos da natureza, especialmente os movimentos dos animais, tornava-se possível, por meio da imitação do real, adquirir as forças físicas e espirituais do objeto em questão.



trabalho. Se dança é trabalho humano, como defende esta pesquisa, não se pode concordar com a afirmação de que os animais e a natureza dançam, uma vez que somente o ser social pode produzir qualquer tipo de linguagem, já que essa se constitui como fruto do trabalho, que é uma atividade especificamente humana.

Deste modo, o potencial projetivo, sua intencionalidade e a atenção dispensada durante toda a execução do ato de dançar é o que diferencia o movimento rítmico realizado pelos homens do movimento rítmico dos animais e da natureza exterior, por mais harmonioso que seja. Portanto, a dança é uma atividade humana, demasiadamente humana. Ao dançar, o homem trabalha-se, o que faz com que a dança ganhe uma dimensão antropológica.

A princípio, os movimentos que deram início ao que hoje se denomina dança se traduziam na *mímesis* da realidade primitiva. A dança constituía-se como “[...] expressão e celebração da continuidade orgânica entre homem e natureza. É também realização da comunidade viva dos homens” (GARAUDY, 1980, p. 17). Como em grande parte das manifestações artísticas, os registros nas paredes e rochas de cavernas anunciam-se como o “[...] primeiro conhecimento sintético e estético do mundo, conhecimento imediato, anterior ao conceito e à palavra” (GARAUDY, 1980, p. 17).

Essa imitação dos sons e ritmos da natureza encontra em Aristóteles, em sua *Poética*, o conceito de *mímesis*, que pode ser compreendida como a tentativa dos homens de se tornarem idênticos ou semelhantes a algo que lhes é exterior. Essa prática humana de imitação da realidade, que perdura até os dias atuais, tem na Pré-História os seus primeiros sinais de evidência, por exemplo, as pinturas rupestres nas cavernas de Chauvet e Lascaux, na França, e de Altamira, na Espanha, dentre outras, que por meio de pinturas e desenhos de animais, pessoas, ou mesmo um misto de animais e pessoas, vegetais e figuras geométricas, expressavam certa realidade (PROENÇA, 2005).

Por associação com o que se percebe nas figuras rupestres, pode-se afirmar que os homens do paleolítico dançavam para possuir os efeitos da magia do movimento, acreditando obter poder sobre a natureza<sup>49</sup>, principalmente quando dançavam imitando os animais e, por conseguinte, dominando-os. O homem do

---

<sup>49</sup> É importante registrar que os pesquisadores dos séculos XX e XXI não sabiam os significados dos desenhos, fossem eles de quaisquer naturezas. Apenas se conjecturava com um olhar já educado pela cultura contemporânea.

período paleolítico<sup>50</sup> era basicamente caçador e coletor, apenas extraindo da natureza os alimentos necessários à sua sobrevivência. Quando os alimentos se tornavam escassos, o homem mudava de local, vivendo uma vida nômade, ou seja, sem fixar-se à terra (PROENÇA, 2005).

Nesse momento inicial, a dança se revela, basicamente, por meio de movimentos que tinham como objetivo imitar a natureza, seus sons externos, o movimento das águas, do vento, dos animais. Apesar dos gestos desordenados em sua gênese, surge a repetição sincronizada, o que para alguns autores se constitui na primeira técnica desenvolvida pelo ser humano no tocante à dança (CAMINADA, 1999; p. 22). No entanto, esta pesquisa compreende que a primeira técnica relativa à dança está no controle corporal em face do movimento, sendo a repetição sincronizada um desenvolvimento do domínio corporal. Foi justamente o crescente domínio corporal e a crescente estilização e desenvolvimento de sequências do movimento que tornaram possível a constituição da dança tal como se conhece hoje.

Sem dúvida, a dança como necessidade de comunicação é, antes de qualquer coisa, necessidade de exteriorização<sup>51</sup>. Em seu desenvolvimento como processo de exteriorização, pode-se afirmar que os primeiros registros na arte rupestre que apontam para a existência do que hoje denominamos dança irão ocorrer apenas no Neolítico, último período da Pré-História. Com o aprimoramento de técnicas de pintura, tornou-se possível expressar leveza e agilidade, produzindo a sensação de movimento por meio de imagens fixas. Nos desenhos, observa-se a elaboração de movimentos repetitivos, circulares, praticado pelos homens e não raro com o uso de máscaras representativas de animais<sup>52</sup>. “A explicação mais provável para essas pinturas rupestres ainda é a de que se trata das mais antigas relíquias da crença universal no poder produzido pelas imagens” (GOMBRICH, 2012, p. 42).

---

<sup>50</sup> Paleolítico é o período mais longo da Pré-História. Historiadores como H. Leicht (1965) e E. H. Gombrich (2012) e datam esse período como o momento na história dos homens que corresponde ao intervalo de aproximadamente 20.000 anos até 10.000 A. C. Do ponto de vista orgânico, a espécie humana já estava formada. Como o ecossistema paleolítico se baseava praticamente em animais, a dança se referia a eles e, ao mesmo tempo, à natureza circundante ao homem, muito em virtude do ritmo que tanto o homem quanto a natureza anunciavam.

<sup>51</sup> Como a dança é uma linguagem, pode-se dizer que ela é tão antiga quanto a consciência. “A linguagem é a consciência real, prática, que existe para os outros homens e que, portanto, também existe para mim mesmo; e a linguagem nasce, tal como a consciência, do carecimento, da necessidade de intercâmbio com outros homens. Desde o início, portanto, a consciência já é um produto social e continuará sendo enquanto existirem homens” (MARX; ENGELS, 2007, p. 34-35).

<sup>52</sup> Ainda hoje é possível encontrar várias manifestações de danças que fazem uso de máscaras durante sua execução. Os folguedos no Brasil, como o bumba meu boi e a Dança do Caboclo, todos no Nordeste, são exemplos dessas manifestações.

Foi também no Neolítico que alguns instrumentos e armas passaram a ser construídos. No entanto, o marco desse período foi o desenvolvimento das técnicas de plantar e colher alimentos, que deram ao homem pré-histórico um modo de vida mais estável, o que a vida nômade não lhe proporcionava. Ainda segundo Proença (2005), foi a partir dessas últimas imagens produzidas pelos homens do Neolítico que nasceu a primeira forma de escrita, a escrita pictórica, que apresentava como um de seus objetivos representar a vida cotidiana, tanto as atividades materiais como simbólicas. Já naquele momento a dança representava uma mediação no metabolismo do homem com a natureza, materializada também na arte rupestre.

Na Pré-História, por exemplo, gestos rítmicos e repetitivos tinham como finalidade esquentar o corpo antes de procurar um animal para o combate, o que permanece até os dias atuais entre os Bushmen, indígenas da África do Sul, como também entre os povos Kurnai, na Austrália Meridional. Conforme Portinari (1989), nesses dois grupos étnicos, a dança é realizada previamente ao exercício da caça.

Propiciar espíritos benfazejos, exorcizar forças maléficas, atrair a energia dos astros originaram rituais primitivos que tinham na dança uma das suas manifestações. Esses rituais, indicando a faculdade de simbolizar, seriam no Neolítico, por volta de 6500 a.C, quando o homem produzia objetos de pedra polida e trocara o nomadismo pela agricultura e domesticação de animais. [...]. Nessas arcaicas sociedades agrícolas originam-se os ritos de fertilidade. Era uma maneira de tentar controlar a natureza simulando o seu ciclo. Sacrifícios sangrentos, encantações, danças, dramatizações integravam os ritos. O objetivo consistia na obtenção de colheitas fartas. Tornava-se necessário então transmitir ao solo, através da magia, a capacidade reprodutiva dos animais e seres humanos. Assim as espigas cresceriam como criança no ventre materno, garantindo a continuidade da vida. (PORTINARI, 1989, p. 17-18)

Com a vida de caça reduzida em função do maior plantio e colheita, bem como de instrumentos mais apurados, tornou-se possível ao homem dedicar parte de seu esforço corporal para a abstração, a subjetividade e a racionalização, o que sem dúvida lhe deu condições de desenvolver suas potencialidades artísticas. Esse momento inicial artístico ocorreu na perspectiva restrita do naturalismo, ou seja, da imitação de certa realidade já existente ou mesmo de um conceito inicial, primitivo, já

que essa realidade se apresentava de forma verdadeira, real ao homem primitivo<sup>53</sup> (GARAUDY, 1980).

Com a fixação do homem na terra e a sua subsequente dedicação ao pensamento abstrato, atividades que remetem à dança, à pintura, à escultura e à música passam a estar cada vez mais presentes no cotidiano desse homem primitivo. Constituem assim um universo simbólico particular da exteriorização da vida e que hoje é denominado pelo que se conhece como arte.

Vê-se, então, que o homem toma consciência de si e de suas capacidades por meio do trabalho e da dimensão transformadora que este proporciona. De maneira concomitante, os objetos (frutos do trabalho), tal como a arte, em interação com o homem segundo os diferentes usos que este lhes deu, transformam a própria natureza humana.

Portinari (1989, p. 17) afirma que “[...] o homem primitivo dançava também como sinal de exuberância física e como rudimentar tentativa de comunicação”. Superado esse momento, o homem dançou em formato de ritual, que além de atrair a energia dos astros e as qualidades da natureza cumpria o papel de exorcizar forças maléficas.

Assim, uma vez aceito que o homem primitivo<sup>54</sup> dançava com a finalidade de exteriorizar, é possível afirmar que a dança era uma prática comumente presente nas diferentes comunidades primitivas.

Infelizmente, a história da arte<sup>55</sup> pouco ou nada relata sobre a história da dança. Isso, em certa medida, acaba por dificultar a compreensão de como a dança, que expressa certa relação do homem com a natureza, se materializava e se desenvolvia no tempo histórico em que natureza e magia se constituíam como mediações mais evidentes para a sua criação.

---

<sup>53</sup> Para o homem primitivo, a aparência da realidade vivida estava em harmonia com a essência mesma dessa realidade, ou seja, o modo de produzir a vida, tanto em seus bens materiais como imateriais, ocorria de maneira transparente. O homem primitivo era conhecedor do processo de produção. Já na particularidade do modo de produção capitalista, a sociedade não é transparente, já que sua produção da vida se desenvolve de modo opaco, e, por isso, por mais que a realidade se apresente de forma real, ela é falsa.

<sup>54</sup> “Chamamos a esses povos 'primitivos', não porque sejam mais simples do que nós – os seus processos de pensar, com frequência, são mais complicados do que os nossos –, mas por estarem mais próximos do estado em que, num dado momento, emergiu a humanidade” (GOMBRICH, 2012, p. 39).

<sup>55</sup> Os autores clássicos da história da arte, como Leicht (1965) e Gombrich (2012), dedicam-se apenas às pinturas, esculturas e edificações arquitetônicas. Gombrich (2012), na Introdução de sua obra, já anuncia: “Nos capítulos que se seguem analisarei a história da arte, que é a história da construção, da feitura de quadros e da realização de estátuas” (p. 37).

A referência à magia é importante, porque mostra o processo de humanização em sua dinâmica básica: de uma parte, a vinculação com o trabalho e, de outra, a sua autonomização em face dele. O ritual mágico e as suas representações (pense-se nas figuras rupestres) conectavam-se às atividades que os grupos sociais deveriam realizar para assegurar sua reprodução físico-material, especialmente a caça; neles se combinavam, sincreticamente, os objetivos a serem alcançados (o animal a ser morto), os conhecimentos acumulados (a figura do animal, os instrumentos para atingi-lo), a convocação e a organização necessárias à ação coletiva (a participação no ritual) e a invocação de forças favoráveis à caça (o apelo ao sobrenatural, tanto maior quanto menos os homens conheciam o meio ambiente e suas próprias capacidades). É no curso do desenvolvimento histórico que a autonomização da magia em face do trabalho vai se realizar, engendrando objetivações cada vez mais diferenciadas entre si e elas mesmas regidas por dinâmicas próprias: a partir da magia, ao cabo de milhares de anos, pensamento religioso, ciência, filosofia e arte tornaram-se objetivações autonomizadas do processo de trabalho, constituindo expressões do ser social desenvolvido. (PAULO NETTO; BRAZ, 2006, p. 40)

As experiências recentes, todavia, acabam dando pistas sobre essa prática corporal em tempos outros e, por isso mesmo, é possível afirmar, com base em Marx, que são as formas mais avançadas de dança que permitem a sua compreensão em outros momentos históricos, quando esta se encontrava em um processo menos desenvolvido. A exemplo disso, o registro do movimento nas paredes das cavernas traduz, em certa medida, o valor que os seres humanos atribuem ao poder das imagens. Com isso, basta analisar a relação que os homens estabelecem com os diversos amuletos, símbolos e imagens religiosas atuais para compreender que a dança primitiva também foi marcada por rituais de celebração, de fertilidade, de iniciação, de caça e de invocação da natureza, tal qual existe ainda hoje, mesmo que em menor proporção.

A dança desenvolve-se como fruto do trabalho humano. O uso ou desfrute dos produtos produzidos pelo homem, como a própria dança, provocam mudanças naquilo que ele é. Essa complexificação se encontra cada vez mais evidente nas relações de produção e reprodução da estrutura social, como se pode constatar nos dias atuais.

Com esta exposição, é possível afirmar que a dança, no período do início das relações produtivas, cuja principal característica é a posse da terra como um bem coletivo dos homens, é igualmente uma prática produzida coletivamente e

voltada para o bem maior da comunidade. Ela reproduz certo comprometimento com a tribo ou a comunidade, e, sobre seu processo criativo, o homem exercia seu controle consciente.

Avançar no desenvolvimento dessa relação da dança com a estrutura produtiva das formações sociais pré-capitalistas é o que este trabalho irá procurar desenvolver a seguir.

## **SEGUNDA SEÇÃO**

### **O DESENVOLVIMENTO LÓGICO E HISTÓRICO DA DANÇA**

## CAPÍTULO IV

### A DANÇA NAS FORMAÇÕES ECONÔMICAS PRÉ-CAPITALISTAS

A finalidade deste capítulo é apresentar a dança como uma objetivação humana que se desenvolve e se manifesta sob determinadas condições sociais. Com base no pressuposto de que a dança está determinada pelas condições estruturais de produção, este capítulo apresenta o desenvolvimento da dança nas formações econômicas pré-capitalistas, tendo como eixo o trabalho, justificando, assim, o recorte a partir dos modos de produção para analisar o desenvolvimento lógico-histórico da dança.

Por este motivo, este capítulo inicia a exposição do desenvolvimento da dança a partir das transformações concretizadas no mundo do trabalho. Partiu-se de uma breve exposição sobre as manifestações mais primitivas do que hoje se denomina dança, passando pelo modo de produção escravista, pelo modo de produção feudal, até alcançar o momento inicial em que se consolida o modo de produção capitalista.

No que concerne ao modo de produção escravista, a interlocução se dará com a Antiguidade Clássica, estabelecendo um maior diálogo com a civilização grega, uma vez que esta consegue, em sua particularidade, remeter às condições universais das comunidades escravistas da época<sup>56</sup>. Pode-se afirmar que como principal herança do comunismo primitivo, a Antiguidade Clássica perpetua a dança como propriedade privada do homem, ou seja, o homem exercia domínio e autonomia no processo produtivo da dança.

A opção pela Antiguidade Clássica se dá muito em virtude dos ideais contemporâneos que, sem dúvida, anunciam esse legado cultural greco-romano. As raízes culturais do ocidente expressam a agudeza do espírito e intelectualidade dos gregos, a estrutura do direito romano como, também, a religião e identidade cristã.

---

<sup>56</sup> Esta pesquisa reconhece como coexistentes nesse período, o modo de produção escravista, o modo de produção asiático, como também a formação econômica dos povos germânicos. No entanto, tais especificidades não significaram mudanças expressivas para a dança neste período e, por isso mesmo, não se tornou necessária abordá-las. O modo de produção asiático foi o modo predominantemente na Índia e no Egito antigos, bem como nas civilizações inca, asteca e maia. Como principal característica estão os meios de produção e a força de trabalho como pertencentes ao Estado.



Assim, compreender em que medida o atual projeto de formação humana se distancia dos ideais promovidos, especialmente pelos gregos, pode ser um caminho que esclareça o desenvolvimento da dança na sociedade moderna cujo projeto educativo e formativo se constrói sob a ditadura do capital.

Ainda como exposição do desenvolvimento da dança nas formações sociais pré-capitalistas, a Idade Média adquire certa relevância por ser, nesse período, que a dança abandona seu caráter sagrado, desenvolvendo um viés profano e demarcando um processo de expropriação da dança, o que expressa certa ruptura com o momento anterior no qual a dança se revelava enquanto propriedade privada do homem. Tal expropriação pode ser atribuída à ditadura da Igreja Católica e da ascensão da monarquia.

Por último, apresentamos a dança naquilo que a historiografia denomina de Idade Moderna. Eric Hobsbawm (2011) defende em *A Era das Revoluções – 1789-1848*, que o campo das artes começa a recepcionar de maneira mais evidente os impactos do modo de produção capitalista apenas na década de 1830, momento em que teremos os impulsos criativos ocasionados em virtude da materialidade da Revolução Francesa e da Revolução Industrial. Por esse motivo, o que se conhece por Idade Moderna (1453-1789), será devidamente abordada, neste momento, enquanto uma formação econômica pré-capitalista, uma vez que se parte do entendimento que a maior consolidação dos mecanismos que dão forma e vida à sociedade do capital teve nas revoluções já citadas seu *boom* de desenvolvimento, demarcando rupturas e continuidades significativas para a produção da dança, especialmente, sua submissão absoluta à perfeição técnica.

## 1. Paideia Grega: a dança como propriedade privada do homem

*É preciso que tenhamos a coragem necessária para  
afastar os mitos literários e para reconhecer o  
proprietário de escravos e o avaro calculador  
nesses pretensos semideuses que discursavam,  
sempre com palavras harmoniosas, debaixo de  
pórticos de mármore branco.*

**Aníbal Ponce**

*Educação e Luta de Classes*

De início, ao adentrar o período conhecido como Antiguidade Clássica, reconhece-se que se trata de um momento histórico em que o trabalho humano já sofreu consideráveis mudanças durante seu desenvolvimento. Assim, interessa para esse momento conhecer o desenvolvimento do trabalho humano na Antiguidade Clássica, notadamente na civilização grega, identificando as mediações mais determinantes que se colocaram entre o homem e a natureza e seus desdobramentos para a produção da dança.

É fato que o trabalho é a categoria fundante do ser social, do ser que produz dança. No entanto, nota-se que, inicialmente, a finalidade do trabalho não estava na criação de valor<sup>57</sup>, mas na sustentação do indivíduo proprietário, de sua família e comunidade. Para Marx, originalmente, “*propriedade* significa nada mais do que a atitude do homem ao encarar suas condições naturais de produção como lhe pertencendo, como *pré-requisitos de sua própria existência*” (MARX, 1985, p. 85). É sobre esse entendimento de propriedade que apreendemos a dança como propriedade do homem. Esta atitude do trabalhador em relação às condições naturais de produção se coloca como “*pré-requisitos naturais de si mesmo, que constituiriam, assim, prolongamentos de seu próprio corpo*”. (1985, p. 85).

Esta qualidade da apropriação das condições naturais do trabalho pelo homem trabalhador, ou seja, a atitude de proprietário frente à terra (reservatório de todos os recursos e matérias primas necessárias ao processo do trabalho) como algo que lhe pertence, como condição preliminar do trabalho, parece ser uma característica que se arrasta e adentra o tempo histórico da Antiguidade, não sem contradições, é claro. Todos os modelos econômicos nos quais a propriedade da terra e a agricultura constituem a base da ordem econômica, a produção de valores de uso demarca o objetivo da produção humana (MARX, 1985). É nesse sentido que se pode afirmar que a produção da dança nesse tempo histórico estava comprometida com a produção de valor de uso da dança, ou seja, para a existência da comunidade, existência da coletividade dos homens.

Marx (1985, p. 78) aponta como mediação desta condição de proprietário da terra, ou seja, como aquele que tem o direito de fazer uso da mesma, “a existência do indivíduo – mais ou menos naturalmente evoluída, mais ou menos historicamente

---

<sup>57</sup> Nesse tempo histórico, o trabalho tinha como objetivo a produção de valor de uso. Embora houvesse trabalho excedente, as trocas tinham como única finalidade a manutenção e preservação da existência de toda a comunidade, uma vez que cada membro era coproprietário de um bem comum, ou seja, da terra. (MARX, 1985)

desenvolvida e modificada – como *membro de uma comunidade*; isto é, sua existência natural como parte de uma tribo, etc”. Segundo o autor, a comunidade ou tribo é outra mediação que se revela como fruto da relação com as condições objetivas de seu trabalho, sem a qual, o homem isolado não é capaz de se tornar proprietário da terra, ou seja, apenas coletivamente a terra pode ser apropriada.

Esse espírito de comunidade também permanece na Antiguidade, acarretando uma condição particular na relação dos homens com os outros homens. Não somente pelo fato de ser a tribo ou comunidade a condição *sine qua non* para a apropriação e uso coletivo da terra, mesmo que, inicialmente temporário, mas também, porque é na comunidade que se tem “a condição prévia da propriedade da terra, vale dizer, da relação entre o sujeito que trabalha com as condições naturais de seu trabalho como algo que lhe pertence” (MARX, 1985, p. 70). É na comunidade que a existência objetiva e subjetiva se efetiva.

O indivíduo relaciona-se consigo mesmo como proprietário, como senhor das condições de sua realidade. A mesma relação vigora entre o indivíduo e os demais. Quando esse *pressuposto* deriva da comunidade, os outros são, para ele, seus coproprietários, encarnações da propriedade comum; quando deriva das famílias específicas que em conjunto constituem a comunidade, os outros são proprietários independentes que coexistem com o indivíduo, proprietários privados independentes. Neste último caso a propriedade comum que, anteriormente, a tudo absorvia e a todos compreendia, subsiste, então, como uma especial *ager publicus* (*terra comum*), ao lado dos numerosos proprietários fundiários privados. (MARX, 1985, p. 65-66)

Interessante destacar que o período que aqui se busca compreender, no que diz respeito à relação do homem com a natureza, em especial a forma e a finalidade do processo de apropriação e propriedade da terra, não estavam comprometidas com a produção da riqueza, e sim, com a formação dos melhores cidadãos. Sobre este tema, a exposição de Marx parece deixar ainda mais claro o que aqui se discorre.

Assim, a antiga concepção segundo a qual o homem sempre aparece (por mais estreitamente religiosa, nacional ou política que seja a apreciação) como o objetivo da produção parece muito mais elevada do que a do mundo moderno, na qual a produção é o objetivo do homem, e a riqueza, o objetivo da produção. Na verdade,

entretanto, quando despida de sua estreita forma burguesa, o que é a riqueza, senão a totalidade das necessidades, capacidades, prazeres, potencialidades produtoras, etc, dos indivíduos, adquirida no intercâmbio universal? O que é, senão o pleno desenvolvimento do controle humano sobre as forças naturais — tanto as suas próprias quanto as da chamada "natureza"? O que é, senão a plena elaboração de suas faculdades criadoras, sem outros pressupostos salvo a evolução histórica precedente que faz da totalidade desta evolução — *i.e.*, a evolução de todos os poderes humanos em si, não medidos por qualquer padrão *previamente estabelecido* — um fim em si mesmo? O que é a riqueza, senão uma situação em que o homem não se reproduz a si mesmo numa forma determinada, limitada, mas sim em sua totalidade, se desvencilhando do passado e se integrando no movimento absoluto do tornar-se? (MARX, 1985, p. 80-81).

Ao que tudo indica, a dança se desenvolve e se manifesta, nesse período, como uma prática coletiva cuja finalidade estava no bem maior da comunidade. Ao mesmo tempo, a dança se revela, nesse momento, como criação e fruição plenas, como prazer e como controle de sua natureza e da natureza que lhe é exterior, expressando a plena potencialidade de suas faculdades criadoras. As danças executadas em ânimo à celebração da primavera, festejando a chegada do sol e da vegetação por ocasião da fixação do homem à terra, podem ser citadas como exemplo. Fato é que os gregos cultivaram a dança desde os primórdios de sua civilização, aparecendo não somente em mitos, como também em lendas, variadas cerimônias, literatura (onde a dança tem forte presença) e também como conhecimento necessário à formação do cidadão virtuoso, sendo abordada por Sócrates, Platão e Aristóteles.

De imediato, nesse projeto pela formação em busca dos melhores cidadãos, o que mais chama a atenção para este momento está no fato de encontrar a dança como parte integrante daquilo que foi considerado o primeiro projeto de formação humana que se tem registro na história: a Paideia Grega. Tal projeto inaugura a primeira intervenção educativa fundamentada e sistematizada teoricamente, especialmente sob a influência de Sócrates, Platão e Aristóteles, já acima referenciados, considerados, ao lado de Homero, os principais educadores gregos. Sobre a Paidéia Grega, Jaeger (1995) nos esclarece que:

Não se pode evitar o emprego de expressões modernas como civilização, cultura, tradição, literatura ou educação; nenhuma delas, porém, coincide com o que os Gregos entendiam por *Paideia*. Cada um daqueles termos se limita a exprimir um aspecto daquele conceito global, e, para abranger o campo total do conceito grego, teríamos de empregá-los todos de uma só vez (JAEGER, 1995, p. 01).

Portanto, para compreender o lugar da dança no projeto educativo da *Paideia* Grega, pareceu necessário abarcar a visão do corpo, do espírito e do belo idealizados pelos gregos. Frente ao desafio, Platão se mostrou de muita importância para esse momento, por ser o primeiro filósofo a discorrer sobre a dança e suas relações com as práticas religiosas e, especialmente, suas contribuições para a formação moral e ética do cidadão grego.

Enquanto raízes culturais, sabemos que a questão da corporalidade é um objeto da qual a filosofia se ocupa há algum tempo. Da filosofia antiga à filosofia moderna, não somente o belo, mas também o equilíbrio entre corpo, alma e espírito são objetos de constantes reflexões. Mas não apenas no âmbito filosófico o corpo apresentava sua importância. As práticas corporais da sociedade grega, dentre elas, a dança, também tiveram seus destaques nesta coletividade, talvez devido a importância que o corpo apresentava para aquela civilização.

Todo esse projeto de intervenção educativa conhecida por *Paidéia*, tinha por objetivo preparar o homem para viver na *pólis*. Este homem capaz, adequado, idealizado por toda uma civilização, era comumente denominado de “o homem virtuoso”, ou seja, o homem cheio de virtudes. Mas o que seria a virtude? Como se alcançar a virtude? É possível ensinar a virtude? Essas foram questões elaboradas por Sócrates que, seguramente, expressam o pensamento da época e que perduram até os dias atuais.

Fato é que as virtudes do corpo e da alma eram constantemente invocadas pela cultura grega, o que pode ser visto nas tragédias encenadas, nas danças, nos rituais, nas sátiras, mitos e lendas e, certamente, nas obras literárias e poéticas da

época. Em *Ilíada* e *Odisseia* de Homero<sup>58</sup>, as virtudes do corpo são intensivamente promovidas, como o vigor e saúde da matéria física. Explicitadas também são as virtudes da alma, certamente as mais importantes a serem cultivadas pelos homens, tais como sagacidade, coragem, persistência, dentre outras. Em Homero, valorizava-se a força, a destreza e o heroísmo de seus homens, a exemplo de Aquiles<sup>59</sup>. (JAEGER, 1995). A própria dança encarnava esse caráter bélico, a exemplo da dança *phylis*, que se expressava em uma “dança bélica de origem cretense, assimilada pelos micênicos” cujo objetivo estava “em amedrontar o inimigo com um ruidoso bater de pés e de armas”, aparentando-se “à mítica dança ensinada por Réia<sup>60</sup> aos guerreiros-sacerdotes que protegeram Zeus” (PORTINARI, 1989, p. 25).

Ainda em Homero, a dança aparece, frequentemente, em rituais de celebração, tais como a colheita, a chuva, um matrimônio, o nascimento de um ente querido ou mesmo a morte. Para Jaeger (1995), a dança também aparece em Homero como fruição, a exemplo da pintura das três danças grafadas no Escudo de Aquiles. As três danças de destaque na obra de Homero estão presentes no décimo oitavo livro da *Ilíada*, sendo a primeira uma dança matrimonial, a segunda uma dança de colheita e a terceira, que se trata de “uma dança de jovens em cortejo liderado por dois acrobatas” (PORTINARI, 1989, p. 25), sendo esta última, a de maior descrição e riqueza de detalhes na obra de Homero.

Junto a esse ideal de homem virtuoso, se colocava também, e não menos importante, o ideal de beleza que estava, em sua totalidade, entrelaçado com a questão da virtude. O ideal de beleza estava arrolado com a ideia de *aretê*<sup>61</sup>, predominando o ideal de beleza aristocrática. Segundo Jaeger (1995), a descrição

---

<sup>58</sup> Homero, autor de *Ilíada* e *Odisseia*, é um poeta grego considerado o criador da poesia épica. A obra *Ilíada* é composta por versos na forma tradicional da poesia épica grega. Aborda a ira de Aquiles com Agamenon no décimo ano da Guerra de Troia. Ao lado de *Ilíada*, *Odisseia* é um dos principais poemas épicos da Grécia Antiga, cuja narrativa está concentrada nas aventuras de Odisseu ou Ulisses (tradução latina), durante a Guerra de Troia. Em ambos os livros, a riqueza de detalhes e a coleção de personagens da mitologia grega faz confundir História e mitos, com longos trechos que demarcam a presença da dança.

<sup>59</sup> Aquiles é um dos principais personagens da mitologia grega. Protagonista na obra *Ilíada* e *Odisseia* de Homero, mas presente em várias outras, Aquiles se revela como o herói mais belo, forte e corajoso na Guerra de Troia, inspirando a muitos outros como um verdadeiro guerreiro que traz consigo os melhores atributos da virtude.

<sup>60</sup> De acordo com a mitologia grega, Réia, mulher de Cronos, era para os gregos, a inventora da dança. Cronos era conhecido na mitologia da época por comer sua prole. “Assim, para proteger o filho Zeus que acabara de nascer no Monte Ida, em Creta, Réia confiou-o a um grupo de guerreiros-sacerdotes, depois te ensinar-lhes um rítmico e barulhento bater de pés. A artimanha funcionou. Esse ancestral sapateado, abafando o choro do pequeno Zeus, salvou-o do canibalismo paterno”. Ou seja, o nascimento da dança nasce como o próprio Zeus” (PORTINARI, 1989, p.23).

<sup>61</sup> Palavra de origem grega que expressa a excelência, a virtude, à perfeição de um ser humano.

do belo, nas obras de Homero, sobrevinha continuamente em forma de consagração das virtudes divinas, uma vez que Homero, não raro, exaltava o corpo e a beleza dos deuses. De semelhante modo, as questões sexuais divinas também aparecem consagradas em seus textos. No caso da dança, as divindades que melhor representam a virtude dessa prática corporal são Apolo e Dionísio, justamente por serem divindades vinculadas à dança.

Considerado como o Deus das belas-artes, da colheita e da fertilidade, os cultos a Dionísio eram sempre regados à muito vinho e embriaguez. Segundo Portinari (1989), esse culto era basicamente realizado por mulheres. Para a autora, “usando guirlandas de folhas de vinha e cobertas por pele de bode, a planta e o animal consagrados a Dionísio, as mulheres dançavam freneticamente para chegar ao transe” (p. 26). Relata ainda a autora que esse grupo de mulheres “formavam um cortejo durante o qual despedaçavam animais vivos e comiam sua carne crua para incorporar a força divina” (p. 26).

Ao que tudo indica, antes desta dança ser realizada praticamente por mulheres na Grécia Clássica, os homens já teriam participado desse culto a Dionísio. Com o uso de máscaras e cantando, “entoavam ditirambos<sup>62</sup> narrando episódios da vida do deus. O clímax era o sacrifício de um bode, enquanto se cantava e dançava um hino especial chamado *traigoidia*. Vem daí a palavra tragédia, o gênero que fez a glória do teatro clássico” (PORTINARI, 1989, p. 27). No entanto, esse ritual dançante das mulheres na Grécia Clássica foi duramente criticado, inclusive por Platão, fazendo com que as praticantes, conhecidas como mênades ou possesas, em virtude do estado de transe que alcançavam, disciplinassem mais os seus corpos.

Nesse cenário, a dança adentra a antiguidade clássica arrastando certa identidade ritualística que fora se constituindo ao final da pré-história, se manifestando quase sempre de forma coletiva, já que é na coletividade que ela parece ganhar e/ou expressar certo sentido, alcançando determinada finalidade.

De fato, o que se percebe da dança em suas diferentes formações nesse período é a sua estreita vinculação com a terra, especialmente seu cultivo e colheita

---

<sup>62</sup> Espécie de hino coral que era cantado juntamente com a realização de mímicas durante os cultos a Dionísio.

e tudo o que simbolizam em termos de reprodução e fertilidade<sup>63</sup>. Da vida à morte, a dança é evocada enquanto uma expressão de exteriorização da vida humana, enquanto uma expressão que permeia toda uma cultura, seja treinando cidadãos para a guerra, invocando poderes divinos, educando o homem virtuoso seja, em alguns momentos, como expressão da sensualidade.

De modo semelhante às primeiras comunidades primitivas, a dança na antiguidade grega era mediada principalmente pela religião<sup>64</sup>, mitos e magia. Mas é no decorrer do século V a.C, que passa a ser visível certa ruptura entre cultura e religião. Com isso, a dança começa a ser vista em outros espaços, não mais vinculadas à prática religiosa, dando origem ao que se conhece hoje por danças folclóricas ou populares<sup>65</sup>. É também nesse momento, que se torna mais evidente o desenvolvimento de uma consciência filosófica tomando o lugar de uma consciência mitológica<sup>66</sup>. A dança passa a ser objeto de reflexão.

Com a contribuição de Jaeger (1995, p. 03), é possível encontrar algumas pistas de como compreender a saída da dança de uma abordagem mitológica para uma abordagem filosófica. Para o autor, é fato histórico que “todo povo que atinge um certo grau de desenvolvimento sente-se naturalmente inclinado à prática da educação”, que pode ser assim compreendida:

---

<sup>63</sup> A dança do ventre representa, ainda hoje, uma manifestação cuja origem está nos rituais de fertilidade iniciados na Pré-História e desenvolvidos na Antiguidade. Identificada por seus movimentos que reportam à relação sexual, sua manifestação contemporânea parece ter perdido seu sentido nato, muitas vezes voltada à mercantilização da sensualidade feminina. No entanto, a Dança do Ventre ainda preserva sua essência em algumas partes do Oriente Médio e Ásia, especialmente no momento do parto. No Brasil, junto aos índios Canela e Gê do Brasil, é comum as mulheres pintarem seus corpos na primeira noite de lua cheia, de modo a atrair a fertilidade à natureza, o que inclui elas próprias. (PORTINARI, 1989, p, 19)

<sup>64</sup> A arqueologia assinala a dança como parte das cerimônias religiosas, tanto dos tempos mais distantes (Pré-História e Antiguidade), como dos tempos mais próximos. Segundo Faro (2011), dentre as principais características da dança enquanto manifestação religiosa, está o fato dela ocorrer em lugares específicos para a prática da dança, onde apenas os sacerdotes e alguns iniciados dançavam, sendo realizadas dentro de cerimônias específicas, quase sempre de celebrações, tais como nascimento, casamento, colheita, morte, já que em todos estes momentos os deuses eram invocados para auxílio divino.

<sup>65</sup> Não é possível saber, exatamente, o momento na história em que a dança começa a se separar da religião. Mas o que se sabe é que apenas na Roma antiga se encontra os primeiros registros de danças de origens populares que se afastaram de sua influência religiosa. No caso do Brasil, o exemplo mais evidente nos dias atuais é o Carnaval brasileiro, que longe de expressar sua origem religiosa, se transformou em uma das maiores manifestações populares contemporâneas. (PORTINARI, 1989)

<sup>66</sup> O mito teve um papel muito importante para a comunidade grega e demais civilizações antigas, já que por muito tempo eram eles que explicavam a realidade. Repletos de poesia, aos mitos cabiam a tarefa de não somente registrar as experiências vividas, como e, principalmente, interpretá-las.



A natureza do Homem, na sua dupla estrutura corpórea e espiritual, cria condições especiais para a manutenção e transmissão da sua forma particular e exige organizações físicas e espirituais, ao conjunto dos quais damos o nome de educação. Só o Homem, porém, consegue conservar e propagar a sua forma de existência social e espiritual por meio das forças pelas quais a criou, quer dizer, por meio da vontade consciente e da razão". (JAEGER, 1995, p. 03)

Para Jaeger, os gregos "já consideravam as coisas do mundo numa perspectiva tal que nenhuma delas lhe aparecia como parte isolada do resto, mas que sempre como um todo ordenado em conexão viva, na qual tudo ganhava posição e sentido, sendo esse a interpretação do conhecimento de natureza". (1995, p. 11).

Seguramente, na antiguidade pré-cristã, o mito e a religião se apresentavam como uma das principais mediações na constituição de suas danças. Mito e História se confundem, a exemplo de *Ilíada* e *Odisseia*. No entanto, vale destacar o envolvimento da dança na atividade cênica que deu origem ao teatro e, especialmente, à tragédia grega, muito em virtude do desenvolvimento estético e poético dos cultos dionisiacos. Aliás, a dança adentra ao teatro por meio da tragédia grega.

A dança coral característica da tragédia chamava-se *emmeleia* e era executada com acompanhamento cantado. Era uma dança solene, ajustada ao tema da peça e já sem os excessos do ritual dionisiaco. Seu objetivo era enfatizar a ação. Nenhuma improvisação era permitida. A marcação dos movimentos provinha de um esquema imposto pelo autor do texto. (PORTINARI, 1989, p. 31)

Apesar da exclusividade dos rituais dançantes serem realizados por mulheres, estas foram banidas das encenações teatrais, cuja narrativas eram realizadas apenas por homens, fato esse que talvez possa ser explicado em função de uma estrutura social que se fortalecia onde, o papel social da mulher, consistia em somente procriar. Banida do teatro, as mulheres continuaram a dançar em outros espaços, como festas religiosas e populares.

Não resta dúvida de que, excluindo a mulher do teatro, os gregos estabeleceram uma tradição mantida por muitos séculos na civilização ocidental. Uma das consequências dessa tradição foi identificar como prostituta a mulher que atuasse ou dançasse em público. Só na época de Molière a presença feminina em cena adquiriu respeitabilidade. (PORTINARI, 1989, p. 33)

No entanto, sendo a dança uma prática corporal de importância notável para os gregos, sua dimensão pedagógica não poderia ser excluída. Platão<sup>67</sup>, em *As Leis*, especialmente no livro II, apresenta ricos relatos que dizem respeito à relação da dança com a música, a poesia e com os rituais religiosos. Platão, de modo explícito, apresenta a função ética, estética, cultural e pedagógica da dança, deixando claro a relação que a dança estabelecia com a formação humana do homem grego.

Ora, enquanto todos os outros animais carecem de qualquer senso de ordem ou desordem nos seus movimentos que chamamos de ritmo e harmonia, a nós os próprios deuses, que se prontificaram a ser nossos companheiros na dança, concederam a agradável percepção do ritmo e da harmonia, por meio do que nos fazem nos mover e conduzir nossos coros<sup>68</sup>, de modo que nos ligamos mutuamente mediante canções e danças; e o nome coro provém do júbilo que dele extraímos. (PLATÃO, 1999, p. 653 – 654).

De modo semelhante, se torna evidente a clara contribuição da dança para a formação do homem virtuoso e, talvez por isso, esta prática corporal se encontre atrelada a muitos rituais vividos no cotidiano. Segundo Platão, “as posturas (danças) e as melodias (cantos), que se vinculam à virtude da alma e do corpo”, são universalmente belas e as que se vinculam ao vício não o são (PLATÃO, 1999, p. 653 – 654). Parece surgir aqui novas mediações para a produção da dança: a ética e a moral.

Sabe-se que para Platão, a beleza de um ser material qualquer “depende da maior ou menor comunicação que tal ser possua com a Beleza Absoluta<sup>69</sup>, que

<sup>67</sup> O retorno a Platão se justifica muito mais pelos ricos relatos históricos acerca da dança e dos rituais de canto, poesia e práticas religiosas de sua época do que, necessariamente, por suas concepções filosóficas acerca da realidade.

<sup>68</sup> Danças executadas sob o acompanhamento de um coro.

<sup>69</sup> A teoria de Platão acerca da Beleza e da Arte irá depender da visão geral que o filósofo tinha do mundo. Ariano Suassuna, na obra *Iniciação à Estética*, em diálogo com Ortega y Gasset, descreve que “Platão via o universo como dividido em dois mundos, o mundo *em ruína* e o mundo *em forma*. O nosso mundo, este mundo sensível que temos diante dos nossos olhos, é o campo da ruína, da

subsiste, pura, imutável e eterna, no mundo supracensível das Ideias”. (SUASSUNA, 2007, p. 43). O filósofo insistia na educação musical e artística da comunidade grega, justamente pelo fato de acreditar que existia um método ideal para o ensino da dança, da música e das atividades artísticas no geral, já que acreditava existir uma arte que se traduzia como verdadeira. A má qualidade ética e educativa define a má dança, ou seja, tanto a dimensão estética quanto ética eram importantes no que diz respeito à dança.

Nota-se, para esse período, que a dança está comprometida com a educação estética da sensibilidade, bem como a educação da corporalidade, tanto indiretamente como, direta e sistemicamente através do projeto da Paideia Grega, cujo objetivo geral estava em encontrar o equilíbrio entre corpo e espírito. Até o momento, o que se mostra evidente é que a dança é um meio expressivo do ser humano. Ela é corporalidade, movimento, expressão. É também canto, música, poesia. Como forma de culto ou como manifestação social, a dança revela seu potencial de comunicação universal e, eventualmente, sua forma artística também se revela.

Em síntese, a dança, uma vez tomada pela raiz, como aqui se propôs, é objetivação do ser humano no mundo, objetivação humana na relação com os outros e consigo próprio. A dança é trabalho humano que na particularidade histórica aqui abordada se produz e se desenvolve com as potencialidades que lhe são inerentes, como propriedade privada do ser do trabalho.

## 2. Do sagrado ao profano: a expropriação da dança na Idade Média

A Idade Média foi um dos períodos mais emblemáticos da história das civilizações. Marca-se seu início em 476 d. C, se estendendo até 1453, ou seja, período esse que compreende a deposição de Rômulo Augusto, em Roma, até a tomada de Constantinopla pelos turcos.

---

morte, da feiura, da decadência. O mundo autêntico, o mundo em forma do qual o nosso recebe existência e significação, é aquele mundo das essências, das Ideias Puras, às quais acabamos de nos referir. É o mundo eterno e imutável que existe acima do nosso e que chama o daqui para seu seio. Nesse mundo, a Verdade, a Beleza e o Bem são essências superiores, ligadas diretamente ao Ser. Cada ser do nosso mundo em ruína, tem, no outro, um modelo: os padrões, ou arquétipos, situam-se entre os seres sensíveis e as essências superiores da Verdade, do Bem e da Beleza”. (SUASSUNA, 2007, p. 43 - 44)

Parte da relevância em estudar o modo de produção feudal está em demonstrar que as leis que operam no modo de produção capitalista não são universais e, seguramente, não são infundáveis, como a própria história já tem demonstrado o caráter transitório que envolve os diferentes modos de produção da vida material, da vida humana. Outra importante razão em compreender as leis do feudalismo está no fato de que este modo de produção foi o que, até o momento, teve maior durabilidade, ou seja, por dez séculos a humanidade esteve sob os ditames das leis e da lógica econômica do feudalismo, dominando quase toda a história dos homens desde o surgimento das primeiras sociedades estruturadas por classes<sup>70</sup>.

Como já conhecido, o marco inicial deste modo de produção está na queda do Império Romano, cuja derrocada trouxe mudanças significativas para as estruturas econômicas, políticas, sociais, culturais e religiosas da época. A exemplo dessas alterações está a vasta extensão territorial deixada pelo Império Romano, cuja carência de alimentos obrigou a população urbana a migrar-se para o campo, resultando em uma economia altamente dependente da terra. Hobsbawm (1985), analisa especificamente este momento da sociedade feudal.

Nestas circunstâncias, a área rural e não a cidade é o ponto de partida da organização social. Novamente, a propriedade comunal — que, de fato, torna-se propriedade coletiva dos senhores feudais, como um grupo, apoiados pela organização militar dos conquistadores tribais germânicos — é sua base. Mas a classe explorada, em oposição à qual a nobreza feudal organizou sua hierarquia e dirigiu seus dependentes armados, não era constituída por escravos, mas por servos. Ao mesmo tempo, nas cidades, se desenvolvia uma divisão paralela: aí a forma básica de propriedade era o trabalho privado dos indivíduos, mas fatores diversos, como a necessidade de defesa, a competição e a influência da estrutura feudal circundante, produziram uma organização social análoga: as guildas de mestres artesãos ou comerciantes, que, com o tempo, ficaram em oposição a seus aprendizes e oficiais. (HOBSBAWM, 1985, p. 31).

Como se não bastasse a dependência da terra para a satisfação das necessidades básicas do homem, a relação estabelecida com a mesma era mediada

---

<sup>70</sup> A idade Média é comumente subdividida em quatro períodos: Primeira Idade Média (Séc. IV ao VII); Alta Idade Média (Séc. VIII ao X); Idade Média Central (Final do séc. X até o séc. XIII) e a Baixa Idade Média (Segunda metade do séc. XIII até início do séc. XVI).

por instrumentos de trabalho que expressavam técnicas simples, muito próximas às práticas primitivas. Nesse processo produtivo se encontra também a produção de excedentes que tinham por finalidade a comercialização por meio da troca de produtos, uma vez que não raro a comunidade enfrentava problemas demográficos significativos, em virtude da baixa produtividade ocasionada pela diminuição da população. Há de se lembrar que os excedentes produzidos pelos camponeses eram tomados pelos senhores feudais e, só assim, negociados.

Estas bruscas mudanças ocasionadas em virtude da queda do Império Romano resultaram em um nível de pobreza e miséria assombrosas, levando a população a cometer uma série de práticas condenadas pela Igreja, como o infanticídio e a matança do gênero humano pelo próprio homem em nome da sobrevivência. Somada a esta catastrófica realidade, o aparecimento de epidemias como a malária e a varíola agravavam o cenário da Europa Ocidental no século IV até o século VIII. Esse processo de enfrentamento ao caos de todo tipo instalado na Europa Ocidental foi o período conhecido como a Primeira Idade Média.

Com o aumento da população já a partir do século VIII, os seguimentos sociais dominantes (senhores feudais, nobreza e clero), precisavam, a qualquer custo, manter em condições de existência os trabalhadores e não trabalhadores. Assim, tem-se início o crescimento do desenvolvimento no campo da produção e da reprodução social<sup>71</sup>. Esta retomada do crescimento marcou o período que se denomina hoje por Alta Idade Média.

Com o controle das epidemias e a retomada do crescimento populacional e da produção de alimentos, a Europa vivenciou certo crescimento social e cultural, tanto na esfera da produção como da reprodução, inaugurando uma nova fase conhecida por Idade Média Central, período que se inicia no final do século X e se estende até o século XIII. Foi nesse momento que a composição dos estamentos sociais recebeu o apoio não somente dos comerciantes como também da Igreja, passando a economia a ser desenvolvida não mais restrita à terra.

---

<sup>71</sup> Segundo Batista (2014, p. 212), “neste período, século VIII ao X, sob o domínio do Império Carolíngio, ocorreram avanços significativos no movimento civilizatório. Carlos Magno, ao ser coroado pelo papa Leão III, conseguiu com inteligência e habilidade unir as forças da Igreja Católica e dos reinados. A partir desse momento os poderes dos reis e da Igreja Católica passaram a caminhar juntos”.

Tanto a propriedade territorial, trabalhada pelos servos, quanto o artesanato em pequena escala, trabalhado por aprendizes e jornaleiros, são, nesta etapa, descritos como "forma principal de propriedade" sob o feudalismo (*Haupteigentum*). A divisão do trabalho estava relativamente pouco desenvolvida mas expressava-se, principalmente, na rígida separação dos vários "estamentos" — príncipes, nobres, clero e camponeses na área rural; mestres, oficiais, aprendizes e, eventualmente, a plebe dos jornaleiros nas cidades. Este sistema, baseado na grande extensão territorial, exigia unidades políticas relativamente grandes, no interesse da nobreza proprietária de terras e das cidades: as monarquias feudais, satisfazendo esta exigência, tornaram-se, assim, universais. (HOBSEBAWM, 1985, p. 31).

A Idade Média foi o período conhecido por suprimir a dança em todas as suas formas, uma vez que a igreja a julgava como uma manifestação pagã. Em virtude dessa condenação pela Igreja, a dança cursou outros caminhos, fazendo com que, inicialmente, ela se afastasse de sua dimensão religiosa, se consolidando como uma prática comemorativa de momentos festivos. Com isso, crescem as danças camponesas que celebravam quase todos os rituais da vida humana, como o casamento, a colheita, a vida, dentre outros.

Perante a impossibilidade de fazer as populações renunciarem às suas práticas ancestrais, efetuou-se a regulamentação dos festejos dançados pela igreja, de modo a haver um controle de sua suposta "periculosidade". Até meados do século XVIII ainda se encontravam interpelações da igreja contra os excessos coreográficos, o que mostra que essa tática de aboli-la da liturgia não surtiu um efeito definitivo de combate à vontade popular, visto que a própria proibição significa a presença do fenômeno da unidade do homem com suas práticas dançantes. (SÁNCHEZ, 2011, p. 29)

Apesar de haver relatos semelhantes na Antiguidade, é na Idade Média que a dança passa por um processo de segregação mais evidente, muito em virtude dos diferentes estamentos sociais existentes e de certa divisão social do trabalho que se consolidava. Nesse ínterim, a aristocracia abandona as danças populares em virtude do crescimento da cultura palaciana que se estabelecia como refinada e elegante, processo este que culminou na condenação dos comportamentos sociais dos camponeses, que se distinguiam cada vez mais dos comportamentos sociais da nobreza e aristocracia. A nobreza, nesse cenário, julga como grosseiras, rudes e um tanto quanto vulgares, as danças desenvolvidas pelos mais pobres.

Com a consolidação da concepção judaico-cristã se impondo na história, a visão de mundo sustentada e desenvolvida pelo cristianismo vai se contrapor à visão de mundo que estava em curso na civilização greco-romana. Este choque de valores e comportamentos leva a igreja, como instituição oficial do cristianismo, a proibir todas as práticas contrárias ao conteúdo promovido pelos cristãos. A dança está entre essas práticas.

Já se sabe que muito da origem da dança na civilização grega pode ser atribuída aos cultos realizados a *Dionísio*. Seus cultos, regados a muito vinho, embriaguez, fortes expressões da sexualidade e um tipo de comportamento coletivo que poderia ser traduzido como algo muito próximo a uma espécie de êxtase alucinógeno era algo que precisava, a qualquer custo, ser combatido pelo cristianismo. E assim se deu.

No entanto, mesmo com a repressão da dança por séculos e séculos, essa prática corporal sobrevive nesse momento histórico como uma expressão marginal que passa a se manifestar, com maior entusiasmo, nos locais onde a influência da Igreja parecia chegar de maneira mais solene. Somado a isso, o processo de codificação da dança e seu consequente profissionalismo, ainda que mediante a toda tentativa de repressão, fizeram com que a dança se desenvolvesse como linguagem artística em proporção semelhante ao de sua repressão, registrando uma das contradições mais evidentes em seu desenvolvimento lógico e histórico.

Neste clima de instabilidade, a autoridade civil foi substituída pela eclesiástica. Todos os setores da vida pública conheceram a interferência do cristianismo triunfante. O teatro não escapou. Os antigos teatros romanos foram fechados ou apenas usados esporadicamente para cerimônias religiosas. Os pantomimos fizeram-se artistas ambulantes e adaptaram suas peças aos temas permitidos. (PORTINARI, 1989, p. 51)

Por outro lado, a mesma Igreja que proibia a dança, se viu obrigada a exercer certa tolerância que apresentava diferentes níveis a depender do local de sua manifestação. A própria autoridade clerical oscilava, já que para alguns, como São Basílio de Cesaréia, a dança se constituía como uma das atividades mais nobres dos anjos. No outro extremo, Santo Agostinho a condenou veemente (PORTINARI, 1989, p. 51). No entanto, a tolerância exercida pela Igreja tinha suas intenções, dentre elas, canalizar todo o aspecto pagão para os cultos, revestindo tais

danças por meio de um “invólucro místico”, especialmente frente aos seus conteúdos eróticos. Por esse motivo, era muito comum encontrar a dança no interior dos templos religiosos da Idade Média.

Fato é que as inúmeras tentativas de proibição da dança resultaram em vão<sup>72</sup>. Danças que traziam consigo resquícios de danças primitivas realizadas por ocasião da fertilidade bem como a exaltação de símbolos fálicos, como era o caso das danças de aleluia, exerciam um impacto bem evidente na autoridade clerical da época. Mas foi visando ir ao encontro dos objetivos da Igreja, de catequização dos povos, que a tolerância se fez necessária: “as danças de aleluia passaram a ser executadas diante da porta da igreja em vez de diante do altar” (PORTINARI, 1989, p. 52). Ao considerar o corpo como um obstáculo para o pleno desenvolvimento da vida da alma, o cristianismo, ao herdar a dualidade platônica de corpo e mente, condena a dança como uma das principais manifestações do corpo. Percebe-se assim que, nesse período, grande parte das manifestações da dança, como também do teatro, se desenvolveram sob as normas e valores dos “desígnios divinos” impostos pelo cristianismo.

Mesmo diante da tentativa proibitiva da igreja, predominava entre os camponeses medievais a dança em círculo, onde “os executantes se davam as mãos, fazendo passos ligeiros e saltitantes, sem desmanchar a roda que podia durar horas a fio” (PORTINARI, 1989, p. 52). Apesar de certo destaque da dança religiosa durante este período, esse tipo de dança era frequente nos sabbath das feiticeiras, traduzindo o aspecto transcendental da dança “como expressão da relação entre o homem e seus deuses, uma herança popular que, embora nunca tenha deixado de ser considerada ‘suspeita’ pela própria igreja, era usada como forma de atrair os fiéis para seus cultos” (SÁNCHEZ, 2010, p. 29).

No entanto, a marca deste período para a dança ainda estava por vir. Frente ao quadro de doenças epidêmicas, especialmente no decorrer dos séculos XII ao XIV, foi se constituindo uma dança fruto da relação que o homem medieval estabelecia com a morte<sup>73</sup>, conhecida como dança macabra ou a dança da morte<sup>74</sup>.

---

<sup>72</sup> Segundo Portinari (1989), Carlos Magno, durante seu governo no Império Franco (800 a 814), determinou a proibição da dança em todo território que estava sob seu domínio. De semelhante modo, em Paris, o Bispo Odon tentou, sem sucesso, abolir a dança.

<sup>73</sup> A Peste Negra ou Peste Bubônica foi uma pandemia que atingiu a Europa no século XIV. Trata-se de uma doença causada pela bactéria *Yersinia pestis*. Acredita-se que um terço da população europeia tenha morrido em detrimento da doença. Na Igreja de Santa Maria, na Polônia, há um



A morte era tema comumente abordado na sociedade medieva. Pinturas, esculturas, danças, músicas e poesias estão em toda parte espalhadas pela Europa problematizando a temática da morte como uma questão universal do gênero humano e que a todos apanha.

A dança macabra era um tipo de dança que foi se constituindo em meio às mortes e sofrimentos causados pelas diversas doenças no contexto da Idade Média. Semelhante a uma histeria coletiva, grupos de homens e mulheres dançavam como demonstração de pavor frente a morte.

Denomina-se “Dança Macabra” toda obra textual (normalmente em estrutura de poema) ou iconográfica (independente do suporte) – ou ambos –, que apresenta um desfile de personagens em que, parte deles está morta, parte viva. Ele pode se configurar como uma fila ou uma procissão, uma ciranda ou uma cena dançada. É presidida por uma representação da morte personificada, que pode ser múltipla (a mesma personagem que reaparece várias vezes) ou um grupo (vários cadáveres, seus enviados). A morte ou os mortos geralmente aparece como “transis”, isto é, como cadáveres em decomposição, ou, o que seria mais comum a partir do século XVI, como esqueleto. Em movimento, ela segura ou encaminha, um por um, os vivos. Estes representam a sociedade e são colocados em hierarquia descendente. Cada qual representa uma categoria social, um estágio da vida, um estado emocional, um gênero. Seu contato com um morto significa que está sendo levado a óbito. (SCHMITT, 2016, p. 17)

A dança macabra tem seus registros em todo território europeu. Na Itália, recebeu o nome de *tarantismo*, muito em virtude da picada da aranha tarântula. Muitos acreditavam no fato de que o homem ou a mulher que, porventura, estivessem acometidos por alguma doença, deveriam dançar até alcançar o mais elevado grau de transpiração que, no caso específico da picada da aranha, era a maneira de se expelir o veneno. Durante as epidemias de tifo e peste na Alemanha, também foram comuns danças com esta marca de histeria coletiva. (PORTINARI, 1989).

Não somente a dança, mas em toda a arte medieva, é possível identificar a influência do contexto econômico-social em suas produções. Além da dança

---

quadro contendo uma pintura que expressa bem a “Dança Macabra ou Dança da Morte” expressando o papel infalível e universal da morte. (PORTINARI, 1989)

<sup>74</sup> O exemplo mais significativo que traduz a importância da temática para a época, está na obra localizada no cemitério de Saints Innocentes em Paris, em 1424. Trata-se da primeira obra deste gênero literário e iconográfico que expressa certa concepção da existência humana.

macabra estar presente nas pinturas, esculturas e literatura, o teatro também a adere enquanto representação, neste último, com a intenção de promover a moral cristã, como afirma Schmitt (2016, p. 17), onde “muitas começam e terminam com a presença de um pregador, o que atribui às danças um aspecto de sermão”. Ainda sobre essa questão, Portinari (1989) contribui.

O teatro religioso medieval absorveu a dança macabra. Os mistérios, autos e milagres punham em cena a submissão do homem aos desígnios divinos. Os temas vinham do Antigo e Novo Testamento, de fantasiosas narrativas sobre a vida de santos, e crença em aparições miraculosas que convertiam infiéis ou profetizavam castigos. Levadas em praças públicas ou em recintos pertencentes às igrejas, as peças misturavam passado e presente com o objetivo de transmitir mensagem moralista. Assim a dança macabra teve o seu lugar nesse tipo de teatro. Simbolizava a insanidade causada pelo pecado, o flagelo da peste enviado por Deus para que os homens se arrependessem. (PORTINARI, 1989, p. 53)

No entanto, esse teatro popular perdurou até o século XVIII, desaparecendo à medida em que crescia o protestantismo, uma vez que a doutrina luterana não via com bons olhos a representação de passagens bíblicas. Transformações políticas e sociais importantes também ocorreram com fortes implicações para o universo artístico. No caso da dança, as práticas dançantes promovidas pelos camponeses e levadas até os castelos medievais favoreceram o gosto pela dança entre a nobreza, a exemplo do espetáculo *pastiurelle*<sup>75</sup> e das danças *basse danse*<sup>76</sup>, *bergamasca*<sup>77</sup>, *sarabanda* ou *zarabanda*<sup>78</sup>, *mourisca*<sup>79</sup>, a célebre *polonaise*<sup>80</sup>, dentre tantas outras.

<sup>75</sup> *Pastiurelle* – Espetáculo realizado na corte que agregava diferentes manifestações artísticas, como a contação de histórias, músicas, danças e mímicas, além de promover idílios entre damas e cavaleiros.

<sup>76</sup> *Basse Danse* – Dança característica da nobreza, executada lentamente aos pares e com solenidade. Trata-se de uma adaptação da *haute danse* (dança característica dos camponeses) para a corte.

<sup>77</sup> *Bergamasca* – Dança em círculo de origem camponesa que expressavam, por meio da dança, características de seu povo, tais como a esperteza e jactância.

<sup>78</sup> *Zarabanda* - Dança de origem moura, característica da Espanha, realizada sob o acompanhamento de sinos e castanholas. Em sua origem era uma dança bastante agressiva e barulhenta que, ao ser domesticada para a corte, ganhou leveza e passou a ser realizada por pares.

<sup>79</sup> *Mourisca* - “A princípio de movimentação sinuosa, evoluiu para uma alegoria cristianizada e mais ligeira; os executantes pintavam o rosto de preto e se dividiam em duas alas frente a frente, como que simulando uma batalha; guizos nos tornozelos ajudavam a marcar o ritmo.” (PORTINARI, 1989, p. 55)

<sup>80</sup> *Polonaise* - Executadas por camponeses poloneses, essa dança marcou os *ballets* do século XIX e tem sua origem na Idade Média. Executada aos pares, com marcação em compasso terciário que reforça seu caráter marcial.

Em sua maioria, as diferentes danças que adentram os palácios medievais foram criadas por camponeses ao som rústico e repleta de improvisações livres. (PORTINARI, 1989)

Com a divisão da ordem social já consolidada, novas determinações se colocam para a dança como fruto da apropriação das danças populares pela nobreza, a exemplo do processo de codificação da dança, exigência que surge em virtude da adaptação aos ambientes fechados, em contraste com os ambientes abertos e livres do meio popular. A própria dinâmica da dança também exigirá mudanças, tendo em vista a vestimenta característica da nobreza que acabava por trazer impedimentos a execução dos movimentos, tais quais eram elaborados pelos camponeses. Somada a esta limitação de origem indumentária, a codificação da dança se pauta também pela ética e moral cristã, resultando na modelação de certos movimentos tidos como vulgares ou excessivos. É desse cenário que emerge a figura do mestre de dança, o sujeito capaz de estabelecer as modificações necessárias para a aceitação da dança popular junto à nobreza e junto à Igreja, dando início ao processo de profissionalização da dança.

Ao que tudo sugere, a ética e a moral cristã se constituíram como uma das principais categorias de mediação na produção da dança desse período. O que se nota em todo o período medieval e que irá prosseguir com o surgimento do Renascimento é a submissão da dança à ética e moral vigentes, dando origem a certo tipo de manifestação que, conforme Portinari (1989, p. 56), “a espontaneidade inicial é substituída por floreios nos passos, postura educada, movimentação codificada”, determinando a necessidade de mestres que, ao adentrar o Renascimento, serão figuras essenciais nas cortes renascentistas.

A Idade Média, a despeito de toda tentativa de banir a dança foi, como visto, o período da história que fecundou muitas das características da dança responsáveis pelo seu expressivo desenvolvimento na Idade Moderna. A Idade Moderna é considerada como o período compreendido entre 1453, quando da tomada de Constantinopla pelos turcos otomanos até o advento da Revolução Francesa, em 1789. O desenvolvimento técnico e artístico da dança nesse período foi fortemente marcado pelo movimento renascentista, como será exposto a seguir, ainda que este período já se configure, mesmo que incipiente, como modo de produção capitalista.

### 3. A modernidade e a dança: da liberdade à submissão técnica

Finda a Idade Média, a dessacralização da dança é confirmada por um processo onde as danças teatrais ocupam o lugar de danças ritualísticas, que como se sabe, estas últimas foram banidas da liturgia cristã, muito em virtude da promoção de valores que iam de encontro a certo cristianismo pervertido pela dualidade platônica fortemente influente na sociedade medieva.

Uma vez reprimida muitas das manifestações populares de dança, um tipo de dança passou a receber normas e regras que resultaram em um longo e intenso processo de codificação de movimentos e expressões, dando lugar a “formas domesticadas, catalogadas e internacionalizadas. Enquanto a igreja dessacraliza, a corte metodiza a dança, lhe infligindo maneiras de execução cada vez mais rígidas” (SÁNCHEZ, 2010, p. 29-30).

No entanto, a crise da sociedade feudal na Baixa Idade Média (Séc. XIII até início do séc. XVI), aponta para outros caminhos o desenvolvimento da dança. Com o ressurgimento do comércio, muito em virtude das Cruzadas, como também da intensificação de contatos com o Oriente em decorrência das trocas comerciais, surge a formação de novas e grandes cidades, também conhecidas por burgos. Esses burgos se consolidaram como um forte centro de produção artesanal e de intensa atividade comercial e cultural. Com o crescimento das cidades e da regulação comercial realizadas pelos mercadores em ascensão, dá-se início a um processo gradativo de perda do poder da nobreza e da própria Igreja, principalmente como consequência das mudanças nos aspectos econômicos característicos do feudalismo, onde as trocas naturais passaram a ser realizadas pela intermediação dos mercadores enriquecidos, ou seja, a burguesia que se estabelecia como classe (ELIAS, 1993).

É nesse processo de mudanças que se dá início ao Renascimento. Ao final dos 1400<sup>81</sup>, se consolida na Europa Ocidental um movimento cultural e científico que, de certo modo, selou o início do encerramento do feudalismo, inaugurando um novo tempo na Europa que se estendeu durante todo o século XVI. Esse processo

---

<sup>81</sup> A dificuldade em delimitar, cronologicamente, o movimento do Renascimento é fato. Ciente disso, a delimitação para fins deste trabalho se deu em virtude do momento histórico onde o período da renascença de mostrou mais evidente.

que recebe o nome de Renascimento se tornou responsável por rupturas importantes ocorridas nesse período, mas, também, por continuidades. Foi um amplo e complexo movimento, onde um súbito reviver da cultura greco-romana se fez presente, com forte progresso nas artes e na ciência, superando, em alguns aspectos, a herança clássica que os renascentistas tanto exaltavam.

Nesse amplo movimento social, o ideal do humanismo foi o motor dessa mudança, se tornando o verdadeiro espírito renascentista. Esse ideal pode ser resumido na valorização do homem e da natureza em detrimento à submissão ao divino e ao sobrenatural que predominava na cultura medievla.

O termo humanista indicava um conjunto de indivíduos que, desde o século anterior, esforçava-se para renovar o padrão de estudos tradicionalmente ministrado pelas universidades medievais, que ofereciam cursos nas áreas de medicina, de direito e de teologia. Tais estudos tinham como pressuposto os ensinamentos propugnados pela Igreja, o que queria dizer concepção estática, hierárquica e dogmática da sociedade e da natureza, com o objetivo precípua de preservar o feudalismo. Com a dissolução da sociedade feudal, foram criados novos grupos cujo objetivo principal compreendia a renovação dos programas de ensino, fundamentados nos *studia humanitatis*, através do acréscimo a esses programas dos estudos da poesia, da filosofia, da história, da matemática e da eloquência. Com ênfase ao estudo das línguas: latina e grega e, posteriormente, árabe, hebraico e aramaico e centrado nos textos clássicos. (MATE, s/d, p. 4)

A dança, sob a influência do movimento renascentista e sob a batuta dos mestres das cortes desenvolve, de maneira inigualável, seu processo de codificação iniciado já na Idade Média. Toda exigência que estava posta para as demais linguagens artísticas, em virtude do movimento cultural do Renascimento alcançou também a dança, exigindo dela a harmonia, técnica e a devida proporção dos movimentos e do próprio corpo, esse último, compreendido como o suporte material do que se consolidava como a linguagem artística da dança. Paul Bourcier (2001, p. 64) afirma que, “até então, a dança era uma expressão corporal de forma relativamente livre; a partir desse momento, toma-se consciência das possibilidades de expressão estética do corpo humano e da utilidade das regras para explorá-lo”. O culto aos valores da antiguidade clássica e os ideais humanistas exigiram que esse corpo estivesse em perfeita harmonia com o espírito.

As mudanças ocorridas no seio da cultura com o movimento renascentista, marcado pela ruptura com os valores e normas da sociedade medievla, abraça a dança com fortes implicações para sua consolidação enquanto linguagem artística, onde a dança deixa seu caráter de mero entretenimento para se firmar como um espetáculo teatral, exigindo, para esse último, alto refinamento técnico, demarcando seu pleno desenvolvimento profissional.

Surgido na Itália, o renascimento se amplia e se desenvolve nos grandes centros da Europa Ocidental no decorrer de todo o século XVI. Por meio da atividade científica e do próprio trabalho, cientes da ignorância que os apanhava como consequência do tempo perdido (ou do tempo interdito), cresce uma postura de enfrentamento ao dogmatismo alienante desenvolvido na Idade Média, especialmente imposto pela Igreja.

Desse modo, o Renascimento era um retorno à cultura clássica greco-romana, o que ocorreu especialmente por meio das manifestações artísticas e, ao mesmo tempo, uma projeção do futuro, apoiada, para isso, na atividade científica. Ao adotar uma concepção naturalista e antropocêntrica da realidade vivida, o homem renascentista busca, a qualquer custo, exercer sua autonomia e trilhar os caminhos frutos de suas escolhas. Entra em cena o exercício da razão.

O ideal humanista e o rigor científico alcançaram diferentes manifestações artísticas, sendo desenvolvida a crença de que a realidade pode ser conhecida e não somente contemplada. A pintura foi a que mais desenvolveu a capacidade de expressar o realismo (uma das propostas dos renascentistas), mas outras artes também foram alcançadas por essa concepção, como o espaço na arquitetura<sup>82</sup>, o volume na escultura, o realismo na pintura. Esta última assume técnicas como o uso da perspectiva e o contraste do claro e do escuro, o que vai ao encontro da tendência dos artistas em interpretar e expressar a realidade. (PROENÇA, 2005)

É com esta intenção de representar a realidade em suas obras que levou os artistas a não abrirem mão de, concomitantemente, expressar em suas criações os valores predominantes da época: a racionalidade e a dignidade do ser humano. Aliás, a produção artística ganha notável expressão no renascimento em virtude da exaltação do próprio individualismo, cujas obras anunciam os sentimentos e ideais do artista. O elevado número de figuras humanas nas telas, como também na

---

<sup>82</sup> Na arquitetura, havia uma busca pela justa proporção entre as partes, expressando certa ordem e disciplina dos espaços, ambas baseadas em relações matemáticas.

escultura e arquitetura acaba por revelar a concepção que o homem da renascença faz de si, do mundo e de Deus, o que revela sua centralidade no mundo (PROENÇA, 2005).

Nesse processo de renascimento do próprio homem, as cortes se cercam de luxo e de todo tipo de ostentação, o que trazia respeito e admiração das demais cortes, de seus inimigos e do próprio povo. Saem de cena os castelos de pedra para a entrada dos palácios de mármore. Nesta corrida pelo luxo e sumptuosidade de todo tipo, aos artistas compete tarefa fundamental: arquitetos constroem palácios, pintores e escultores lançam mão de suas obras para decorar os ambientes com telas, esculturas, paisagismo<sup>83</sup>. Festas e celebrações são corriqueiras, onde músicos e bailarinos são convocados para alegrar os festejos, já que estas representavam símbolos de riqueza e poder.

É importante registrar que surgem também, nesse período, os *trionfos*, festas luxuosas que duravam vários dias. Estas festas se caracterizavam por terem enormes cortejos, muitas vezes inspirados na exaltação dos reis, monarcas e soberanos, especialmente em Roma. Segundo Portinari (1989),

Os participantes vinham em carruagens ou barcas profusamente ornamentadas. Músicas, cantos, danças eram criados especialmente para cada ocasião. O tema partia de lendas e feitos históricos da Antiguidade, mas o objetivo era sempre o elogio do patrono da festa ou de seu principal convidado, identificado a Zeus, Apolo, Hércules, Alexandre. (PORTINARI, 1989, p. 57)

O *ballet* de enredo surge, exatamente, nesses *trionfos* promovidos pela corte e que tinha por objetivo invocar a mitologia grega. Tais triunfos eram encomendados a artistas renomados.

O primeiro espetáculo que pode ser considerado um ballet foi um triunfo concedido, musicado e dirigido por Bergonzio di Botta em 1459, para comemorar o casamento do Duque de Milão com Isabella de Aragão. Cada prato do banquete nupcial foi apresentado com danças apropriadas, tendo por tema Jasão e os argonautas. [...]. As iguarias sucediam-se, trazidas por deuses e heróis com seus respectivos séquitos dançantes. (PORTINARI, 1989, p. 57).

---

<sup>83</sup> O próprio Leonardo Da Vinci emprestou sua obra maior para compor o cenário no palácio de Ludovico Sforza. (PORTINARI, 1989, p. 57)

Obcecados por um retorno à Antiguidade Clássica, as coreografias dos *trionfos* eram esplêndidas e admiráveis, porém, sempre se conservava a festividade solene da *basse danse*<sup>84</sup>, no que diz respeito à dança.

Com esse desenvolvimento, a dança passa a compor o conjunto de conhecimentos e práticas necessárias à formação do homem virtuoso<sup>85</sup>, homem este idealizado pelos gregos. Assim, se na Idade Média a dança foi praticamente banida do meio social e, por conseguinte, do projeto educativo da sociedade medievla, ela irá renascer, novamente, como prática educativa. No entanto, ela irá renascer como cultura elaborada e como conhecimento produzido pela e para a aristocracia, ou seja, as classes desapropriadas dos meios de produção que passam a ser marcadas pela ausência da cultura elaborada da dança. O germe da exclusão desta cultura elaborada já se revelava nas sociedades escravistas, se estabelecendo entre os servos e alcançando os trabalhadores no modo de produção capitalista. Esse vem sendo o principal processo de continuidade nos diferentes modos de produção: a exclusão da classe não proprietária (escravos, servos e trabalhadores) do processo de apropriação da cultura elaborada, seja na ciência, seja na arte, seja na filosofia.

Com essa retomada da dança enquanto prática pedagógica, ainda que para uma classe específica, ganha relevância a figura do mestre de dança<sup>86</sup> que se dedicava a ensinar passos e a elaborar a composição coreográfica conforme o desejo de quem a encomendou.

É com essa dedicação, quase que exclusiva, que os mestres de dança assumem o processo de codificação desta prática corporal, resultando nos primeiros tratados de dança que se tem notícia. O primeiro deles foi escrito entre 1435 e 1436

---

<sup>84</sup> Ver nota 69, p. 96.

<sup>85</sup> O homem virtuoso na antiguidade era o “possuidor de terras, proprietário de escravos e guerreiro, eis aí o homem das classes dominantes” (PONCE, 1989, p. 39). No feudalismo e no capitalismo a virtude, de semelhante modo ao escravismo, é uma conquista que parece estar disponível somente aos homens da classe dominante, ou seja, de quem detêm os meios de produção.

<sup>86</sup> A figura do mestre de dança é algo que ainda merece mais estudos. Maribel Portinari (1989) afirma que se tratava de um trabalhador comum. “Entrava pelas portas do fundo, comia na cozinha e dependia dos caprichos do patrão” (p. 58). Afirma ainda que quase todos eram de origem judaica, o que fazia com que eles se mantivessem afastados dos centros das cidades para poderem cultivar suas tradições. Já Paul Bourcier (2001) atribui a estes mestres de dança outras condições sociais. “Ao que parece, estes mestres de dança não pertenciam a um nível social baixo: faziam parte do meio imediato dos príncipes. Vemo-los participarem de festas da corte, das quais são o centro. Ludovico Sforza utilizará seu próprio professor de dança como agente diplomático. Participam, ainda, em Veneza, da vida familiar: nas famílias patrícias, a apresentação da noiva à sua futura família era feita sob a forma de um balé mudo; admitia-se que o professor de dança não somente o organizasse, como também assumisse o papel de pai de família quando este não pudesse comparecer. (BOURCIER, 2001, p. 64)



por Domênico de Piacenza: *De Arte Saltandi et Choreas Ducendi* (Sobre a Arte de Dançar e Dirigir Coros)<sup>87</sup>.

*De Arte Saltandi et Choreas Ducendi* invoca a autoridade de Aristóteles lembrando a gratificação estética proporcionada pela dança. Mas o básico é que esse tratado introduz a primeira classificação sistemática dos movimentos do corpo, doze ao todo, sendo nove naturais e três acidentais. Os primeiros referem-se a uma marcação singela, apenas cadenciando aquilo que o corpo normalmente faz. [...]. Os acidentais referem-se ao que é complementar e ornamental. (PORTINARI, 1989, p. 57).

Outros tratados sobre a arte da dança foram escritos nessa época. Mas nos chama atenção a obra “*O Libro sull’Arte del Danzare* (Livro sobre a Arte de Dançar), para o qual haveria dois tipos de dança: a dança popular e a dança da aristocracia ou dança de arte. Sobre esta última, Cornazano a chama de *balletto*, que do verbo *ballare* traduz-se em saltar e dançar e que se consolida como um tipo de espetáculo para a nobreza.

Se de um lado, inicialmente, os mestres de dança surgem com o intuito de ensinar as danças populares aos nobres, de outro lado, são eles que irão, nesse processo, constituir um conjunto de técnicas cada vez mais elaboradas, fazendo com que a dança da nobreza se tornasse mais distante das danças populares, se constituindo em uma linguagem artística exclusiva da aristocracia.

Com origem na Itália, o balé nasce dentro da própria corte. A dança, agregada ao ritual de diversão da aristocracia, se destaca a ponto de se tornar a maior atração da aristocracia nos momentos de divertimento (GARAUDY, 1980, p. 30). No entanto, se antes a dança estava sob o domínio da Igreja, esta absorve a secularização do movimento renascentista e passa a representar para a nobreza riqueza e poder.

Partindo-se de seu berço criador, o balé vai para a França com Balthasar de Beaujoyeux, onde se verá o balé como “uma combinação geométrica de várias

---

<sup>87</sup> Roger Garaudy (1980) atribui a Guglielmo Ebreo (Guilherme, o Judeu) (1420-1484) a elaboração do primeiro tratado de dança que se tem notícia. Guglielmo estudou com Domênico de Piacenza nos anos de 1440 e em seu tratado definiu as qualidades do dançarino: “o ritmo, pelo qual ele segue a cadência; a memória dos passos e suas combinações; o sentido do espaço, para compor figuras num enquadramento limitado; ser leve, dominar a arte do salto e da queda elegante; a “maneira”, isto é, o estilo, a elegância e a coordenação dos movimentos do corpo que se desloca com graça e precisão. Não é exagero dizer que a obra de Guglielmo Ebreo está na origem da criação do futuro balé”. (GARAUDY, 1980, p.29)

peças dançando juntas” (GARAUDY, 1980, p. 31). Marcado pelo absolutismo, o período aqui em questão se desenvolve sob o poder absoluto dos monarcas. Ao que tudo indica, a dança parece, também, estar sob o poder absoluto de reis e governantes. O exemplo mais evidente dessa afirmação está no reinado de Luís XIV, rei da França e de Navarra de 1643 a 1715, onde o *ballet da corte* atinge seu auge.

Da expressão corporal livre à submissão técnica. Assim se pode sintetizar o desenvolvimento da dança no movimento renascentista. E nesse intuito de promover e ao mesmo tempo regular a dança, Luís XIV criou a primeira escola de dança: *Académie Royale de la Danse*, em 1661, alavancando não somente o processo de codificação como, principalmente, o da profissionalização da dança<sup>88</sup>.

Por muito tempo, o balé segue a tradição da *basse danse*, onde a movimentação da dança ocorre por meio de formas geométricas projetadas no plano horizontal. No entanto, tendo em vista a expansão do balé em toda a Europa, o mesmo chega ao *Palais Royal*, que em virtude das características do palco elevado, exige mudanças com implicações importantes para o desenvolvimento do balé, em virtude de se tratar de um palco elevado, cujo público se encontrava em apenas um lado e, não mais, em derredor como anteriormente.

Nesse novo formato de palco, visto que era necessário aos bailarinos se apresentarem de frente para o público, já que este se posicionava em um único lado do palco, tornou-se necessário “virar a coxa e o joelho para fora” como também desenvolver a “extensão vertical dos movimentos, [ou seja], os saltos” (GARAUDY, 1980, p. 32-33). Está-se de frente ao virtuosismo técnico que se inicia no século XVI e perdura até os dias atuais, submetendo todo o potencial criativo do homem à ditadura da técnica codificada.

Todavia, a despeito de todo virtuosismo que predominou na produção da dança no decorrer, especialmente, do século XVII, chama-nos a atenção certo movimento de resistência a uma dança repleta de domínio técnico, mas, que, de

---

<sup>88</sup> Para o Rei Sol, como era conhecido Luís XIV, quando da criação da referida escola de dança, justificou sua intenção com o seguinte texto: “A arte da dança sempre foi reconhecida como uma das artes mais honestas e necessárias para formar o corpo e para lhe dar as primeiras e naturais disposições para todas as espécies de exercícios, entre os quais os das armas, sendo por conseguinte uma das mais vantajosas e úteis à nossa nobreza e às outras pessoas que têm a honra de nos servir, não só em tempo de guerra, mas também em tempo de paz, nos nossos *ballets*... Desejamos restabelecer a referida arte na sua perfeição e aumentá-la tanto quanto possível.” (PORTINARI, 1989, p. 67) Luís XIV foi primeiro bailarino em vinte e seis balés e ficou conhecido como Rei Sol após interpretar o Sol no *Ballet de la nuit*, em 1653.

outro lado, não se revelava capaz de expressar singularidades humanas. Nas demais linguagens artísticas, como a pintura, a música e a literatura<sup>89</sup>, a técnica já vinha sendo utilizada como um dos principais recursos para expressar experiências que remetem à condição de *ser humano*. Na particularidade da dança, é Noverre<sup>90</sup> quem busca romper com o caráter supérfluo da dança, ainda que sem sucesso. Segundo afirma Garaudy:

O programa de Noverre não seria realizado senão quase dois séculos mais tarde pela dança moderna. Assim Noverre definia o *ballet d'action*, isto é, “uma ação expressa pela dança”: a ação, na dança, é a arte de fazer passar emoções e ações à alma do espectador pela expressão verdadeira de nossos gestos e de nosso corpo”. A dança não era, para ele, simples virtuosismo físico, mas um meio de expressão dramática e de comunicação. (GARAUDY, 1980, p. 33)

Alinhado aos grandes nomes do Renascimento, especialmente no campo da filosofia e da música<sup>91</sup>, Noverre despertou um novo espírito de produção para a dança, abrindo perspectivas emancipatórias para o futuro. Em uma de suas cartas, Noverre explicita seu processo de criação que traduz a autonomia da dança frente às outras linguagens artísticas como a poesia, a literatura e, especialmente, a música. Um processo de criação na contramão do que estava sendo produzido no campo da dança, mas, que de outro lado, se encontra em sintonia com os processos criativos de outras manifestações artísticas.

Antes de escolher árias para a elas adaptar passos, antes de estudar passos para formar um balé, eu procurava, seja nas fábulas, na história ou mesmo na minha imaginação, assuntos que não somente dessem lugar ao uso de danças e festas, mas também oferecessem, no seu desenvolvimento, uma ação e um interesse graduais. Uma vez concebido o meu poema, estudava todos os gestos, todos os

<sup>89</sup> Michelangelo (1475 – 1564), Rafael Sanzio (1483 – 1520), William Shakespeare (1564 – 1616), Ludwig van Beethoven (1770 – 1827), Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791), dentre outros.

<sup>90</sup> Georges Noverre (1727-1810) publicou em 1759 a obra *Lettres sur la danse et le ballet (Cartas sobre a dança)*. Em sua obra, defendia a livre expressão corporal, muitas vezes reprimida pelo papel social atribuído ao balé, quase como um tipo único de manifestação da dança. Em nome da livre expressão, incentivava aos bailarinos, lançarem mão de todo mecanismo que poderia reprimir a capacidade expressiva e dramática da dança, dentre eles, as vestimentas e as perucas. “Renunciem a suas *cabrioles*, a seus *entrechats*, a sus caretas e a suas perucas”. Noverre foi considerado por David Garrick, “o Shakespeare da dança”. (GARAUDY, 1980)

<sup>91</sup> Denis Diderot (1713 – 1784), Jean-Jacques Rousseau (1712 – 1778), Christoph Willibald Gluck (1714 – 1787), entre outros.

movimentos e todas as expressões que podiam mostrar as paixões e os sentimentos que meu assunto trazia à tona. Só após este trabalho eu fazia apelo à música. Pondo sob os olhos do músico os diferentes detalhes do quadro que eu acabava de esboçar, eu lhe pedia, então, uma música adaptada a cada situação e a cada sentimento. Em lugar de anotar passos sobre áreas prontas, como fazemos versos sobre árias conhecidas, eu compunha, se posso assim me exprimir, o diálogo de meu balé e pedia que fosse feita a música para cada frase e cada ideia. Foi assim que dei a Glück a ária característica da dança dos selvagens em *Ifigênia em Táuride*; os passos, os gestos, as posições, as expressões dos diferentes personagens, da forma como eu lhe mostrei, deram a ele as características para a composição deste belo trecho de música”. (GARAUDY, 1980, p. 33-34)

Sem dúvidas, Noverre inaugura novas possibilidades na produção da dança enquanto linguagem artística, especialmente, o desenvolvimento da autonomia da dança em detrimento às visualidades cênicas e, especialmente, à música. Mas fato é que, muito de seu insucesso, pode ser atribuído a certa agitação social proveniente da dupla revolução, expressão utilizada por Eric Hobsbawm quando esse faz referência às revoluções francesa e industrial, onde ambas trouxeram novas e determinantes implicações para a dança. Para Eric Hobsbawm (2011, p. 58), “foi somente na década de 1830 que a literatura e as artes começaram a ser abertamente obsedadas pela ascensão da sociedade capitalista, por um mundo no qual todos os laços sociais se desintegravam exceto os laços entre o ouro e o papel moeda (no dizer de Carlyle) ”.

Por esse entendimento, uma vez que o trabalho vai se subordinar à indústria mercantil, a dança, posto que é objetivação humana, irá se tornar um produto desta indústria, igualmente submetida à lógica da indústria. Quais as determinações da indústria da cultura e como elas alcançaram a produção da dança é o que este trabalho se propõe a discutir no capítulo que encerra a exposição desta tese.

## CAPÍTULO V

### A DANÇA NA SOCIEDADE DO CAPITAL

*A propriedade privada nos fez tão cretinos e unilaterais que um objeto somente é nosso [objeto] se o temos, portanto, quando existe para nós como capital ou é por nós imediatamente possuído, comido, bebido, trazido em nosso corpo, habitado por nós etc., enfim, usado. Embora a propriedade privada apreenda todas estas efetivações imediatas da própria posse novamente apenas como meios de vida, e a vida, à qual servem de meio, é a vida da propriedade privada: trabalho e capitalização.*

(Karl Marx)

Com o advento da Revolução Francesa (1789) e da Revolução Industrial (1848), demarca-se um novo período histórico para a humanidade cuja distinção se dá, principalmente, pelo modo de produção e reprodução da vida humana, anunciando novas e importantes determinações sociais. A Revolução Industrial, processo que se inicia já no século XVIII e se estende até os dias atuais, irá submeter a produção cultural aos ditames da perspectiva industrial, trazendo implicações não somente para a produção material como para todas as esferas da vida humana e, assim, da própria dança.

Por esse caminho, o marco no desenvolvimento da dança para este momento da pesquisa terá início com o final do século XVIII, passando pelo século XIX, XX e se estendendo até os dias atuais, sendo o objetivo deste capítulo, discutir como a dupla revolução alcançou a produção da dança e apresentar o novo curso de seu desenvolvimento na sociedade do capital.

Nesse recorte temporal foi possível identificar três momentos ou fases da dança: o balé romântico, marcado pelo idealismo exacerbado, com início no final do século XVIII e se desenvolvendo durante todo o século XIX; a dança moderna, com início no final do século XIX até meados de 1970 e a *dança ligeira*, categoria que se denomina aqui às danças produzidas pela indústria cultural no formato de mercadorias, cuja produção se deu com maior evidência de 1980 até os dias atuais.

A dança é uma objetivação humana. Esta é uma das premissas que permitiu a esta pesquisa elaborar a tese desta investigação que postula ser a dança trabalho

humano e, portanto, de ser a dança uma objetivação humana que se desenvolve e se manifesta sob determinadas condições sociais, sendo que, na particularidade histórica do modo de produção capitalista, a dança vem se desenvolvendo na qualidade de mercadoria, onde os fenômenos da alienação, do fetichismo, da reificação e da indústria da cultura se constituem como as mediações mais determinantes em sua produção.

### 1. A dupla revolução e a produção da dança: o balé romântico

A influência de Noverre para a dança no século XVIII teve vida curta. Um dos prováveis motivos para esta breve e importante influência, está no advento desta dupla revolução que instaura uma nova ordem social, momento em que a burguesia, classe que se constituiu na nova camada dominante, mantém a dança enquanto uma arte de pertencimento de seu uso exclusivo, perpetuando a cultura elaborada da dança enquanto uma prática não acessível às massas.

Viganò, importante discípulo de Noverre, após percorrer boa parte da Europa, materializou em suas produções as propostas sugeridas por Noverre, especialmente a valorização da ação expressiva dos bailarinos por meio de seus próprios corpos. Ainda como respingos do Renascimento na dança, Viganò conseguiu articular as descobertas científicas da época em seus coreodramas<sup>92</sup>, enriquecendo de maneira singular o vocabulário da dança, inclusive com a criação de novos movimentos<sup>93</sup>.

Esta síntese dramática de dança, mímica e música era algo muito forte para a nova classe dominante da Restauração, fosse ela a antiga nobreza, que não tinha “nada aprendido e nada esquecido”, ou os novos donos da riqueza que, ao mesmo tempo em que sonhavam com os divertimentos “distintos” e acadêmicos da velha aristocracia, queriam tratar de esquecer e de fazer esquecer as

<sup>92</sup> Viganò é considerado o fundador do formato de espetáculo conhecido por Coreodrama. Trata-se de uma espécie de composição que envolve a pantomina e demais linguagens artísticas.

<sup>93</sup> Salvatore Viganò (1769-1821) teve o prestígio de Stendhal que se referia à dança como a arte de Viganò, chegando a afirmar que “A melhor tragédia de Shakespeare não me emociona como os balés de Viganò. É um gênio que engrandecerá sua arte e que não tem igual na França”. Beethoven chegou a compor um minueto para a sua obra *La Creature di Prometeo*. (GARAUDY, 1980, p. 35). Classicista, deu ao corpo de ballet, ou seja, ao conjunto de bailarinos que atua como coro no ballet, certo protagonismo, inclusive, com números próprios. Tal atitude rompeu com o papel de meros coadjuvantes que marcou a história do ballet ao longo de seu desenvolvimento.

“orgias” sórdidas do industrialismo em pleno voo, através de uma arte de evasão que os afastasse da terra para o sonho das “boas almas”. (GARAUDY, 1980, p. 35)

Segundo Garaudy (1980, p. 35) “a morte de Viganò, em 1821, marcou o fim de um período: a pedra tumular se fechou sobre a revolução [francesa], este pesadelo que os antigos e os novos privilegiados queriam esquecer”. No entanto, outra revolução já ganhava força e se revelava cada vez mais forte e determinante: a Revolução Industrial. Esta começou antes mesmo da Revolução Francesa<sup>94</sup>.

Mais ou menos por volta da década de 1780, um novo modelo de produzir a vida humana se instaura e se desenvolve, resultando na produção de um novo tipo de homem e de uma coleção infinita de mercadorias, além da prestação de serviços variados (HOBBSAWM, 2011).

Nesse caminho, a Revolução Industrial é marcada por seu espírito revolucionário que foi capaz de transformar e de perpetuar a economia em um processo substancialmente industrializado. A Revolução Industrial antecede a própria Revolução Francesa, sendo considerada o mais importante acontecimento na história do mundo depois da invenção da agricultura e do surgimento das cidades. (HOBBSAWM, 2011).

Em contrapartida, “se a economia do mundo do século XIX foi formada principalmente sob a influência da revolução industrial britânica, sua política e ideologia foram formadas fundamentalmente pela Revolução Francesa” (HOBBSAWM, 2011, p. 97). É nesse cenário de revoluções industriais, políticas e ideológicas que grandes acontecimentos artísticos também se constituíram como uma das riquezas das nações em disputas.

Fato é que, a partir da década de 1780, a dupla revolução passou a ser a grande referência para as inspirações artísticas, seja para exaltá-las, como comumente acontecia com a Revolução Francesa, seja para negá-la, no caso da Revolução Industrial.

---

<sup>94</sup> Para Hobsbawm (2011), é comum encontrar historiadores atribuindo ao século XIII ou XVI momentos em que se inicia a Revolução Industrial. Estudos mais rigorosos envolvendo outros historiadores atribuem à década de 1760 seu início. Mas, seguramente, é a década de 1780 que parece ser a tese mais recepcionada entre os estudiosos, muito por conta da mudança nos índices estatísticos da época, se revelando um uma revolução rápida, fundamentada e qualitativa.

O que determina o florescimento ou o esgotamento das artes em qualquer período ainda é muito obscuro. Entretanto, não há dúvida de que entre 1789 e 1848, a resposta deve ser buscada em primeiro lugar no impacto da revolução dupla. Se fôssemos resumir as relações entre o artista e a sociedade nesta época em uma só frase, poderíamos dizer que a Revolução Francesa inspirava-o com seu exemplo, que a revolução industrial com seu horror, enquanto a sociedade burguesa, que surgiu de ambas, transformava sua própria experiência e estilos de criação. (HOBSBAWM, 2011, p. 403)

Assim, durante todo o decorrer do século XIX, era muito comum identificar o envolvimento dos artistas com as questões de ordem pública e social. Não à toa, nos países em que o desenvolvimento da consciência nacional estava sendo construído, bem como os países onde os movimentos para libertação ou unificação se ampliavam, a arte se revelou mais vinculada à sociedade e a seus processos políticos e ideológicos.

Especificamente nos países em que o nacionalismo fora promovido, percebe-se que a música e a literatura se constituíram enquanto linguagens artísticas de destaque. É o caso, por exemplo, da Rússia, Alemanha, Polônia, Hungria, dentre outros, que desenvolveram uma produção musical e literária com o objetivo de se contrapor à arte produzida pela e para a aristocracia, arte elitista e com elementos de outros países, dentre eles, a própria linguagem. “É bastante natural que este nacionalismo encontrasse sua expressão cultural mais óbvia na literatura e na música, ambas artes públicas, [podendo] contar com a poderosa herança criadora de um povo comum: a linguagem e as canções folclóricas” (HOBSBAWM, 2011, p. 404).

De outro lado, não são poucas as manifestações artísticas que se mantiveram vinculadas à nobreza e aristocracia. É o caso da arquitetura, da pintura e da escultura.

Com a provável exceção da ópera italiana, das reproduções gráficas das artes plásticas, e de alguns poemas e canções, nenhuma das grandes realizações artísticas deste período estava ao alcance dos analfabetos ou dos pobres. A maioria dos habitantes da Europa as desconhecia por completo, até que o nacionalismo de massa ou os movimentos políticos as convertessem em símbolos coletivos. A literatura, é claro, teria a maior circulação, embora principalmente entre as crescentes e novas classes médias, que proporcionavam um mercado particularmente vasto (especialmente entre as mulheres



desocupadas) para romances e longas narrativas poéticas. (HOBSEBAWM, 2011, p. 404)

No caso específico da dança, ela adentra o século XIX se mantendo enquanto uma arte produzida pela e para a aristocracia. Sua vinculação e seu alto grau de dependência com as classes dirigentes se perpetua, especialmente, no tocante à sua produção. Nesse sentido, a dança se mantém como uma arte elitista, sem raízes e sem caráter nacionais, produzida por e para um público específico, exigindo para sua produção alta perfeição técnica, ainda que para isso, outras qualidades da dança fossem suprimidas.

O século XIX é o século da explosão da Revolução Industrial e, é também, considerado o século de ouro do balé. O romantismo que apanhava toda as manifestações de arte no século XIX, também atraiu a dança para seu movimento artístico.

Buscando estabelecer um contraponto ao racionalismo e ao iluminismo, o romantismo foi um movimento artístico, político e filosófico desenvolvido durante quase todo século XIX. Com acentuado subjetivismo, agitaram a imaginação. “Como autêntico movimento revolucionário, o romantismo precisava desvencilhar-se da estrutura que o precedera”. (PORTINARI, 1989, p. 84). A realidade produzida pelas revoluções francesa e industrial, deixaram uma vida insuportável sob vários aspectos. Era imprescindível romper com a dinâmica da vida real, nem que para isso fosse necessário, por intermédio da imaginação, construir um universo paralelo.

A antiguidade com seus deuses e heróis deixou de ser fonte inspiradora. Exotismo e cor local entraram em voga. Redescobriu-se a Idade Média com arquitetura gótica, lendas, cavaleiros, damas veladas, feiticeiros sinistros. O espiritual e o sobrenatural prevaleceram. A imaginação tomou o lugar da lógica. Literatura, pintura, teatro, música adotaram os novos padrões. Embora o romantismo tenha tido uma fecunda raiz germânica e uma brilhante expressão inglesa, a França foi o seu grande centro de convergência e difusão. A aprovação de Paris era vital. Basta lembrar o ressentimento de Wagner ao ser incompreendido e rejeitado pelos parisienses. (PORTINARI, 1989, p. 84-85)

No ballet, a recepção do romantismo se materializa em *La Sylphide*. Produzido por Filippo Taglioni e música de Jean Schneitzhoeffter, esse ballet agrega

todas as qualidades de uma obra romântica: ideal que nunca se conquista, infelicidade no amor, localização exótica, a morte enquanto destino e a prevalência do sobrenatural.

Na verdade, *La Sylphide*<sup>95</sup> expressa o movimento do romantismo que, antes mesmo de sua estreia, já vinha se constituindo em diversas produções no campo da dança. O que merece destaque nesse largo processo que resultou no *Ballet Romântico*, diz respeito ao protagonismo que a mulher começa a assumir na dança. “A mulher, musa, vítima, heroína no estilo romântico terá no parceiro apenas um *chevalier servant* para ressaltar sua beleza e imaterialidade” (PORTINARI, 1989, p. 87).

Na vida real e longe dos contos de fadas, a mulher segue no ritmo da Revolução Industrial. Inserida no complexo de engrenagem das fábricas e se tornando cada vez mais um braço importante para força produtiva, ela desenvolve uma carga horária de trabalho em torno de doze horas diárias, se deparando com desafios outros que superam, em muito, o equilíbrio do corpo nas sapatilhas de pontas. Aliás, às mulheres que não pertenciam às classes sociais dirigentes, as fábricas se constituíam apenas como possibilidade, quando não a única, de sobrevivência humana.

Além disso, a juventude da mulher no mundo do trabalho em nada retratava a leveza e imaterialidade da mulher promovida em várias outras narrativas do Ballet do século XIX, cuja presença feminina e seu protagonismo esteve apenas nas lendas e contos que os inspiravam, já que no mundo do trabalho, ou seja, no mundo das relações concretas entre os homens, ela permanecia e permaneceria marginalizada.

---

<sup>95</sup> *La Sylphide* estreou na Ópera de Paris em 12 de março de 1832. Inspirado no conto *Trilby ou le Lutin d'Argail* de Charles Nodier, trata-se de uma história que se passa na Idade Média, onde o jovem James que está prestes a se casar, ao olhar para o horizonte começa a ver outro universo paralelo, em que seres humanos e não humanos convivem harmoniosamente. Ao se encantar por uma sílfide, abandona sua noiva ao caminhar rumo ao bosque para encontrá-la. O ballet se desenvolve nas aventuras de James com sua sílfide e outros seres reais e irreais. No entanto, sua sílfide nunca permite que James tenha seu controle. Está sempre escapando e brincando junto a suas companheiras, inclusive o confundindo diversas vezes. Nessa trama surge uma feiticeira que oferece a ele uma estola capaz de captar sua amada. Após uma envolvente dança entre o casal, James a envolve em seu domínio, fazendo com que sua sílfide perca suas asas e morra. Com profunda tristeza, James cultiva sua dor pela perda de sua amada, enquanto a feiticeira, se alegra com seu sofrimento.

O auge do ballet romântico se deu com a produção e apresentação de *Giselle*<sup>96</sup>, cuja estreia em 1841 superou a perfeição técnica, cênica, poética e musical. No caso específico da coreografia, todo o corpo dançante e não somente os solistas apresentaram a dança sobre as sapatilhas de pontas<sup>97</sup>. É a época da arte menor, ou mesmo, nas palavras de Wagner, da “extravagância desfibrada”.

Da Itália para a França, da França para a Rússia, da Rússia para o mundo. “O balé [clássico] tornou-se então, mais uma vez, ornamento de um regime aristocrático” (GARAUDY, 1980, p. 38). Sem vínculos nacionais, se traduziu em uma arte eclética e sem raízes locais, o que fez com que, mesmo tendo percorrido a Itália, França e Rússia<sup>98</sup>, não tenha conservado nenhuma característica identitária desses países.

Esta escola dos Teatros Imperiais russos, que atingiu um alto grau de perfeição técnica, esclerosou-se em um academicismo que correspondia às necessidades de um público muito especial: além dos lugares reservados ao soberano, à sua corte e a seus altos funcionários, os bilhetes eram vendidos em assinaturas à aristocracia de sangue e à do dinheiro. Essas assinaturas eram passadas de geração em geração na mesma família. Com exceção da “torrinha”, onde chegavam, depois de uma longa espera, alguns estudantes ou empregados, não se poderia imaginar um público mais conservador do que este, exigindo uma arte cristalizada numa perfeição imutável. (GARAUDY, 1980, p. 39).

Destaca ainda Garaudy (1980), que mesmo após a revolução de outubro na Rússia, o balé continuou intocável e o *realismo socialista* promovido pela revolução

---

<sup>96</sup> De autoria de Théophile Gautier e coreografia de Marius Petipa, a narrativa se desenvolve a partir de Giselle, uma camponesa que se encontra desiludida com o amor, em virtude de ter sido traída. No primeiro ato, Giselle encontra-se apaixonada por Albrecht, um camponês que, na verdade, não passava de um nobre disfarçado. Ao descobrir a farsa, Giselle executa uma dança frenética até que chegar à morte. Já no segundo ato, o palco é invadido por inúmeras *wilis*, que são espíritos de moças que morreram virgens, personagens que atraem os homens para a morte por intermédio da dança. Ao tentarem se aproximar de Albrecht para se vingarem, as *wilis* tentam atrair o grande amor de Giselle, porém, o espírito de Giselle, que também se tornara uma *wilis*, protege seu grande amor, não permitindo que as *wilis* o matem, perdendo-o. Sob a trilha sonora de Adolphe Adam, o *ballet de Giselle* foi marcado por uma vasta apresentação por bailarinas renomadas. Dentre elas estão Svetlana Zakharova, Natalia Osipova, Ana Botafogo, Cecília Kerche, Anna Pavlova, Carlotta Grisi, dentre outras, sendo esta última, a bailarina para a qual Théophile Gautier criou o papel.

<sup>97</sup> É atribuída à bailarina sueca Maria Taglioni (1804-1884) a criação da dança sobre as pontas dos pés, em 1826.

<sup>98</sup> A Rússia importou quase a totalidade de seus profissionais. Seu principal coreógrafo foi o bailarino francês Marius Ivanovich Petipa (1818-1910). Dentre suas principais produções está *O lago dos cisnes* (1894), *A bela adormecida* (1890) e *Giselle* (1841).

sequer conseguiu ameaçar o “realismo poeirento” dos contos de fadas<sup>99</sup> promovidos pelo ballet.

No entanto, uma nova revolução estava por vir. Desenvolvida dentro do próprio balé, os descontentamentos com o academicismo virtuoso das suas escolas e a ruptura com a vida real projetada a partir de narrativas de lendas e contos de fadas, passaram a incomodar parte dos bailarinos na Europa e Estados Unidos, o que se configurou em um movimento conhecido por dança moderna, inaugurando a segunda fase do desenvolvimento da dança na sociedade do capital, cuja exposição se dá a partir deste momento.

## 2. O despertar da dança: a dança moderna em questão

Foi no final do século XIX que mais fortemente começava a ser questionado todo o processo de codificação desenvolvido no Renascimento. A crítica à dança clássica, especialmente sua versão romântica desenvolvida ao longo do século XIX, ganhara novos adeptos. Tais críticas giravam em torno de seu viés altamente técnico e de sua constante negação da realidade.

Não por acaso, em um contexto onde valores, certezas e dogmas foram colocados em questão, a ciência, a arte e a religião foram, duramente, questionadas. A Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a Revolução Russa (1917) e todos os seus antecedentes históricos que resultaram em tais acontecimentos, abalaram, em muito, a versão romântica da arte e, por conseguinte, os alicerces da dança clássica e seu academicismo.

Movidos pelos desejos de expressarem seu tempo histórico, artistas de diferentes linguagens buscaram, no questionamento e na possibilidade de novas expressões, outras alternativas que resultassem em novas criações artísticas e estéticas.

O que se consolidou como a escola da dança moderna foi justamente este movimento de contestação do academicismo da arte da dança, especialmente sua submissão à perfeição técnica e a negação da realidade em suas criações artísticas. O que surgia no primeiro quartel do século XX se mostrava muito diferente da

---

<sup>99</sup> Apesar de certo processo de democratização da arte, passando o povo a ter acesso ao Bolshoi de Moscou, o que entra em cena é o mesmo “realismo poeirento” de *O Lago dos Cínes* ou *A Bela Adormecida*, *Giselle* ou *La Sylphide*. (GARAUDY, 1980)

realidade imagética de ninfas e sílides presentes no balé romântico e que em nada retratava o mundo real. Crescia o anseio não somente por retratar, por meio da dança, a realidade complexa do mundo dos homens como, ao mesmo tempo, projetar através da arte da dança, os anseios do homem moderno.

Qual pode ser, no século XX, a relação entre o homem e a natureza? Convém, antes de mais nada, exorcizar o fantasma de uma natureza original, e do “estado natural” de Rousseau. Como diz Moscovici, só conhecemos “segundas naturezas”, já humanizadas pelo trabalho e pela arte do homem, e o que chamamos de “ordem natural”, a cada etapa da história, faz parte da ordem social. [...] Como essencial para nosso propósito, devemos lembrar que seria ilusório procurar na “natureza” uma norma para a ação, e que a arte não pode se referir a uma “idade de ouro” de “natureza” pura e imutável, virgem de toda intervenção humana. A arte, em cada etapa da “história humana da natureza”, procura estabelecer o equilíbrio e a harmonia entre a nova natureza e o novo homem que, nela, como dizia Hegel, pode sentir-se “em casa”, e partir uma vez mais ao ataque para uma nova transformação. Esta é a importância da arte em cada grande momento de ruptura da história. (GARAUDY, 1980, p. 47-48)

Foi com este espírito de expressar a materialidade da relação entre o homem e a natureza mediada pela dança, que Isadora Duncan inaugura, como forma de contestação, uma nova dança capaz de anunciar uma vida maior e cheia de sentidos. Seus processos de criação buscavam projetar um retorno à harmonia na relação entre homem e a natureza e, portanto, entre o homem e a sociedade, relação esta que se expressa pelo desequilíbrio gerado pela alienação do trabalho e, portanto, do trabalhador.

A sociedade industrializada que transformou o homem em sua principal máquina e, ao mesmo tempo, sua principal mercadoria (BAPTISTA, 2007), submeteu, não só o homem como todo seu potencial criativo, a um tipo de relação alienada e fetichizada com a natureza, se resumindo à mera produção de mercadorias. “Contrariamente à dança romântica do século XIX, que se concentrava na evasão da realidade promovida e sustentada pela sociedade industrial, a dança moderna não tentou escapar do caos, mas enfrentou-o para criar uma ordem humana.” (GARAUDY, 1980, p. 48)

Do momento em que esta mecanização do trabalho e da vida como um todo tende a fazer do homem um apêndice de carne numa maquinaria de aço, a manipulá-lo de fora e a aliená-lo cada vez mais, o primeiro problema para a dança moderna, uma vez que ela quisesse realmente participar da humanização da vida, seria o de realizar a primeira *grande inversão* da história da dança desde o Renascimento: em vez de fazer os movimentos partirem de fora, dirigidos por uma “etiqueta” senhorial, um protocolo ou um código convencional estabelecido de um modo definitivo, como o balé clássico tinha aceito, recriar, ao contrário, os momentos do corpo partindo de dentro. (GARAUDY, 1980, p. 48)

Ainda que o processo de mecanização da vida submeta o corpo à ditadura do capital, especialmente por meio do controle que esse exerce sobre o corpo e seus movimentos, a dança moderna buscou proporcionar autonomia a este corpo, revelando seu potencial de força e criatividade.

Rupturas importantes se revelaram nesta nova fase de desenvolvimento da dança, especialmente no que concerne às técnicas de produção. Contrária à perspectiva codificadora que determinava por fora, por intermédio de seus vários manuais de codificações, o processo criativo de seus inúmeros balés, a dança moderna propõe a inversão desta lógica criativa, sugerindo que a dinâmica da realidade e o desejo interno do dançarino determinassem o processo criativo. Não à toa, o corpo aprisionado, tanto de maneira objetiva como subjetivamente pelas determinações do mundo do trabalho produtivo, passou a almejar a liberdade. É justamente em nome dessa liberdade que a dança moderna proporcionou ao corpo aprisionado no complexo de engrenagem fabril, novas técnicas que estavam a serviço de um processo que inaugura a ruptura com o virtuosismo exacerbado da perfeição técnica dos membros inferiores, colocando, assim, todo o corpo na dança.

Longe do arquétipo ideal de coreografia e do padrão de bailarino promovido desde o Renascimento, a dança moderna teve seus desafios, ainda que não pretendesse criar novos códigos. O que ela pretendia era “procurar métodos que dessem ao corpo meios de exprimir ou prefigurar novas experiências de vida numa época nova e perturbadora da história.” (GARAUDY, 1980, p. 49)

Foi assim que Isadora Duncan<sup>100</sup>, em 1900, rompendo com todas as convenções e codificações do balé clássico, aparece em público com sua dança expressiva e repleta de movimentos improvisados. Buscando suas inspirações na cultura greco-romana, especialmente nas danças dionisiacas, dançou descalço, com leves túnicas sobre o corpo, ao som de Beethoven, Chopin, Wagner e outros, conquistando seu público.

Libertou o corpo, materialmente, das barbatanas, dos corpetes, dos *tutus*, das sapatilhas de ponta de gesso, dos diademas e dos falbalás. Para que o corpo seja um meio de expressão, ele deve ser despojado de tudo o que o constrange. O nu é o que há de mais nobre na arte, pensava Isadora Duncan. Por concessão, ela se apresentava vestida com uma musselina, o que causava grande escândalo em Viena ou em Beirute. Aquele corpo revitalizado, animado, expressivo, não era um objeto, mas um foco de energia. Provocando um outro escândalo, o de dançar pela primeira vez com os pés nus, Isadora introduziu uma inovação cuja fecundidade a dança moderna iria mostrar: os pés, em vez de serem, como no balé clássico, o ponto pelo qual se foge do chão, da gravidade, da realidade, tornam-se, ao contrário, o ponto de contacto essencial com a terra carregada de vida.” (GARAUDY, 1980, p. 69)

Em sua terra natal, os Estados Unidos da América, sua dança não foi aceita. Porém, do outro lado do continente, Isadora Duncan foi ansiosamente aguardada.

A Revolução de Outubro criou condições excepcionais para uma renovação profunda da dança. Lunatcharsky, ministro da cultura de Lenin, que tinha o propósito de “unir a vanguarda política à vanguarda artística”, sonhava confiar a Isadora Duncan festivais populares de dança como os da Grécia antiga. Na primavera de 1921, ele enviou a Isadora, em nome do governo dos Soviéticos, o seguinte telegrama: “Só o governo russo pode compreendê-la. Venha para o nosso país. Nós faremos a sua escola”. Isadora Duncan – que dizia: “o balé, genuína expressão da etiqueta tsarista, ainda existe, infelizmente!” – não tardou a responder a esse chamado e partiu para a Rússia. E podemos imaginar o que teria sido a dança moderna se ela tivesse se desenvolvido na Rússia, se o nascimento de um homem novo houvesse tornado possível o florescimento de uma nova arte. (GARAUDY, 1980, p. 71)

---

<sup>100</sup> Autora do livro *Minha Vida*, publicado pela editora José Olympio (2012), Isadora Duncan (1877-1927) foi uma das precursoras da dança moderna. “Imbuída da filosofia de Nietzsche, Isadora fez da dança uma religião em perpétua busca de beleza e liberdade. Entre um paganismo dionisiaco e dramas pessoais, ela teceu a sua própria lenda em que a mulher e a artista disputam primazia de heroína.” (PORTINARI, 1989, p. 139)

É certo que o contexto soviético oferecia condições muito favoráveis à nova dança de Isadora Duncan. A relação entre arte e ideologia e entre arte e sociedade estava em pleno desenvolvimento na Rússia. Para Isadora, a dança, enquanto atividade artística, deve nos fazer penetrar na realidade humana, e não o contrário, como acontecia no balé clássico. Nesse caminho, Isadora encontra receptividade ideológica e criativa no realismo socialista, uma vez que sua dança mantinha a tensão entre universo concreto da realidade dos homens e o concreto artístico de sua dança. Uma dança realista parte-se de uma realidade objetiva, construindo uma nova realidade “que nos fornece verdades sobre a realidade do homem concreto que vive numa determinada sociedade, em certas relações humanas histórica e socialmente condicionadas e que, no marco delas, trabalha, luta, sofre, goza ou sonha”. (VÁZQUEZ, 2011, p. 32). O balé clássico representava, perfeitamente, o tipo de arte que o realismo socialista condenava.

Neste movimento revolucionário da dança, vários outros nomes deram corpo a esta nova perspectiva artística da dança. Ruth Saint-Denis, Ted Shawn, Martha Graham, Mary Wigman, Rudolf von Laban, Doris Humphrey, entre outros, também deixaram suas marcas e legados para a constituição da escola da dança moderna que, em seu conjunto, expressam o rompimento com a estrutura, códigos, processos criativos e ideológicos promovidos pelo balé.

No entanto, o que veremos no tocante ao desenvolvimento da dança no último período da sociedade do capital refere-se, diretamente, à produção em larga escala dos produtos culturais, o que se conhece por Indústria Cultural ou Indústria da Cultura. No atual complexo de produção de mercadorias, já é possível afirmar que as ciências e as técnicas possibilitaram ao homem um extenso e forte domínio sobre a natureza, principal consequência do desenvolvimento dos instrumentos e meios do trabalho. Mas, contraditoriamente, na medida em que cresce o domínio sobre a natureza, perde-se o domínio sobre si próprio. Parece ser o que, neste momento do atual desenvolvimento do capital, se deixa de legado para a dança: o não domínio sobre si próprio.

A Revolução Industrial que transformou a economia em um processo essencialmente industrial, transformou, igualmente, o homem em mercadoria. Por esta perspectiva, o corpo humano assume, quase que na mesma proporção, a funcionalidade das máquinas. Sua objetificação transformou todo o potencial criativo



do homem em submissão ao mundo da produção de mercadorias. (BAPTISTA, 2007)

Ao mesmo tempo, as mercadorias também assumiram outras formas, se tornando cada vez mais rebuscadas, complexas e desejadas pelo próprio homem que a produziu. Neste novo formato industrial ganha relevância para a circulação e consumo de tais mercadorias, o que Theodor Adorno e Max Horkheimer denominaram de o *Sistema da Indústria Cultural*. Para os autores, existe um sistema de produção e reprodução de mercadorias que, no ato de sua produção, estabelece e determina, ao mesmo tempo, um *modus operandi* de funcionalidade e persuasão ao consumo de tais produtos, por isso mesmo, da própria dança, já que esta não escapa aos condicionantes sociais (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).

Para esta pesquisa, compreender o sistema da Indústria Cultural apresentado pelos referidos autores, se revelou imprescindível, uma vez que a dança se revela como uma das mercadorias produzidas por este sistema. Ou seja, parte-se do pressuposto de ser a Indústria Cultural mediação determinante para a produção da dança no atual desenvolvimento do modo de produção capitalista. Nesse sentido, identificar tais mecanismos de produção e ao mesmo tempo os mecanismos de persuasão ao consumo da dança justifica seu estudo e análise nas implicações para a dança na sociedade do capital.

### 3. Dança Ligeira: A indústria cultural e a produção da cultura da dança

*Ontem um menino que brincava me falou  
Hoje é a semente do amanhã  
Para não ter medo  
Que este tempo vai passar  
Não se desespere, nem pare de sonhar  
(Gonzaguinha)*

Ainda que o balé clássico tenha feito esforço significativo para ignorar os impactos da Revolução Industrial, projetando na imaginação e na dança a realização de suas frustrações provocadas pela realidade concreta, fato é que tal revolução continuou ganhando força e alcançando todas as esferas da vida, se constituindo como a principal determinação na produção da dança do século XXI. Com seu início já no século XVIII, inaugura-se com a ajuda de máquinas cada vez mais potentes e

atreladas aos meios de comunicação, a produção de mercadorias culturais em grande escala.

Não há de se falar em indústria cultural sem antes ter se solidificado a sociedade do consumo, o que parece só ter surgido na segunda metade do século XIX, concretizando as bases de uma sociedade consumista, a ponto de colocar no mesmo patamar da produção fabril, os bens culturais que ultrapassam a imediatez que envolve o trabalho produtivo. Faz-se referência aqui ao lazer, à música, à literatura, à ginástica, ao esporte e a própria dança, dentre outras manifestações culturais. Todas as objetivações humanas passam a ser submetidas ao padrão e ritmo fabril, cuja eficiência, racionalização, repetição e fragmentação do processo produtivo alcança a totalidade da cultura humana.

É certo que a dança percorreu diferentes tempos históricos. Também é certo que a destreza, a ciência, o aparato tecnológico e a organização social do processo de produção demarcaram rupturas e continuidades em cada período histórico, resultando em mudanças que determinam a criação e reprodução da dança no curso de seu desenvolvimento.

A dança está presente em todos os meios que compõem o universo da indústria da cultura. É notável no cinema, na literatura, na televisão, nas manifestações culturais populares, nos templos religiosos, nas instituições formais de ensino, nas casas de espetáculos artísticos, nas instituições promotoras de saúde (clínicas, academias e etc.), nos espaços de lazer e nas diferentes redes sociais, especialmente, neste último ambiente, por meio dos videocliques.

Ainda que seja facilmente notável a presença do balé clássico, da dança moderna, das danças populares<sup>101</sup> e da dança contemporânea na sociedade atual, a dança vem sendo largamente difundida sob a forma de espetáculo por diversos setores daquilo que conhecemos por indústria cultural<sup>102</sup> ou indústria da cultura, cuja arte também não escapa. Associada a valores múltiplos, muitas vezes vinculados à disciplina, ao controle e domínio corporal, a indústria cultural assume determinadas

---

<sup>101</sup> As danças populares podem ser compreendidas, para fins deste trabalho, como as danças produzidas pela comunidade e para a comunidade e que não circulam no universo do espetáculo artístico e nem como produto da indústria da cultura, prioritariamente, a exemplo das danças folclóricas. Para Faro (2011), as danças folclóricas têm suas origens nas danças religiosas que, pouco a pouco, foram se distanciando de sua base religiosa, se manifestando em celebrações da vida, como o casamento, uma colheita, a maioridade e outros ritos sociais que fizeram com que a dança se distanciasse cada vez mais dos templos religiosos.

<sup>102</sup> Termo cunhado por Theodor Adorno e Max Horkheimer na obra *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

concepções estéticas de corpo e do próprio movimento e, mesmo que em menor intensidade e frequência, sustentam também concepções estéticas contra hegemônicas atreladas à resistência cultural desenvolvidas por certos grupos.

Essa cultura contemporânea que “confere a tudo um ar de semelhança”<sup>103</sup> já não é para nós novidade, especialmente pelo formato generalizado de sua produção. No caso da dança, essa realidade também se traduz em uma verdade. Tudo nos parece idêntico. Tudo se assemelha. Trata-se da coleção de mercadorias da dança produzidas e consumidas na sociedade do capital. Sob a denominação “produtos culturais”, articulados e ao mesmo tempo independentes, - o cinema, a televisão, a rádio, as revistas, os jornais etc. – compõem o monopólio da indústria cultural e a “utilizam para legitimar o lixo que propositalmente produzem” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 57).

É sabido que toda cultura de massas<sup>104</sup> é idêntica e, talvez por isso, “tornam inevitável a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 57). Sim, necessidades iguais. No atual estágio do modo de produção capitalista, todos somos produtores e consumidores. Os ídolos da indústria cultural são ao mesmo tempo produtores e consumidores, “do mesmo modo que os moradores são enviados para os centros, como produtores e consumidores, em busca de trabalho e diversão” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 57). Seus produtos culturais, que não são outra coisa senão mercadorias, para além de contribuir com a lógica industrial, destinam-se a perpetuar o indivíduo como se ele fosse independente frente ao universo de mercadoria que ele pode escolher para consumir, com é o caso da própria coleção de mercadorias da dança, mas que na verdade, o sistema da indústria cultural submete tanto o produtor como o

---

<sup>103</sup> (ADORNO; HORKHEIMER, 1985)

<sup>104</sup> Nesta citação, em particular, a expressão “cultura de massas” está sendo compreendida como a indústria da cultura responsável pela produção dos produtos voltados para a sociedade do consumo. Ainda vale destacar que as “inúmeras agências da produção em massa e da cultura por ela criada servem para inculcar no indivíduo os comportamentos normalizados como os únicos naturais, decentes, racionais. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 32). Vale ainda esclarecer para este momento que Theodor Adorno, no texto *A indústria Cultural (1994b)*, escrito posteriormente à publicação de sua principal obra “A dialética do esclarecimento”, afirma que “Tudo indica que o termo “indústria cultural” foi empregado pela primeira vez no livro *Dialética do esclarecimento*, que Horkheimer e eu publicamos em 1947, em Amsterdã. Em nossos esboços, tratava-se do problema da cultura de massa. Abandonamos essa última expressão para substituí-la por “indústria cultural”, a fim de excluir de antemão a interpretação que agrada aos advogados da coisa; estes pretendem, com efeito, que se trata de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas, em suma, da forma contemporânea da arte popular. Ora, desta arte a indústria cultural se distingue radicalmente. (ADORNO, 1986, p. 92).

consumidor ainda mais fortemente a seu adversário, a saber, o poder absoluto do capital. “O consumidor não é rei, como a indústria cultural gostaria de fazer crer, ele não é o sujeito dessa indústria, mas seu objeto.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 93).

No atual desenvolvimento, há um processo de imposição social que se apropria do aspecto instrumental do esclarecimento ao fazer uso da racionalidade técnica, cuja imposição acaba por tratar a cultura como coisa, transformando-a em cultura de massa, onde a relação entre os homens passa a ser a relação entre coisas, o que conhecemos como o fenômeno da reificação. Assim, é por meio da indústria cultural que as necessidades dos homens, especialmente com origem na fantasia, passam a ser supridas por aquilo que conhecemos como mercadoria (MAAR, 1995).

Muitas das mercadorias que circulam hoje em nossa sociedade apresentam propriedades para satisfazer, especialmente, as necessidades com origem na fantasia, muitas delas fabricadas por essa indústria cultural. Em tempos de subjetividades reificadas, são poucos os que conseguem discernir as necessidades reais das pseudonecessidades. Talvez isso explique a fácil adesão ao universo de produtos culturais prescritos pela indústria da cultura.

A ideia de que o mundo quer ser enganado tornou-se mais verdadeira do que, sem dúvida, jamais pretendeu ser. Não somente os homens caem no logro, como se diz, desde que isso lhes dê uma satisfação por mais fugaz que seja, como também desejam essa impostura que eles próprios entreveem; esforçam-se por fecharem os olhos e aprovam, numa espécie de autodesprezo, aquilo que lhe ocorre e do qual sabem por que é fabricado. Sem o confessar, pressentem que suas vidas se lhes tornam intoleráveis tão logo não mais se agarrem a satisfações que, na realidade, não o são (ADORNO, 1994b, p. 96).

Ainda sobre a indústria cultural, Danner (2008), ao analisar a teoria estética de Adorno, afirma:

No mundo da indústria cultural, os seres humanos são obrigados a reprimir uma parte de sua vida (desejos, ambições, sonhos, ideais, etc.) para ingressarem nessa “nova” realidade. É por isso que a arte moderna é o veículo privilegiado de expressão do sofrimento que cada ser humano experimenta em sua vida cotidiana. Isso justifica o fato de a arte moderna estabelecer uma íntima relação com aqueles materiais não tão agradáveis, belos, harmoniosos, etc., materiais estes que, de certa forma, chocam nossa sensibilidade, assumindo o caráter de uma pura irracionalidade. (DANNER, 2008, p. 13)

Como já citado, os processos de racionalização, fragmentação e repetição que envolve tanto o sujeito como o objeto determinam a atividade produtiva da dança, a exemplo da fragmentação dos movimentos corporais que a maioria das mercadorias da dança expressa na relação de uma parte com o restante do corpo. Incansáveis frases coreográficas curtas e repetitivas traduzem o reflexo dos ritmos da vida cotidiana na perspectiva do trabalho alienado.

O processo de especialização também alcança a dança, onde a eficiência exige do trabalhador dedicação a apenas um tipo de manifestação ou modalidade de dança, já que muitas vezes o sujeito que produz ou que reproduz as mercadorias da dança que circulam na indústria da cultura, estão submetidos a um processo de produtividade, que se constitui em números de coreografias novas, como também, a capacidade de reproduzi-la em diferentes espaços onde a dança é consumida.

O ser social, uma vez que se coloca de frente a uma mercadoria qualquer da dança produzida por essa indústria da cultura, se relaciona não somente com o corpo da mercadoria, mas igualmente com seus processos de criação que estão inseridos no objeto, ainda que não material, como é o caso, muitas vezes, da dança. Nesta relação com a mercadoria da dança, tal objeto limita a capacidade reflexiva do homem em virtude do empobrecimento do processo de produção como também do seu desconhecimento parcial ou total do processo de criação. Nesse contexto, o ser social que em sua ação e atuação, ou seja, que em seu metabolismo social teria a liberdade de escolher entre alternativas, encontra-se condicionado a uma falsa escolha, exercendo uma falsa liberdade.

É comum encontrar nos espaços de lazer, tanto em casas de danças como em espaços que ofereçam jogos como entretenimento, a dança como mercadoria. Em alguns casos, o sujeito fica em cima de uma máquina que, a partir de estímulos luminosos sob seus pés, executa sua dança. Neste caso, a dança faz parte de um

sistema que opera totalmente independente do homem e, submete o criador à criatura, resultando certa passividade em virtude da ausência do domínio de seu *modus operandi*. É uma dança que se desenvolve independente da consciência.

De modo semelhante ao supracitado, pode-se mencionar as duplas, trios ou grupos que reproduzem as danças produzidas pela indústria da cultura em cima de palcos, fazendo com que todo o seu público imite a sequência já copiada por vídeos e outras mídias que suportam a circulação da dança. Em ambos os casos, o ser social que em sua essência é ativo, se nega no desenvolvimento desse metabolismo social em virtude de sua passividade.

Quanto aos aspectos técnicos de seu processo produtivo, a mecanização do trabalho produtivo alcançou a subjetividade do trabalhador. Nas coreografias produzidas pela indústria da cultura, vê-se, claramente, a reprodução do ritmo fabril para a composição do movimento, onde há poucas pausas e ritmo acelerado. Além do mais, o tempo social necessário para a elaboração de uma dança determina a forma de sua objetivação. Este tempo é praticamente inexistente devido à capacidade de reprodução posta no sistema da indústria da cultura.

Outro aspecto da eficiência pode ser relacionado com a venda do ensino da dança. Do balé às diferentes mercadorias de dança oferecidas nas academias de ginástica e em demais espaços, a mediação entre o consumidor e o professor se dá mediante a mercadoria equivalente universal, ou seja, o dinheiro. De outro lado, a necessidade da institucionalização do ensino da dança na modernidade traduz, de um lado, a sua especificidade enquanto prática corporal e, por outro lado, a ausência da dança nas relações voltadas para o gozo estético da vida cotidiana. Muitos dançarinos em nome da eficiência dedicam-se, integralmente, a apenas um estilo de dança para alcançar maior valor de troca.

Quanto aos mecanismos de sedução para o consumo de suas mercadorias, Adorno (1996) irá defender basicamente duas teses que envolve o consumo dos produtos culturais: a decadência do gosto musical, de um lado e, de outro, o fetichismo da música. Ambas as teses podem ser estendidas para a questão da dança.

No que diz respeito à decadência do gosto musical, todos tendem a obedecer cegamente a moda musical. O que hoje predomina acerca do gosto não é outra coisa que não a identificação e consequente aceitação do produto musical pelo ouvinte consumidor e, por conseguinte, da própria dança sugerida pela música.

Aliás, uma das evidências explícitas no que diz respeito à regressão artística na produção da dança está na dependência da audição musical para a produção ou mesmo da apreciação da dança. Nesta particularidade, a dança aparece como um acessório na produção musical e, portanto, não expressa sua autonomia enquanto linguagem artística. Esta tensão que envolve a relação da música com a dança já fora, inclusive motivo de protesto por parte de Jean-Georges Noverre, que em seu processo de produção artística, somente após criar a coreografia, encomendava a composição musical, gerando, inclusive, certo desconforto em meio aos compositores musicais<sup>105</sup>.

Se o movimento da dança moderna, como visto, foi a responsável por reinventar a dança, colocando-a em sintonia com o mundo dos homens e atribuindo a ela a autonomia devida, a indústria da cultura se torna a grande responsável por promover a perda de sua autonomia enquanto linguagem artística.

Se perguntarmos a alguém se “gosta” de uma música de sucesso lançada no mercado, não conseguiremos furtarmos à suspeita de que o gostar e o não gostar já não correspondem ao estado real ainda que a pessoa interrogada se exprima em termos de gostar e não gostar. Ao invés do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos; gostar de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo (ADORNO, 1996, p. 173).

Ainda no clássico texto de Adorno e Horkheimer (1985), é possível extrair os mecanismos que implicam no gostar ou não gostar de uma dança de sucesso. Tal mecanismo pode ser assim representado: repetição – reconhecimento – aceitação. Segundo este mecanismo, a coreografia de sucesso é repetida inúmeras vezes nos veículos da *indústria cultural*. A mesma música que promove a dança é tocada em torno de dez vezes por dia na rádio de forma direta ou inúmeras vezes de forma indireta via propaganda radiofônicas, aparecendo em novelas e/ou filmes, em programas de humor, pelos jogadores de futebol, enfim, exaustivamente repetida. Essa repetição, em demasiado, gera no ouvinte certo reconhecimento do *hit* e do

---

<sup>105</sup> Ainda acerca da autonomia das linguagens artísticas, especialmente na relação que envolve a dança e a música, vale a pena destacar a figura de Rudolf von Laban (1879-1958). Representante do expressionismo alemão, Laban criou um sistema que denominou de *Labanotation*, que constituía em uma notação coreográfica para a dança. Laban rejeitou a dependência da dança em relação à música e, como prova de sua autonomia, criou uma série de composições coreográficas sem fazer uso de qualquer composição musical ou mesmo qualquer som externo. (MENDES, 1985)

movimento e, com isso, a aceitação da música e da coreografia. Está aí a lógica da indústria cultural e, portanto, da mercantilização da dança.

Outra característica deste processo de reconhecimento em aceitação diz respeito à capacidade que a indústria cultural tem de, no ato da produção, revestir a dança com qualidades outras que irão ajudar no processo de identificação do produto pelo sujeito consumidor. Esta última característica pode ser exemplificada quando a dança é lembrada pelo jogador de futebol “x” ou pela dança da atriz “y” na novela ou no programa televisivo ou no filme de sucesso. Chama-se a atenção, nesse momento, para o fato de que a dança é lembrada não por suas qualidades próprias ou por sua singularidade, mas por qualidades outras que faz da coreografia um fetiche, auxiliando na identificação que favorece o seu consumo, já que a dança se desenvolve independente da consciência do consumidor.

Mais um aspecto que se evidencia na produção da dança na sociedade do capital é que, uma vez promovida pela indústria cultural, ela se apresenta sempre semelhante e idêntica. Ainda assim, a indústria cultural cria no sujeito que dança a sensação, ou até mesmo a convicção, dele poder escolher com liberdade o que lhe é apresentado. Ledo engano, uma vez que a coreografia mais conhecida se torna a mais famosa e não necessariamente a produção que expresse, autonomia, universalidade e historicidade.

Nesta particularidade histórica, o metabolismo que a dança expressa vem sendo ocultado pela forma mercadoria, uma vez que ela circula no sistema da indústria cultural por meio das trocas. E qual seria o valor de troca de uma dança? Para responder a esta questão é preciso lembrar que o trabalho não produz apenas objetos para satisfazer as necessidades imediatas do homem. O trabalho é também o responsável por satisfazer necessidades históricas como a imaginação, a formação dos sentidos, o registro das memórias, a necessidade de simbolizar a realidade vivida, a capacidade de se inscrever na realidade e, mais que isso, de se colocar e se inserir em uma nova realidade por meio da dança, o que vem sendo exercício contínuo da dança contemporânea<sup>106</sup>, possibilitando o exercício da

---

<sup>106</sup> A dança contemporânea teve início por volta de 1950 e se constitui na modernidade como uma das possibilidades de resistência frente a lógica da indústria da cultura, ainda que por vezes circule também neste meio. Sua proposta se popularizou de maneira mais evidente a partir dos anos de 1980. Dentre suas características está a busca incessante por inovações e construções coreográficas, não se prendendo aos padrões estéticos clássicos. Outra característica da dança contemporânea está no diálogo com outras linguagens artísticas em seu processo de composição, tais como a fotografia, as artes visuais, os vídeos e a cultura digital em geral. Os temas que inspiram



reflexão. É isso que a dança pode oferecer, mas, ao que tudo indica, não é isso que vem predominando em suas diferentes manifestações.

Nesta relação de consumo da dança, outras qualidades passam a ser agregadas à sua mercadoria. Longe de possibilitar o ato reflexivo da relação que envolve o sujeito e o objeto, seu processo produtivo incorpora promessas que se constituem na grande moeda de troca da dança na sociedade do capital: perda calórica, entretenimento, liberdade, sedução e sociabilidade (ainda que falsa), refletindo aos homens como propriedades naturais, mas que são, em sua essência, características sociais.

Como a música é a principal inspiração para as coreografias produzidas pela indústria cultural, a dança, quando realizada sem autonomia, acaba sendo um desdobramento da padronização evidenciada na produção musical, padronização que Adorno (1994b) denomina de estandardização. No caso específico da dança produzida por essa indústria cultural, ela enquadra naquilo que Adorno chamou de *música ligeira*, o que aqui estamos denominando de *dança ligeira*, cuja principal característica é a estandardização.

Um julgamento claro no que concerne à relação entre música séria e música popular<sup>107</sup> só pode ser alcançado prestando-se estrita atenção à característica fundamental da música popular: a estandardização. Toda a estrutura da música popular é estandardizada, mesmo quando se busca desviar-se disso. A estandardização se estende desde os traços mais genéricos até os mais específicos. Muito conhecida é a regra de que o *chorus* [a parte temática] consiste em trinta e dois compassos e que a sua amplitude é limitada a uma oitava e uma nota. Os tipos gerais de *hits* são também estandardizados: não só os tipos de música para dançar, cuja rígida padronização se compreende, mas também os tipos “característicos”, como as canções de ninar, canções familiares, lamentos por uma garota perdida. E, o mais importante, os pilares harmônicos de cada *hit* – o começo e o final de cada parte – precisam reiterar o esquema padrão. Esse esquema enfatiza os mais primitivos fatos harmônicos, não importa o que tenha intervindo em termos de harmonia. Complicações não têm consequências. Esse inexorável procedimento garante que, não importa que aberrações ocorram, o *hit* acabará conduzindo tudo de volta para a mesma experiência familiar, e que nada de fundamentalmente novo será introduzido. (ADORNO, 1994b, p. 116).

---

suas produções perpassam ações simples da vida cotidiana como temas mais polêmicos. Rica em elementos de improvisação, a autonomia do dançarino e a consciência corporal marcam o desenvolvimento da dança contemporânea.

<sup>107</sup> Nesta citação, música popular, para Adorno (1994a), está sendo compreendida como as músicas produzidas e promovidas pela Indústria Cultural e que são consumidas pelas massas.

Em se tratando da dança é importante destacar que a estandardização não ocorre somente nos aspectos técnicos da música, cujo som redondo é necessário às exigências do mercado. Para além da *música ligeira* que produz e promove a dança, é evidente certa padronização de uma estética musical e de uma estética do movimento – cujo movimento ligeiro e repetitivo é necessário, igualmente, às exigências do mercado.

A padronização que ocorre no movimento das danças da indústria cultural se contrapõe à produção artística. Na dança ligeira, sendo ela produto da indústria cultural, não há nada de “novo” no processo de criação de seus movimentos, ou seja, já se tem claro os movimentos dos quais se tratam e, especialmente, os esforços assumidos pelo sujeito, refletindo a alienação da atividade criativa do sujeito que produz dança. Neste processo criativo industrial, é idêntico tanto a forma como o conteúdo do movimento.

Estamos denominando de esforço a “pulsão de atitudes que se expressa em movimento visível, imprimindo-lhe variadas e expressivas qualidades. (...) é o ritmo dinâmico do movimento do agente” (RENGEL, 2005, p. 60). Não é nada mais nada menos que o esforço requerido no processo de trabalho que resulta na exteriorização da dança. Este esforço acaba expressando a totalidade do sujeito que produz dança. A dinâmica da dança parte “de uma atitude interna do agente para com os fatores de movimento e de sua maneira de responder ao mundo”, e que por isso, “desenvolve-se o esforço que comunica a qualidade expressiva do movimento”. (RENGEL, 2005, p. 60).

Ainda acerca das danças promovidas por esta indústria cultural, esta se apresenta a partir de elementos idênticos do movimento. Isso quer dizer que tanto os elementos de expressão como também os elementos da estrutura e da forma do movimento estão articulados de modo a expressar certa padronização estética promovida, também, pela própria indústria da cultura.

É possível afirmar que a partir da padronização dos elementos do movimento evidenciados na dança ligeira, não há nenhuma expectativa na apreciação deste estilo, mesmo porque um dos critérios para o sucesso da coreografia, ou seja, para o consumo da dança, é justamente a produção de um ritmo óbvio. Na dança promovida por esta indústria, fica evidente que até os

improvisos<sup>108</sup> adotam regras uniformizadas sendo, quase sempre, a erotização ou a restrição do movimentar que irá orientar a criação do movimento. Sendo assim, uma música repleta de elementos standardizados acaba por promover também reações standardizadas, dentre elas, a própria dança. O sentido estético se dá através do “novo”, ou seja, diferente da dança ligeira, a dança autônoma, ou seja, a dança elaborada<sup>109</sup> oferece sempre algo que o apreciador ou dançarino não está esperando, como a tensão entre equilíbrio e desequilíbrio, variação nos níveis do movimento (baixo, médio e alto), nos fatores de movimento (fluência, espaço, peso e tempo) e nas qualidades expressivas do movimento.

Infelizmente esta padronização do movimento alcança as diferentes manifestações da dança, uma vez que é na própria produção da dança que tais características são determinadas e que sustentam a lógica mercantilista da dança. A exemplo disto estão as danças produzidas para serem espetacularizadas na televisão ou mesmo as produzidas para circularem no formato de videocliques, cujo espaço e amplitude de movimentos precisam estar adequados ao tamanho da tela, limitando a autonomia no fazer artístico em detrimento às exigências mercadológicas durante o ato de sua produção.

Os temas musicais também compõem o conjunto de elementos de standardização evidente nas danças produzidas pela indústria cultural. O que se percebe na *música ligeira*, em que o objetivo seria o entretenimento e cuja *dança ligeira* se enquadra, é que ela não cumpre outro papel que não o de emudecer os homens, ao invés de entreter. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985)

Quanto ao aspecto da regressão da audição, portanto, regressão da formação cultural dos sujeitos, o papel publicitário que a dança ligeira vem assumindo no cenário atual contribui de maneira expressiva para uma segunda morte da linguagem da dança<sup>110</sup>, especialmente quando este se insere de maneira cada vez mais incisiva como fundo de anúncios publicitários. Simplesmente os ouvintes são orientados, ou seja, treinados a não dar a devida atenção àquilo que apreciam e, por conseguinte, se transformam em meros clientes e consumidores apáticos.

---

<sup>108</sup> Ato de compor e atuar simultaneamente.

<sup>109</sup> Elaborado aqui tem o sentido de erudito, que pode ser compreendido como qualquer composição coreográfica que apresente resistência e, principalmente, autonomia em sua elaboração.

<sup>110</sup> Garaudy (1980), ao criticar a dança do balé romântico, cuja característica se deu pela fuga da realidade e que por isso não alcançava a vida real, atribuiu à dança o título de linguagem morta, em nome de sua incapacidade em revelar o mundo dos homens.

Fruto de uma música repleta de elementos estandardizados, especialmente o apelo sexual que circula nesse universo da dança ligeira, ao mesmo tempo, somado à exibição vaidosa de variados produtos, a dança produzida não é outra coisa que não um delongar de elementos padronizados para o movimento corporal, cuja estética é também padronizada.

Diante do exposto e da fundamentação teórica que sustenta esta reflexão, os hábitos de apreciação e produção da dança ligeira se traduzem em hábitos regressivos, ou seja, alienantes, fetichizados e reificados. E nesse contexto, quando o sujeito consegue exercer sua autonomia e resistência frente a este produto cultural, deixando claro não gostar de uma coreografia de sucesso é, para grande parte da sociedade, sinônimo de uma pessoa doente, estranha, contrária à socialização, quando na verdade, expressam apenas a autonomia e a liberdade essenciais ao ser social.

## A DANÇA PARA ALÉM DO CAPITAL: À GUIA DE CONCLUSÃO

*Não existe uma estrada real para a ciência, e somente aqueles que não temem a fadiga de galgar suas trilhas escarpadas têm chance de atingir seus cumes luminosos.*  
**Karl Marx**

*Fé na vida, fé no homem, fé no que virá  
Nós podemos tudo, nós podemos mais  
Vamos lá fazer o que será.*  
**Gonzaguinha**

Esta pesquisa defendeu a tese de que a dança é trabalho humano, portanto, a dança é uma objetivação humana que se desenvolve e se manifesta sob determinadas condições sociais, sendo que, na particularidade histórica do modo de produção capitalista, a dança vem se desenvolvendo na qualidade de mercadoria.

Apreender a dança pelas lentes do materialismo histórico dialético não foi uma tarefa fácil, não somente pelos desafios do próprio método, mas também, pela própria complexidade das mediações que hoje estão postas entre o homem e a natureza. Certamente que o desafio desta pesquisa não estava em “*ver aquilo que ninguém viu*”, até porque a dança é algo que nos contorna, nos cerca, ainda que na condição de mero expectador, apreciador, produtor ou mesmo de maneira descomprometida. Ela está nas praças, nos espaços de lazer, nas práticas religiosas, nos diversos ambientes midiáticos e em diferentes instituições de ensino. Portanto, o desafio maior foi “*pensar o que ninguém ainda pensou sobre aquilo que todo mundo vê*”: a dança.

Uma vez partindo da premissa de que a realidade na particularidade histórica do modo de produção capitalista se produz em meio a um *invólucro místico*, isso quer dizer que a forma como a realidade se produz e se apresenta não revela os processos e dimensões que envolvem essa produção, ou seja, ela não é transparente. É preciso descortinar o véu da realidade. Essa opacidade que envolve e oculta a realidade só pode ser descoberta pela atividade reflexiva e científica do homem (MARX, 2013).

Este foi o movimento insistente no desenvolvimento desta tese: descortinar e desvendar a produção real da dança, aceitando o desafio de superar a análise do

aparente e mergulhar na análise do real. E como se sabe, foi com Marx que as relações no modo de produção capitalista, tanto entre coisas como entre pessoas, se tornaram mais transparentes, ao menos do ponto de vista analítico.

Seguramente, esta postura investigativa que aqui se propôs recai em uma atitude singular no campo acadêmico da dança, já que esta tese constitui a única produção frente ao quadro das dissertações e teses publicadas, desenvolvida a partir das categorias analíticas do materialismo histórico dialético, salvo melhor juízo.

Entendemos, como Marx, que o mundo dos homens é o mundo das objetivações humanas. No entanto, tanto o modo como se produzem como os meios utilizados na produção da vida são determinados historicamente por condições sociais e econômicas igualmente particulares. Ou seja, as objetivações humanas, uma vez compreendidas como trabalho humano, traduzem tempos, processos e demais particularidades históricas e sociais. Isto posto, nosso percurso histórico se voltou para a compreensão da dança enquanto objetivação humana, ou seja, enquanto trabalho humano.

Ciente de que só seria possível apreender seu desenvolvimento por meio das transformações ocorridas no cerne do metabolismo entre o homem e a natureza, esta pesquisa passou a analisar o desenvolvimento da dança nas formações econômicas pré-capitalistas, buscando apreender o movimento das mediações mais determinantes em cada particularidade histórica.

No modo de produção escravista encontramos a dança ainda como propriedade privada do ser social, uma vez que este possuía o controle de seu ato produtivo, apesar de já se encontrarem consolidadas as bases do processo de exploração do homem, sendo elas: a divisão social do trabalho e a propriedade privada (ainda que em menor abrangência do que encontramos no capitalismo). Já a Idade Média adquire certa relevância por ser, nesse período, que a dança abandona seu caráter de sacralidade, característica presente nos modos de produção que o precederam, passando a desenvolver um viés profano que demarcou um processo de expropriação da dança, o que expressou certa ruptura com o momento anterior em que a dança se revelava enquanto propriedade privada do homem. Também foi na Idade Média que o processo de codificação da dança se inicia e se desenvolve, com fortes implicações para a sociedade do capital.

O processo de exteriorização do trabalhador na atividade artística resulta em objetos que refletem a vida dos homens. Uma vez que o objeto artístico se torna

uma existência externa ao trabalhador, este é capaz de revelar a realidade dos homens, possibilitando tanto ao trabalhador como a coletividade humana o reconhecimento de sua humanidade, de sua sociabilidade, refletindo o potencial criativo do homem. No entanto, tal mecanismo de exteriorização e reconhecimento do objeto se encontra limitado pelo fenômeno da alienação.

Como visto, a alienação é um fenômeno que se desenvolveu na particularidade do capitalismo alcançando todas as relações sociais contemporâneas, inclusive a arte. O efeito mais visível deste fenômeno na atividade artística está no fato de que muitos de seus objetos, da escultura à dança, foram transformados em mercadoria, fazendo do artista um mero produtor e do consumidor um simples portador do objeto, ainda que artístico.

A propriedade privada, um dos pilares do trabalho alienado se constitui como um dos processos mais determinantes para a dança na atualidade, em que a dança, que inicialmente esteve comprometida, unicamente, com a expressão do sensível humano, se vê inserida em um processo econômico onde sua produção encontra sua finalidade máxima na acumulação do capital, o que ocorre por meio de seu processo de mercantilização e das demais mercadorias a ela agregadas.

Nesse processo, a propriedade privada acaba expressando a essência das necessidades humanas em curso. Há, na verdade, um processo de alienação que alcança também as necessidades dos homens. Já não é novidade que o homem, como ser natural, busca satisfazer, primeiramente, suas necessidades básicas (comer, beber, procriar, se proteger, etc.), porém, é no desenvolvimento deste primeiro desafio em se manter vivo, que outras necessidades vão se colocando para o homem, não só em virtude dos novos meios de produção como também, por conta das transformações ocorridas no próprio ser do homem. A necessidade estética é uma dessas necessidades secundárias. “A necessidade é sempre a necessidade de um objeto, isso faz com que o homem seja conduzido para o objeto, no qual busca aplacar e exteriorizar as forças naturais de seu ser” (VÁZQUEZ, 1978, p. 65).

Para suprir os desejos destas necessidades pautadas pelo consumo e pela posse do objeto, a produção de mercadorias da dança se torna cada vez mais eficiente. De um lado, tem-se o capitalista com a necessidade de acumulação do capital e, na outra ponta, o trabalhador, que precisa produzir e vender seus objetos artísticos em troca da mercadoria dinheiro (o equivalente universal nas trocas das

mercadorias), já que sua necessidade, enquanto trabalhador, se resume em satisfazer, primeiramente, suas necessidades primárias.

Frente à essa enérgica produção material, a divisão social do trabalho também ocupa lugar privilegiado na dinâmica do fenômeno da alienação. Esta divisão do trabalho tornou-se necessária para suprir a demanda das necessidades do consumo e, ao mesmo tempo, causa e consequência da alienação, alcançando a atividade produtiva dos objetos artísticos e, por isso, da própria dança. Um dos aspectos da divisão social do trabalho diz respeito aos processos de concepção e execução da atividade laboral, que acaba por revelar, também, a separação entre trabalho material e trabalho intelectual/espiritual.

O processo de mercantilização da dança expressa bem a relação entre trabalho material e trabalho intelectual<sup>111</sup>. Com coreografias de baixo nível de elaboração acompanhadas por músicas altamente estimulantes, cumpre-se o papel de promover o êxtase. A produção dessas coreografias é feita por um grupo de “especialistas” que gravam as suas execuções em mídias que são adquiridas por um alto valor de troca. Por este mecanismo, institui-se um processo de mercantilização da cultura e, ao mesmo tempo, de padronização cultural, uma vez que a coreografia produzida em um país, percorre com facilidade e pouca resistência, diferentes países, envolvendo a produção e mercantilização de mercadorias globais.

Mesmo que expressando sua singularidade enquanto trabalho humano, a natureza da dança não se isentou do processo de ruptura entre o trabalhador e os objetos por ele produzidos, mesmo porque, as obras de arte se apresentam na modernidade como uma das muitas mercadorias produzidas pelo capitalismo e, com isso, todas as características a elas inerentes.

Também merece destaque o alcance do fenômeno da alienação durante o ato produtivo, uma vez que no modo de produção capitalista, a atividade produtiva se efetiva tanto por meio da separação entre trabalho material e espiritual, como também, de maneira fragmentada, onde alguns ocupam o lugar da concepção e outros da execução do trabalho. No caso específico da dança, muito se vê que a

---

<sup>111</sup> A Body Systems, empresa que comercializa diferentes práticas corporais para serem consumidas nas academias de ginásticas, possui mais de um milhão de consumidores. Todos os produtos são produzidos em Auckland, Nova Zelândia, e distribuídos por academias no mundo inteiro. Na América Latina, o número de academias, em 2010, que consumiam este produto, girava em torno de 2.200 academias, envolvendo mais de oito mil professores trabalhadores. Seus programas são distribuídos pela Les Mills, responsável pelas produções das coreografias. Seus consumidores são apáticos e os professores envolvidos nesse processo, são meros instrutores. (GOMES; CHAGAS; MASCARENHAS, 2010)



criação coreográfica e artística do produto compete, exclusivamente, ao coreógrafo que, depois de idealizado o produto, repassa ao corpo de bailarinos que, muitas vezes, desconhece o processo de criação de seu ato dançante. Esta realidade obstaculariza a efetivação plena do trabalho, resultando em um novo formato de produção. O trabalhador artista, nesse processo, encontra-se limitado tanto em seu potencial de se objetivar como de se reconhecer, especialmente em virtude do fenômeno do fetichismo que envolve, não somente o produto, mas, inclusive, o trabalhador.

Esta relação do trabalhador frente às novas determinações sociais, alcança o processo de suas objetivações, afetando tanto o conteúdo como a forma de suas produções, limitando seu potencial criativo. Com isso, na medida em que o trabalhador promove a dança segundo os padrões exigidos pelo mercado consumista das mercadorias, é criado um ciclo vicioso que diz respeito tanto a produção como ao consumo destes objetos. Conforme Mészáros (2006), a relação produção e consumo vem se desenvolvendo na seguinte dinâmica:

[...] quanto mais à produção for concebida e realizada como subordinada ao consumo individual, mais pobre ela está fadada a se tornar (movendo-se no círculo estrito de, talvez, uma meia dúzia de “bens de consumo” de massa). Por outro lado, quanto mais pobre se torna a produção, maior o empobrecimento humano, que por sua vez, tem seu efeito empobrecedor novamente sobre a produção – e assim por diante (MÉSZÁROS, 2006, p. 188).

Nesta dialética entre produção e consumo, a dança, não somente na produção como na fruição, recepciona os impactos do fenômeno da alienação. Aliás, a não materialidade da dança enquanto um produto que se possa portar, talvez justifique sua baixa hierarquização no universo das linguagens artísticas e sua consequente desvalorização, uma vez que nesta particularidade histórica, a fruição de determinado objeto artístico se dá, prioritariamente, pela posse do mesmo.

Nesse modo de produzir a vida humana, todas as necessidades são estímulos para a reinvenção do mercado. O próprio consumo das mercadorias é estimulado pela indústria da cultura, responsável não somente pela circulação como pelo *modus operandi* do consumo dos mais variados objetos, dentre eles, a dança.

Em síntese, o fenômeno da alienação coloca a dança contrária e alheia frente ao trabalhador e a coletividade dos homens. Em tempos de individualidades exacerbadas, o consumo da dança também se individualiza e, com isso, a sociabilidade humana se desumaniza na mesma proporção em que se agiganta o mundo das coisas, das mercadorias, que cheias de riquezas, expressam a pobreza das sociedades em que predominam o modo de produção capitalista.

Identificar os processos que implicam na transformação da dança em mercadoria se apresenta como tarefa primeira na tentativa de construir ações que não furte da dança a capacidade que ela possui de nos apontar caminhos, que não nos furte da capacidade de desenvolvê-la com base na autonomia e, especialmente, de ser ela possibilidade de resistência à racionalidade administrada que hoje se torna evidente na ação dos homens e, portanto, do próprio fazer artístico.

Do mesmo modo, torna-se necessário compreender como a *racionalidade* (não instrumental) está subentendida no *conhecimento* por meio dos sentidos, e como a dança, enquanto arte, se torna campo de fruição e criação estética, como conhecimento que é capaz de reorientar o modo de pensar a existência humana. No entanto, compreender esta racionalidade por meio da dança nos leva ao exercício de tentar compreender a dança como arte, e que por isso, possibilita a fruição e a experiência estética, onde se confirma também o desenvolvimento da sensibilidade, que se constitui em uma das tarefas da formação humana.

É!

*É! A gente quer valer o nosso amor. A gente quer valer nosso suor. A gente quer valer o  
nosso humor. A gente quer do bom e do melhor...*

*A gente quer carinho e atenção. A gente quer calor no coração. A gente quer suar, mas de  
prazer. A gente quer é ter muita saúde. A gente quer viver a liberdade. A gente quer viver  
felicidade...*

*É! A gente não tem cara de panaca. A gente não tem jeito de babaca. A gente não está com  
a bunda exposta na janela prá passar a mão nela...*

*É! A gente quer viver pleno direito. A gente quer viver todo respeito. A gente quer viver uma  
nação. A gente quer é ser um cidadão. A gente quer viver uma nação...*

(Gonzaguinha)

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. Tradução Alfredo Bosi. 21 ed. - São Paulo: Martins Fontes, 1998. Título original: Dizionario di filosofia. ISBN 85-336-0865-9
- ADORNO, T. W. Teses sobre sociologia da arte. In: COHN, G. (Org.). *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1994a, p. 108-114.
- \_\_\_\_\_. A Indústria Cultural. In: COHN, G. (Org.). *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1994b, p.92-96.
- \_\_\_\_\_. Sobre música popular. In: COHN, G. (Org.). *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1994b, p.115-146.
- \_\_\_\_\_. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: \_\_\_\_\_. *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 63-108. (Coleção Os Pensadores)
- ADORNO, T. W. HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ARAÚJO, P. S. G. *Corpos em movimento a partir do olhar de Pina Bausch – construindo modos de dançar*. 167 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.
- BATISTA, A. Processos de Trabalho: da manufatura à maquinaria moderna. *Serv. Soc. Soc.*, São Paulo, n. 118, p. 209 – 238, abr./jun, 2014.
- BAPTISTA, T. J. R. *Educação do corpo: produção e reprodução*. Tese de doutorado. - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007.
- BRASILEIRO, L. T. *Educação Física: (in) tensas relações*. 473 f. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, 2009.
- BOURCIER, P. *História da dança no ocidente*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CAMINADA, E. *História da dança: evolução cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.
- COMTE, A. *Curso de filosofia positiva*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- DANNER, F. *A Dimensão Estética em Theodor W. Adorno*. Thaumazein. V. 2, n.3. Santa Maria - RS, 2008.
- DANTAS, Mônica. *O enigma do movimento*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.
- DESCARTES, R. *Discurso do Método*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- DURKHEIM, É. *As regras do método sociológico*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. - (Coleção tópicos)
- ELIAS, N. *O processo civilizador: formação do estado e civilização*. v. 2. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- ENGELS, F. *O papel do trabalho na transformação do macaco em homem* (1876). Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1876/mes/macaco.htm>
- FARO, A. J. *Pequena história da dança*. 7. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- FERREIRA, R. S. *Balé sob outros eixos: contextos e investigações do coreógrafo norte-americano William Forsythe (1949) entre 1984 e 1994*. 109 f. Dissertação (Mestrado em Performance Cultural) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

FREDERICO, C. Cotidiano e arte em Lukács. *Estud. av.* vol.14 no.40 São Paulo Sept./Dec. 2000.

\_\_\_\_\_. *A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács.* São Paulo: Expressão Popular, 2013.

\_\_\_\_\_. *A arte em Marx: um estudo sobre os Manuscritos Econômicos-Filosóficos.* Revista Novos Rumos, v. 42, 2004.

GARAUDY, R. *Dançar a vida.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte.* Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GOMES, I. R; CHAGAS, R. A; MASCARENHAS, F. A indústria do Fitness, a mercantilização das práticas corporais e o trabalho do professor de Educação Física: o caso Body Systems. *Movimento*, Porto Alegre, v. 16, n. 04, p. 169-189, outubro/dezembro de 2010.

HOBBSAWN, E. J. Introdução. In: *Formações econômicas pré-capitalistas.* 4ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

\_\_\_\_\_. *A Era das Revoluções (1789-1848).* 23. ed. São Paulo: Paz e Terra: 2011.

JAEGER, W. São Paulo: *Paideia: a formação do homem grego.* Martins Fontes, 1995.

KATZ, Helena. Um, dois, três, a dança é o pensamento do corpo. 1994. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

LEICHT, H. *História universal da arte.* São Paulo: Edições Melhoramentos, 1965.

LUKÁCS, G. A reificação e a consciência do proletariado. In: \_\_\_\_\_. *História e Consciência de Classe: Estudos sobre a dialética marxista.* São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LUKÁCS, G. *Para uma ontologia do ser social.* Volume 1. São Paulo, SP: Boitempo, 2012.

\_\_\_\_\_. *Para uma ontologia do ser social.* Volume 2. São Paulo, SP: Boitempo, 2013.

\_\_\_\_\_. *Estética: cuestiones preliminares y de principio.* Volume 1. Barcelona: Grijalbo, 1966.

MAAR, L. W. À guisa de introdução: Adorno e a experiência formativa. In: *Educação e Emancipação.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1995. p. 119-138.

MARQUES, Isabel Azevedo. *Dançando na escola.* São Paulo: Cortez, 2003.

\_\_\_\_\_. *Ensino de dança hoje - textos e contextos.* São Paulo: Cortez, 1999.

MARX, K. Introdução à Crítica da Economia Política. In: *Contribuição à Crítica da Economia Política.* São Paulo: Expressão Popular, 2008.

\_\_\_\_\_. *Formações econômicas pré-capitalistas.* 4. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

\_\_\_\_\_. *Manuscritos econômicos - filosóficos.* São Paulo: Boitempo, 2010.

\_\_\_\_\_. *O Capital: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital.* São Paulo: Boitempo, 2013.

MARX, K; ENGELS, F. *A ideologia alemã.* São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

MARX, K; ENGELS, F. *Cuestiones de arte y literatura.* 2.ed. Barcelona: Ediciones Península, 1975.

\_\_\_\_\_. *Literatura e arte.* Trad. Eduardo Saló. Lisboa: A Comuna, 1976.

\_\_\_\_\_. *Sobre literatura e arte*. 3.ed. São Paulo: Global, 1986.

MATE, A. Características gerais do Renascimento. Teatro sem Cortinas. São Paulo: Unesp, s/d.

MENDES, M. G. *A dança*. 1. ed. São Paulo: Ática, 1985.

MÉSZÁROS, I. A teoria da alienação em Marx. São Paulo: Boitempo, 2006.

NOVERRE, G. *Cartas Sobre a Dança*. Marianna Monteiro. São Paulo, Edusp/Fapesp, 1998.

PAULO NETTO, J; BRAZ, M. Economia *Política*: uma introdução crítica. Volume 1. São Paulo: Cortez, 2006.

PELLEGRIN, A.D. *Filosofia, Estética e Educação: a dança como construção social e prática educativa*. Tese de doutorado. Campinas, SP: 2007.

PLATÃO. *As leis, ou da legislação e epinomis*. Trad. de Edson Bini. Bauru, SP: Edipro, 1999.

PONCE, Aníbal. *Educação e luta de classes*. 9. ed. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1989.

PORTINARI, M. História da dança. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PROENÇA, G. *Descobrendo a História da Arte*. São Paulo: Ática, 2005.

RENGEL, L. *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume, 2005.

RESENDE, A. C. A. Subjetividade em tempos de reificação: um tema para a psicologia social. In: *Estudos: vida e saúde*. v. 28, n.4.jul./ago. Goiânia: UCG, 2001. p. 511-538.

\_\_\_\_\_. *Para a crítica da subjetividade reificada*. Goiânia: Editora UFG, 2009.

\_\_\_\_\_. Arte e conhecimento. In: RESENDE, A. C. A.; CHAVES, J. de C. *Psicologia Social: crítica socialmente orientada*. Goiânia: PUC Goiás, 2010. p. 77-92.

RIBEIRO, L. G. *Breves danças à margem - A constituição de uma história artística da dança em Goiânia (1982-1986)*. 407 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade social entre os homens*. In: \_\_\_\_\_. Rousseau. São Paulo: Abril Cultural, 1983a. p. 201-315. (Os Pensadores).

\_\_\_\_\_. *Do contrato social ou princípios do direito político*. In: \_\_\_\_\_. Rousseau. São Paulo: Abril Cultural, 1983b. p. 1-146. (Os Pensadores).

SCHIFINO, R. B. *Uma perspectiva histórica sobre a constituição da dança em Goiânia (1940-1990)*. 186 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

SCHIMITT, J. A morte e a sociedade nas danças macabras medievais. *Poéticas Visuais*, Bauru, v 7, n.1, p. 14-28, 2016.

STRAZZACAPPA, M. A educação e a fábrica de corpos: a dança na escola. *Cadernos Cedex*, ano XXI, n. 53, abril, 2001, p.69-83.

SUASSUNA, A. *Iniciação à Estética*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

TUMOLO, P. S. Trabalho, alienação e estranhamento: visitando novamente os "manuscritos" de Marx. Caxambu – MG: 27º Reunião Anual da Anped, 2004.

VÁZQUEZ, A. S. *As ideias estéticas de Marx*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

\_\_\_\_\_. *As ideias estéticas de Marx*. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

WEBER, Max. *Ensaio de Sociologia*. 5. ed. Rio de Janeiro: LTC — Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 1982.