Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Ingrid de Melo Labeta

Passos críticos: dança e capital na construção da identidade brasileira

Rio de Janeiro
2024

Ingrid de Melo Labeta

Passos críticos: dança e capital na construção da identidade brasileira

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Mauro Trindade Nogueira da Silva

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

L117 Labeta, Ingrid de Melo.
Passos críticos: dança e capital na construção da identidade brasileira / Ingrid de Melo Labeta. – 2024.
139 f.

Orientador: Mauro Trindade Nogueira da Silva.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Dança - Brasil - Teses. 2. Capitalismo – Aspectos sociais - Teses. 3. Identidade social na arte – Teses. I. Silva, Mauro Trindade Nogueira da. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 793.3(81)

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Ingrid de Melo Labeta

Passos críticos: dança e capital na construção da identidade brasileira

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 03 de abril de 2024.

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Mauro Trindade Nogueira da Silva (Orientador)

Instituto de Artes - UERJ

_____

Prof. Dr. Maurício Barros de Castro

Instituto de Artes - UERJ

_____

Profª. Dra. Viviana Mendes Ribeiro Ferreira

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2024

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação àqueles que, com coragem, desbravaram os espaços vazios. Em cada passo, ecoa a promessa de uma dança libertadora, onde a solidariedade e a união se entrelaçam numa coreografia de transformação. Nas sombras, encontramos não só a coragem para dançar, mas também um ritmo que nos conecta, uma dança coletiva em busca de metamorfose, onde a luz da esperança irrompe das trilhas que audaciosamente trilhamos.

AGRADECIMENTOS

Com a reverência de uma bailarina diante do palco, expresso meu profundo sentimento de gratidão àqueles que, de maneira valiosa e irrestrita, contribuíram para a realização desta dissertação.

À minha família, cujo apoio inabalável e compreensão foram a luz que iluminou meus passos nos momentos mais desafiadores. Em particular, à minha mãe, fonte inesgotável de força, e ao meu melhor amigo e companheiro, cuja presença e suporte foram a âncora que me impediu de naufragar nos mares da dor e decepção profundamente internalizados.

Aos meus camaradas que confiaram e tornaram esta jornada mais rica em significado. Cada passo ao lado de vocês foi um movimento na dança da descoberta e crescimento.

Agradeço a todos, cujo apoio, seja direto ou indireto, foi uma partitura fundamental desse dançar. Cada momento compartilhado contribuiu para a realização deste trabalho.

Que esta pesquisa, como uma dança que se eterniza, possa não apenas retribuir, mas também guiar a exploração de novos horizontes. Pois, compreendo que não se encerra aqui; é preciso ainda desbravar as lacunas que nos foram lançadas, seguindo os passos dessa dança que continua a nos desafiar, encantar e inspirar.

O bailan todos, o no baila nadie.

Tupamaros

RESUMO

LABETA, Ingrid de Melo. *Passos críticos*: dança e capital na construção da identidade brasileira. 2024. 139 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Esta pesquisa investiga a formação do corpo profissional da dança, explorando suas raízes históricas e interações com a sociabilidade capitalista. A análise aborda a dissociação de valores, examinando a relação entre o masculino e o feminino na dança, destacando a dualidade artística como reflexo da dualidade social. Revela-se a relação intrincada entre a dança e a produção capitalista, abordando reificação e alienação. Exploram-se contradições contemporâneas, analisando a resistência limitada diante das imposições do capital. A dissertação, com abordagem qualitativa e bibliográfica, examina as epistemes da temática, usando análise materialista histórica e dialética para compreender impactos nas relações sociais e as reverberações nas normativas sobre os recortes sociais da dança no Brasil. Destacam-se contradições na socialização do valor, a associação da dança à atividade feminina e seu papel econômico secundário, ressaltando a necessidade de proteger a autenticidade artística da dança brasileira em meio às complexidades contemporâneas.

Palavras-chave: dança; formação profissional; dissociação-valor.

RESUMEN

LABETA, Ingrid de Melo. *Pasos críticos:* danza y capital en la construcción de la identidad brasileña. 2024. 139 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Esta investigación examina la formación del cuerpo profesional de la danza, explorando sus raíces históricas e interacciones con la sociabilidad capitalista. El análisis aborda la disociación de valores, examinando la relación entre lo masculino y lo femenino en la danza, destacando la dualidad artística como reflejo de la dualidad social. Se revela la relación intrincada entre la danza y la producción capitalista, abordando la reificación y alienación. Se exploran contradicciones contemporáneas, analizando la resistencia limitada ante las imposiciones del capital. La tesis, con enfoque cualitativo y bibliográfico, examina las epistemes de la temática, utilizando un análisis materialista histórico y dialéctico para comprender los impactos en las relaciones sociales y las reverberaciones en las normativas sobre los recortes sociales de la danza en Brasil. Se destacan contradicciones en la socialización del valor, la asociación de la danza con la actividad femenina y su papel económico secundario, subrayando la necesidad de proteger la autenticidad artística de la danza brasileña en medio de las complejidades contemporâneas.

Palabras clave: danza; formación professional; disociación-valor.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
	CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	12
1	**ENTRE A DANÇA E O APAGAMENTO: UM FEMININO QUE NÃO PODIA DANÇAR**	23
1.1	**O sagrado apagado do feminino: a dança na antiguidade**	31
1.1.1	Dinâmicas culturais e exotismo na historiografia	36
1.1.2	Reflexos do trabalho, da hierarquia de gênero e da transformação ...	49
2	**A FORMAÇÃO EM DANÇA E A DESLEGITIMAÇÃO DA CULTURA POPULAR**.....	60
2.1	**Das ruínas ao florescer: a formação da dança clássica e a deslegitimação da cultura popular**.....	62
3	**O ROMANTISMO E O IMPACTO SOBRE A CONSTRUÇÃO DE UM IDEAL DE DANÇA**.....	83
3.1	**Idealização romântica da dança brasileira**	90
3.2	**A prevalente forma dissociada da dança**.....	101
3.2.1	O efeito da legitimação do caráter dissociativo.....	106
3.2.2	O caminho das formas objetivas no Brasil.....	111
3.2.3	Dançar no contraditório contemporâneo.....	117
	CONCLUSÃO	127
	REFERÊNCIAS	132

INTRODUÇÃO

A motivação central que impulsionou a autora neste estudo reside na busca por compreender a formação do corpo profissional da dança brasileira. Essa exploração incide sobre um processo de legitimação que, notavelmente, parece negligenciar a rica diversidade cultural presente na prática. A legitimação em questão adota uma práxis que favorece a assimilação de tendências internacionalizadas, o que, por conseguinte, introduz problemas estruturais em uma sociedade de capital dependente. O ponto de partida para esta investigação é a percepção de uma possível forma-valor na dança, refletindo uma realidade concebida sob um conceito único e universal. Este ponto de vista, ao elevar a forma da dança, paradoxalmente promove uma desvalorização substancial.

O desdobramento desta formação específica do corpo profissional brasileiro propiciou o desenvolvimento de uma expressão artística dissociada da forma universal do valor. Essa estruturação teve impactos concretos na realidade material dos envolvidos, resultando na redução de sua produção cultural a uma subjetividade formal e vazia. Apesar dos esforços ao longo do tempo para atenuar essas dificuldades por meio de políticas de incentivo à dança, subsistem desafios significativos. Mesmo havendo pesquisas relevantes que denunciaram problemas estruturais, tornou-se imperativo identificar e compreender mais profundamente a complexidade dessa relação.

A materialidade histórica da dança brasileira evidencia as exigências objetivas e subjetivas delineadas para a sua produção artística. A separação da dança de seu contexto universal possibilitou sua vinculação às necessidades surgidas na complexificação do trabalho, exercendo impacto no fazer artístico e alterando a constituição original da identidade brasileira. Essa estruturação da relação, conduzindo à alienação, instigou a autora a buscar uma explicação plausível para tal fenômeno. Em síntese, fundamentou sua análise no materialismo, visando compreender como, no processo de expansão do capital, a dança era apropriada e, especialmente, como nesse trajeto o profissional da dança sofria desvalorização.

Essa abordagem demandou uma compreensão da historiografia como elemento legitimador crucial na formação do corpo profissional. O propósito era destacar as problemáticas atuais para, posteriormente, evidenciar como alguns

elementos dissonantes foram integrados na realidade profissional e cultural da dança no Brasil. Esses elementos se manifestam por meio de uma lógica de consumo, contribuindo para a compreensão da relação dissociativa na consolidação da forma-mercadoria e suas implicações no reflexo artístico.

A presente dissertação busca uma compreensão aprofundada da dança no contexto brasileiro, explorando sua interseção com a divisão sexual do trabalho, a subjugação do feminino na esfera pública da dança, e os impactos da lógica mercadológica na produção artística. Com o intuito de lançar luz sobre essas complexidades, os objetivos específicos delineiam a análise do processo histórico de construção da divisão sexual do trabalho em dança e o papel desempenhado pelo mercado na profissionalização da prática. A pesquisa será estruturada em três capítulos, destacando a historicização da organização do trabalho em dança no Brasil, examinando como um acervo limitado perpetuou ideais distorcidos e discriminatórios. No primeiro capítulo, o estudo focará no período clássico, analisando a historiografia para compreender como contribuiu para a constituição e difusão de um modelo eurocêntrico pré-determinado, delineando, assim, a trajetória desigual entre os gêneros. Essa abordagem visa não apenas oferecer uma análise crítica, mas também contribuir para a reflexão sobre as implicações socioculturais e de gênero na prática da dança no Brasil.

No segundo capítulo, pretende-se abordar a formação em dança a partir da oficialização da profissionalização na área. Busca-se discutir como a construção de um ideal sobre o corpo e o feminino pode ter contribuído para a caracterização de uma relação assimétrica na produção em dança. Aqui, a análise será direcionada à compreensão das influências desses ideais na configuração do campo profissional.

No terceiro capítulo, será examinada a conformação romântica nacionalista, na qual o feminino ganha destaque enquanto a qualidade e valorização profissional são descaracterizadas, relegando a dança a uma atividade secundária para a lógica de exploração capitalista. A intenção é evidenciar como esse contexto histórico influenciou a percepção e o papel das profissionais da dança, reforçando as dinâmicas de desvalorização.

Nas considerações iniciais, será incluído um debate filosófico para proporcionar uma visão geral do conteúdo dissertado, oferecendo uma base compreensiva para aqueles que desconhecem os fundamentos deste estudo. Dessa forma, almejamos não apenas informar, mas também suscitar reflexões mais amplas

sobre a interseção entre a dança, a construção de conhecimento e as questões de gênero. No intuito de compreender a composição histórica e discutir as contradições sociais e econômicas que possivelmente influenciaram e ainda afetam a atuação dos profissionais da dança, busca-se incorporar questões de gênero na construção do conhecimento e no exercício do trabalho. Ao focar na dança, a intenção é contribuir para o debate sobre elementos que empiricamente podem ter alimentado o imaginário da sociedade moderna e normalizado a precarização do trabalho em dança no Brasil.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A dança, enquanto linguagem universal, transcende barreiras temporais e espaciais, emergindo como produto objetivado das práticas criadoras que refletem a realidade concreta. Esta capacidade única de transcender limitações temporais e geográficas evidencia a dança como uma expressão profundamente conectada às experiências humanas ao longo da história. A dança interpreta e expressa a relação entre os seres humanos e a natureza, manifestando-se como uma forma peculiar de trabalho humano. Este aspecto singular da dança, como expressão do trabalho humano, destaca sua capacidade de traduzir a complexidade das relações entre a humanidade e o entorno natural.

A dissociação da dança de seu complexo universal permitiu a sua vinculação às necessidades da sociedade de classe, atuando sobre o fazer artístico e modificando sua constituição original, influenciada pela complexificação do trabalho e pela divisão social do trabalho. Diante desse contexto complexo, é crucial explorar mais a fundo as implicações da mercantilização da dança na sociedade capitalista, consolidando a compreensão sobre como a dança, ao ser transformada em mercadoria, reflete e perpetua dinâmicas sociais e econômicas específicas.

Como mercadoria, o trabalho em dança assume características que permitem a fixação de dimensões abstratas, viabilizando a troca de mercadorias e possibilitando cálculos de seu valor. Esse valor se estabelece antes mesmo da troca e, em algumas situações, antes mesmo da própria produção. Possivelmente, o segredo que permeia a mercantilização da dança na sociedade capitalista reside em sua qualidade intrínseca como linguagem. Nesse contexto, assim como para Marx ([1867] 2017), os produtos do trabalho são expressões materiais do trabalho humano, mantendo a aparência objetiva do caráter social do trabalho. A dança, diferentemente de outros produtos, possui sua origem na natureza humana e, como produto do trabalho, se materializa através de um corpo em movimento. Possui qualidades intrínsecas que garantem sua permanência em diversas formas e conteúdo. Ao ser projetada uma relação social específica entre produtores, ela se adequa à comunicação de características próprias à sociabilidade capitalista. Essa sociabilidade mantém uma constante relação de dependência e independência tanto

dos produtores quanto dos consumidores, regulada pelas necessidades de consumo.

A dança, sujeita às ramificações da dissociação-valor[1], desempenha um papel essencial na estruturação da sociabilidade, estabelecendo uma relação dialética com o sistema capitalista, onde a forma-mercadoria permeia todos os aspectos da vida social, assume qualidades objetivas e de mediação. Isso proporciona uma aparência de humanidade em uma relação desigual e desumana, ao mesmo tempo em que sustenta estruturas e instituições que a transformam em propriedade privada. A análise da dança dentro do contexto da dissociação-valor revela sua influência dinâmica na formação das relações sociais, intricadamente conectadas com os princípios do sistema capitalista.

Apesar das particularidades nas diversas formas de dança, as propriedades objetivas que padronizam e mediam trocas, ou seja, seu valor de uso, foram gradualmente incorporadas. Independentemente dos gêneros e estilos, em conformidade com Marx (2017, p. 150), "o caráter de valor dos produtos do trabalho se fixa apenas por meio de sua atuação como grandeza de valor". Essas propriedades variam constantemente e independem daqueles que realizam a troca. A materialidade dessa relação social de troca muitas vezes influencia ou determina o valor de uso, fundamentando a dança como mercadoria, intrinsecamente ligada a essa relação e integrada às formas naturais da vida social. Essa incorporação gradual das propriedades objetivas na diversidade da dança destaca um fenômeno relevante na sua evolução sob a influência do sistema capitalista.

Entretanto, ao confrontar as contradições da socialização do valor e ser incapaz de abranger totalmente a reprodução social, nem de articular-se plenamente com a totalidade social por meio do trabalho abstrato, a dança é associada à atividade feminina e, consequentemente, considerada uma profissão economicamente secundária. Essa atribuição reflete a dificuldade da dança em superar as limitações impostas pela lógica do valor, relegando-a a uma posição

[1] Conceito introduzido por Roswitha Scholz, argumentando que o valor econômico está dissociado do trabalho doméstico não remunerado, o que contribui para a exploração das mulheres e para a manutenção do sistema capitalista. Scholz propõe que a dissociação-valor é fundamental para compreender a exploração das mulheres e a desigualdade de gênero dentro do contexto do capitalismo. Neste estudo, o conceito contribui para a análise das questões da desigualdade na dança a partir da construção ideológica da atividade como uma atribuição feminina e a maneira como essa construção ontológica pode ter sido composta.

subalterna na hierarquia profissional. Este confronto com as contradições da socialização do valor destaca as complexidades inerentes à dança na sua busca por uma integração mais profunda na totalidade social.

De acordo com Marx (2017), durante a troca, os produtos são equiparados como valores, igualando os diferentes trabalhos como trabalho humano. O fetichismo[2] instaurado nas coisas não apenas condiciona o comportamento, mas também concentra poderes de representação, tornando difícil a percepção consciente desse mecanismo. Como afirma Marx, “pois na testa do valor não vai escrito o que ele é”[3]. Dessa forma, o sistema se constitui de condições inconscientes, além da adesão racional e consciente das coisas. Muitas das características históricas atribuídas à dança provêm das transformações sociais, conferindo-lhe novas funções sociais.

O fetiche, em algumas situações, é interpretado como uma manifestação de poder sobre o trabalho alheio. A forma-dinheiro, sendo determinante e constituinte da base material desse sistema, é também sobredeterminada por outras formas, influenciando a maneira como pode ser percebida, representada imagética e simbolicamente na superestrutura. A dança, enquanto arte, foi intelectualmente moldada pelo desenvolvimento das forças produtivas e relações sociais, impactada por inovações tecnológicas que influenciaram as novas expressões artísticas. A dança, inseparável de um corpo e da realidade social, se ampara no poder político, econômico e intelectual, obedecendo estruturalmente às condições concedidas e sendo utilizada de maneira que a lucratividade e a propaganda se tornem possíveis.

Mesmo quando a dança se apropria de aparatos ideológicos a fim de subvertê-los, há limites nesse circuito que podem detê-la a tempo de cooptá-la e transformá-la em uma nova tendência para evitar uma ruptura do status quo. Essa subversão não implica a contraversão da sua estrutura; caso contrário, não seria apresentada como expressão artística que agrega valor. Assim, a dança sobreposta desperta o interesse daqueles com poder, controlando sua forma e conteúdo, promovendo um sentimento de pertencimento que cria uma falsa sociabilidade por

---

[2] O fetichismo da mercadoria é um conceito marxista que se refere ao fenômeno em que as relações sociais entre pessoas são obscurecidas, e as mercadorias parecem ter características místicas ou autônomas. Isso é relevante para entender como a dança pode ser afetada pela forma como a sociedade atribui valor e significado às suas práticas.

[3] *Ibid*. p. 149.

meio do consumo, mediada pelos desejos em que, no final, é o capitalista que detém o verdadeiro poder social (Rebouças, 2017).

De acordo com Marx (2017), somente o trabalho é capaz de criar valor. A dança, enquanto arte, representa trabalho humano, manifestando-se como linguagem e expressão sob condições sociais específicas, implicando ideação e projeção. O capital, por sua vez, não cria valor, sendo ele mesmo constituído como valor, assumindo diversas formas sem se limitar a nenhuma delas. Tal qual, a dissociação é o valor e o valor é a dissociação, contidos um no outro sem serem semelhantes, desempenhando papéis centrais na contraditória relação social (Scholz, 2000).

Ao ser desvinculada de sua origem sociocultural, a dança enfrenta um possível afastamento de sua relação produtiva comunal, tornando-se, no sistema capitalista, a única fonte de emprego para os artistas da dança. Mesmo quando esses artistas enfrentam desemprego, subemprego ou formas precárias de trabalho, são submetidos à mesma lógica de produção e reprodução em prol do capital. Despojados dos meios de produção, esses trabalhadores são subordinados à estrutura do capital, que, ao dominar, potencializa a força dos sujeitos agregados, impondo uma divisão social do trabalho que resulta em diferentes níveis de especialização e subordina o trabalhador até adquirir controle total sobre o indivíduo (Marx, 2017).

A ideia de que o capital pode criar valor está relacionada à sua capacidade de organizar e fortalecer a habilidade do trabalho em gerar valor. A pretensa capacidade fetichista do capital de exercer essa função por meio de máquinas e equipamentos, como uma extensão de sua propriedade exclusiva, não gera valor no produto ou valor artístico na dança, a menos que esta seja reduzida a uma forma autômato. Os meios de produção, considerados "mortos" por Marx (2017), são resultados de trabalhos anteriores e, portanto, contrapondo-se ao trabalho "vivo" presente na produção de uma nova mercadoria. O valor é criado pelo trabalho, e as novas ferramentas tecnológicas são produtos do trabalho humano, reproduzindo a dança com base na produção do artista. A dança, ao contrário de imagens frequentemente copiadas, é um produto da experiência vivida e das relações sociais. A dança, por mais técnica que possa ser, pressupõe uma relação humana que desperta emoções e humanidades.

A dança, historicizada na cultura do capital, incorpora e expressa valores específicos, adaptando-se às flexibilidades para avanços ou retrocessos. Sua produção relaciona-se de maneira contraditória, mas dialética, assemelhando-se à própria contradição do capital em relação ao trabalho, sendo trabalho morto que se revitaliza no trabalho vivo e transfere seu valor para o novo produto, como sugere Marx (2017, p. 307): "O capital é trabalho morto, que, como um vampiro, vive apenas da sucção de trabalho vivo, e vive tanto mais quanto mais trabalho vivo ele suga".

A produção independente em dança não se desvincula dessa relação alienada, despótica e autoritária. Sua resistência à crítica e à institucionalização, apesar de buscar novas formas, muitas vezes precárias, não a isenta de seu processo histórico. As emergentes modalidades dançantes estão profundamente enraizadas no cenário histórico e cultural, ainda que confrontadas por limitações impostas pelo capital. Ao extrair a dança e submetê-la a uma abordagem puramente material, abrem-se lacunas que possibilitam distintas maneiras de apropriação e cooptação.

O sistema capitalista, dotado de sua habilidade para organizar o trabalho e criar valor, detém igualmente o poder de determinar e estabelecer produções, e, por conseguinte, suas reproduções, conforme os critérios que garantem a manutenção de sua estrutura, exercendo influência sobre diversas manifestações e expressões humanas. Ao expropriar e controlar a dança como mercadoria, o capital a modela de acordo com seus padrões de padronização. Apesar da flexibilização e expansão da comercialização, a dança, enquanto resultado produtivo desse sistema, submete-se aos desejos do capital. O processo de emancipação da dança e do artista enfrenta um questionamento profundo da história, profissionalismo e ciência a ela atribuídos. Danças que não se alinham a essa perspectiva mercantil são preservadas com seus valores socioculturais, mesmo que não sejam passíveis de comercialização. A ausência desse reconhecimento, a falta de perspectiva e a incompreensão dessas relações contribuem para a peculiar transformação da dança, convertendo trabalho vivo em trabalho morto.

É inegável que existem intelectuais que visam superar o status quo, sendo exemplar a perspectiva de Gramsci (1978), que, ao reconhecer que todos são intelectuais, não ignora as distintas funções decorrentes da divisão social do trabalho. Os intelectuais da dança, ocupando esse papel, exercem influência direta nas disputas políticas devido à capacidade mobilizadora que possuem. No entanto,

é importante considerar que, para as atividades diárias, os seres humanos combinam formas de ação prática e teórica, permeadas por uma visão de mundo que orienta suas ações e pensamentos. Marx e Engels ([1845-1846] 2007) argumentam que há uma ligação entre as ideias dominantes e as relações sociais, conferindo à classe dominante a definição das ideias predominantes. A consciência, portanto, pode apresentar uma ilusão consciente e uma hipocrisia proposital, reflexo das contradições nas forças produtivas ao longo da história. As ideias anteriores, por sua vez, seriam transformadas em uma inautenticidade, um ideal não correspondente ao que estaria sendo estabelecido. No contexto da dança, observa-se uma manipulação das mudanças projetadas para naturalizar uma nova configuração do metalismo do capital, forjando uma percepção que perpetua o estado atual das coisas. Dessa forma, a dança é afirmada como mercadoria desde o seu estado mais primário de produção.

A dança, enquanto construto estratégico de universalização e padronização dos interesses hegemônicos na história ocidental, é suscetível às influências ideológicas dominantes, moldando tanto o sensível quanto o essencial por meio de formas e aparatos teóricos institucionalmente construídos. Os intelectuais da dança, imersos nesse estado único de ser e se estabelecer na dança, nem sempre conseguem conceber uma ruptura dessa lógica. A adesão à luta pela emancipação humana na sua totalidade compromete-se a construir uma nova sociedade e, por conseguinte, uma sociabilidade que desafia essa razão lógica da formação de mercadorias adquirida. Marx (2017) destaca que a oposição entre capital e trabalho constitui uma contradição. O trabalho, subordinado ao capital, pode autonomizar-se, funcionando como um mecanismo que dispensa mão de obra, mas ainda depende do trabalho para criar valor e mais-valia. Ao eliminar o trabalho do qual depende, o capital compromete a si mesmo. A automação da dança, ao permitir a substituição do trabalho humano, contradiz não apenas a lógica de valorização do capital, mas também a própria essência da dança enquanto objetivação capaz de estreitar relações humanas.

Marx (2017) revela que o fetichismo do capital não é meramente uma oposição de termos, mas uma autonegação que expõe a fragilidade do sistema e indica seu próprio declínio. No entanto, o realismo capitalista, ao desvelar sua fluidez, cria estruturas como forma de resistência, penetrando não apenas na arte e na publicidade, mas também na regulação do trabalho e da educação, limitando as

possibilidades de uma práxis revolucionária (Fisher, 2020). Mesmo com a contradição persistente na sociedade capitalista, o processo evolutivo da dança, alinhado aos ideais hegemônicos, destaca a importância de sua práxis na reprodução e manutenção do status quo.

Variados estudos anteriores apontaram problemas estruturais relacionados a preconceitos socioculturais e construções imagéticas prejudiciais, evidenciando fissuras no acesso e atuação profissional na dança. Por essa razão, é crucial aprofundar esses debates, considerando que tais construções foram fundamentadas em uma visão universalizante da cultura e expandida na esfera do sistema-mundo[4] de maneira distorcida, tardia e limitada.

A predominância de mulheres na prática profissional da dança, especialmente no ensino, conforme evidenciado pelo Mapeamento da Dança de 2016, alinha-se aos estudos de Federici (2017) sobre a reconfiguração da acumulação primitiva para a expansão do capital. O sofrimento das mulheres com a repressão durante essas expansões, associado historicamente à atividade feminina e à precarização de suas práticas, ressalta a interseção entre gênero e classe. A associação histórica da dança com atividades femininas e a precarização de suas práticas convergem com a visão de Scholz (1996) sobre a constituição do valor como princípio masculino. Na tentativa de desvincular a dança e a cultura da dança de sua realidade concreta, baseando-se não apenas na constituição intelectual, mas na posição econômica objetiva, percebe-se um nexo que molda o valor como princípio masculino.

A consolidação da dança como atividade profissional, aliada à necessidade do sistema de delimitar seu espaço, muitas vezes resulta em falsas isonomias. Isso cria uma imagem adaptativa que romantiza a persistência da subjugação e da desvalorização do exercício profissional na dança.

Marx, ao analisar o processo de produção capitalista, enfatizou como este converte os meios de produção em meios de absorção do trabalho não remunerado,

---

[4] Conceito desenvolvido, principalmente no século XX, por sociólogos e historiadores como Fernand Braudel, Karl Polanyi e Immanuel Wallerstein, os quais analisaram as interações globais entre diferentes partes do mundo ao longo da história e como essas interações contribuíram para a formação de um sistema econômico e político global interconectado. Em sua obra, Wallerstein descreve o sistema-mundo como uma unidade histórica que engloba economia, política e cultura, e que se desenvolveu a partir do capitalismo. Ele argumenta que o sistema-mundo é caracterizado por uma divisão internacional do trabalho e pela interconexão de diferentes regiões através do comércio, da exploração de recursos e do poder político.

pelo qual “o caráter específico do *trabalho produtivo* não se vincula em absoluto ao *conteúdo concreto* do trabalho, à sua utilidade particular ou ao valor de uso determinado em que ele se concretiza” (Marx; Engels, 2010, p. 152). Nesse contexto, a distinção entre trabalho produtivo e improdutivo foi estabelecida com base na perspectiva da produção capitalista, o que incluiria o trabalho do artista. Em linhas gerais, o trabalho produtivo é aquele trocado diretamente por capital, enquanto o trabalho improdutivo envolve trocas diretas por renda, salário ou lucro.

Essa conexão entre a análise teórica de Marx sobre a produção capitalista e a situação específica da dança destaca a complexidade intrínseca da relação entre o trabalho na dança e os processos econômicos mais amplos. A intricada interação entre a expressão artística e a lógica do sistema capitalista se revela fundamental ao compreendermos como os princípios da produção capitalista, delineados por Marx, lançam luz sobre a dinâmica única que envolve o trabalho na esfera da dança. A complexidade dessa relação se manifesta na maneira como os processos econômicos mais amplos influenciam diretamente as condições, a valorização e a percepção do trabalho artístico na dança, evidenciando assim a profunda interconexão entre a esfera artística e as dinâmicas do sistema capitalista.

Dentro da lógica capitalista mais clássica, a valorização do trabalho do artista da dança está vinculada à capacidade de agregar valor e gerar mais-valia. O reconhecimento como trabalho produtivo não provém apenas da produção artística ou do estímulo a pensamentos críticos, mas sobretudo do papel do artista como trabalhador assalariado, contribuindo para a geração de mais-valia em prol dos detentores dos meios de produção. A problemática da precarização do trabalho artístico torna-se evidente devido à especificidade da relação capitalista, onde o artista independente é considerado improdutivo, por não se alinhar à dinâmica burguesa, carecendo de uma troca direta por renda, salário ou lucro, bem como da existência de capital ou trabalho assalariado. Essas determinações são intrínsecas às formas sociais e relações específicas da produção artística, conforme delineado por Marx ([1844] 2010a).

A transição para o capitalismo provocou uma redefinição abrupta e intervencionista das categorias de trabalho produtivo e improdutivo, assim como a relação entre homens e mulheres, conforme destacado por Federici (2017, p. 31):

> Se é verdade que na sociedade capitalista a identidade sexual se transformou no suporte específico das funções do trabalho, o gênero não deveria ser tratado como uma realidade puramente cultural, mas como uma

> especificação das relações de classe. Desse ponto de vista, os debates que tiveram lugar entre as feministas pós-modernas acerca de necessidade de desfazer-se do termo ‘mulher’ como categoria de análise e definir o feminismo em termos puramente oposicionais foram mal orientados. Para reformular o argumento que apresentei: se na sociedade capitalista a ‘feminilidade’ foi construída como função-trabalho que oculta a produção da força de trabalho sob o disfarce de um destino biológico, a história das mulheres é a história das classes, e a pergunta que devemos nos fazer é se foi transcendida a divisão sexual do trabalho que produziu esse conceito em particular.

Se, na sociedade capitalista, a identidade sexual tornou-se o suporte específico das funções do trabalho, é crucial compreender que o gênero não deve ser tratado apenas como uma construção cultural, mas como uma especificação das relações sociais. A frequente utilização do termo "mulher" mantém uma visão da divisão sexual binária, historicamente e academicamente predominante, frequentemente excluindo ou tratando com aversão corpos intersexuais. Esta abordagem binária permeia o ideário sociopolítico e cultural na dança, onde os corpos masculinos eram inicialmente tratados como representativos de poder, enquanto os femininos eram dissociados. Esse controle sobre os saberes, inicialmente nas mãos do ideário masculino, contribuiu para excluir as mulheres de posições de relevância na política e economia. Apesar dos avanços na participação feminina na dança durante processos de reorganização social, persistem aspectos dissociativos estabelecidos anteriormente.

O processo de produção de mercadorias reflete essa dissociação-valor entre o masculino e o feminino, fundamentando o trabalho abstrato em princípios masculinos, refletindo o pensamento masculino ocidental como princípio universal (Scholz, 1996). A historiografia da dança, alinhada a essa construção ideológica, objetivamente marca os papéis sociais dentro da lógica patriarcal burguesa e a definição do público e privado. De maneira acrítica, ela evidencia que ao longo da história da dança no ocidente não houve uma ruptura com essa estrutura, mostrando como o capital se apropriou das danças. A persistência desses princípios pode explicar por que, mesmo com avanços no papel das mulheres desde o século XIX, a dança é ainda avaliada como atividade feminina e secundária.

Colocado dessa forma, o estranhamento do corpo masculino no exercício de uma atividade historicamente associada ao feminino também seria moralmente avaliado. Isso pode ter acarretado o surgimento de uma série de preconceitos utilizando o sexo e a sexualidade contra bailarinos e, por outra perspectiva, o estranhamento da dança como profissão. As historiografias básicas frequentemente

retratam as transformações sociais como evolutivas, sem destacar a manutenção das representações hierárquicas e dos papéis sociais. Essa omissão ocorre ao ignorar a perseguição e violência contra as culturas populares, narrando a evolução da dança a partir das camadas mais abastadas das sociedades e, consequentemente, das danças que melhor as representam em cada contexto histórico e cultural.

Marx, ao analisar as condições de trabalho na sociedade burguesa, identificou que “o modo de produção capitalista, correspondente aos interesses vitais da burguesia, reduzia a força de trabalho dos seres humanos à condição de mera mercadoria” (Konder, 2020, p. 43). A divisão do trabalho entre intelectual e prático, na qual o artista está imerso, tem efeitos ideológicos imediatos, originados na divisão social do trabalho e na propriedade privada.

Na análise da produção imaterial voltada à troca e à produção de mercadorias, Marx (2010a) apresentou duas hipóteses distintas. A primeira aborda obras de arte que adquirem valor de uso em sua própria forma, independente do produtor ou consumidor, contribuindo para o capital mercantil comum à produção capitalista. Essas obras, devido a um intervalo de tempo entre a produção e o consumo, representam uma forma de transição na produção capitalista, onde o trabalho artístico serve ao capital mercantil comum a essa produção. Já a segunda hipótese refere-se a produtos inseparáveis do próprio ato de produção. Mesmo que o profissional seja um trabalhador assalariado, sua produtividade não se relaciona diretamente com o público, mas sim com o proprietário que o emprega.

No contexto da produção artística sob o domínio do capital, percebe-se a transformação do artista em proletário, vendendo sua força de trabalho e tornando o processo capitalista intrínseco à criação intelectual. Rebouças (2017), ao discutir o investimento do Estado brasileiro em arte e cultura entre 2007 e 2016, argumenta que isso dinamizou as práticas em dança, gerando trocas financeiras e simbólicas. Contudo, as influências mercadológicas intensificadas pela força neoliberal submetem as práticas artísticas e os artistas da dança às condições do mercado, tornando-se o verbo de ação sintetizador de um modo de existência.

Diante da subjetividade relacional, algumas danças enfrentam desafios no mercado devido à sua resistência como extensões do ser social. No contexto capitalista, sofrem consequências por não se alinharem às propriedades valorizadas pelo capital. Segundo Marx ([1859] 2008), algo pode ser útil sem ser mercadoria,

mas para haver valor-de-uso, deve ser criado e transferido para outrem por meio da troca. O valor, por sua vez, é determinado pelo tempo do trabalho socialmente necessário para produzir mercadoria enquanto produto do trabalho humano destinado a esse fim (Marx, 2017). Vale ressaltar que o valor possui vínculo categorial racional cujo domínio e possibilidade de realização foram engendrados exclusivamente para um exercício social, político e econômico sob um complexo universal masculino.

No cenário contemporâneo, uma das questões centrais enfrentadas pelos profissionais da dança está relacionada ao reconhecimento e valorização de seu trabalho. À medida que um modelo de expansão da lógica mercantil neoliberal permeia a cultura na sociedade brasileira, a dança, enquanto mercadoria, gera lucro para instituições e proporciona renda temporária aos artistas, ao mesmo tempo em que sua qualidade e presença educacional são degradadas e negligenciadas. Este contexto destaca a urgência e crescente demanda por direitos e reconhecimento das atividades dos artistas da dança, revelando preocupações com os problemas estruturais que esses profissionais enfrentam e a maneira como a sociedade está se organizando. As condições precárias e informais nas quais a dança e sua produção estão inseridas estão intimamente ligadas ao modo como está sendo guiada pela economia capitalista.

Ao revisitar a história da dança, busca-se observar a construção de sua forma-mercadoria, provocando um olhar crítico sobre a construção ideológica nesse campo. Além disso, visa-se desvendar os alicerces que sustentam um status quo de opressão e subjugação, mesmo nas representações culturais. Aprofundar essas questões é fundamental para desvelar os fundamentos estruturantes que resultam na precariedade do trabalho na dança. Se não forem revelados e direcionados para um fim, dançar verdadeiramente pode permanecer uma conjugação ideal, mas não real.

1 ENTRE A DANÇA E O APAGAMENTO: UM FEMININO QUE NÃO PODIA DANÇAR

No primeiro capítulo, investiga-se a conformação da imagem da mulher e da feminilidade na historiografia da dança que alcançou proeminência, especialmente quando empregada como base para estudos sobre a dança no Brasil. As obras dedicadas à história da dança, por vezes, buscaram universalizar o seu desenvolvimento desde uma abordagem do balé clássico até uma modernidade. Ainda que aludam a rupturas em modelos e movimentos artísticos e mencionem, muitas vezes de forma ambígua, artistas mulheres ganhando espaço na cena, essas obras sugerem de fato ter havido mudanças nas relações socioculturais ao longo do tempo. No entanto, isso não implica em deixar de considerá-las como uma continuação dessa linearidade histórica, como uma herança trazida para a produção nacional. A complexidade na representação das mulheres na historiografia da dança torna-se patente ao se analisar a ambiguidade presente nas obras que, de maneira recorrente, expõem as contradições que indicam, na verdade, a complexidade nas relações socioculturais e econômicas, afetando não apenas as mulheres, mas toda uma cadeia produtiva em dança.

Essa abordagem histórica pode ter contribuído para a perpetuação de uma falsa linearidade, defendendo ideais não representativos da sociedade brasileira, ao mesmo tempo em que homogeneíza a arte da dança e promove um ideal específico a partir de uma feminilidade dissociado do contexto social mais amplo. A análise aprofundada dessas obras revela como essa abordagem histórica, ao manter essa falsa linearidade, tem ramificações significativas, distorcendo a realidade não apenas utilizando ideais não representativos da sociedade, mas também homogeneizando a arte da Dança. No contexto mais amplo, isso propaga uma ideologia específica utilizando recorte de gênero no fazer e criar dança que se encontra desconectado do intricado tecido social.

A historiografia da dança, como veículo de construção ideológica, influenciou os fundamentos teórico-metodológicos, marcando objetivamente papéis sociais sob determinações políticas e socioculturais. Esse processo histórico ocidental dinamizou a institucionalização e internacionalização de normas, implicando um

princípio de dominação que favoreceu apagamentos históricos e marginalizações, alimentando a dinâmica interna do capital.

Na sociedade contemporânea, a mulher disputa protagonismo na esfera produtiva e enfrenta adversidades, adaptando-se a novas condições de existência. No entanto, a lógica de mais oportunidades na estrutura capitalista não é suficiente para combater efetivamente os mecanismos opressores, uma vez que as funções de gênero hierarquizadas preservam as desigualdades e a exploração das massas (Fernandes, 2020). A mulher moderna, trabalhadora, enfrenta uma dupla jornada, marcada pela produção de mercadorias historicamente dissociada do feminino, relegando as mulheres a espaços não mediados pelos processos de valorização, apesar de sua relevância para a reprodução social do sistema (Scholz, 1996).

Na concepção de Scholz (2012, n.p.), a categoria de gênero se diferencia significativamente das abordagens essencialistas e biológicas, não sendo equiparável “desconstrutivamente” com outras formas de desigualdade. A dissociação, vinculada ao pressuposto da modernidade como "outro" da produção de mercadorias e do fetiche do capital, representa um princípio estrutural fundamental nas relações hierárquicas de gênero, abrangendo as esferas sociais e dominando-as de maneira assimétrica.

Diferentes espetáculos e personagens na dança, enraizados na memória e história, são permeados por metáforas e metonímias que transfiguram a obra diante das conjunturas, embebidas de um regime de significações e poder oriundos da classe dominante (Foucault, 1988). A associação da bailarina como um ser circundado de feminilidade, beleza e delicadeza é perpetuada em remontagens e apropriações popularizadas, indo além dos palcos e podendo influenciar protocolos comportamentais e códigos de vestimenta.

A divisão entre o popular e o erudito marcou a narrativa histórica da dança, exercendo influência significativa na compreensão das relações profissionais e econômicas. A institucionalização, desde as cortes até a consolidação do balé clássico, fundamentou-se teoricamente em regulações sociais, utilizando códigos linguísticos e universais. Tal construção permitiu a formação de um imaginário em torno do balé clássico como base prática e teórica para todas as danças, enquanto outras formas artísticas puderam reivindicar e serem registradas séculos mais tarde após mudanças e transformações políticas e sociais.

A narrativa histórica da dança não surge de uma abstração, não pode ser contada a partir de uma ótica como tendo sido arrancada de si mesma e institucionalizada, mas é intrinsecamente ligada a bases materiais, históricas e sociais. A institucionalização da dança, sustentada pela legitimação institucional, evidencia-se nas transformações sociais burguesas, destacando o papel do corpo e o atravessamento do exercício de poder, especialmente sobre as mulheres (Federici, 2017).

O disciplinamento dos corpos, utilizado para legitimar a cisão social, não se limitou ao modelo prisional do século XVII, estendendo-se à invisibilidade e imediatez na individualização das ações cotidianas. Esse controle, enraizado em moralismos, impactou a unidade biológica do corpo, transformando o movimento em uma forma simbólica livre, capaz de expressar emoções e tensões (Foucault, 1987; Langer, 2011). Contudo, esse potencial de expressão da liberdade humana é subjugado por métodos que buscam o controle minucioso do corpo, resultando na sujeição de forças e na dissolução de danças populares em prol de uma ordenação sistematizada (Foucault, 2010).

No contexto do antagonismo de classes, a historiografia revela que as mulheres foram submetidas a julgamentos violentos e depreciativos, impulsionando uma nova divisão do trabalho, uma ordem patriarcal reinventada e a mecanização do corpo instaurada. Federici (2017) aborda como as mulheres foram historicamente controladas em termos de sua sexualidade e fertilidade, instrumentalizando seus corpos para garantir a reprodução da mão de obra. Além disso, o trabalho doméstico também se tornou uma peça fundamental para sustentar o sistema capitalista. Essa dinâmica de controle corporal também é evidenciada na construção historiográfica da dança ocidental, onde a regulação dos corpos é destacada em paralelo à construção de normas para uma prática de dança considerada 'mais adequada' à época. Apesar de serem majoritariamente referenciadas ações de julgamentos contra mulheres que dançavam fora do que era considerado norma, a maneira dúbia de narrar essas práticas pode ser um elemento contribuinte para a normalização da hierarquização da dança e marginalização de outras manifestações.

Federici (2017) evidencia que a discriminação contra mulheres na sociedade capitalista é construída a partir de diferenças sexuais, adaptando-se para novas funções sociais. A autora enfatiza a gestão do medo e repúdio, utilizando o extermínio como ferramenta de terror, especialmente por meio da figura da bruxa.

Esta abordagem visa a subjugação sistemática, crucial para o controle e domesticação do feminino e para a preferência das categorias racionais de domínio masculino (Scholz, 1996).

Na dança é preciso analisar e "documentar as condições sociais e históricas nas quais o corpo se tornou elemento central e esfera de atividade definitiva para a constituição da feminilidade" (Federici, 2017, p. 34). O corpo dançante, uma vez apropriado pelo Estado, e o corpo feminino, controlado pelos homens na esfera privada, enfrentariam exploração e resistência pela manutenção de sua cultura durante o desenvolvimento artístico-cultural.

O conceito de coreografia remonta ao livro *Choréographie* de Raoul Auger Feuillet[5] (1700), que é uma estrutura narrativa por excelência pertencente a dança. Este livro consiste em uma descrição grafada dos movimentos da dança aristocrática por meio de símbolos abstratos. Embora obras anteriores tenham abordado conceitos filosóficos e manuais de dança, como em *Orchesographie* de Thoinot Arbeau[6] de 1589, e em *Il ballarino* de Fabrizio Caroso[7] publicado em 1581, a coreografia, como grafia da dança aristocrática, foi formalizada nesse período. Foster (s.d.) destaca que coreógrafos eram capazes de ler e escrever notações de dança, regularizando todos os movimentos em um único sistema de princípios. Essa regularização possibilitou a exportação de danças aristocráticas, difundindo-as pela Europa, ao mesmo tempo em que preservou valores hierárquicos, mantendo desigualdades nos estudos de danças. A notação, ao propiciar a propagação das danças, estabeleceu uma relação comercial, envolvendo oferta e demanda, reconhecimento da autoria e a constituição de valores institucionais (Foster, s.d.). Mesmo que a comercialização dessas partituras fosse realizada, uma vez adquiridas e incorporadas, não se podia assegurar que permaneceriam livres de modificações e influências externas, especialmente em um período no qual dança e coreografia não eram consideradas sinônimos.

---

[5] Foi um mestre de dança francês do século XVII, conhecido por sua contribuição na codificação e notação da dança.

[6] Pseudônimo anagramático do clérigo francês Jean Tabourot (1520-1595) que escreveu o tratado sobre as danças sociais da França Renascentista do final do século XVI.

[7] Mestre de dança renascentista italiana (1526/1535-1605/1620) responsável por manuais que informavam descritivamente as danças sociais de sua época acompanhada com uma tablatura musical de alaúde e instrução como deveria ser tocado.

Um fator relevante é que séculos antes, os escritos e o ensino de dança estavam sob a influência do clero, detentor do poder intelectual para extrair as danças dos espaços comuns. As danças eram submetidas a regulamentos disciplinares alinhados aos ideais cristãos e, em alguns casos, eram até mesmo proibidas. Essa abordagem possibilitava criar distanciamentos, afastando as danças de suas possíveis origens pagãs e associando-as à nobreza. A necessidade de organização resultou na elaboração de tratados de dança, que será discutida posteriormente.

Schulze (2008) assegura que atualmente existem diversas definições para o termo "coreografia", muitas vezes relacionadas ao gênero de dança, metodologias e aos processos históricos e sociais que moldam a compreensão dessa concepção. Paixão (2003, n.p.) sugere que, a “coreografia na contemporaneidade pode ser entendida como a estrutura de conexões entre diferentes estados corporais que figuram em uma dança e dela faz emergir seus nexos de sentidos”. No entanto, tradicionalmente, a coreografia também implica em seguir um modelo estabelecido, capaz de ser reproduzido, e a notação coreográfica desempenha o papel de designar e preservar modelos artísticos e socioculturais.

A organização dos livros de história da dança[8] pode ter contribuído para a manutenção e reprodução de tendências que favorecem um processo formativo de centralização e padronização da produção artística. Essa abordagem atende a demandas de consumo centradas no pensamento ocidental, que narra eventos essencialmente intraeuropeus e, mais recentemente, norte-americanos, como fundamentais para o desenvolvimento técnico e intelectual em dança (Adorno, 1970; Silva, 2012). No entanto, a narrativa tradicional e amplamente difundida perpetua imagens específicas para representar o feminino na dança, como as variadas maneiras de representar ninfas, sílfides e cisnes. Essas imagens, vinculadas a uma "arte apolínea, homérica, [que] transformaram em obra de arte a sua predisposição ao sensitivo e ao sofrimento" (Weber, 2007, p. 211), afastam as mulheres de sua forma humana, relegando-as a um papel etéreo, em contraposição aos debates sobre a participação e emancipação feminina na sociedade.

---

[8] Na sua forma tradicional e linearizada para debater e narrar os fatos históricos tratados como fundamentais para a evolução e o desenvolvimento da Dança que favorece a danças hegemônicas.

Os personagens que pairam sobre águas e universos sobrenaturais permeiam um imaginário comum, sustentado por discursos ideológicos que dificultam mudanças expressivas devido à interligação entre gênero e valorização dos artistas em categorias específicas. O valor histórico da dança, contrastado com os padrões de beleza e poesia ocidentais, não apenas permanece intocado, mas muitas vezes reforça a submissão por meio da alienação, estimulando o desejo por esse ideal e sua reprodução.

Segundo Barros (2021), o eurocentrismo constitui um fenômeno moderno enraizado durante o Renascimento, consolidado no Romantismo alemão e nas filosofias do século XIX como uma visão totalizadora do mundo para justificar a formação de uma história tornada a-histórica. Essa consolidação do ocidente como um projeto de instituição imaginária do nacionalismo romântico, segundo o autor, ocorreu após a formação do Estado-nação europeu. O pensamento do capitalismo como sistema-mundo permitiu avançar além das análises culturalistas essencialistas, expondo as bases que fundamentam esse sistema. Para manter o imaginário europeu, teria sido dissociada qualquer relação da Grécia com o oriente, associando-a a elementos que contribuíssem para a construção da ideia de um Ocidente genuíno e racional.

A própria organização pela qual a história da dança foi difundida destaca papéis sociais e de gênero na produção artística, aludindo que a dança evoluiu a partir de impulsos e sentimentos moldados pelas concepções de público e privado de um patriarcado enraizado na antiguidade clássica. Implicitamente, isso reflete um ideal de sociedade em correspondência com a formação de esferas pública e privada, baseadas nas premissas do patriarcado ocidental, conectado à forma-valor[9] dentro de uma concepção de pensamento racional e abstrato, que se tornaria a base para a apresentação da dança em novas formas e conteúdo.

Ancorada nessas premissas, a dança, submetida ao capitalismo com seu sistema de dissociação-valor, reflete as condicionantes que influenciam a dinâmica do valor. Segundo Scholz (1996), a forma-valor ocupa uma posição dominante na

---

[9] O conceito de forma-valor está enraizado na teoria marxista e refere-se à maneira como as mercadorias adquirem valor em uma economia capitalista. A "forma-valor" destaca a relação social incorporada nas mercadorias, onde seu valor não é simplesmente determinado pela utilidade, mas pela quantidade de trabalho socialmente necessário para produzi-las. Isso é crucial para entender a dinâmica econômica e social na análise crítica da dança e sua relação com as estruturas sociais.

socialização através do consumo, necessitando dissociar algo. Nesse contexto, ela representa uma esfera da produção social com categorias e abstrações próprias, ao mesmo tempo em que personifica o dissociado da forma-universal. Assim, a autora argumenta que, na conformação social entre dominadores e dominados, a forma-valor é associada à constituição ontológica da masculinidade, caracterizada por força, racionalidade e vigor, excluindo emoções, favorecendo o pensamento científico e a identificação com a cultura. Em contraste, o dissociado se configura como um feminino, atribuindo características que deveriam ser excluídas para a consolidação do valor, tais como emotividade, cuidado, sensualidade, fraqueza, concepção de uma inaptidão ao pensamento racional e identificações essencialistas. Portanto, Scholz (1996) aborda o valor como algo vinculado à condição histórica da objetivação valorativa e não simplesmente uma definição biológica.

Na análise das historiografias consultadas, que têm início com cultos e mistificações, evidencia-se uma racionalidade acentuada que enfatiza, principalmente, a dedicação grega à dança e sua significativa presença na cultura. Isso possibilita uma investigação histórica da educação em dança, bem como dos aspectos estéticos e filosóficos associados. A sociedade clássica grega construiu uma rica base social e cultural, seguida por quase mil anos de obscurantismo nessas organizações bibliografias. Conforme Barros (2021) indicou a respeito da história, a dança também ressurge gloriosamente, entrelaçada com um espírito absoluto debatendo liberdade em um contexto em que povos eram escravizados e dizimados. Apesar de este período ser apontado como o início da história da dança ocidental, a própria historiografia apresenta rapidamente perseguições às mulheres que dançavam, revelando as limitações dessa suposta liberdade à população (Portinari, 1989). Embora a historiografia tenha explorado a sumidade da dança para os gregos e retomado o debate sobre educação, arte e estética no absolutismo, negligenciou o papel social e político das mulheres para o processo.

Ao analisar a trajetória histórica da dança sob a perspectiva eurocêntrica, torna-se evidente o ponto de partida e a razão pela qual obras artísticas desenvolvidas fora desse domínio europeu foram frequentemente consideradas exceções, sujeitas à influência europeia e, posteriormente, estadunidense. A construção de uma identidade autônoma impôs sua influência em outros territórios e destacou-se, embora mitologias românticas tenham sido desmentidas, o cumprimento do seu papel de estabilizar um imaginário justificador das ideias das

classes dominantes sob a égide do capitalismo, conforme apontado por Barros (2021).

> Era preciso justificar as desigualdades entre as nações e povos que se baseassem na realização do espírito, na civilização avançada e progressista, num milagre operado através de uma Grécia mítica que se desdobrasse através do tempo e realizasse a grande ideia de liberdade. Liberdade ofertada evidentemente pela modernidade europeia. Para todos os outros povos restava, portanto, a possibilidade de se civilizar aderindo à forma de vida, ao deus e à visão de mundo da Europa (Barros, 2021, n.p.).

A estrutura histórica fundamentada nesse ideal hegemônico, sustentada pelo imaginário eurocêntrico, teve impacto na disseminação das informações sobre as escolas tradicionais do balé clássico em si, consideradas técnicas fundamentais dessas instituições[10]. A crítica a perspectivas diferentes, desconsiderando a diversidade e desqualificando elementos essenciais para a transformação estética, artística e cultural, revela uma lógica produtiva que nega aspectos importantes de sua própria história originada em uma sociedade opressora.

A cisão promovida pelo valor não apenas rege uma divisão sexual do trabalho, mas também estabelece uma estrutura cultural, simbólica e sociopsicológica. Segundo Lukács (2013), o reflexo humano comporta uma capacidade de abstração subjetiva e, simultaneamente, uma abstração da materialidade concreta, condicionada à realidade. A dança, nesse contexto, não é apenas um produto da consciência humana, mas resulta da causalidade da realidade concreta, uma atividade criativa surgida da sociabilidade humana em diálogo com a natureza. Embora apresente qualidades subjetivas, a dança adquire propriedades objetivas capazes de padronizar e mediar trocas, servindo à lógica de consumo e respondendo às novas demandas do capital.

Assim, a análise da historiografia procura identificar lacunas, estabelecimento de papéis sociais ancorados no patriarcado ocidental e processos de apagamento. Esse exame permitirá destacar elementos que contribuem para a legitimação do processo de valorização entre desiguais.

---

[10] Vale ressaltar que dentre os métodos mais conhecidos e difundidos de balé clássico, apenas os desenvolvidos na União Soviética e em Cuba, duas experiências socialistas, foram concebidos por mulheres.

1.1 **O sagrado apagado do feminino: a dança na antiguidade**

A mera observação pode revelar aspectos ocultos que, intencionalmente, foram mantidos fora do alcance de parte da população, perpetuando assim mazelas sociais. No entanto, ao aplicar essa capacidade de observação à análise crítica da história da dança, podemos desvendar aspectos igualmente cruciais. O ato de observar, aliado a uma educação crítica, torna-se uma ferramenta poderosa para questionar, dialogar e refletir sobre a evolução da dança em diferentes culturas.

A influência do modelo tradicional de conceber a História, conforme salientado por Silva (2012), não se limita apenas à história da dança no Brasil, mas se estende por diversas partes do mundo. Narrativas que enfatizam ícones e eventos específicos da dança são recorrentes, contribuindo para um discurso hegemônico colonizador em um Brasil historicamente marcado por violência e subserviência para atender a interesses externos.

Barros (2021) destaca como a concepção de que a existência e a realização do espírito são moldadas pela especificidade e experiência histórica de cada povo tem contribuído para a manutenção do imaginário eurocêntrico. Hegel, ao vincular os diferentes desenvolvimentos dos povos à geografia e à religião, fundamentou o racionalismo e reafirmou a ideia de uma teleologia em que a história europeia teria preparado inevitavelmente a modernização e as riquezas proporcionadas pelo capitalismo.

Conforme Amin (1989), o eurocentrismo como história universal organizou-se em três pilares para construir uma narrativa universal. O primeiro consiste na reivindicação da Grécia Antiga como formuladora de um projeto filosófico único; o segundo envolve a construção da ideia de Modernidade, utilizando o processo de conquista nas Américas como componente subordinado e elemento de alteridade para a Europa; o terceiro pilar é a construção narrativa de um universalismo fundamentado na Europa como centro cultural-civilizatório e evolucionista, propondo a reprodução desse modelo como única solução para os desafios enfrentados.

> O eurocentrismo é um culturalismo no sentido de que assume a existência de invariantes culturais que dão forma aos trajetos históricos dos diferentes povos, irredutíveis entre si. É então antiuniversalista porque não se interessa em descobrir eventuais leis gerais da evolução humana. Mas, se apresenta como um universalismo no sentido de que propõe a todos a imitação do modelo ocidental como única solução aos desafios do nosso

> tempo. O eurocentrismo não é a soma de preconceitos, equívocos e ignorâncias dos ocidentais em relação aos demais. Depois de tudo, estes são mais graves que os preconceitos reversos dos povos não europeus para com os ocidentais. Não se trata, portanto, de um etnocentrismo banal, testemunho apenas dos limitados horizontes que nenhum povo do planeta tenha superado verdadeiramente. O eurocentrismo é um fenômeno especificamente moderno cujas raízes não vão mais além do Renascimento e que se tenha difundido no século XIX. Nesse sentido, constitui uma dimensão da cultura e da ideologia do mundo capitalista moderno (Amin, 1989, p. 9, tradução nossa).[11]

Neste contexto, o eurocentrismo não apenas omite registros históricos e culturais de outros povos, mas também exerce uma influência prática na forma e conteúdo da consciência histórica, promovendo a reprodução de um modelo homogeneizado de desenvolvimento social. Esta perspectiva sustentou uma narrativa ideológica baseada na superioridade, no isolamento do outro e na unidade cultural, viabilizando a criação de falsas oposições. No âmbito da dança, essa lógica evolutiva foi marcada pelo ideário da Grécia e do Cristianismo, desempenhando um papel crucial na construção da trajetória dessa expressão artística.

Silva (2012) destaca que a narrativa da evolução da dança, ao concentrar-se em um modelo hegemônico, negligencia a análise da trajetória cultural específica de cada expressão artística, apropriando-se, muitas vezes, dessas culturas e aniquilando sua essência original. A dança, oriunda da relação humana com a natureza, e, portanto, intrinsecamente social, é gradualmente removida de seu contexto original. Esse movimento visa assegurar a hegemonia e o controle em todas as áreas, onde a exploração do homem pelo homem pode ser aplicada.

Conforme indicado por Britto (2008), a dança emerge como um artefato histórico, modificado pela ação humana, espelhando os eventos e padrões associativos intrínsecos a cada corpo dentro de sua circunstância histórica singular. Antes de ser considerada arte, a dança é um produto cultural que reflete a realidade

---

[11] O texto em língua estrangeira é: El eurocentrismo es un culturalismo en el sentido de que supone la existencia de invariantes culturales que dan forma a los trayectos históricos de los diferentes pueblos, irreductibles entre si. Es entonces antiuniversalista porque no se interesa em descobrir eventuales leyes generales de la evolución humana. Pero se presenta como un universalismo em el sentido de que propone a todos la imitación del modelo occidental como única solución a los desafios de nuestro tiempo. El eurocentrismo no es la suma de prejuicios, equivocaciones e ignorancias de los occidentales con repecto a los demás. Después de todo, éstos no son más graves que los prejuicios inversos de pueblos no europeos, para con los occidentales. No es pues un etnocentrismo banal, testimonio sólo de los limitados horizontes que ningún Pueblo del planeta ha superado verdaderamente todavia. El eurocentrismo es un fenómeno especificamente moderno cuyas raíces no van más del Renascimiento y que se ha difundido en el siglo XIX. En ese sentido constituye una dimensión de la cultura y de la ideología del mundo capitalista moderno.

e reproduz suas experiências. Essa perspectiva encontra respaldo nas palavras de Portinari (1989), que destaca a presença constante da dança em diversas culturas, manifestando a profunda conexão do ser humano com o mundo e expressando emoções e relações socioculturais desde tempos imemoriais.

A concepção de subserviência da mulher tornou-se arraigada no mundo ocidental, e para legitimar esse processo de subjugação, foram construídas narrativas que menosprezavam sistematicamente a participação das mulheres na sociedade e nos grupos ligados à cultura da dança. Boff (2020) compreende que até o advento do patriarcado, as organizações sociais eram marcadas pela cooperação, reverência à vida e aos mistérios, com as mulheres desempenhando um papel integrador e relevante nos processos produtivos. “A natureza não era vista como algo a ser conquistado, mas como uma totalidade da qual se sentiam parte e parcela e com a qual viviam em harmonia, na veneração e no respeito” (Boff, 2020, p. 196).

Na análise sobre a sociedade grega, Engels ([1884] 2019) identificou contradições cruciais: o processo de transformação social. Este processo, que teria culminado na emergência da propriedade privada e do valor de troca, teve como consequência a histórica subjugação do sexo feminino. A centralidade atribuída à paternidade e ao papel do homem na geração de descendentes estabeleceu as bases para a aquisição da primeira propriedade privada, que, inevitavelmente, recaiu sobre o homem em detrimento da mulher. Essa apropriação conferiu ao homem não apenas o controle do prazer sexual, mas também o domínio sobre os meios produtivos e reprodutivos. Esse domínio, por sua vez, demandou a imposição de restrições ao comportamento feminino.

> Num período em que os homens não podiam compreender a força inexorável da natureza pela especulação filosófica ou pelo método racional, todas as causas da existência eram buscadas magicamente, numa metafísica que não se explica pela lógica. No período primitivo, do totem e tabu, as próprias forças da natureza eram deuses em si, por sua mágica incompreensível. O vento, o sol, a chuva, o mar eram expressões de poderes incontroláveis, e, na mesma lógica, o surgimento da vida, pela fertilidade, era cultuado totemicamente. A mulher gerava a vida espontaneamente, magicamente; por isso, podia ser equiparada a uma deusa. Assim, primitivamente, o feminino é identificado com o mítico e não com o inferior. Conquanto, quando o homem nômade se sedentariza, passando de *homo erectus* para *homo habilis*, e, deste, para o *homo sapiens*, passa a praticar agricultura e pecuária, e, por esta última, aprende como se dão os processos de reprodução. Assim, conclui que a mulher não gerava a vida sozinha voluntariamente, mas que isso dependia de um processo no qual a participação masculina é crucial. Inclusive, deve-se a tal a transposição da tradição familiar matrilinear para patrilinear. Se a mulher perde seu status de mito, somente lhe sobram as possibilidades de interação comunitária conforme suas aptidões. Numa sociedade regida

> pelas relações de força, é natural que os papéis de liderança se consubstanciassem como masculinos, consolidando-se o patriarcalismo. No entanto, o estabelecimento diverso de papéis sociais não necessariamente se fez acompanhar de subjugação nas relações de gênero, pois, segundo a antropologia atual, os procederes humanos são culturalmente construídos, bem além das questões biológicas. A inferiorização e o controle da mulher perpassam por outros mecanismos, especialmente, religiosos, já na antiguidade (Leite, 2011, p. 71-72).

Diante das condições de uma sociedade regida pela violência e pela força bruta, os papéis de liderança foram dominados pelos homens, estabelecendo uma dinâmica hierárquica que ecoaria através das transformações sociais. À medida que as transformações sociais avançavam, a força passou a ser simbolicamente associada ao masculino, independentemente da veracidade física, consolidando assim o patriarcado como um reflexo simbólico das estruturas de poder emergentes (Leite, 2017). A demonização das mulheres desvalorizou o papel feminino na sociedade, consolidando estereótipos prejudiciais que ecoam até os dias atuais. Boff (2020) salienta como ritos e símbolos sagrados ligados ao feminino foram demonizados e retroprojetados em uma narrativa primordial, com a intenção de erradicar completamente os vestígios da narrativa feminina prévia.

A subjugação das mulheres não pode ser generalizada como um fenômeno homogêneo, uma vez que as construções histórico-culturais variam, revelando dinâmicas sociais distintas e complexas. A personificação do pecado levou à transformação de símbolos essenciais em religiões e estruturas sociais em que continham representação feminina, substituindo a figura de uma divindade feminina, que era a fonte de vida do mundo, por um Deus masculino, onipotente e onipresente. Símbolos como a serpente, a árvore da vida e a relação mística entre sujeitos sociais, também encontrados em danças étnico-culturais, foram atacados e desfigurados em diversas localidades (Boff, 2020). A demonização da mulher e do sexo, conveniente para a imposição da castidade, preservou patrimônios e, posteriormente, foi instrumentalizada pela Igreja nas políticas de controle social sobre corpos e comportamentos, tornando-se um mecanismo fundamental para a docilização durante o feudalismo (Leite, 2017).

A derrota das mulheres na esfera produtiva está intimamente relacionada às mudanças sociais, as quais, de maneira dialética, são alternadamente vistas como libertadoras ou opressoras. Engels ([1884] 2019) observou que a formação familiar pré-burguesa e pré-capitalista estabelecia um arranjo econômico e hierárquico de

produção e reprodução ligado à constituição da propriedade privada, delineando as raízes históricas das disparidades de gênero.

Ao focar no campesinato feudal, Federici (2017), apresentou esses aspectos dialéticos, descrevendo arranjos cooperativos e autossuficientes entre as camponesas como expressões fundamentais de comunidade e solidariedade, antes da gradual exclusão das mulheres pelo avanço do capitalismo. Essa abordagem permitiu à autora mostrar o capitalismo como um movimento social reacionário, progressivamente excluindo as mulheres, evidenciando as implicações sociais da transição para um sistema econômico dominado pela propriedade privada.

No processo de perda das terras comunais, os efeitos sociais do cerceamento foram evidenciados. A supressão de espaços sociais e a ruptura dos laços familiares e comunitários tornaram-se evidentes, sendo cruciais para diversas manifestações culturais e para povos perseguidos e descaracterizados em favor dos interesses dos detentores do poder. Essa desintegração das estruturas sociais pré-capitalistas reverberou na marginalização das mulheres e dos povos oprimidos, contribuindo para a consolidação de um patriarcado ocidental como componente essencial do avanço do capitalismo.

Em algumas literaturas, identifica-se uma abordagem positivista da história da dança, caracterizada como um processo evolutivo a partir da moral e do conhecimento. Essa perspectiva sugere uma construção linear e predeterminada, na qual cada grande evento histórico é percebido como o resultado do período anterior, seguindo leis invariáveis que definem sua participação na progressão comum, como apresentado por Comte (1978). No entanto, Silva (2012) argumenta a incoerência temporal e sistemática nessa estrutura ao exemplificar a narrativa de técnicas e práticas de dança moderna, retratadas como uma evolução sequencial de uma forma para outra.

Nessa concepção linear e predeterminada, explorada para retratar a história da dança, pode-se observar como Comte ([1822] 2005) propôs um pensamento científico que reorganizar a sociedade, permitindo que os homens considerados civilizados exercessem controle sobre a natureza para modificá-la em seu benefício. Ele concebia a história como um conjunto de períodos estáticos, fechados em si mesmos, que evoluem de forma contínua, elevando o homem ao seu último

estágio[12], o positivo, através da harmonia social alcançada pela ordem como condição para o progresso.

No entanto, a abstração das condições materiais para a produção do conhecimento sob um determinismo histórico como modelo universal é problemática. Essa abordagem violenta a existência de outras culturas, negligenciando a especificidade dos saberes e das condições histórico-culturais dessas populações, impondo práticas de dominação. A exclusão das experiências artísticas e culturais populares e a narrativa dessas experiências muitas vezes resultam em qualificações ultrajantes ou confrontam contradições diante da presença dessas culturas em contato dialético com formas eruditas de dança.

Essa complexidade ressalta a necessidade de uma abordagem mais inclusiva na história da dança, que reconheça a diversidade cultural e evite a imposição de uma narrativa única. A análise crítica desses paradigmas revela não apenas as limitações intrínsecas, mas também as consequências prejudiciais de uma visão eurocêntrica na compreensão da evolução da dança ao longo do tempo.

1.1.1 Dinâmicas culturais e exotismo na historiografia

Na análise da tendência de exotificação das dinâmicas sociais e culturais na história da dança, examina-se as concepções de Bourcier (2001) e Portinari (1989) sobre a dança como um ato sagrado, remontando ao neolítico, quando o primeiro dançarino teria instituído uma dança ritual. Portinari (1989) destaca que a prática da dança inicialmente estava associada à exuberância física e comunicação rudimentar, evoluindo para rituais nas sociedades antigas que celebravam eventos como mudanças sazonais, forças naturais, conflitos militares e ritos de fertilidade. Esses rituais são retratados de forma desigual, com uma predominância de referências a figuras masculinas, evidenciando uma associação duradoura entre a dança e a celebração do masculino, tratado como um pilar fundamental na historiografia desde os tempos antigos. Em contraste, o feminino é associado ao

[12] Dentre os estágios: teológico, metafísico, positivo.

culto e à magia, como demonstrado nas figuras parietais, onde apenas "4% de homens e 2,5% de mulheres entre 1794 figuras parietais" são abordados por Bourcier (2001, p. 5).

Ao ressaltar a influência da perspectiva falocêntrica, um elemento do patriarcado, na narrativa que envolve Sileno[13] no panteão helênico, Barbosa (2015) destaca a diversidade de representações desse personagem, que atua como educador de Dionísio. Este é retratado ora grotesco e jocoso, ora associado a ambientes festivos e ruralizados, evidenciando a complexidade de sua figura e sua ligação com as festividades dionisíacas. A possibilidade de Sileno também ser um termo genérico para os Sátiros, sem documentação antes do período arcaico (século VI a.C.), sugere que essas figuras podem não ter sido inicialmente aceitas por artistas do período homérico devido à sua representação como criaturas bestiais. A natureza animalesca e sexualizada atribuída a Sileno se assemelha não apenas a outras criaturas associadas a Dionísio, mas também às celebrações dionisíacas, nas quais as mulheres são identificadas como participantes próximas desses ritos. Essa relação complexa entre o masculino e o feminino na dança destaca a necessidade de uma análise crítica das representações históricas, enfatizando as disparidades e os estereótipos que moldaram a visão da dança ao longo do tempo.

> O falo como semióforo de uma sociedade patriarcal, relacionada à força do macho, ao poder do homem, é atestado por diversos estudos da sociedade ateniense. Sabemos que não há como dissociar a religião dos outros aspectos da vida grega; desse modo o falo como elemento de poder patriarcal, como questão segregacional do poder do homem em detrimento do poder da mulher e de força também foi relacionado em deidades do imaginário religioso (Barbosa, 2015, p. 49).

A discussão sobre o falo como símbolo de fertilidade viril revela sua intrínseca conexão com questões sociopolíticas, destacando a exclusão de grupos sociais, principalmente mulheres, e o estigma associado a comportamentos considerados efeminados. Lorde (1984) critica essa construção cultural, simbólica e sociopsicológica, considerando-a difamatória para o erótico, frequentemente depreciado pela sociedade ocidental. O termo "erótico", derivado do grego *Eros*,

---

[13] A figura de Sileno, na mitologia grega, é frequentemente representada como um sátiro idoso e sábio, companheiro e tutor do deus Dionísio. Sileno é conhecido por sua sabedoria embriagada, retratado como um ser meio humano e meio animal, geralmente com orelhas pontudas e cauda. Além de sua associação com Dionísio, Sileno é considerado um símbolo da busca pela verdade escondida no vinho, representando uma dualidade entre a razão e a embriaguez. Sua figura é explorada em diversas obras literárias e artísticas ao longo da história.

para a autora, representa a personificação do amor, nascido do Caos, abrangendo poder criativo e harmonia. O erótico, segundo Lorde, é um espaço entre a incipiente consciência do ser e o tumulto de sentimentos intensos, proporcionando uma satisfação íntima vivida. Ela enfatiza que, na tradição europeia-estadunidense, essa necessidade é frequentemente satisfeita por encontros ilícitos, caracterizados pela falta de atenção mútua, resultando em distorções como pornografia e obscuridade, desvirtuando o verdadeiro sentido do erótico.

Ao explorar a representação artística de Sileno, o acompanhante de Dionísio, observa-se uma interpretação da figura não apenas como um ser festivo, mas também como um ser itifálico e trabalhador campestre. Barbosa (2015, p. 52) destaca que Sileno é retratado como "sexualizado e professor de artes dionisíacas, para contemplar as camadas populares e rurais". Essa representação persistiu até o período clássico e foi incorporada pelo teatro ático, indicando um processo de marginalização das imagens femininas e dos trabalhadores rurais na sociedade. Isso evidencia a construção de estereótipos associados à sexualidade e ao status social com base na caracterização de expressões culturais dionisíacas, especialmente na retratação de danças na antiguidade.

> Acreditamos, então, que embora Sileno fosse considerado trabalhador desde antes do advento das tiranias gregas, este ainda foi muito mais ligado a festas quando da arte grega, sendo referenciado como trabalhador – e não como integrante destas celebrações – pelo teatro. Deste modo, preferimos crer que esta criatura sempre possuiu as duas atribuições – antes e depois das tiranias – mas os governos tirânicos aproveitaram por difundir o aspecto festivo de Sileno, em detrimento do trabalhador, muito provavelmente pelo fato de não desassociá-lo de Dionísio, já que as grandes festas em honra a este, sobretudo na Ática, foram oficializadas pela tirania de Pisístrato (Barbosa, 2015, p. 52).

A presença da imagem itifálica se entrelaça e se encontra aos movimentos circulares na historiografia, interpretados como a representação mais antiga da dança em grupo, onde a roda simboliza o movimento primitivo da dança coral[14] (Bourcier, 2001). Bourcier destaca a importância desses movimentos circulares na expressão artística e ritualística das danças de grupo na antiguidade, concluindo que nos períodos mesolítico e paleolítico, a dança estava intrinsecamente ligada a rituais cerimoniais. Esses rituais tinham a capacidade de induzir os participantes, frequentemente femininos, a transcenderem seus estados normais, entrando em

[14] De acordo com Rengel (2005, p. 83), “movimento coral é o nome dado a uma forma de dança que buscava um sentido coletivo e comunitário, festivo, criativo e terapêutico”.

transe e estabelecendo uma comunicação imediata com as divindades cultuadas, uma prática que perdurou além das cerimônias dionisíacas.

É importante reconhecer como são expostos entendimentos à conexão profundamente ligada à forma como as relações sociais se desenrolam na vida do sujeito dançante, e à maneira como seu corpo pode expressar a ligação e vinculação com seu território. Além disso, é crucial observar como essas sociedades não permaneceram estáticas ao longo do tempo, mas sim exibiram singularidades e dinamismo próprios. A abordagem maquínica proposta por Deleuze e Guattari (2010), composta por máquinas, fluxos e corpos, oferece uma perspectiva que possibilita novas organizações, disposições e realidades sociais. Segundo os autores, a máquina primitiva era territorial, permitindo que os fluxos circulassem sobre o corpo pleno da terra. Nessas sociedades, tanto os bens sociais quanto os recursos eram compartilhados livremente, estabelecendo relações comunitárias que evitavam apropriações. Estratégias eram empregadas para evitar a formação de um Estado, impedindo a disseminação de fluxos descodificantes. Nesse contexto, os fluxos do desejo eram codificados na máquina primitiva, dando origem a múltiplos significados.

> A máquina territorial primitiva codifica os fluxos, investe os órgãos, marca os corpos. Até que ponto circular, trocar, é uma atividade secundária em relação a esta tarefa que resume todas as outras: marcar os corpos, que são da terra. [...]. A crueldade nada tem a ver com uma violência qualquer ou com uma violência natural, com que se explicaria a história do homem; ela é o movimento da cultura que se opera nos corpos e neles se inscreve, cultivando-os. É isto que significa crueldade. Esta cultura não é o movimento da ideologia: ao contrário, é à força que ela põe a produção no desejo e, inversamente, é à força que ela insere o desejo na produção e reprodução sociais. [...]. O signo é posição de desejo; mas os primeiros signos são signos territoriais que fincam suas bandeiras nos corpos. E se quisermos chamar ‘escrita’ a esta inscrição em plena carne, então é preciso dizer, com efeito, que a palavra falada supõe a escrita, e que é este sistema cruel de signos inscritos que leva o homem a ser capaz de linguagem, e lhe dá uma memória de palavras (Deleuze; Guattari, 2010, p. 191-193).

As codificações, ritualizações, tradições, marcações e determinações constituem elementos integrantes da máquina social primitiva. Segundo Cavas (2015), a territorialização nesse contexto ocorre por meio de codificações que estabelecem regras, protocolos cerimoniais e rituais em um complexo sistema de filiações e alianças, conforme descrito pela etnologia.

Esses códigos desempenham um papel crucial ao conferir estabilidade ao tecido social, controlando os fluxos desterritorializados. O excedente desejante, por sua vez, encontra dissipação na máquina primitiva por meio da instituição da festa,

funcionando como válvula de escape para os fluxos desterritorializados. Além da festa e da crueldade, Deleuze e Guattari, segundo Cavas (2015), introduzem o horror como uma técnica de sutura para o corpo da terra. Nas sociedades primitivas, o horror ao Estado, conduz os códigos a desativar verticalizações de poder, esconjurar a unificação de tribos e, em favor da fragmentação, promover um estado de guerra permanente entre elas. Para Pierre Clastres (apud Cavas, 2015) essa abordagem, destacando que as sociedades primitivas não carecem de conhecimento sobre a forma-estado, mas rejeitam viver sob um estado, optando por uma organização do desejo que transcende a estrutura estatal.

Garaudy (1980, p. 8) expõe que “a dança é união. União do homem com o seu próximo. União do indivíduo com a realidade cósmica”. Para o autor, a dança é um rito onde é encontrado uma dupla significação: um ritual sagrado e um ritual social, fundamentais para a origem de toda a atividade humana. A dança sagrada, relacionada ao incompreensível, nasce da necessidade de comunicar o indizível, conhecer o desconhecido e estabelecer conexões com o transcendental. Já a dança profana está associada à necessidade de sentir-se parte integrante de um grupo social, utilizando o gesto como meio de expressar a existência dessa união. A origem das danças étnicas reside, portanto, na busca por união social, enquanto a dança sagrada representa a interação do indivíduo com o desconhecido metafísico.

A presença constante da dança em momentos solenes revela a função criativa do ser humano, capaz de transformar tanto a natureza quanto a si mesmo por meio do trabalho. Essa capacidade transformadora não apenas se manifesta na expressão artística da dança, mas também na relação intrínseca entre a dança e o desenvolvimento da sociedade. Explorar como a dança, ao longo da história, não apenas reflete, mas também contribui para a transformação cultural e social, pode proporcionar uma compreensão mais profunda da interconexão entre a expressão artística e o desenvolvimento humano. Esse processo evolutivo, permeado pela estética, confere uma certa autonomia relativa ao indivíduo, ancorada na essência do desenvolvimento, no qual a divisão social do trabalho desempenha um papel fundamental.

> [...] subjetivamente apreendido: assim como a música desperta primeiramente o sentido musical do homem, assim como para o ouvido não musical a mais bela música não tem *nenhum* sentido, é nenhum objeto, porque o meu objeto só pode ser a confirmação de uma das minhas forças essenciais, portanto só pode ser para mim da maneira como a minha força essencial é para si como capacidade subjetiva, porque o sentido de um

> objeto para mim (só tem sentido para um sentido que lhe corresponda) vai precisamente tão longe quanto vai o *meu* sentido, por causa disso é que os *sentidos* do homem social são sentidos *outros* que não os do não social; [é] apenas pela riqueza objetivamente desdobrada da essência humana que a riqueza da sensibilidade *humana* subjetiva, que um ouvido musical, um olho para a beleza da forma, em suma as fruições humanas todas se tornam *sentidos* capazes, sentidos que se confirmam como forças essenciais *humanas*, em parte recém-cultivados, em parte recém-engendrados. Pois não só os cinco sentidos, mas também os assim chamados sentidos espíritos, os sentidos práticos (vontade, amor etc.), numa palavra o sentido *humano*, a humanidade dos sentidos, vem a ser primeiramente pela existência do seu objeto, pela natureza *humanizada* (Marx, 2010a, p. 110).

A formação dos cinco sentidos, conforme Marx (2010a), é um processo que se estende ao longo de toda a história do mundo, destacando não apenas o papel histórico da humanidade, mas também a atuação do sujeito como agente ativo na objetivação da essência humana. O desenvolvimento social e seus limites são evidenciados por Marx, que argumenta ser essencial humanizar os sentidos do homem, criando um sentido humano que corresponda à riqueza total do ser humano e da natureza.

Garaudy (1980) percebe a dança como um meio de estabelecer uma relação intensa entre o homem e a natureza, possibilitando a comunicação com a sociedade. No entanto, o autor também reconhece um domínio sobre a natureza e sobre o outro, especialmente as mulheres, revelando uma dinâmica de poder. A narrativa sobre a dança do caçador paleolítico, como exemplificada na gruta de Combarelles[15], não apenas ilustra a interação do trabalhador com seu objeto de trabalho, mas também sugere uma abordagem sedutora em relação à mulher desejada.

A dimensão cultural influencia a forma como essa relação com a natureza se manifesta, dando origem a determinados conflitos. Essa apropriação não segue uma forma determinada por uma necessidade invariável alinhada a certas animosidades morais. Com o avanço da racionalidade nos saberes comuns, não apenas a relação direta homem-mulher-natureza é modificada, mas também a relação da consciência e religiosidade em relação ao meio adquire novos conceitos (Scholz, 1996).

Marx aborda a religião como um produto do pensamento humano na esfera da superestrutura ideológica, condicionada pela base material e pelas relações sociais correspondentes. Em um de seus textos, Marx ([1843] 2010b) disserta que a

---

[15] Caverna com arte rupestre localizada na França contendo mais de 600 gravuras parietais cuja datação seria ao Magdaleniano.

religião é a lógica humana na forma popular, sua espiritualidade, entusiasmo, sanção moral, complemento solene e motivo geral para justificação e consolo. A religião representa a consciência de si e a autopercepção daquele que tem a capacidade de criá-la, fundamentando-se em sua própria realidade e tornando-se uma imagem invertida das reais contradições da sociedade.

As abordagens que discutem as mudanças na natureza da dança, desde sua origem como uma prática sagrada até seu desenvolvimento em danças étnicas, com base nos contextos da antiguidade clássica, muitas vezes negligenciam o processo histórico de transformação e os profundos impactos culturais envolvidos. Essas narrativas historiográficas não representam uma verdade absoluta que seja aplicável a todas as sociedades do mundo, apesar de sua pretensão hegemônica sugerir o contrário.

Segundo Berger (1985), o ser humano possui uma necessidade intrínseca de construir um mundo para si, resultando naturalmente na formação de uma cultura. A inserção no mundo implica no desenvolvimento biológico e cultural, dependendo de dois ambientes para sobrevivência: o natural, que corresponde ao espaço privado para preservação da linhagem, e o sociocultural, onde são estabelecidos laços sociais, tornando o isolamento impossível. O indivíduo está dialeticamente inserido em seu espaço social, com consensos e identidades estabelecidos na estrutura social. A legitimação dos discursos contribui para sustentar os mundos humanos, mas, por si só, não garante a sua manutenção; são necessárias condições estruturais na sociedade, aceitação social e a religião desempenha um papel legitimador.

Para Berger (1985), a religião desempenha o papel de um dossel sagrado que busca explicar fenômenos. Entendendo a cultura como um produto da atividade humana e consciência, a religião torna-se um meio de manutenção desse mundo. Segundo o autor, "todos os mundos socialmente construídos são intrinsecamente precários”[16], sendo necessário esforço para a manutenção de um ideal de mundo, sendo a religião o meio mais eficaz. “A religião legitima de modo tão eficaz porque relaciona com a realidade suprema as precárias construções da realidade erguida

[16] *Ibid*. p. 42.

pelas sociedades empíricas”[17]. A religião, através de processos de exteriorização, objetivação e internalização, contribui para a construção social, podendo ser utilizada como ferramenta de controle social em sociedades de classes.

Nesse sentido, a compreensão religiosa da dança vai além das concepções morais judaico-cristãs. A dança, como forma de comunicar o sagrado, existia fora do contexto estatal moderno. Indivíduos que dançavam o sagrado podiam expressar livremente o misticismo ligado às suas bases materiais, em tempos anteriores à imposição estatal. Algumas danças tinham uma função sociocultural no contexto histórico em que ocorriam, não estando necessariamente associadas a uma instituição religiosa, mas sim à celebração da produção e das relações sociais do grupo.

Bourcier (2001) argumenta que a erosão do sagrado ocorreu com o desenvolvimento da agricultura e da criação de animais, afastando-se da relação mística. O autor destaca que a organização social deu origem ao surgimento das cidades e à descoberta de identidades individuais, levando cada grupo a desenvolver sua própria dança e restringindo os ritos religiosos aos sacerdotes, sem especificar como essa organização foi estabelecida.

Partindo do pressuposto de que o ser humano, munido de forças naturais[18], é um ser natural ativo, corpóreo e objetivo, Marx (2010a) desenvolve sua teoria. Sua existência depende da atuação sobre objetos externos para garantir sua subsistência. Em comparação com outros seres vivos, o ser humano é um "ser natural humano"[19], existindo para si mesmo, sendo genérico e atuando e confirmando-se em seu ser e saber. Essa atividade é expressa através do trabalho.

Essa concepção marxista do trabalho como essência humana permite entender a relação entre a dança, o sagrado e as transformações sociais. No contexto da atividade laboral, os rituais dançados eram expressões autênticas do misticismo ligado às bases materiais das comunidades, antes da erosão causada pela evolução social. Com o desenvolvimento da agricultura e criação de animais, ocorreu uma mudança na dinâmica das danças sagradas, afastando-as da esfera mística original e vinculando-as às celebrações mais restritas.

---

[17] BERGER, 1985, p. 45
[18] Esta expressão refere-se às "forças vitais".
[19] *Ibid*. p. 128

Portanto, a compreensão da dança e do sagrado, à luz dessas perspectivas, proporciona uma visão ampliada das transformações sociais e culturais ao longo do tempo, evidenciando a interconexão entre atividade laboral, expressão artística e evolução social.

> Precisamente por isso, na elaboração do mundo objetivo [é que] o homem se confirma, em primeiro lugar e efetivamente, como ser *genérico*. Essa produção é a sua vida genérica operativa. Através dela a natureza aparece como 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 operativa, 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, 2010a, p. 85).

A atividade vital humana, segundo Marx e Engels (2007), encontra sua expressão fundamental no trabalho, permitindo ao ser humano uma vida produtiva. Esse trabalho é uma forma de atuação sobre o meio, resultando na consciência de ser social e na produção das condições materiais de existência. A complexificação dessas ações está relacionada à produção de valores de uso e bens espirituais necessários à existência individual e coletiva. Em sociedades com relações coletivas, a divisão do trabalho é natural e horizontal, sem hierarquias sociais, possibilitando o desenvolvimento humano (Segal, 1945). Essas estruturas coletivas propiciam a manifestação, representação e celebração das relações sociais por meio da dança.

A conformação ocidental, ao lidar com distintos ritmos e necessidades produtivas, promoveu mudanças nas relações de produção, levando à primeira divisão social do trabalho e ao surgimento das primeiras sociedades de classes. O aumento da produção e a busca por excedentes resultaram em conflitos devido às desigualdades. Deleuze e Guattari (2010) argumentam que nesse processo histórico, os códigos primitivos foram destruídos ou desativados, subordinando-se a um novo regime. Não obstante, algumas danças vinculadas a códigos, ritos e territorialidade, em dados momentos, passaram a ser reguladas para a relação com o soberano, com algumas sendo perseguidas e legisladas.

Na Europa, as primeiras sociedades de classes teria surgido com a divisão social do trabalho, criando excedente de maneira desigual. A utilização do trabalho escravo resultou em uma classe superexplorada, transformando corpos em propriedade privada. O capitalismo, baseado no colonialismo, negou

ontologicamente a validade de outros povos, colocando-se como única nação civilizada. A história da dança, sob essa lógica, a enraíza no conjunto cultural institucionalizado para servir às querelas de uma classe abastada. Mesmo com a implementação do capitalismo, as danças sagradas e rituais persistiram, adaptando-se historicamente, mas mantendo-se presentes, principalmente entre grupos que preservam suas identidades socioculturais.

Essas perspectivas, ao considerarem a interação entre trabalho, divisão social, e manifestações culturais como a dança, revelam as complexas dinâmicas que permeiam as transformações sociais e econômicas ao longo da história. A relação intrínseca entre a organização social, as práticas laborais e as expressões culturais, como a dança, demonstram os profundos processos e suas formas de compreender e se relacionar com o mundo ao seu redor.

Ao contrário de Bourcier, Portinari (1989) apresenta vestígios de atividades agrícolas e estatuetas representando corpos femininos, sugerindo a existência de um culto mágico em uma organização social distinta.

> Nessas arcaicas sociedades agrícolas originaram-se os ritos de fertilidade. Eram uma maneira de tentar controlar a natureza simulando o seu ciclo. Sacrifícios sangrentos, símbolos fálicos, 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 cresciam como crianças no ventre materno, garantindo a continuidade da vida (Portinari, 1989, p. 18).

Xavier (2006) aponta que a dança do ventre[20], embora tenha perdurado, foi vulgarizada e estereotipada devido a uma construção imaginativa sobre o Oriente, fortalecendo estratégias históricas de dominação e subjugação. Para a autora, estudiosos contribuíram para cristalizar uma imagem de objeto sexual associada à dança feminina.

Por outro lado, Saraiva (2018) sugere uma conexão da dança do ventre a práticas milenares anteriores à civilização suméria, caracterizando rituais dedicados

---

[20] O termo "dança oriental" tem relação com o árabe raqs sharqi, significando "dança do leste". Sua evolução está vinculada ao processo de colonização europeia e à exotificação por parte da Europa e dos Estados Unidos em relação às culturas do norte da África e do Oriente Médio. As danças das ghawázee, awálim e khawalat transformaram-se gradualmente no que hoje chamamos de "dança do ventre". A designação "dança oriental" ou "dança do leste" surgiu no Egito no início do século XX, referindo-se a danças de entretenimento nos centros urbanos egípcios. A expressão "dança do leste" representa um fenômeno híbrido que incorpora os desejos orientalistas de europeus e norte-americanos, além de refletir os costumes locais, especialmente do norte da África e do Oriente Médio.

a divindades femininas. No entanto, Assunção (2021), ao analisar estudos sobre pinturas e registros de danças no antigo Egito, interpreta que esses documentos indicam mais sobre os propósitos das danças praticadas na época do que sobre a forma como eram executadas. Tais danças, incluindo as funerárias e as destinadas a cultos religiosos, envolviam dançarinas profissionais. Dessa maneira, Assunção (2021) argumenta que não existem evidências que respaldem a ideia de que a "dança do ventre" era praticada como um ritual de fertilidade ou como uma dança sagrada feminina.

Portinari (1989) compreendeu que a dança do ventre sobreviveu em sua essência na Ásia e África, apesar de degenerações ao longo do tempo. Destaca celebrações associadas à primavera e à agricultura. No entanto, é importante considerar que outras perspectivas, como as de Federici (2017), ressaltam o papel fundamental do trabalho da mulher no desenvolvimento da agricultura, o que pode oferecer uma compreensão mais abrangente das práticas culturais associadas a essa dança. Dessa forma, não pode ser desconsiderado a possível relação do papel das mulheres para a criação e propagação de manifestações culturais erigidas nesses modos de sociabilidade.

Garaudy (1980) delineou as danças no Egito antigo, enfatizando a intrincada conexão do corpo em diálogo com o universo e a natureza. Nessa harmonia orgânica entre o ser humano e seu entorno natural, o autor conferiu à dança uma integralidade na interação social e cultural, transcendendo a mera expressão artística ou representativa, inserindo-se profundamente em um conhecimento sagrado atrelado aos modos de viver e produzir.

Jesus (2020) investiga minuciosamente as afinidades entre as cosmogonias africanas e as dos filósofos gregos, destacando a notável influência egípcia. Evidências indicam que os gregos, especialmente os da Ásia Menor, mantiveram contatos diretos e indiretos com a civilização egípcia, desafiando a noção convencional de um conhecimento grego isolado das intricadas tramas das influências sociais e do desenvolvimento histórico. Esta abordagem crítica, aplicável também à história da dança, proporciona uma compreensão mais profunda das relações sociais como intrinsecamente humanas. Destaca-se, portanto, que a Europa, outrora venerada como o berço incontestável do pensamento ocidental, está sujeita a uma reavaliação, sendo considerada agora um continente onde a ciência

se desenvolve de forma tardia, sob a notável influência das ricas culturas asiáticas e africanas, especialmente.

Andriets (2017) concebe a cultura de uma comunidade como resultado e processo, envolvendo o armazenamento, desenvolvimento, criação e divulgação de valores dentro de um espaço cultural específico. Esses valores não apenas caracterizam um grupo, mas também são transmitidos às gerações subsequentes no âmbito comunicativo. No estudo das danças sagradas e ritualísticas no período pré-histórico, as coincidências nos registros sugerem uma transmissão geracional e uma expansão em sintonia com as transformações sociais.

A expressão humana, inicialmente centrada no corpo como fonte primária de informação, naturalmente se comunicava e se relacionava com a natureza. Nessa perspectiva, Andriets (2017) destaca que a cultura, ao ser intrinsecamente ligada às relações comunitárias, se manifesta através desse fator relacional. No entanto, no estágio atual, compreender a especificidade cultural vai além do sentido etnográfico, incorporando elementos da presença estrangeira e suas contribuições nos processos migratórios ativos que se estendem até a modernidade.

Pshikova (2014) sublinha a estreita relação entre a dança e a história da humanidade, destacando a universalidade dessa prática ao longo dos tempos. Argumenta que, embora a dança seja independente de territórios específicos, a filiação local molda as características individuais de uma dança, resultando em danças étnicas. A gênese dessa manifestação cultural não reside apenas em sua origem temporal, mas também no subsequente processo de desenvolvimento e alteração, que pode ser gradual ou abrupta.

A capacidade de aprendizagem humana desempenha um papel crucial na evolução da dança, permitindo que ela não se restrinja a uma mera esfera imitativa de fenômenos e seres naturais. Embora as danças étnicas mantenham uma relação com movimentos naturais, elas adquirem complexidade através da interação com a realidade material e cultural de cada comunidade. Vigotski (2018) destaca que toda atividade humana resulta na criação de novas imagens ou ações, enfatizando que o cérebro não apenas reproduz experiências passadas, mas as combina e reelabora de forma criativa para construir e modificar o presente em direção ao futuro, gerando novas situações e comportamentos.

A relação do ser humano com a natureza é marcada por uma condição de necessidade, contudo, sua capacidade única de desenvolver habilidades permite

não apenas a adaptação, mas também a transformação dessa relação. Essa capacidade de mudança resulta no afastamento ou estranhamento da natureza, dando origem à cultura e à constituição do ser social, como afirmado por Marx (2010a). Nesse contexto, o processo de trabalho gera novas necessidades, o que pode explicar a adaptação da dança às novas formações e relações socioculturais. A abundância de danças étnicas e populares que evocam o feminino sugere a possível influência de organizações sociais mais diversas na cultura da dança, para além dos limites pela expansão do capitalismo.

Ao longo da evolução, o ser social experimenta continuidades e rupturas entre estratos que compõem sua totalidade. Da mesma forma, as danças passam por transformações, adaptando-se à realidade material e aos elementos culturais que melhor representam a identidade de cada povo. Lukács (2012) argumenta que a relação entre o ser social e a natureza implica uma dupla determinação, tanto de base natural quanto de transformação social. Dessa forma, as danças sendo um fenômeno social, refletem um processo de formação e humanização do ser. Esse entendimento sugere que as danças anteriormente consideradas místicas têm uma base material, envolvendo a criação de deuses a partir da composição imaginativa do conhecido, estabelecendo seres à imagem e semelhança para interagir com a realidade concreta. No desenvolvimento das sociedades, diversas danças foram determinantes e referenciadas como remanescentes da antiguidade, mesmo quando a historiografia busca se distanciar desse passado.

Em síntese, a análise das concepções de Bourcier, Portinari, Barbosa e outros estudiosos leva à compreensão da dança não apenas como uma expressão artística, mas como um reflexo intrincado das dinâmicas sociais, culturais e religiosas ao longo da história. A construção imagética do dissociado, muitas vezes associando o masculino ao poder, e do outro exotificado, frequentemente ligado ao feminino e ao místico, revela complexidades arraigadas em diferentes contextos culturais e demonstra como características são construídas e legitimadas de forma que novas formas de exploração do trabalho não sejam questionadas nem contestadas. Preservar a riqueza dessas tradições enquanto se reconhece e desafia estereótipos é crucial para uma apreciação holística da dança e, por extensão, da diversidade humana.

1.1.2 Reflexos do trabalho, da hierarquia de gênero e da transformação social

O trabalho humano, como categoria constituinte do ser social, desencadeia objetivações que se tornam condições ontológicas para o domínio da natureza e a formação da identidade humana. Essa relação entre trabalho e objetivações é particularmente evidente na dança, que, por sua vez, reflete as transformações sociais, políticas e econômicas. A análise do desenvolvimento do trabalho na dança, especialmente no contexto da civilização grega, torna-se crucial para compreender como o papel do feminino está entrelaçado à construção de um patriarcado ocidental e à instituição de uma hierarquia como modelo ideal.

De acordo com Garaudy (1980), a dança vai além de ser simplesmente uma expressão da continuidade orgânica entre o homem e a natureza; ela é a realização da comunidade viva dos seres humanos. Prossegue destacando que Ted Shawn[21] propõe uma perspectiva que sugere uma gênese mítica, mostrando como o teatro emerge da dança, resultante do trabalho. Diante dessa afirmação, surge o questionamento: o que seria a dança, se não o produto do trabalho humano que adquiriu consciência de si e de suas capacidades por meio da atividade laboral e da dimensão transformadora inerente a ela?

No entanto, Garaudy prossegue dizendo que:

> Quando Atenas, diz ele [Ted Shawn], não era mais que uma aldeia de agricultores, todo o trigo era trazido à praça para a debulha e as uvas para a pisa. Os feixes de trigo eram dispostos sobre uma eira de pedra e os cachos de uvas acumulados em enormes lagares, para serem esmagados com os pés. Para tornar-se mais coordenado e eficaz, o movimento se fez rítmico: os pisadores deslocavam-se em ritmo, formando uma ronda escandida por seus próprios cantos (Garaudy, 1980, p. 17).

Essa metamorfose de uma condição puramente natural evidencia a capacidade humana de exteriorizar potencialidades por meio da atividade sensível do trabalho. Como destaca Marx (2017, p. 255), ao buscar apropriar-se “da matéria natural de uma forma útil para a sua própria vida, ele [o ser humano] põe em movimento as forças naturais pertencentes a sua corporeidade: seus braços e pernas, cabeça e mãos”. Nesse confronto com a matéria natural, o ser humano age como uma potência natural, influenciando e modificando a natureza externa. Esse

---

[21] Pioneiro masculino da dança moderna americana. Viveu entre 1891 e 1972.

movimento não apenas transforma a natureza, mas também promove o desenvolvimento das potencialidades humanas, submetendo as forças naturais ao domínio humano.

Dentro do contexto da civilização grega, algumas formas de dança estão intrinsecamente relacionadas ao modo de produção e às dinâmicas sociais. Apesar da existência de outros sistemas, esse arranjo possibilitou à cultura grega tornar-se referência e firmar-se como um polo influente em diversos aspectos, seguindo uma linearidade que evidencia uma evolução e hegemonia eurocêntrica, ainda que mantendo certa distância de outros aspectos comuns. Durante esse período, a dança assumiu o caráter de prática coletiva, direcionada para o bem da comunidade. Como afirmado por Bourcier (2001, p. 19), "do nascimento à sua morte, a civilização grega é completamente impregnada pela dança". No entanto, essa relação comunitária e presente nas diferentes fases e momentos da vida não pode ser afirmada como restrita apenas à civilização grega.

A cultura grega, abordada por meio de mitologias, crenças e cerimônias documentadas, não foi considerada como algo primitivo ou exótico nas historiografias. Pelo contrário, os registros fornecem uma precisão bastante satisfatória para acompanhar a evolução das ideias orquésticas ao longo da cultura grega. Essa abordagem integral possibilita “acompanhar com uma precisão bastante satisfatória a evolução das ideias orquésticas através da cultura grega” (Bourcier, 2001, p. 19).

> Venerava-se em Creta uma deusa-mãe identificada à natureza. Ela era representada como uma mulher de seios nus, longo vestido, e carregando duas pequenas serpentes nas mãos. Acreditava-se que a visão da deusa podia ser obtida através de uma dança circular que levava ao transe. Mais tarde, os gregos compararam essa divindade com a titã Réia. E um fragmento poético de Safo menciona mulheres cretenses ‘dançando com pés suaves em volta de um belo altar’ (Portinari, 1989, p. 23).

A dança, ao mesmo tempo em que se manifesta em espaços compartilhados, representa a materialização da criação, fruição e controle sobre a natureza humana e natural, evidenciando uma potencialidade categórica da capacidade criadora. No entanto, essa herança comunitária, expressa na dança como um bem comum, foi gradualmente apropriada como propriedade privada. No contexto do legado cultural greco-romano, o homem assume domínio e autonomia no processo produtivo, tanto na prática quanto no pensamento, ao gerir e controlar os espaços.

Dentro do paradigma da dança como uma relação intrínseca com a comunidade, o propósito do trabalho não está na criação de valor, mas sim na sustentação e preservação do indivíduo como detentor de seus pares e da comunidade. Marx ([1857-1858] 1985, p. 85) destaca que, originalmente, a "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". A dança, por vezes, surge como um elemento contributivo para resguardar o espaço privado de determinado grupo social. Um exemplo é a Prylis, uma dança bélica cretense que, com seu estrondo de pés e armas, inspirou a dança Pírrica, integrada à formação militar dos espartanos (Portinari, 1989).

No contexto da compreensão de propriedade associada ao domínio masculino, a relação da dança com as condições naturais de produção é vista como "pré-requisitos naturais de si mesmo, que constituiriam, assim, prolongamentos de seu próprio corpo" (Marx, 1985, p. 85). Essa construção fundamenta novas expressões de dança, especialmente em celebrações como as da primavera, chegada do sol e vegetação. Estas não apenas refletem a territorialização, mas também resultam dessa permanência, revelando a conexão da dança com o modo de produção do domínio patriarcal, cujo resgate e aprimoramento se tornaram posteriormente de interesse para a expansão do capital.

Conforme Marx (1985), em modelos econômicos nos quais a propriedade da terra e a agricultura constituem a base econômica, a produção de valores de uso delineia o propósito da produção humana. A comunidade é um desdobramento da relação com as condições objetivas do trabalho, e somente coletivamente a terra poderia ser apropriada. Nesse sentido, a produção da dança está comprometida com a apropriação e transformação da natureza, sendo um valor de uso para a existência coletiva. A dança emerge como um elo significativo na formação do cidadão completo, como defendido por "Sócrates, que praticava a Memphis"[22]

[22] A citação suscita desafios na identificação de um estilo de dança específico associado a "Memphis" na Grécia Antiga. A dificuldade em encontrar uma correspondência exata levanta a possibilidade de equívocos na tradução ou interpretação do texto original. Pode-se especular que "Memphis" remeta a uma prática da região homônima no Antigo Egito, em vez de um estilo de dança grega. Essa interpretação alinha-se com a diversidade cultural e influências inter-regionais da época. A ambiguidade destaca a complexidade na interpretação de práticas culturais antigas, e é crucial considerar possíveis equívocos na transmissão do significado ao longo do tempo, especialmente ao abordar elementos específicos associados a figuras históricas como Sócrates.

(Bourcier, 2001, p. 22). A propriedade da dança também se configura como a "relação entre o sujeito que trabalha com as condições naturais de seu trabalho como algo que lhe pertence" (Marx, 1985, p. 70).

Não se trata apenas de considerar um conjunto de danças vinculadas à terra, mas sim a produção em dança associada à realidade objetiva e subjetiva na qual estava inserida. A historiografia, a partir dos gregos antigos, passa a observar não apenas elementos místicos, mas a realidade na qual a dança está inserida, reconhecendo o objetivo concreto como um importante elemento educativo. Por esta razão, os gregos distinguem-se por não separarem "o corpo do espírito, para quem o corpo também era um meio de conquistar o equilíbrio mental, o conhecimento, a sabedoria" (Bourcier, 2001, p. 23). O cultivo da dança desde os primórdios da civilização grega, por si só, não os diferencia de outras culturas. No entanto, a singularidade reside na dança integrar um primeiro projeto de formação humana: a Paideia Grega, uma intervenção educativa inicial fundamentada e sistematizada teoricamente.

Segundo Jaeger (1995), embora expressões modernas como civilização, cultura, tradição, literatura ou educação sejam frequentemente citadas, nenhuma delas coincide exatamente com o que os gregos entendiam como Paideia. Cada termo mencionado limita-se a expressar um aspecto do conceito global, sendo necessário empregá-los todos simultaneamente para abranger completamente o campo do conceito grego.

A questão da corporalidade, não apenas em termos de beleza e estética, mas também pelo equilíbrio estabelecido entre corpo e alma, é objeto de estudo para compreender o projeto educativo destinado à vivência na pólis. Contudo, a ênfase na coletividade e no bem-estar social não assegurou um estado de igualdade, especialmente para as mulheres em relação à representação das características atribuídas ao feminino. Estas foram excluídas da esfera pública e relegadas à função de procriação, subjugadas por homens do nascimento à morte, de acordo com Portinari (1989), que compara a condição das mulheres à dos escravos e estrangeiros.

Estudos contemporâneos identificam processos que podem configurar possíveis origens de inferiorização e subjugação das mulheres. Ao analisar diferentes culturas, como fez Federici (2017), evidencia-se que sempre que a imagem feminina é associada a metáforas e metonímias, acaba reverenciando as

mulheres como seres místicos. Com o avançar da racionalidade sobre os saberes comuns, essa relação se transforma negativamente, tornando-se motivo para controle e domesticação. A história da dança exemplifica essa mudança ao associar práticas dançadas por mulheres às danças dionisíacas, inicialmente retratadas com ampla participação feminina e, posteriormente, repudiadas e lançadas a um primitivismo distante do ideal de civilização.

Leite (2017, p. 115) enfatiza que a "linguagem é sintomática do que é na vida cotidiana, revelando que o sexismo é uma realidade crua em nossas vidas, desde o simbólico até a mais dura concretude do dia-dia". A autora sugere que o patriarcado ocidental tem suas raízes na divisão de papéis sociais de gênero ateniense, relacionando-se às concepções de público e privado. A história da dança ocidental, por sua vez, reflete essa organização social, destacando os papéis de gênero e aludindo que a dança evoluiu a partir dos impulsos instintivos apolíneos e dionisíacos que aparecem como base na Antiguidade grega.

> [...] No entanto, o estabelecimento diverso de papéis sociais não necessariamente se fez acompanhar de subjugação nas relações de gênero, pois, segundo a antropologia atual, os procederes humanos são culturalmente construídos, bem além das questões biológicas. A inferiorização e o controle da mulher perpassam por outros mecanismos, especialmente, religiosos, já na antiguidade (Leite, 2011, p. 73).

Essas perspectivas convergentes destacam a interconexão entre a construção simbólica, a organização social e o papel desempenhado pelas mulheres na história da dança, reforçando a necessidade de uma análise crítica que transcenda as fronteiras temporais para compreender a persistência de desigualdades de gênero na contemporaneidade.

Ao discutir as naturezas apolínea e dionisíaca, Nietzsche ([1872] 1992) destaca que são poderes artísticos que emergem da natureza e satisfazem os impulsos artísticos imediatamente, justificando a aparência empírica de cada indivíduo. Argumenta que, enquanto o êxtase dionisíaco representa a fusão ascética com o Uno-primordial, a figura de Apolo representa o princípio de individuação (Nabais, 1997). Assim, reconhece a coexistência dessas duas forças: uma independente da altitude intelectual ou da educação artística do indivíduo e outra como uma realidade inebriante que busca destruí-lo por meio de um sentimento místico de unidade.

Diante desses temperamentos antagônicos, Luís XIV, em *La Nuit*[23] (1653), personificou-se como o próprio Sol/Apolo, proclamando: “Eu vim para dar forma e cores para os objetos” (Fournel, 1967, p. 404). Nessa representação de poder, reencarnou Apolo que “na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório. Ele, segundo a raiz do nome o ‘resplendente’, a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia” (Nietzsche, 1992, p. 29). O corpo que dança, na condição divinatória associada ao rei, tornou-se uma metáfora de poder que se expressa através do corpo e se afasta das repressões, contribuindo para a formação do Estado e de uma cidade moderna em “que o corpo será uma das mais prolíficas metáforas e cujas instituições o irão moldar” (Le Goff; Truong, 2006, p. 29).

A redução do corpo à natureza essencialista resultou na resistência para estudar os impactos dos fenômenos naturais (Le Goff; Truong, 2006). A imposição de restrições e de normas sociais recaíram sobre as mulheres de maneira aviltante com artífices de políticas religiosas para o controle social e docilização de corpos. Leite (2011) destaca que durante o medievo tomista, a mulher foi inferiorizada com a exacerbação da ideologia dogmática, justificando perseguições inquisitórias e classificando as manifestações das potencialidades femininas como bruxaria, resultando em barbárie perpetrada contra as mulheres pelo Santo Ofício.

O feminino, enquanto elemento primordial na construção e nas relações sociais, representado pela imagem da mulher, foi restrito de tal maneira que as sociedades ocidentais o subjugaram e inferiorizaram dentro das relações fundamentadas em determinismos biológicos. A prática da dança também se submeteu a uma lógica discriminatória, na qual "a parte superior (razão e espírito) está do lado masculino, a parte inferior (o corpo, a carne), do lado feminino" (Le Goff; Truong, 2006, p. 42). Essa legitimação persistiu, levando o ideal essencialista à modernidade, onde se estabeleceu estruturalmente, aprimorando-se ao longo do tempo e perdurando na contemporaneidade, alienando-se do próprio corpo e desconectando-se da natureza ao seu redor.

---

[23] Espetáculo desenvolvido para a representação política da corte francesa. Desenvolvido enquanto ocorriam levantes populares contra o governo e anunciava a intenção de governo absoluto e guiado pela virtude por um rei que seria coroado no ano seguinte.

Essa trajetória histórica revela não apenas a complexidade das interações entre os elementos narrados como apolíneo e dionisíaco na dança, mas também evidencia como essas concepções moldaram, e continuam a moldar, as estruturas sociais e de poder. Essa dualidade expressa nas manifestações culturais reforça a necessidade de questionar e desconstruir as normas que perpetuam desigualdades e subjugações, especialmente no contexto da dança e das representações do corpo feminino.

Nietzsche (1992, p. 39) aponta a existência de impulsos artísticos que, sem a mediação do artista, emergem da própria natureza. Ao tentar caracterizar o Uno-primordial, que constantemente busca o alívio do seu sofrimento, o "verdadeiramente-existente e eterno-padecente e pleno de contradição" se revela como o desejo de vida e a dor em constante intimidade. Essa atividade instintiva, inconsciente, como força artística criadora, se manifesta por meio de impulsos apolíneos e dionisíacos. Contudo, essa força instintiva foi interpretada e argumentada para afastar a dança de sua realidade e relação social.

A tragédia grega consegue tanto abordar a grandeza quanto a miséria do ser humano, desafiando o próprio poder divino “roubando-lhes a exclusividade de criar e destruir” (Portinari, 1989, p. 30). Isso evidencia a provisoriedade das estruturas culturais humanas, suscetíveis a mudanças, modificações e reconstruções da realidade subjetiva (Berger, 1985).

Os cultos e celebrações dionisíacas são frequentemente associados às mulheres, sujeitos a severas críticas devido ao estado de transe, embora os homens também participassem. No entanto, o moralismo não recai da mesma forma sobre os homens. Um exemplo é a dança Sikinnis, caracterizada como violenta, lúbrica, acrobática, com contorções e simulações do ato sexual.

> [...] O coro dos sátiros, formados por 12 homens, executava essa dança que despertava vivas reações na plateia e às vezes até brigas. Sua origem prende-se também à orgia dionisíaca. Os dançarinos usavam pele de bode sobre a túnica, bebiam vinho em cena e provocavam os espectadores com gestos obscenos (Portinari, 1989, p. 32).

O contraste nas abordagens ilustra a superestrutura estabelecida, refletindo como a história da dança incorpora uma identidade ritualística e uma atividade instintiva, atuando como força criadora de ficções e metáforas. Enquanto Apolo personifica harmonia, beleza, contemplação e equilíbrio, Dionísio é associado a impulsos instintivos vistos como promotores de certo caos. Esse contraste destaca o

ideal de vida marcado pela supervalorização do consciente em detrimento do instinto, com a racionalização sobrepondo o pensamento do corpo.

Por outro lado, entre as pessoas produtivas “o instinto é uma força afirmativa e criadora, e a consciência uma força crítica e negativa, em Sócrates o instinto torna-se destrutivo e a consciência criadora” (Mosé, 2018, p. 44). Segundo Bourcier (2001), Dionísio carrega uma natureza dual, abrangendo tanto a fertilidade na produção agrária quanto um estado de afetação. “O culto dionisíaco, em grande parte dançado, será recuperado pelo sistema social”[24], sendo uma dança antiga preveniente do “velho fundo neolítico”[25]. No entanto, questionamentos sobre seu caráter moral surgiriam, especialmente relacionados à figura da mulher.

Mesmo com a exclusão dos espaços públicos onde a dança era produtora de valor intelectual, as mulheres continuariam a dançar (Portinari, 1989). Contudo, ao tornar-se objeto de reflexão, a dança adquiriria funções éticas, estéticas, culturais e pedagógicas, todas subjugadas ao ordenamento social liderado pela masculinidade detentora do pleno poder. Associada à virtude da alma e do corpo, a dança seria moldada pela ética e moral, sob um ideal de verdade, beleza e benevolência almejado.

> 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 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).

O banimento das mulheres da produção pública e racional, contrastado com suas aparições em danças populares, pode sugerir não apenas a teorização de uma base para a legitimação da divisão social de gênero na dança, mas também a atribuição de valor à dança conforme a nova configuração e ideal de sociedade. As mulheres, ao dançarem coletivamente e sobre as bases do trabalho que gera valor de uso, permaneceram ligadas à sua ancestralidade ligada ao feminino em uma sociedade preocupada com equilíbrio e bem-estar. Já os homens, associados a uma

---

[24] *Ibid*. p. 24.
[25] *Ibid*. p. 23.

racionalidade baseada no domínio, propriedade e poder, foram inseridos em um processo histórico e metodológico que ao longo do tempo definiria se a dança seria considerada arte ou não-arte e sobre cada ocasião.

As transformações e relações humanamente construídas são marcadas pela dimensão material da realidade, estabelecendo conexões que se revelam socialmente. O papel do trabalho na formação do ser social elevou a dança além de sua condição puramente natural, transformando-a em portadora de potencialidades expressas por meio da atividade sensível. Apesar das mudanças nos modos de produção que excluíram danças percebidas como parte imanente da realidade social, as mulheres desempenharam papéis importantes na manutenção do trabalho e das identidades culturais (Federici, 2017).

De acordo com Lukács (2012, p. 286), "não se pode considerar o ser social como independente do ser da natureza, como antítese que o exclui". Para o autor, há uma "dupla determinação de uma insuperável base natural e de uma ininterrupta transformação social dessa base"[26]. O trabalho em dança, ligado à realidade material e preocupado com o coletivo, não poderia ser considerado alienado. No entanto, ao excluir o ser da natureza em prol de uma exteriorização humana que reflete uma legislação e mecanização socialmente criadas, visando acumulação de capital e exploração, pode-se relegar a cultura da dança a uma categoria utópica.

Em última instância, a dança é a objetivação do ser humano no mundo em que está inserido, constituindo-se como trabalho que desenvolve potencialidades diante da realidade material. Contudo, a dança se apresenta como um modelo ideal para a sociedade de classes, onde a relação de valor é moldada pela formação de esferas pública e privada, ancorada no patriarcado ocidental e no cristianismo. O ideal feminino é atribuído como suporte social para a esfera privada, enquanto a esfera pública, incluindo ciências e artes, é configurada por um valor-masculino universal (Scholz, 1996).

O desenvolvimento da dança na perspectiva da cosmovisão ocidental[27] delineia as esferas pública e privada em uma estrutura patriarcal associada à forma-

---

[26] *Ibid*. p. 285

[27] A cosmovisão ocidental refere-se à forma como a sociedade ocidental percebe e interpreta o mundo ao seu redor. Isso inclui valores, crenças, perspectivas filosóficas e culturais que moldam a compreensão do ser humano em relação à natureza, à existência e à sociedade. No contexto do

valor. Embasado desde os gregos, esse pensamento racional e abstrato historicamente cerceou o feminino (Scholz, 1996). A ascensão do princípio masculino do trabalho abstrato, como um tautológico fim em si mesmo, "traz como resultado o confinamento doméstico e a repressão da mulher na história ocidental, produzindo, ao fim e ao cabo, a perda da dimensão sensível das relações humanas, a destruição da natureza e a ameaça de guerra nuclear"[28].

Scholz demonstrou que o valor, embora tenda à universalização por meio do fetichismo, não é uma totalidade fechada em si. A socialização do valor, respaldada no trabalho abstrato, não abrange a reprodução social na esfera privada nem se relaciona plenamente com a totalidade social, sendo frequentemente associada a atividades femininas e profissões secundárias. A dança, inicialmente dividida entre trabalho concreto e abstrato, entre feminino e masculino, ao ser afastada da representação do homem virtuoso, sofre um duplo rebaixamento, pois é desvinculada do valor por representar o feminino e é relegada a uma atividade secundária no contexto capitalista.

Para Scholz (1996), a dominação é um conceito sem sujeito, operando dentro de um contexto de sociabilidade historicamente inconsciente. O valor sem sujeito remete ao homem sem sujeito, que, como dominador, molda instituições culturais e políticas autônomas. Embora a forma-valor remeta a uma época em que o homem encontrava satisfação na esfera pública, a dança na Idade Média enfrentaria uma segregação mais acentuada diante da nova ordem social. A aristocracia abandona as danças populares, condena os comportamentos do campesinato e adapta as danças para melhor representar sua posição.

Ao aprofundar a intrínseca relação entre a dança na Grécia Antiga, o trabalho humano e a construção do patriarcado ocidental, torna-se evidente como esses elementos convergiram não apenas para moldar uma forma artística, mas também para esculpir os alicerces da própria estrutura social. Inicialmente concebida como uma expressão coletiva destinada ao bem da comunidade, a dança viu-se, ao longo do tempo, passando por uma metamorfose que a deslocou do domínio público para a esfera da propriedade privada, perpetuando, assim, a arraigada hierarquia de

---

capítulo, a cosmovisão ocidental é abordada para destacar como as ideias e valores dessa perspectiva influenciaram a evolução da dança e suas relações sociais.

[28] *Ibid*. n.p.

gênero predominante. Este estudo não apenas aponta para uma evolução da dança como fenômeno cultural, mas também lança luz sobre uma base profunda que revela como as práticas artísticas podem ser reflexos e, por vezes, impulsionadores das dinâmicas sociais e das estruturas de poder. Além disso, destaca a influência da construção historiográfica, evidenciando seu papel no fortalecimento constitutivo de uma ideologia dominante.

***

Neste capítulo, foi intentado desvelar as camadas históricas da dança e suas interseções com importantes questões sociais. A trajetória desde uma marginalização do feminino na dança até a apropriação da prática como propriedade privada ressoa como um microcosmo das transformações sociais mais amplas ao longo dos séculos. Essa jornada revela-se não apenas como uma evolução artística, mas como um espelho intrincado das dinâmicas culturais, ecoando para além dos palcos e reverberando nas interações sociais cotidianas.

Ao considerar a dança não apenas como uma forma de expressão artística, mas como um reflexo e, por vezes, um agente transformador das estruturas sociais, este capítulo desafia a dicotomia entre o artístico e o social. Cada subtexto, cada movimento coreografado na história da dança, deixa impressões indeléveis nas dinâmicas culturais. Essas marcas não se limitam ao domínio do palco; pelo contrário, elas ecoam através do tecido social, influenciando as interações humanas cotidianas.

Assim, a dança emerge não apenas como uma manifestação artística, mas como um espelho da sociedade, refletindo e influenciando a complexidade das relações humanas ao longo do tempo. Este estudo não apenas delineia a evolução da dança como fenômeno cultural, mas também destaca seu papel intrínseco na construção e na transformação das normas sociais. Cada passo, cada gesto, torna-se uma expressão que transcende o meramente estético, alcançando um status mais amplo de significado cultural e social.

2 **A FORMAÇÃO EM DANÇA E A DESLEGITIMAÇÃO DA CULTURA POPULAR**

No cerne do desenvolvimento da dança como profissão, este segundo capítulo concentra-se na transição histórica que acompanhou a oficialização da profissionalização na área. A análise delineada visa lançar luz sobre a intricada rede de influências que moldou a formação em dança desde os seus estágios iniciais de institucionalização. Um olhar crítico será direcionado à construção de ideais relacionados ao corpo e ao feminino, explorando de que maneira essas representações contribuíram para a emergência de uma dinâmica assimétrica na produção em dança. A centralidade desses ideais na configuração do campo profissional será minuciosamente examinada, desvendando os fios que conectam a historicidade dessas concepções à prática cotidiana dos profissionais da dança.

É essencial compreender que a base de qualquer conhecimento da realidade reside no reconhecimento da objetividade do mundo externo ao ser humano, sendo o reflexo sua apreensão. Essa relação entre a consciência e a realidade estende-se ao reflexo artístico, sendo o reflexo imediato apenas sua impressão inicial. A totalidade do processo de conhecimento reside na sua continuação e, assim, se torna determinada por categorias abstratas (Lenin, [1929-1930] 2018). Ao generalizar e conceituar a dança, surge uma reflexão que evidencia sua essência intrínseca e sua ligação objetiva com o mundo. Esse é um processo dialético do conhecimento da realidade, no qual, partindo da intuição viva, a dança percorre o caminho para o pensamento abstrato e, finalmente, para as práticas. A universalidade da dança, embora incompleta, torna-se um "degrau para o conhecimento do concreto, pois nunca conhecemos plenamente o concreto. A soma *infinita* de conceitos, leis etc. universais dá o concreto em sua plenitude"[29].

Nesse contexto dialético do conhecimento da dança, a historiografia desempenha um papel crucial, muitas vezes transformando-a em um idealismo objetivo, negligenciando normatizações e relações profundas como reflexos da realidade objetiva. Bloch (2001) destaca como o passado é frequentemente utilizado para explicar e justificar o presente, mostrando que a estruturação de uma

[29] *Ibid*. p. 286.

antiguidade estável é alterada e disputada para atender a diferentes objetivos. A interpretação do passado é moldada pela perspectiva do presente, expondo um presente preconcebido enraizado em origens e investigações causais. Nesse contexto, percebemos como a construção de uma antiguidade estável não só visa manter uma representação artística dominante na imaginação, mas também é sujeita a alterações e disputas para justificar diversos objetivos.

Ao analisar alguns escritos sobre dança no Brasil, percebe-se a predominância de influências estrangeiras, traduzidas e assimiladas conforme as práticas estabelecidas. Silva (2012) argumenta que, após a influência de produções artísticas estrangeiras, os artistas brasileiros buscam consolidar essas práticas, adotando concepções euro-estadunidenses nas historiografias. Essa abordagem remodela o solo brasileiro, compreendendo contraditoriamente a dança como uma verdade aparente e revelando uma forma mecânica misticamente independente e perpétua.

Contudo, a organização historiográfica da dança no Brasil parece desviar-se da reflexão sobre sua própria prática, concentrando-se nas formas internacionalizadas. A produção bibliográfica do final do século XX, ao priorizar uma única perspectiva de apreensão da realidade, negligenciou a riqueza e diversidade das danças produzidas no país. Embora as mobilizações para preservar uma tradição em detrimento da realidade sociocultural tenham sido estudadas e criticadas, é crucial analisar profundamente o que essas mobilizações perpetuam como tradição e qual o motivo para sua manutenção, especialmente em um contexto de redemocratização do país.

Ao ultrapassar as análises reflexivas sobre a dança, este capítulo se propõe a explorar um aspecto essencial: a formação e profissionalização na área. Ao entender a dança como um processo dinâmico de conhecimento, que vai desde a intuição inicial até as práticas concretas, o objetivo é não apenas preencher lacunas na historiografia, mas também revelar as complexas dinâmicas que influenciam os profissionais e definem seu papel na construção dessa expressão artística no cenário contemporâneo. Na trajetória da historiografia da dança, frequentemente focalizada em perspectivas estrangeira centralizada e linearizada, emerge uma oportunidade para aprofundar nossa compreensão da prática local. Este cenário revela uma notável brecha na reflexão, oferecendo espaço para a exploração da interação da dança popular, repleta de sua riqueza e diversidade, dentro desse

contexto formativo. A análise crítica das influências que a atravessa, a reconstrução do solo nacional sob concepções euro-estadunidenses e a perpetuação de tradições em meio às transformações sociais instigam a compreensão mais profunda de como a formação em dança é moldada e como foi apreendida para a formação do corpo nacional.

À medida que é explorado as nuances da formação em dança, concentra-se agora na intrincada rede de influências que moldaram não apenas corpos em movimento, mas também a própria arquitetura do campo profissional. Será analisado como a oficialização da profissionalização na dança não apenas estabeleceu padrões técnicos, mas também contribuiu para a construção de ideais sobre o corpo e o feminino, delineando uma dinâmica assimétrica que transcende o simples movimento físico e a cultura da dança.

2.1 **Das ruínas ao florescer: a formação da dança clássica e a deslegitimação da cultura popular**

Antes de adentrar nas influências desses ideais, é imperativo compreender como a formação em dança, marcada pela oficialização da profissionalização, se tornou o epicentro desse intricado processo. Dessa perspectiva, será explorado a interseção entre a construção do corpo e a identidade feminina, desvendando os mecanismos que deram origem à dinâmica assimétrica que permeia a produção em dança.

Essa análise, ao ser contextualizada pela participação das mulheres na história da dança ao longo do tempo, revela que, embora as mulheres tenham desempenhado papéis cruciais, a interpretação histórica, influenciada por bibliografias tradicionais no Brasil, contribuiu para uma visão equivocada e linear da dança (Silva, 2012). Essa concepção distorcida de universalidade, tanto estética quanto valorativa, desencadeia conflitos e contradições, delineando um panorama complexo no qual as influências da formação em dança e a representação histórica se entrelaçam, moldando a atual dinâmica do campo artístico.

Essa construção histórica exerceu uma influência na idealização da universalização da dança, traçando desde a antiguidade clássica até a corte

francesa, culminando na incorporação da dança norte-americana como grande expoente. Esse alicerce promoveu a premissa de que a evolução da dança estaria intrinsecamente ligada à conformação clássica, ou que qualquer desvio dessa forma seria considerado uma negação a ela. Dessa forma, foi construída uma falsa consciência que dificulta a concepção da dança como uma prática desvinculada de uma estrutura hegemônica. Essa posição de poder, conforme demonstrada por Silva (2012), deu origem a um movimento dicotômico nas discussões sobre as origens das relações desiguais e hierárquicas entre os sujeitos.

Embora Garaudy (1980) tenha abordado as capacidades humanas de criação, sua perspectiva pode ser vista como um preâmbulo para a transformação da capacidade da vontade jurídica. O sujeito de direito e a autonomia da vontade, emergentes dos vínculos sociais concretos, são, em última análise, capitaneados pela prática social capitalista. Considerando isso como uma face humanista desse sistema, a promoção da exploração e das desigualdades pode ser aceita de forma acrítica. Assim, a relação de apropriação e alienação no ímpeto do trabalho pode ser delimitada para refletir uma preservação das relações de exploração, dado o avanço acelerado do modo de produção, culminando em um aparato de controle social onipresente na sociedade capitalista.

Ao adentrar na presença e atuação feminina na dança, depara-se com características culturais próprias e variadas. No entanto, historicamente, o espaço para mulheres na dança formal foi gradualmente desvelado, especialmente durante o período romântico. No século XIX, a representação da mulher na sociedade europeia era associada à imagem de pureza, carregando não apenas o peso em suas roupas, mas também enfrentando a toxicidade em sua pele[30] e a opressão em seu silenciamento (Homans, 2012). Embora as bailarinas tenham ganhado maior visibilidade, é crucial atentar para as condições, limitações e a objetificação presentes nesses contextos.

Considerando que as práticas de subjugação das mulheres precedem o modo de produção capitalista e que na dança essas práticas são reduzidas para a preservação de ideais hegemônicos, a invocação do gênero, fundamentada na

[30] Referindo-se aos usos de espesso alvaiade de chumbo branco, às vezes, misturado com esmalte, para a pintura do rosto, pescoço e peito para colorir os lábios de vermelho e veias azuis a fim de criar uma aparência imaculada descrita por Homans (2012, p. 54).

estrutura patriarcal da sociedade, destaca discursos biologistas e androcêntricos na historiografia. Isso não apenas construiu a imagem do feminino no ocidente, mas também revelou como o disciplinamento foi capaz de projetar, legitimar e conter uma falsa construção universal da dança. Assim, uma postura sobre diferentes assuntos foi estabelecida, apagando manifestações culturais populares e gerando a acessibilidade e naturalização das relações hierárquicas nas apresentações e representações da realidade.

Na dança, embora represente uma unidade representativa da atividade feminina para a forma-valor, nomes masculinos ao longo da história conferiram uma espécie de legitimidade para a direção, composição e qualidade produtiva. Por outro lado, os papéis que deram destaque às mulheres foram e, em certa medida, ainda são representados como seres místicos, carregados de leveza e sublimação, sendo seres inatingíveis diante da realidade e não restritos à forma do balé clássico. Contudo, esses papéis também refletem um ideal romântico que retrata a figura feminina como desumanizada, sugerindo disposições a sacrifícios em prol de um ideal de amor alinhado aos preceitos heteronormativos.

O desenvolvimento técnico e artístico, marcado pelo processo de modificação e profissionalização, teve início na Idade Média, quando a dança abandonou seu caráter sagrado. Isso, em certa medida, representou um processo de expropriação da natureza humana e das relações sociais mais plurais, não desvinculando a dança da ideia de propriedade privada e estabelecendo o trabalho abstrato e o valor como princípios masculinos para a distribuição dos papéis sociais de gênero. Apesar do surgimento das relações de produção capitalista ao final desse período, as práticas econômicas e sociais do feudalismo ainda eram evidentes, não anulando completamente essas relações, mas estabelecendo a forma dominante como o modo de produção capitalista passaria a operar na região.

Durante a Idade Média, um período marcado pela pluralidade política e econômica, a racionalização do mundo natural ganhou força, resultando na depreciação da representação do comunal e na dissociação da dança dessa relação e do feminino. Os cerceamentos durante esse período, conforme aponta Federici (2019, p. 48), “demonstram mais claramente como a comercialização da terra e o crescimento das relações monetárias afetou, de forma diferente, mulheres e homens”. De acordo com Portinari (1989), mulheres que ousavam dançar o sagrado eram perseguidas e acusadas de bruxaria. Ao se oporem à nova constituição de

poder, além de serem marginalizadas, representavam um corpo que resistia aos cerceamentos, à propriedade privada e à repressão de seus corpos. A figura da bruxa era, de certa forma, uma “comunista e a terrorista de sua época, quando necessário um mecanismo ‘civilizador’ para produzir uma nova ‘subjetividade’ e uma nova divisão sexual do trabalho em que a disciplina capitalista da mão de obra viria a se apoiar”[31].

O confisco da terra durante uma transição para a agricultura comercial, que provocou fome e extrema pobreza, afetou também a cultura popular e sua relação com a natureza. As danças que surgiam dessa relação e consciência comunal eram perseguidas, e a resistência era interpretada também como um “sinal de um pacto diabólico” (Federici, 2019, p. 41).

Esses mecanismos e fenômenos, por vezes, contraditórios, são extremamente dialéticos e idiossincráticos. Como indicado por Bloch (2001) em relação ao resgate do passado, observa-se formações e disputas imperiais no centro da Europa em defesa de sua legitimidade como herdeiros do Império Romano, enquanto no oriente, no mesmo período, ocorriam rupturas, encontros transfronteiriços de povos no leste da Europa, conflitos internos e cisões. O modo de produção romano, ou seja, o modo escravista, exigia constante expansão e aumento das clivagens sociais para garantir a produção de maneira satisfatória para a manutenção do corpo social. Esse resgate tinha efeitos discursivos protegidos para dar continuidade aos projetos de expansão europeia.

No contexto medieval, a dança foi suprimida e associada à imagem negativa da mulher pela igreja, que a considerava uma manifestação pagã. Isso resultou em um processo visível de segregação, com uma aristocracia abandonando as danças populares em favor do crescimento da cultura palaciana. Essa mudança estabeleceu uma divisão mais evidente do que seria valorizado, impactando as políticas implementadas com base nessa estruturação sociocultural e conformação hegemônica. A decisão de preservar esse ideal prático e metodológico na história da dança, notadamente durante o processo de redemocratização no Brasil, sugere uma adaptação aos fundamentos institucionalizados externos. Isso não apenas

---

[31] FEDERICI, 2019, p. 72.

influenciaria a superestrutura, mas também moldaria a formulação de conceitos e princípios em dança relevantes para a aplicação de políticas públicas no Brasil.

Ao analisar a legitimação de um modelo de dança, percebe-se que, apesar do uso de discursos morais, esta legitimação ocorre por meio de recortes socioculturais. A dança palaciana, por exemplo, pode ser interpretada como uma apropriação das culturas populares, remodeladas para representar uma classe dominante de sua época. Essa separação vai além do desenvolvimento da dança, definindo o que pode ser considerado legítimo e permitindo a criação exclusiva da forma e conteúdo pré-determinados para atender à classe dominante. A utilização dessa divisão no capitalismo implica a geração de mais-valor e, portanto, torna-se um motivo imediato para sua produção. Essa operação não se limita a uma única forma ou tipo de dança, sendo uma estratégia no sistema predominante para organizar a cultura e se adaptar às necessidades vigentes.

A transformação das realidades locais em patrimônio passa a representar a identidade de um grupo dominante, confirmando em meio às particularidades e conflitos culturais existentes. A dança, reconhecida como uma linguagem universal, comunica inúmeras características de um povo sem a necessidade de sua tradução imediata. Mesmo em locais fortemente influenciados pela Igreja, não foi reportado resistência significativa ao processo de codificação e profissionalização da dança como linguagem artística.

Durante o medievo, os campesinos preservariam sua cultura, ainda que camuflada sob a instituição religiosa. Exemplos como a *Branle*[32] e a *Morris Dance*[33] têm origens em danças circulares consideradas pagãs. Mesmo São Francisco de Assis[34], em 1209, ao dançar essa tradição, com a fundação de uma nova ordem monástica, não assegurou que mulheres seriam poupadas de perseguições sob acusações de Sabbath das feiticeiras ao expressar suas culturas (Portinari, 1989). Entre os séculos XI e XII até a Renascença ocorreram coreomanias[35] e epidemias de dança, com grupos historicamente clivados, como trabalhadores, mulheres e

---

[32] Termo para designar uma série de danças populares na Europa popularizadas no final do século XVI, normalmente de ritmo binário e dançado em círculo.
[33] Dança inglesa derivada da Mourisca e popular no século XV.
[34] Frade católico nascido na atual Itália, fundador da Ordem dos Frades Menores.
[35] Fenômeno social que ocorreu principalmente na Europa entre o século XIV e XVII em que as pessoas dançavam de maneira irregular e, à época, o motivo de seu gatilho era desconhecido.

crianças, sendo os principais citados e acusados pela disseminação desses surtos. Esse contexto coincidiu com uma classe aspirante a legitimar uma aristocracia recém-adquirida, impondo regras disciplinares à prática da dança.

Diante das epidemias relatadas que levaram a população a dançar desordenadamente, os religiosos tentaram "conter a histeria com orações de exorcismo e água benta" (Portinari, 1989, p. 53). Paralelamente, nas camadas privilegiadas, desenvolveu-se uma forma de dança caracterizada por métricas, restrições corporais no espaço e um ideal de beleza formalizada. Essas medidas possibilitaram tanto uma discriminação de movimentos quanto a consolidação da divisão entre dança popular e erudita (Bourcier, 2001). A documentação dessas novas concepções exigiu organização e, consequentemente, resultou na publicação de Tratados de Dança que, além da sua importância documental, receberam ampla atenção na historiografia brasileira.

No século XV, Domenico da Piacenza[36] se destacou ao tornar a coreografia um ofício profissional e escrever o tratado: *De arte saltandi et choreas ducendi/ De la arte di ballare et danzare*[37] por volta de 1454-1455, atendendo as demandas culturais intensas de Leonello[38] em seu reinado. Em Ferrara, segundo Procopio (2010), a introdução da cultura humanista colocou um pré-requisito para o surgimento e desenvolvimento da arte da dança. A formação da dança passou por ideias de valores éticos e educativos que, através dela, possibilitariam um disciplinamento transformador em uma ciência com fundamentos teóricos e dignidades artísticas contribuindo para a constituição da dança naquele momento e localidade. Esses tratados tinham como objetivo formar não apenas o homem, "mas que também atendesse às necessidades do novo modelo de príncipe reinante ao mesmo tempo douto e guerreiro, versado em armas e conhecedor das artes liberais; dedicado às artes e, moderadamente, ao lazer"[39] (Procopio, 2010, p. 02, tradução nossa).

---

[36] Mestre de dança, coreógrafo e compositor italiano.
[37] Traduzido no Brasil como: Sobre a arte da dança e condução de danças.
[38] Membro da família d'Este de Ferrara e Modena reconhecidos como importantes colecionadores do Renascimento e contribuintes para o desenvolvimento da arte na Itália.
[39] O texto em língua estrangeira é: che aveva come obiettivo non solo la formazione dell'uomo, ma che teneva anche conto delle esigenze del nuovo modello di principe regnante dotto e guerriero insieme, versato nelle armi e conoscitore delle arti liberali; dedito alle arti e, moderatamente, agli svaghi.

Enquanto escritos em defesa da dança atendiam preceitos e interesses monárquicos, concomitantemente são citados acusações e boatos sobre mulheres dançando terríveis ou inapropriadas danças. Por volta de 1431, Hans Fründ[40] registrou que, em 1428, um grupo de mulheres teria entrado em uma espécie de frenesi de dança, o que despertaria uma onda de perseguições e julgamentos de bruxas em Zurique (Modestin, 2005). Um caso famoso envolveu uma mulher que, em 1518, começou a dançar nas ruas de Estrasburgo, contagiando diversas pessoas, principalmente mulheres (Mindshadow, s/d). Embora atualmente alguns eventos de danças macabras e epidemias de dança sejam estudados como possíveis transtornos causados por infecções e apresentem movimentos involuntários como sintoma, as referências às mulheres serviram como justificativa para a culpabilização, seja por fragilidade ou feitiçaria, como em Estrasburgo, associando a mulher feiticeira em uma terra marcada por uma heresia de Lutero[41], e possivelmente como subterfúgio para também atacar danças populares.

Contudo, a dança passou a ter um caráter passível de consumo com a transformação das danças campesinas para atender à corte, especialmente durante o século XVI e XVII na corte francesa. Thoinot Arbeau (1520-1595) destacou-se ao analisar as danças tradicionais campesinas, tornando-as objetos de apreciação e consumo pela nobreza, perpetuando essa conformação por meio de seu registro escrito. Por outro lado, demonstrou como essas danças já permeavam variadas camadas sociais e como a legitimação em nível teórico garantiria sua forma-valor. Em sua obra *Orchésographie*, Arbeau descreveu diversas danças como a *Basse danse*; a *Gaillarde* com grande apreciação; *Pavane*; *Sarabande*; *Branles*; e *Gavote* esta última preservando até mesmo os gestos de afeto (Arbeau, 1596). No entanto, o *Bourrée* não é mencionado, talvez indicando uma coincidência ou uma omissão deliberada, dado que essa dança foi considerada como derivada da antiga *Branle*, previamente abordada, e envolta em conflitos devido à sua relação pagã.

O domínio conferido por meio do conhecimento tornou-se um mecanismo de construção da noção de totalidade, integrando-se ao processo hegemônico derivado

---

[40] Escriturário e cronista suíço. Viveu entre 1400 e 1468.
[41] Monge agostiniano e teólogo germânico. Tornou-se uma das figuras centras da Reforma Protestante.

de uma abordagem legal. O *Ballet Comique de la Reine*[42] de 1581, reconhecido como um marco histórico impregnado de disciplina e configurações formais, narrou a história de paixões controladas pela razão e fé de um rei e uma rainha que venceram seus inimigos, representando o triunfo da reconciliação e da paz, narrando a partir de um arcabouço de medidas adotadas para o controle interno e externo. A dança tornou-se, assim, elemento fundamental de potência comunicativa. Esse espetáculo foi encenado nove anos após o massacre da Noite de São Bartolomeu[43] (Homans, 2012).

As concepções e representações do corpo, simbolicamente herdadas desse período, correspondem à determinação entre cultura popular e erudita, entre secular e clerical, ou mesmo entre arte e não-arte. As danças depreciadas contrastam-se com as danças teorizadas por Arbeau (1520-1595), Fabrizio Caroso[44] (1526-1600) ou Cesare Negri[45] (c. 1535-c. 1605), que, em seus tratados, concebiam a dança como meio de educação social para a constituição de um modelo que permitisse o acesso a espaços privilegiados (Homans, 2012). No entanto, é fundamental destacar que, nesse período, as artes eram elaboradas para conferir prestígio aos seus patrocinadores, restringindo-se à classe econômica e politicamente dominante (Chauí, 2014; Homans, 2012).

Categorias abstratas fundamentam o entendimento humano da realidade, atuando como pressupostos políticos e econômicos da classe dominante da época. Em conjunto com seus intelectuais, no processo de desenvolvimento teórico e metodológico, propôs-se uma contínua desvalorização, subordinação e restrição das diversas formas de expressão e camadas sociais que poderiam conceber e criar dança de maneira mais plural. O indivíduo transformou-se em um sujeito subordinado a modelos predefinidos na sociedade em que está inserido, diante de uma capacidade de transformação ou transmutação sob a égide da relação de poder (Butler, 2003).

A imposição social sobre a dança deriva, portanto, de sua concepção teórica, capaz de determinar a produção e reprodução artística ancorada nos preceitos

---

[42] Traduzido no Brasil como: Balé Cômico da Rainha.
[43] Massacre ocorrido em Paris em 1572 sob forte repressão ao protestantismo.
[44] Mestre de dança renascentista italiano e compositor/transcritor de músicas de dança.
[45] Dançarino e coreógrafo italiano.

hegemônicos. Argumentos biologistas foram empregados para justificar os papéis sociais, difundindo a ideia de uma natureza feminina.

> [...] a ideia de que o gênero é construído sugere um certo determinismo de significados do gênero, inscritos em corpos anatomicamente diferenciados, sendo esses corpos compreendidos como recipientes passivos de uma lei cultural inexorável. Quando a 'cultura' relevante que 'constrói' o gênero é compreendida nos termos dessa lei ou conjunto de leis, tem-se a impressão de que o gênero é tão determinado e tão fixo quanto na formulação de que a biologia é o destino. Nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino (Butler, 2003, p. 26).

Butler (2003) revela que o conceito de gênero não é imutável, destacando como termos como mulher e feminino podem designar tanto corpos masculinos quanto femininos. A ideia de determinismo sobre a natureza biológica é incongruente, sendo uma regulamentação social que gera padrões identitários específicos. Assim, qualquer corpo pode expressar atributos considerados femininos, reforçando preconceitos de gênero na dança. A própria categoria profissional pode sofrer as consequências dessa determinação de gênero.

A atribuição exclusiva do balé clássico como representante e fomentador de adversidades ignora o processo histórico que evidencia sua transmutação. A consistência material desenvolvida foi utilizada para discernir propriedade intelectual e patrimonial, ocorrendo dialeticamente com a historicidade. A disseminação da ideia de língua universal camufla ou apaga ainda mais as culturas populares cerceadas, conectando as orientações de ensino e aprendizado à época e garantindo o aprimoramento estético que mantém o status quo.

A dança étnica-popular foi paulatinamente adaptada para ocupar espaços formais como dança cênica, por vezes, desvinculada de sua organização cultural originária. Diferentes enredos e personagens passaram a ser parte de contos populares interpretados. Coelho (1987) destaca a literatura como uma expressão significativa na busca do conhecimento humano, vencendo os poderes e mistérios. A busca pelo saber e domínio sobre a vida permanece latente nas narrativas populares que se espalharam por todas as regiões do globo, derivadas de povos antigos e transformadas ao longo do tempo.

Com o estabelecimento da divisão na ordem social, a dança foi submetida a novas determinações devido à apropriação das danças populares. Simultaneamente, o processo de sistematização e codificação da dança possibilitou reflexões mais profundas sobre sua natureza, compreendendo as implicações de sua objetividade e subjetividade na realidade material. A Idade Média, apesar das

tentativas de banir a dança, desempenhou um papel crucial no desenvolvimento de características que a destacaram na Idade Moderna, uma vez que a dissolução de seus laços culturais tradicionais conduziu ao triunfo do poder racional comandado pelo capital sobre o trabalho, depositando na dança seu fetiche.

Lukács (2010; 2012) concebeu a existência da realidade objetiva de maneira independente da consciência humana, destacando o papel central do trabalho na formação do ser social. Ao analisar os impactos do trabalho e incluir a obra de arte em uma sociedade alienada, demonstrou que a arte não é apenas uma reflexão passiva da realidade, mas também autêntica quando transcende a mimese e se eleva acima da história.

Ao revisitar as historiografias da dança para uma análise estética de obras frequentemente citadas como verdadeiros repertórios universais, percebe-se que estas incorporam influências que as direcionam, apreendendo a essência do real e tornando-o sensível. As criações em dança humanizam aspectos da totalidade social, refletindo e externalizando eventos que visam a natureza humana. Apesar da tendência à homogeneização na produção da dança, com base em conceitos e códigos universais estabelecidos no passado, o avanço da modernidade e as novas produções em dança desafiam a imposição de um único gênero de dança. No entanto, essa conclusão simplifica o debate ao desconsiderar a adaptação do regimento às necessidades sociais e artísticas, resultando na separação entre forma e conteúdo e ignorando a base dialética da objetividade da forma. No contexto do capitalismo, o processo de superação de uma forma artística é discutido em teorias que destacam tanto o declínio subjetivo quanto a eternização subjetiva da forma, o que pode reduzir o debate ao surgimento de uma nova forma e distorcer o desenvolvimento desigual da arte, assim como o vínculo desigual entre o desenvolvimento econômico e as objetivações sociais.

Lukács (2012) observou que as condições desiguais entre o complexo artístico e o jurídico seriam radicalmente distintas. Ao abordar a questão da arte, identificou a presença constante de uma conexão causal. No entanto, enfatizou que a gênese da obra de arte, por fazer parte da superestrutura, desempenha um papel decisivo ao determinar o desenvolvimento ou impossibilitar o surgimento de uma forma artística. Isso se alinha com a constatação de Marx:

> Na arte, é sabido que determinadas épocas de florescimento não guardam nenhuma relação com o desenvolvimento geral da sociedade, nem, portanto, com o da base material, que é, por assim dizer, a ossatura de sua

> organização. P. ex., os gregos comparados com os modernos, ou mesmo Shakespeare. Para certas formas de arte, a epopeia, por exemplo, é até mesmo reconhecido que não podem ser produzidas em sua forma clássica, que fez época, tão logo entra em cena a produção artística enquanto tal; que, portanto, no domínio da própria arte, certas formas significativas da arte só são possíveis em um estágio pouco desenvolvido do desenvolvimento artístico. Se esse é o caso na relação dos diferentes gêneros artísticos no domínio da arte, não surpreende que seja também o caso na relação do domínio da arte como um todo com o desenvolvimento geral da sociedade. A dificuldade consiste simplesmente na compreensão geral dessas contradições. Tão logo são especificadas, são explicadas (Marx, [1857-1858] 2011, p. 62-63).

Marx elucidou o estabelecimento do desenvolvimento desigual, destacando a responsabilidade da ciência em desvendar suas condições e causalidades na totalidade social. Lukács (2012), por sua vez, compreendeu que o desenvolvimento específico de gêneros artísticos está intrinsecamente ligado à totalidade social. A forma e o conteúdo desses momentos exercem influência concreta e decisiva no desenvolvimento artístico, uma vez que cada momento suscita questões favoráveis ou hostis, resultando na desigualdade do desenvolvimento simultâneo à existência da arte.

A trajetória histórica da dança, focalizada nas culturas euro-estadunidenses apesar da linearidade e forma acrítica, revela particularidades de cada momento[46] no desenvolvimento da dança ocidental. Este processo gradual e paulatino, mediado pelas condições materiais, permite a essência de sua estrutura se desenvolver, consolidando categorias abstratas que perduram na contemporaneidade. A essência dialética entre a realidade objetiva e seu reflexo na consciência humana, conforme discutido por Lenin (2018), orientam essa sucessão e intensificação artística.

Marx, ao referir-se à produção capitalista como “hostil a certos setores da produção intelectual, como a arte e a poesia etc” (Marx; Engels, 2010a, p. 150), revela o caráter homogeneizante do utilitarismo burguês. Isso ajuda a compreender a dança no contexto do capitalismo monopolista, evidenciando a alteração na relação do artista com o mundo. Essa transformação culmina na breve negação de sua conexão com a realidade e na estrutura consolidada que fundamenta sua forma-mercadoria. No entanto, as relações com a totalidade da sociedade são explicitadas,

---

[46] De maneira mais geral a fim de exemplificar tem-se: a constituição do seu significado universal, os primeiros escritos, sistematizações, institucionalização, codificações, os modelos palacianos, a descentralização da dança, a modernidade e a contemporaneidade.

especialmente a mercantilização da dança a partir do século XVII, muitas vezes negligenciada.

No início do século XVII, nos ambientes palacianos, a dança abandonou os ideais neoplatônicos, revelando e amplificando o poder monárquico (Homans, 2012). Ao ser tratada como assunto de Estado, a dança foi conduzida por medidas políticas, exercendo coerção sobre as classes populares. Dessert (1984) analisa objetos de luxo desse período, destacando como a transformação desses objetos em mercadorias contribuiu para sua conversibilidade em dinheiro. Na dança, o rei representava a própria forma de conversibilidade de poder, onde o corpo político que dança gerava capital cultural, convertido em poder político. Nem a posição desse corpo, nem a dança poderiam ser estáveis e fixas, pois, conforme Marx (2008, p. 48), "o objeto de arte, e analogicamente qualquer outro produto, cria um público sensível à arte e apto para gozar da beleza. De modo que a produção não somente produz um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto". Torna-se essencial considerar o trabalho como elemento fundante do próprio ser humano nesse processo de transição. Engels (1882) ao identificar a mão como órgão primordial para a transformação da natureza, sendo produto e produtora do trabalho, demonstra que somente através do trabalho, adaptando as modificações devido a herança do aperfeiçoamento, foi possível alcançar um grau elevado de perfeição na arte. Nessa perspectiva, na dança, o aperfeiçoamento técnico e muscular resultante do trabalho não apenas viabiliza a expressão artística, mas também permite sua comercialização em meio aos interesses estabelecidos.

A partir da década de 1670, observa-se um expressivo investimento no estudo e o registro da dança, resultando em um notório caso de disputa autoral. Após intensos esforços para criar um sistema de notação que perdurasse na arte, prevaleceu o de Pierre Beauchamp[47], cuja obra foi publicada sem devida autorização. Esse incidente resultou na adoção de seu sistema, posteriormente publicado em 1700 por outro mestre de dança, Raoul Auger Feuillet, conferindo-lhe influência (Cerbino, 2016).

Esses registros possibilitariam a reflexão sobre a dança em sua forma infinita, como um conceito universal. Entretanto, é notável a ênfase predominante em um

[47] Coreógrafo, bailarino e compositor francês, um dos principais nomes na direção da Academia Real de Dança. Viveu entre 1631 e 1705.

único modo de apreender e reproduzir a realidade. O processo de transformação e representação desses movimentos, permite a análise das representações de gênero e classe na dança que se institucionalizava. De acordo com Homans (2012), Feuillet concentrou-se nas danças que considerava de maior importância e nobreza à época: a bela dança[48]. Tratava-se de uma dança social, frequentemente executada em bailes e espetáculos na corte, caracterizada por solos e duetos, uma vez que Feuillet não se dedicou às notações mais extensas, mas sim a passos dotados de efeitos técnicos.

Da mesma forma que na antiguidade existiam restrições às mulheres, no processo de institucionalização da dança, a representação do masculino na esfera de poder também se consolidava. O ponto alto da 'bela dança' era a entrada executada por homens, expressando o papel e a presença masculina para máxima veneração e importância do rei. Essa representação ocorria tanto nas cortes quanto em palcos de Paris, e os papéis femininos eram dançados por homens travestidos. Embora, ao final do século XVII, as restrições às mulheres tenham sido amenizadas, a representação do homem ainda mantinha a imagem de virtuoso e líder da arte (Homans, 2012). A institucionalização e legitimação da dança possibilitaram, na constituição do masculino como razão de ser e estar no mundo, a regulação e estabelecimento de divisões socioculturais. Por meio de Cartas Patentes, Luís XIV exigiu a fundação de uma Academia Real de Dança, promovendo uma forte ação política e fornecendo, em texto[49], elementos essenciais para a definição de sua política cultural.

> LUÍS, PELA GRAÇA DE DEUS, REI DA FRANÇA E DE NAVARRA, a todos os presentes e aos que virão, saudações. Embora a Dança seja sempre reconhecida como uma das artes das mais honestas e necessárias para a formação do corpo e lhe dar as primeiras e mais naturais disposições para todo o tipo de exercícios, entre outros, incluindo aqueles relacionados às armas, e, portanto, uma das mais vantajosas e úteis para a nossa nobreza e outros que têm a honra de se aproximar de nós, não apenas em tempo de guerra, em nossos exércitos, mas também em tempo de paz, no entretenimento de nossos Balés. No entanto, durante as desordens e a confusão das últimas guerras, introduziram-se nesta Arte, como em todas as outras, tantos abusos capazes de conduzi-la a uma ruína irreparável, várias pessoas, por mais ignorantes e ineptas nessa Arte, intrometeram-se a ensiná-la publicamente. Assim, é surpreendente que o pequeno número daqueles capazes de ensiná-la, por meio de seu estudo e dedicação, tenha

[48] O termo em língua estrangeira é: la belle danse.
[49] Lettres patentes dv Roy, povr l'établissement de L'Académie Royale de Danse en la ville de Paris. Vérifiées en Parlement le 30 mars 1662, Paris, Pierre le Petit, 1663, p. 3-6.

> resistido por tanto tempo as falhas essenciais, enquanto uma quantidade infinita de ignorantes desfigurava e corrompia na pessoa a maior qualidade de um povo. Isso faz com que vejamos em nossa Corte e séquito, poucas pessoas capazes de ingressar em nossos Balés e outros divertimentos de Dança, independentemente de nossa intenção de chamá-los. Sendo necessário providenciar e desejando restaurar a Arte da Dança à sua máxima perfeição e aumentá-la tanto quanto possível. Julgamos apropriado estabelecer em nossa boa cidade de Paris, uma Academia Real de Dança, seguindo o exemplo das academias de Pintura e Escultura [...] (Luís XIV, 1661, tradução nossa)[50].

Com a fundação da Academia Real de Dança, estabeleceu-se a profissionalização de uma representação corporal semelhante a uma pequena corte. Posteriormente, observa-se a introdução de diretrizes específicas para retratar a realidade e as relações socioculturais, adequando-se a cada contexto. A institucionalização não apenas garantiu ordenamento político e econômico, mas também ideológico. Para a manutenção do poder, foram preservados ideais de diferenciação, categorizando as características físicas como naturais e desejáveis na sociedade que persistem até os dias atuais. Homens altos, magros e bem proporcionados eram considerados *sérieux* ou nobres, enquanto aqueles com corpos mais compactos e deslocamento ágil eram associados ao *demi-caractère* ou dança caráter. Já indivíduos baixos, gordos e enérgicos eram relacionados ao *comique* ou cômico, representando camponeses e tipos não refinados (Homans, 2012).

As transformações sociais contribuem para a estrutura política e econômica à qual a sociedade estará submetida. A base que fundamenta a superestrutura jurídica e política, corresponde às formas sociais determinadas pela consciência (Marx,

---

[50] O texto em língua estrangeira é: LOUIS PAR LA GRACE DE DIEU ROY DE FRANCE ET DE NAVARRE, a tous presens & à venir, Salut. Bien que l'Art de la Danse ait toûjours esté reconnu l'vn des plus honnestes & plus necessaires à former le corps, & luy donner les premiers & plus naturelles dispositions à toute sorte d'exercices, & entre autres à ceux des armes; & par consequent l'un des plus avantageux & plus vtiles à notre Noblesse, & entre autres qui ont l'honneur de nous approcher, non seulement en temps de guerre dans nos armées, mais mesme en temps de paix dans le divertissement de nos Ballets: Néanmoins il s'est pendent les désordres & la confusion des dernieres guerres, introduit dans ledit Art, comme en tous les autres, vn si grand nombre d'abus capables de les porter a leur ruïne irreparable, que plusieurs personnes pour ignorans & inhabiles qu'ils ayent esté en cet Art de la Danse, se sont ingérez de la monstrer publiquement ; en sorte qu'il y a lieu de s'étonner que le petit nombre de ceux qui sont trouvez capables de l'enseigner ayent par leur étude & par leur application si longtemps résisté aux essentiels défauts le nombre infiny des ignorans ont tâché de la défigurer & de la corrompre en la personne de la plus grande partie des Gens de qualité: Ce qui fait que nous en voyons peu dans nostre Cour & suíte, capables & en estar d'entrer dans nos Ballets, & autres semblables divertisements de Danse, quelque dessein que nous en eussions de les y appeller. A quoy estant necessaire de pourvoir. & desirans rétablir ledit Art dans as premiere perfection, & l'augmenter autant que faire se pourra: Nous avons jugé à propôs d'établir en nostre bonne ville de Paris, une Academie Royale de Danse, à l'exemple de celles de Peiture & Sculture [...].

2008). O processo que conduziria à transformação da dança de pura expressão humana para uma forma mercantil está intrinsecamente ligado ao modo de produção que condiciona a totalidade social. No entanto, esse processo é restrito a uma parcela instrumentalizada para atender a ideais e condições pré-determinadas, sob uma lógica de abstração do trabalho.

Segundo Bizzocchi (1999), a história da cultura ocidental foi marcada por oscilações ao longo do processo histórico, resultando em uma dicotomia entre o clássico e o moderno, assim como entre o erudito e o popular, refletidos na dança.

> Na verdade, a cultura ocidental, sempre oscilou entre duas grandes dicotomias: a herança clássica, sobretudo greco-romana, em oposição à ideia de modernidade, e a cultura erudita, praticada pela e para a aristocracia, por oposição à cultura popular, de caráter vulgar e plebeu. A primeira dessas dicotomias se coloca, ainda no Renascimento, forma de um questionamento por parte da classe intelectual, à qual pertenciam artistas, filósofos, pensadores e críticos, quanto ao próprio rumo da cultura européia, recém-saída das brumas da Idade Média. Uma vez rejeitada a ideologia medieval – e suas implicações nas artes -, havia agora dois caminhos a seguir: ou o retorno aos padrões estéticos e filosóficos da Antigüidade Clássica, ou a criação de uma cultura totalmente nova, a partir do nada. Os intelectuais e criadores dos séculos XV e XVI optaram, como se sabe, pelo primeiro caminho (Bizzocchi, 1999, p. 72-73).

Evidentemente, a chegada da modernidade causaria rupturas e remodelações, porém, preservaria as estruturas que historicamente fundamentam a constituição de valor na dança. Sabendo que “a história de todas as sociedades até hoje existentes é a história das lutas de classes” (Marx; Engels, [1848] 2010b, p. 40), na dança, essa divisão entre a cultura da classe dominante e cultura do povo foi notória. De acordo com Bizzocchi (1999), a cultura da elite era considerada a única forma possível de cultura, enquanto a cultura popular era vista pela aristocracia como não-cultura, a ausência completa de civilização.

A transição do mundo mágico e místico para uma abordagem científica, impulsionada pela expansão da manufatura mercantil decorrente da colonização e inspirada pelo projeto greco-romano, intensificou as fissuras sociais na sociedade agrária, indicando o emergente capitalismo (Scholz, 1996). Nesse contexto, as condições materiais se agravaram, alimentando a necessidade, na sociedade do valor, de eliminar o feminino e suas representações em prol de uma renovação dessa sociedade racional do homem moderno.

A arte, como parte da superestrutura[51], é influenciada, portanto, pelo modo de produção, pois, sendo ela uma técnica criada para dar existência social objetiva aos sentimentos humanos, "é uma técnica social do sentimento, um instrumento da sociedade através do qual incorpora ao ciclo da vida social os aspectos mais íntimos e pessoais do nosso ser" (Vigotsky, 1998, p. 315). Lukács (1972) observa a capacidade humana de reelaborar conteúdos extraídos da natureza, superando o imediatismo cotidiano. Anteriormente, Marx (2010b) já havia percebido que os cinco sentidos e os sentidos espirituais, os sentidos práticos, seriam capazes de refletir a riqueza da sensibilidade subjetiva, a humanidade dos sentidos, e viriam primeiramente pela existência do seu objeto, pela natureza humanizada. Sintetiza ao dizer que: "A formação dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até aqui"[52].

Com o avanço dos processos mercantis, os conceitos de valor e trabalho abstrato adquiriram novas dimensões, resultando em fetichismos construídos com o advento do capitalismo. Dessa forma, as atividades associadas a características femininas são dissociadas do valor e trabalho abstrato. A sociedade moderna, portanto, não mais veria a dança como representação do vigor e poder masculino, resgatando na universalidade da dança a representação feminina, cuja reconexão do íntimo com a natureza seria reelaborada e apropriada para a expansão e dominação sobre todas as relações sociais. Dessa forma, a estrutura intelectual mantém-se para gerenciar a forma-valor no plano cultural-simbólico, liderada pelo sujeito masculino do capital. Assim, as atividades atribuídas às mulheres são estranhadas ao trabalho abstrato e não são compreendidas como trabalho dentro da lógica de exploração capitalista, ao serem consideradas um 'outro' da forma-valor.

As características depreciadas, associadas ao feminino, eram simultaneamente dissociadas do sujeito masculino moderno. A representação máxima do romantismo na dança enfatizava a feminilidade por meio dos gestos e da linguagem da dança, afastando o sujeito masculino da centralidade do discurso representativo. A atribuição de características de gênero, mesmo sujeitas a

---

[51] Superestrutura abrange as instituições culturais, ideologias e estruturas legais que emanam das relações econômicas de uma sociedade. Reflete a influência da classe dominante na criação de ideias e normas culturais, desempenhando um papel essencial na reprodução e legitimação do sistema social vigente.

[52] *Ibid*. p. 110.

mudanças ao longo dos séculos, fixou elementos fundamentais na ordem simbólica do patriarcado produtor de mercadorias.

No contexto do sistema socioeconômico capitalista, os artistas se tornam produtores culturais submetidos à lógica e estrutura estabelecida. A dança, demarcada como objeto de desejo, desenvolveu aparatos técnicos e intelectuais. Contudo, em certos casos, a relação da dança com ideais burgueses a coloca sobre a classificação de pseudoarte, mantendo uma superficialidade alienada da realidade social. Conforme observado por Lukács (1970), essa marcação pelos ideais burgueses impõe uma condição de fetichismo, resultando em uma representação superficial da vida cotidiana, distante de sua própria realidade social. Nessa conformação, a dança seria difundida para o estabelecimento do mercado nacional.

> O reflexo estético cria, por um lado, reproduções da realidade nas quais o ser em-si da objetividade é transformado em um ser para-nós do mundo representado na individualidade da obra de arte; por outro lado, na eficácia exercida por tais obras, desperta e se eleva a autoconsciência humana: quando o sujeito receptivo experimenta – da maneira acima referida – uma tal realidade em si, nasce nele um para-si do sujeito, uma autoconsciência, a qual não está separada de maneira hostil do mundo exterior, mas antes significa uma relação mais rica e mais profunda de um mundo externo concebido com riqueza e profundidade, ao homem enquanto membro da sociedade, da classe, da nação, enquanto microcosmos autoconsciente no macrocosmos do desenvolvimento da humanidade (Lukács, 1970, p. 274-275).

Segundo Lukács (2012, p. 391), a reificação, entendida como o processo de transformar relações sociais em coisas ou objetos tangíveis, é “a realidade imediata e necessária para todo homem que vive no capitalismo” e há uma relação dialética entre a base econômica e elementos que fundamentam o conhecimento. Nesse contexto, a alienação não se restringe à simples capacidade de dominar intelectualmente a sociedade como uma totalidade psicológica, mas configura-se como uma categoria do real, envolvendo a perda da totalidade e a especialização do trabalho.

À medida que a sociedade burguesa desenvolve a ciência e domina o modo existencial da sociedade, ocorre a perda da capacidade de “dominar intelectualmente a sociedade como totalidade e, desse modo, a sua vocação de liderá-la” (Lukács, 2012, p. 259). Dominar a totalidade do mundo passaria pela concepção de sujeito do conhecimento que pudesse compreender apenas aquilo que ele mesmo produziu como uma autoprodução. A renúncia a essa apreensão da totalidade levaria ao caminho da interioridade, e é por meio desse princípio que se possibilita a apreensão da totalidade por meio da arte.

A partir do século XVIII, a importância da estética e da filosofia da arte para a compreensão da totalidade do mundo não se estabelecia apenas no desenvolvimento artístico, mas em sua função teórica, sistemática e ideológica (Lukács, 2012). A dança, sistematizada e institucionalizada, se distinguiu nesse contexto, agregando valores de uso e de troca. O artista da dança, inserido na produção capitalista, enfrentaria a distinção entre trabalho produtivo e improdutivo, consolidando essa relação.

A diferenciação entre dança erudita e popular, no âmbito cultural, teve implicações significativas na esfera socioeconômica. No século XIX, a arte popular e a cultura popular foram apropriadas como expressões da tradição e do espírito nacionalista, sendo denominadas “folclore” quando consideradas produções coletivas do passado nacional (Chauí, 2014, p. 359). Enquanto isso, a arte erudita ou elitizada foi reconhecida como um conjunto de belas-artes produzidas e direcionadas principalmente à audiência burguesa. Segundo Krupskaya ([1918] 2017, p. 65), a escola em um Estado burguês – seja uma monarquia ou uma república, “é um instrumento de subjugação intelectual de amplas massas nacionais”, visando atender aos interesses da classe dominante. Assim, a distinção entre a arte popular e erudita, “embora tenha sido realmente uma consequência da divisão econômico-social das classes” (Chauí, 2014, p. 359), promoveu diferenciação em virtude das comparações sobre a forma e o conteúdo. Chauí (2014, p. 359-360) enumerou o que seriam quatro principais elementos de comparação entre a arte popular e erudita:

> 1. *na complexidade da elaboração*: a arte popular é mais simples e menos complexa do que a erudita, que é mais sofisticada, mais exigente e mais elaborada quanto à forma e ao conteúdo;
> 2. *na relação com o novo e com o tempo*: a popular tende a ser tradicionalista e repetitiva, enquanto a erudita tende a ser de vanguarda e voltada para o futuro;
> 3. *na relação com o público*: na popular como as criações costumam ser coletivas, artistas e público tendem a não se distinguir; na erudita, é clara a distinção entre o artista (que é sempre um indivíduo criador) e o público (que é um coletivo de consumidores);
> 4. *no modo de compreensão da realidade*: na arte popular, a obra é imanente ao seu mundo ou ao mundo dado, exprimindo-o diretamente tal como ele é; na arte erudita, a obra busca transcender o mundo, distanciar-se dele para melhor compreendê-lo, recriá-lo dar-lhe novos sentidos. Em outras palavras, na arte popular o artista exprime diretamente o que se passa em seu ambiente, o qual é o mesmo para o seu público e por isso é imediatamente compreendido por todos. Na erudita, o artista busca novos meios de expressão para criar novas significações, simbolizar pessoas, acontecimentos, emoções, lugares, etc., de maneira que sua obra não é imediatamente compreensível para todos e sim para os *entendidos no assunto*, que, por isso, a interpretam para o restante do público (ou seja, a

> arte erudita dá origem à figura do *crítico de arte* que explica, interpreta e avalia as obras para o público).

Ao contemplar o papel do intelectual, detentor de conhecimento refinado e especializado que muitas vezes determina a qualificação e valorização da produção artística, Gramsci (2001, p. 20) destaca que essa relação é mediada “em diversos graus, por toda a textura social, pelo conjunto das superestruturas, do qual os intelectuais são precisamente os ‘funcionários’”. Os intelectuais desempenham funções organizativas e conectivas ao articular a sociedade civil e o Estado. Essa conexão é essencialmente "orgânica", pois delineia as funções e superestruturas desde a base estrutural até o nível mais elevado, dividindo-se entre hegemonia na sociedade civil e domínio direto no Estado e governo ‘jurídico’”[53].

Na organização societária, os intelectuais desempenham papéis cruciais tanto na estrutura hegemônica quanto na contra-hegemônica da sociedade civil. Segundo Gramsci (2001), a construção de uma ideologia passa pela atuação dos intelectuais, responsáveis pela assimilação e conquista ideológica defendida, pois, quanto mais rápidas e eficazes forem, mais serão capazes de elaborar simultaneamente seus próprios intelectuais orgânicos. Na área da dança, historicamente moldada por concepções e hegemonia burguesa, os intelectuais desempenham o papel de prepostos da classe dominante, mediadores do consenso, fortemente vinculados à função produtiva e reprodutiva do capitalismo. Conforme Gramsci (2001), esses intelectuais assumem funções subalternas na hegemonia social e no governo político, envolvendo tanto o consenso espontâneo quanto o aparato estatal de coerção. Nas palavras do autor, os intelectuais são, assim:

> [...] os ‘prepostos’ do grupo dominante para o exercício das funções subalternas da hegemonia social e do governo político, isto é: 1) do consenso ‘espontâneo’ dado pelas grandes massas da população à orientação impressa pelo grupo fundamental dominante à vida social, consenso que nasce ‘historicamente’ do prestígio (e, portanto, da confiança) obtido pelo grupo dominante por causa de sua posição e de sua função no mundo da produção; 2) do aparelho de coerção estatal que assegura ‘legalmente’ a disciplina dos grupos que não ‘consentem’, nem ativa nem passivamente, mas que é constituído para toda a sociedade na previsão dos momentos de crise no comando e na direção, nos quais desaparece o consenso espontâneo (Gramsci, 2001, p. 21).

O conceito institucionalizado como Dança corresponde a uma categoria abstrata que se alinha aos princípios hegemônicos burgueses, sendo legitimada

---

[53] *Ibid*. p. 21.

pelos intelectuais. Na riqueza da diversidade cultural da dança, pode-se expressar uma relação mais plural e relacional com outros elementos naturais do que uma categoria específica de determinação artística por meio do movimento corporal. Algumas mulheres que se destacaram na dança nessa nova configuração da dança como um ato feminino, mesmo sob os regramentos prescritos, foram frequentemente secundarizadas e relegadas a papéis para o cumprimento de suas próprias funções. Apesar do tempo decorrido, persistem desafios para aqueles que se aventuram na dança, enfrentando lutas contra opressões manifestadas, também, por meio de aparatos culturais que continuam a restringir a plena expressão e representação na dança.

Com a consolidação da ordem social, surgiram novas diretrizes para a dança, frequentemente provenientes da cultura popular, mas que, em sua implementação, perpetuaram desigualdades e exclusões. O processo de codificação e sistematização da dança profissional, fundamental para sua compreensão como objeto artístico, passou a ser exigido para adaptação a novos contextos, por vezes essenciais para sua preservação, ainda que tenham resultado na perda de sua efemeridade. Embora a dança inevitavelmente reflita mudanças históricas e culturais, incorporando elementos externos, durante séculos, essas transformações estiveram restritas a uma classe hegemônica, evidenciando a falta de acessibilidade e representatividade da cultura popular, além de sua transmutação. A dança, enquanto uma linguagem corporal transmitida popularmente, ao ser codificada e adaptada aos padrões aceitos pelos "funcionários da hegemonia", contribuiu para uma determinação social de segregação.

A dança, concebida e fundamentada em instituições e categorias que estabeleceram clivagens socioculturais, adquiriu legitimidade histórica e, de certa forma, uma base legal para definir o que era socialmente pertinente sob a base produtiva em que se originou. Ao adotar normas alinhadas ao poder que sustenta a reprodução econômica e social, a dança incorporou pressupostos de subjetividade relacional. Esses pressupostos não apenas destacam a quem e a que classe social pertence, mas também visam garantir as condições necessárias para sua inserção na lógica da comercialização dos produtos por ela gerados.

***

Neste segundo capítulo, ao mergulhar na oficialização da profissionalização em dança, foi delineada uma trama complexa em que a construção do corpo na dança e a identidade feminina convergem e, ao mesmo tempo, sofrem uma dicotomia. Essa dicotomia não é apenas física ou técnica; ela reflete uma dinâmica assimétrica intrínseca, cujas raízes se entrelaçam com a própria tessitura da sociedade e sua lógica de valores. A formação profissional em dança, ao se converter no epicentro desse processo intricado, não apenas reflete a busca pela excelência artística, mas também a imposição de normas e padrões frequentemente opressivos. A construção do corpo dançante, embora fundamentada em princípios técnicos, é moldada por uma lógica que, historicamente, relegou a identidade feminina a um processo dissociativo da dança, sucumbindo à sua forma-valor.

Essa dinâmica assimétrica transparece também na interpretação histórica da dança, influenciada por narrativas que perpetuam visões distorcidas e lineares. A dicotomia entre a formação em dança, marcada pela busca da perfeição técnica, e a identidade feminina atribuída à dança, frequentemente subjugada a estereótipos, delineia um panorama desafiador. Este capítulo se propôs a desvendar essas complexidades, destacando não apenas a simbiose entre a formação profissional em dança e a identidade feminina da sua prática, mas também as tensões e assimetrias que se manifestam nesse enlace.

À medida que se explora as influências desses ideais, instiga-se uma reflexão crítica sobre a necessidade premente de reconfigurar a formação em dança, transcendendo as limitações de uma dinâmica assimétrica que, por vezes, obscurece a verdadeira riqueza e diversidade que a dança, em sua ampla diversidade cultural, pode oferecer à sociedade. Essa análise busca não apenas mapear as interseções entre a formação profissional e a identidade feminina, mas também incitar uma reavaliação profunda das estruturas socioeconômicas que perpetuam desigualdades, visando uma transformação mais inclusiva e enriquecedora do campo da dança e sua relação com a identidade feminina.

3 O ROMANTISMO E O IMPACTO SOBRE A CONSTRUÇÃO DE UM IDEAL DE DANÇA

No desdobramento deste terceiro capítulo, aprofunda-se a análise sobre a dança, enaltecendo-a como uma linguagem universal que intricadamente entrelaça diversos modos, gerando um diálogo incessante entre a esfera artística e a realidade que a permeia. Esta pesquisa é guiada pela ideia de que a dança reflete aspectos específicos, singulares e universais da realidade social, conforme apontado por Lukács (2018). Essa consideração fundamenta a análise intrínseca da relação entre dança e valor. Ao considerar a estrutura histórica atribuída e as dificuldades dialéticas presentes nas relações sociais de produção artística, emergem determinações essenciais.

Nesse contexto, a assimilação de um sujeito universal exerce um impacto crucial na configuração da forma-valor e na categorização da dança enquanto trabalho abstrato. Essas determinações, ancoradas em metanarrativas plenamente instrumentais, foram construídas, como visto até aqui, como sujeitos autômatos e universais, assemelhando-se a um universal ontológico. Esse alinhamento permeia todo o processo histórico, contribuindo para a estruturação e atribuição de valor na dança.

O fetichismo nas relações comerciais da dança é um aspecto crítico, pois individualiza e reifica os sujeitos, transformando a dança em mercadoria. Essa transformação reflete um valor universal masculino que exclui o feminino de sua estrutura produtiva, evidenciando uma produção em dança fetichista sustentada pelo patriarcalismo ocidental. Esse patriarcalismo influencia o arcabouço teórico e metodológico, determinando modelos evolutivos na dança que foram adotados para a formação do corpo profissional brasileiro.

Segundo Scholz (2000), enquanto o trabalho e o valor permanecerem sexualmente neutros, atividades dissociadas do valor são mantidas, estando além das categorias próprias da forma-mercadoria. Essas atividades são subjugadas sob uma lógica hierárquica de superioridade, estruturando a produção capitalista. Dessa forma, revela uma produção em dança fetichista, sustentada por um patriarcalismo que influencia o arcabouço teórico e metodológico na determinação de modelos evolutivos na dança.

As mudanças nas sociedades feudais introduziram novas dinâmicas na dança, refletindo as novas relações e construções sociais, especialmente nos espaços comerciais. A formação de organizações citadinas tornou-se centros fortes de produção artesanal, com intensa atividade cultural e comercial que demandava mecanismos de regulação comercial. Esse cenário, marcado por alterações nos aspectos econômicos, testemunhou a substituição das trocas naturais por intermediações da burguesia que se estabelecia como classe.

Ao estabelecer uma práxis pela harmonia técnica dos movimentos e do corpo que dança, foi possível criar novas objetividades como produto da consciência humana, sem necessariamente refletir a materialidade concreta. A partir do século XII, a dança metrificada foi separada da dança popular e tornando-se erudita e profissional no *Quattrocento*[54]. Bourcier (2001, p. 64) destaca essa transformação, observando 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". A partir desse ponto, percebe-se a consciência das possibilidades de expressão estética do corpo humano e da utilidade das regras para explorá-lo, destacando a transformação que ocorreu na dança metrificada, separando-a da dança popular e tornando-a erudita e profissional.

Dessa perspectiva, emerge um sujeito-artista capaz de expressar esteticamente o poder visceral de comunicar sobre o mundo. No entanto, ao se afastar do espaço da razão para atender ao poder hegemônico, ele perde o poder de estabelecer seu caráter representativo. Considerar a dança como mero entretenimento, quando desvinculada da institucionalização, é um equívoco; ela pode significar e se relacionar de maneira mais profunda e complexa com seu povo, sendo uma linguagem que compreende a cultura de seu grupo social em forma e conteúdo. Entretanto, a determinação da estrutura em dança que pode ser comercializada e, concomitantemente, representar a identidade de seu povo, ao longo do tempo, abrange as mais diversas realidades, culturas e gêneros de dança. Não se restringindo a uma única forma de expressão, mas abrangendo todas as classes, culturas e etnias que possam ser apropriadas e comercializadas.

---

[54] Eventos artísticos e culturais do século XV na Itália.

A partir do desenvolvimento da intelectualidade, tornou-se possível exercer controle sobre os diferentes aspectos artísticos e culturais, por meio de uma disputa pela hegemonia entre as classes de uma determinada formação econômica e social (Gramsci, 2001). A dança, em sua expressão e existência universais, fica sujeita a um consenso estrutural que a classifica como arte ou não-arte, empregando categorias abstratas relacionadas ao trabalho e à humanidade.

Os intelectuais formados nesse contexto tornam-se produtores e reprodutores de ideias hegemônicas, participando de uma disputa de poder que envolve o conhecimento. Contudo, nem todos desempenham o papel de intelectual de maneira a influenciar o exercício de força e dominação desses ideais. O processo educativo na dança reflete essa disputa. Isso implica que a dança, considerada uma ciência associada à classe mais abastada, enquanto classe dominante, mantém sua força na representação e discurso, pois a hierarquização dos saberes, incluindo a esfera da intelectualidade na dança, favorece uma linha de pensamento permeada por uma lógica liberal.

Segundo Lukács (2010), a arte, assim como diversos ramos da ciência, não possui uma história imanente que resulte exclusivamente sua dialética interior, mas é determinada pelo curso da totalidade histórica da produção social em seu conjunto. Vigotsky (1998) argumenta que a arte não apenas altera o estado emocional imediato, mas também modifica o psiquismo, estimulando sentimentos e potencialidades humanas. As ideias na arte são resultados materiais imanentes à conjuntura histórica e às relações de poder presentes em suas realidades, representando espaço e tempo do quotidiano (Gramsci, 1972). A dança, como expressão através do movimento, acompanha o processo de aprendizado e desenvolvimento humano, tornando-se parte integral de sua forma de comunicação.

A construção da memória em dança, a partir dos registros históricos tidos como universais, incorpora determinações biológicas e socioculturais para a formação na área. Na modernidade, surge uma produção caracterizada pela valorização do valor, configurando uma sociabilidade e socialização por meio do mercado e da troca. A dança, antes compreendida como uma categoria abstrata com capacidade de interferir na realidade externa, passa a ser empregada como uma mercadoria medida em tempo e precificada. Essa transformação sujeita a dança à constituição de significações ontológicas do valor, aplicadas ao seu pensamento científico para identificar a categoria do trabalho na atividade em dança.

Essa fundamentação da ascensão de uma forma valorada e da manutenção dos ideais da estrutura estabelecida implica uma dissociação por meio de uma lógica de superioridade que estrutura a produção capitalista. Danças que não se adequam às demandas e não possuem certificação legal não estão protegidas sob as mesmas condições.

Mascaro (2013) aprofundou a análise sobre como os institutos jurídicos se originaram dos vínculos sociais concretos da sociedade capitalista, estabelecendo que o direito surgiria como uma necessidade histórica relacionada às relações produtivas. Esse processo gradual de criação de instrumentos jurídicos ocorreu em resposta às demandas impostas pela economia baseada na troca de mercadorias. Nesse contexto, é essencial um pressuposto de igualdade, onde os desiguais se tornam iguais na própria desigualdade para que, no contrato, possam ser alinhados como iguais e concluir a troca mercantil.

Embora a relação legal na dança seja evidente na comercialização de partituras (Cerbino, 2016), o desenvolvimento do caráter de legalidade na dança parece ter sido antecipadamente assegurado pelo processo de divisão social. Esse processo, marcado por recortes socioculturais e legitimado prática e teoricamente por intelectuais, submeteu a dança a regulamentos estabelecidos por aqueles que detinham o poder de decidir sobre a exceção à norma (imperativo abstrato). Portanto, as transições na dança não são eventos imediatos, mas resultam de intermediações que destacam os contrastes entre recortes socioculturais e produções artísticas e intelectuais operadas de maneiras desiguais. Essas intermediações são então reafirmadas, naturalizadas e utilizadas para a manutenção desse modelo produtivo.

A construção sobre a qual a história da dança brasileira se sustentaria permitiu a formulação de desdobramentos dissociativos, enfatizando um gênero específico por meio da dominação social e das significações comportamentais que diferenciariam a forma performativa. Le Goff (1990) observou que a memória coletiva não é apenas uma conquista, mas também um objeto de poder. Marx e Engels (2007) argumentaram que a ideologia surge como um mapeamento falso da realidade social e econômica, disseminada pela classe dominante. Essa classe não apenas controla os meios de produção, mas também os meios intelectuais pelos quais impõe sua visão de sociedade.

Ao considerar que danças, rotuladas como exemplos evolutivos, foram, na verdade, um processo de expropriação da cultura popular e de fetichização, moldadas para a forma-mercadoria, a legitimação da história da dança a separa da realidade material. Isso confere a essa estrutura uma forma universal e particular, cujo propósito é quase sempre supervalorizar essa relação. A supervalorização dessa estruturação admite aflorar novos gêneros de dança, conferindo-lhes uma forma universal e uma aparência de superioridade histórica, alcançada pela sociedade em geral. Isso leva a considerar as formas anteriores ou outras manifestações dissociadas como particularidades, isolando artificialmente o produto artístico de sua função diversa e de sua conexão mais íntima e orgânica com a sociedade. A produção cultural está intrinsecamente ligada à realidade material, e qualquer alteração na base ou na superestrutura causa modificações na outra.

> [...] na produção social da própria existência, os homens entram em relações determinadas, necessárias, independentes de sua vontade; essas relações de produção correspondem a um grau determinado de desenvolvimento de suas forças produtivas materiais. A totalidade dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. O modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência. Em uma certa etapa de seu desenvolvimento, as forças produtivas materiais da sociedade entram em contradição com as relações de produção existentes, ou, o que não é mais que sua expressão jurídica, com as relações de propriedade no seio das quais elas se haviam desenvolvido até então. De formas evolutivas das forças produtivas que eram, essas relações convertem-se em entraves. Abre-se, então, uma época de revolução social. A transformação que se produziu na base econômica transforma mais ou menos lenta ou rapidamente toda a colossal superestrutura. [...] Uma sociedade jamais *a* desaparece antes que estejam desenvolvidas todas as forças produtivas que possa conter, e as relações de produção novas e superiores não tomam jamais seu lugar antes que as condições materiais de existência dessas relações tenham sido incubadas no próprio seio da velha sociedade (Marx, 2008, p. 47-48).

Le Goff (1990, p. 411) ressalta: “devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens”. No entanto, paradoxalmente, na historiografia da dança, os contornos adotados preservaram valores de determinados grupos sociais nas produções práticas e intelectuais, excluindo as relações mais humanas. Essas narrativas, que reafirmam clivagens socioculturais, podem limitar a compreensão da dança a particularidades, restringindo a consciência sociocultural da realidade brasileira. A compreensão da dança como ciência e arte a partir dessa base poderia assegurar seu estado como categoria profissional, ancorando a dança profissional brasileira parte dessa

centralidade hegemônica ocidental, como uma herança direta desse modelo. Contudo, ao mesmo tempo, restringiria a própria consciência sociocultural da realidade nacional. Assim, desencadeiam-se processos seletivos ancorados em símbolos que representam o poder masculino colonizador, respondendo a uma lógica produtiva impositiva. A projeção dessas ações traria consigo implicações culturais, políticas e socioeconômicas que, por essa razão, exigem necessários incentivos às produções nacionais e melhores condições de trabalho para viver e coexistir.

A intensificação de movimentos que afirmam a existência de uma dança pura, suprema e original, ao mesmo tempo em que acusam outras de distorções ou as rotulam como não-arte, resulta na projeção de estigmatizações sobre grupos socioculturais específicos. Essa prática legitima a perpetuação das desigualdades e fomenta a formulação de políticas de exclusão. Segundo Adorno e Horkheimer (1985), esse ódio narcisista pode levar à identificação do sujeito com o objeto amado, tornando-o parte de si mesmo. Ao pertencer aos artífices superiores na conformação hegemônica, são geradas pautas egóicas de autopreservação e exclusão de tudo o que possa representar uma ameaça. Mesmo quando essas ações são debatidas como individuais, é importante destacar que não há individualidade sem a constituição de uma ideia de coletivo. No sistema capitalista, os conceitos de liberdade e autodeterminação são dilacerados e contraditórios. A indústria cultural promete universalidade para determinados gêneros e estilos, o que, na prática, nunca se concretiza, resultando em uma falsa reconciliação entre o universal e o particular.

A dança, enquanto linguagem universal, não deve abdicar de sua essência plural, popular e coletiva. Assim, é imperativo rejeitar a lógica unilateral que estabelece uma relação dominador-dominado para a consolidação do capital, pois a dança não representa o capital, mas sim as relações sociais mais humanas. A dissociação-valor destaca a ideia de que a relação de dominação não possui um sujeito autoconsciente, mas opera dentro de uma estrutura de sociabilidade historicamente inconsciente (Scholz, 1996).

> O valor sem sujeito remete ao homem sem sujeito, que na qualidade de dominador, de iniciador e realizador, colocou em movimento instituições culturais e políticas capazes de cunhar a história, que começaram a ter vida autônoma, inclusive com relação a ele (Scholz, 1996, n.p.).

Essa compreensão não apenas destaca a importância do conhecimento sobre o funcionamento do fetichismo das mercadorias, mas também revela como a dinâmica social do capital opera na subjetividade. No contexto do ensino e aprendizagem da dança, teoria, prática, cultura e política frequentemente se entrelaçam, misturando-se com ações sociais e políticas. Monasta (2010) ressalta a necessidade de distinguir entre esses aspectos na educação, já que a utilização ideológica da cultura e da ciência pode neutralizar os efeitos educativos e perpetuar o poder político por meio de teorias domesticadas, consideradas como ideologias. Essas, ao não possuírem existência autônoma, distorcem teorias, convertendo-as em doutrinas que orientam ações práticas, configurando um processo 'orgânico' de utilização política das teorias, ou seja, é em si mesmo "ideológico"[55].

As contradições que configuram a dança como arte consumada em si mesma, dentro de uma linearidade histórica a partir de unidades particulares, geram um desequilíbrio infinito. À medida que a complexidade da realidade social aumenta, ela não apenas transforma a realidade, mas também a capacidade humana de abstração e o reflexo da realidade. O movimento constante, mediado pela prática entre o ser e a natureza, é central para o desempenho e a especificidade da dança em sua realidade material, abrangendo categorias de singularidade, particularidade e universalidade.

A forma hegemônica da dança consistiria, em conformidade com Gramsci (2006), na combinação da força e do consenso, permitindo, por meio da racionalização, a elaboração de uma visão de mundo que universaliza interesses. Dessa forma, torna-se possível compreender como, ao longo do século XX e início do XXI, certas danças ganharam projeção no Brasil, através da produção e manutenção material e intelectual, configurando-se como propostas culturais estratégicas, mas muitas vezes desconsiderando a realidade nacional e o verdadeiro sentido da arte. Esses modelos, adaptados como mercadorias, transportam não apenas formas e particularidades estrangeiras, mas, sobretudo, características de dominação que afetam a totalidade da relação das pessoas com a arte e a cultura da dança. Com a expansão do capitalismo monopolista, a dança tornou-se adaptada

---

[55] *Ibid*. p. 28.

para um consumo em massa, alinhada aos interesses do capital (Adorno; Horkheimer, 1985).

Ao analisar como esse processo foi utilizado e difundido na realidade brasileira, torna-se evidente que a dança é muito mais do que uma expressão artística isolada; é uma linguagem que reflete dimensões específicas, singulares e universais da realidade social. Nesse contexto, a presente análise busca aprofundar a compreensão da relação intrínseca entre dança e valor, explorando as complexidades históricas e sociais que moldaram a estrutura da dança no Brasil. Ao examinar as influências de metanarrativas instrumentais na construção de sujeitos autômatos e universais, destacam-se as implicações do fetichismo nas relações comerciais da dança. Este terceiro capítulo tem como objetivo desvendar as determinações fundamentais que influenciaram o mercado da dança no Brasil, considerando a conformação dessa concepção de sujeição desde suas raízes históricas até a complexa interação entre arte, cultura e economia na contemporaneidade. A seção seguinte dedicar-se-á a uma observação crítica sobre como essas influências históricas persistem em moldar a adesão do mercado da dança no Brasil atualmente.

3.1 **Idealização Romântica da Dança Brasileira**

Uma das características da dança brasileira reside em sua idealização e formação romântica. Segundo Faro (1988), o Brasil, sendo parte do ocidente, era influenciado por sua região, mas destacava-se pela rica composição cultural tríplice, envolvendo indígenas, negros e europeus. No entanto, Faro (1988) argumentava que os verdadeiros construtores da dança brasileira eram artistas estrangeiros que permaneceram no Brasil, contribuindo para um projeto de dança genuinamente nacional através dos corpos estáveis do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Nesta perspectiva que a história da dança brasileira se insere em uma tradição fundamentada na racionalidade eurocêntrica.

Antes da consolidação de um corpo de baile nacional, as ideias românticas já difundiam a visão de um modelo de indígena europeizado como símbolo da identidade nacional. Esta concepção, transportada para a dança, distorceu a

realidade ao buscar uma expressão nacional através da percepção do sensível[56]. Ocupando espaços privilegiados, intelectuais e artistas reproduziam lógicas e estruturas com base nas formulações de um conhecimento que conferia notoriedade aos idealizadores dessa visão universal.

À medida que a dança nacional se profissionalizava, estabelecendo tradições e estruturas racionais, propunha-se uma estética sobre o conhecimento do real para a formação da identidade do povo brasileiro. A dança cênica brasileira, então. pretendia iluminar os símbolos e mistérios nacionais, revelando uma potência comunicativa que refletiria a beleza de um paraíso. Este estímulo tornou-se crucial durante o processo de industrialização, servindo como incentivo para o fortalecimento do capital produtivo.

> O desenvolvimento econômico, para Vargas, dever-se-ia fazer acompanhar pela valorização ufanista[57] de nossas riquezas naturais e pela cultura brasileira, passando pela música, arte, folclore e símbolos nacionais, de modo que seu projeto desenvolvimentista tivesse, obrigatoriamente, uma vinculação nacionalista. Por esse motivo, a preferência do crédito e da formação de nichos de produção era para o capital nacional, além da necessária estatização das maiores indústrias do país. Ademais, para Vargas, o desenvolvimento econômico passava também pela melhoria de condições para os trabalhadores e trabalhadoras, uma vez que o desenvolvimento de um capital produtivo não pode prescindir do trabalho (Leite, 2019, p. 311).

Embora elementos místicos e simbólicos produzam significações, sua totalidade não pode ser plenamente traduzida, assim, na dança, novas interpretações e significações são adotados. A evocação desses elementos oferece inspiração através de proposições estéticas ancoradas em valores estabelecidos. A ordem conservadora em dança recorreria à estetização da política e à estilização das culturas populares para conferir um caráter artístico às manifestações culturais,

---

[56] Refere-se à interpretação e representação artística que busca capturar as características sensíveis e emocionais da realidade por meio da dança. Nesse contexto, "sensível" não se refere apenas aos sentidos físicos, mas também às emoções, às experiências subjetivas e à estética. A dança, ao ser "transportada" para essa busca de expressão nacional, pode distorcer a realidade ao tentar representar de maneira artística e simbólica elementos considerados característicos da identidade nacional. Isso implica que, ao enfatizar certos aspectos, a dança pode criar uma representação idealizada ou distorcida da realidade, influenciada por perspectivas específicas. Em resumo, "percepção do sensível" sugere a tentativa de transmitir, por meio da dança, a essência emocional e estética associada à identidade nacional, o que, por vezes, pode resultar em uma representação não fiel ou distorcida da realidade.

[57] A palavra "ufanista" está relacionada ao sentimento de ufanismo, que é um patriotismo exagerado e uma excessiva exaltação do próprio país. No contexto exposto ao longo, a valorização ufanista das riquezas naturais e da cultura brasileira será utilizada como uma estratégia associada ao desenvolvimento econômico.

interferindo e reinterpretando o que foi denominado como forma primitiva por Michailowsky (1956) e outros intelectuais.

O mecanismo que consolida a dança como forma artística de controle e representação da classe dominante assemelha-se ao processo ocorrido nos países centrais. Assim, configura-se uma cultura em dança onde a oposição e hierarquização são percebidas como constitutivas naturais, não como características artificiais essenciais para o controle e exploração do trabalho. A legitimidade dessa relação pôde, em certo ponto, promover, estabelecer, desenvolver e disseminar aspectos no espaço cultural da dança, caracterizando esse grupo particular e transmitindo esses aspectos às gerações subsequentes (Andriets, 2017).

A apreciação da dança no Brasil, documentada historicamente, teve início no século XIX com o patrocínio imperial. Contudo, a dança cênica mantinha-se na forma tradicional de representação da forma-valor[58]. Segundo Faro (1988, p. 16), a importação de grupos, obras e artistas persistiu por um século, uma vez que a sociedade brasileira, assim como Inglaterra, Portugal e Espanha, desaprovava "o ensino da dança às suas filhas burguesas". A oficialização de elementos nacionais, fundamentados em um passado glorioso europeu, era crucial para o êxito da profissionalização da dança. A consolidação desses elementos como identidade cultural era imperativa para incitar um sentimento de pertencimento a uma comunidade. Dessa forma, a dança, na condição de categoria profissional, visava sistematizar e formar mão de obra sem gerar aumentos nos custos públicos, evitando despesas frequentes com companhias estrangeiras (Pavlova, 2001). A dança nacional era, assim, estabelecida como dissociada, aberta à exploração e permeada por ordenamentos e clivagens socioculturais. A apropriação das manifestações populares tornou-se uma lógica de mercado desigual, distorcendo a união das culturas e atribuindo uma unidade cultural imaginada para assegurar a integridade territorial.

Essas condições propiciadas originavam-se de uma racionalidade moderna que, em suas contradições, se alinhava ao ideal romântico e nacionalista como

---

[58] Neste contexto, refere-se à natureza da dança como uma manifestação artística que é influenciada pelas dinâmicas do mercado e da sociedade capitalista. Isso sugere que a dança não é apenas uma expressão artística, mas também uma mercadoria, sujeita às forças do mercado, onde o valor não está apenas na expressão artística, mas também na sua capacidade de ser comercializada.

instrumento político. Embora tentasse universalizar a dança, é sabido que uma obra ou forma específica não é percebida uniformemente, tampouco pode representar toda a diversidade cultural brasileira. No entanto, a identificação de agentes capazes de elaborar um programa ideológico, representando a classe dominante, moldaria o mercado artístico-profissional da dança, viabilizando a negociação, adaptação e valorização das produções de acordo com as orientações.

O reconhecimento do dançarino como sujeito capaz de construir conhecimento e ser criador da realidade conhecida, simultaneamente percebido como assujeitado, revela uma relação de sujeito e objeto. Esse reconhecimento, onde o sujeito pode afirmar-se sobre os objetos, desempenha um papel significativo no processo histórico de mudança da realidade objetiva. Conforme Konder (2020), segundo Kant, todo conhecimento é uma construção subjetiva, implicando que o sujeito não pode anular-se diante do objeto, assim como não pode renunciar a assumir sua subjetividade e tentar eliminar o elemento subjetivo em sua apreensão do real. A elevação do singular à universalidade e a transformação do relativo em absoluto, de acordo com a concepção de Hegel, são categorias de determinação reflexiva que se pressupõem mutuamente. Hegel propõe "superar a percepção imediata, indo além da estreiteza do horizonte do empirismo, no qual a multiplicidade das árvores (cada uma com sua singularidade) nos impede de enxergar a floresta" (Konder, 2020, p. 35). Para Hegel, segundo Konder (2020), a totalidade surge através de um processo de integração no âmbito do conhecimento e da realidade, isto é, no contexto da ação histórica humana.

Dessa maneira, pode ser considerado que a evolução da consciência política e a concepção de universalidade na dança estão intimamente conectadas aos desenvolvimentos práticos das instituições ao longo da história[59]. Esse conjunto de mudanças, conforme observado por Konder (2020), contribui para a afirmação e consolidação da cidadania, reunindo, em uma totalidade unificada, a diversidade dos cidadãos individuais e a universalidade do serviço voluntariamente prestado ao bem comum.

Contudo, apesar de ser uma atividade humana universal, a dança não se manifesta de maneira homogênea, encontrando limitações na conformidade

[59] Considerando uma determinação e predisposição que delimita a apreensão da dança como atividade humana possível de romper e corromper limites.

institucional que procura atender às demandas do modelo e às necessidades da sociedade. Dentro do escopo do regimento e ordenamento institucional, que busca preservar o status quo, promovem-se distinções entre arte popular e erudita. Chauí (2014) destaca que essa diferenciação, decorrente da divisão econômica-social das classes, persiste no contexto capitalista, favorecendo a valorização da produção vinculada ao conhecimento refinado e especializado. Por vezes, determinante para qualificar e valorar a produção em dança.

A conexão estabelecida com o grupo social fundamental determina a graduação das funções e das superestruturas, da base estrutural ao nível mais elevado. Os profissionais da dança, devidamente formados e habilitados, transformam-se em agentes da hegemonia da classe dominante, atuando como mediadores do consenso. Com o progresso desse ordenamento, assumem papéis na função produtiva e reprodutiva da economia capitalista (Gramsci, 2001).

Apesar do papel central da intelectualidade na luta de classes, sob uma perspectiva dialética e ideológica, compreende-se que cada grupo social é capaz de gerar intelectuais que conferem homogeneidade e consciência à sua função. Essa concessão não se limita ao âmbito econômico, estendendo-se também ao social e político (Semenaro, 2021). A construção gradual do lugar da intelectualidade resulta em dois tipos principais: o intelectual tradicional, representante direto da classe dominante, e o intelectual orgânico, que se forma na organicidade das relações sociais de força. O último, ao representar implicitamente as classes sociais subalternas, pode contribuir para a formação de uma sociedade emancipadora. A função contra-hegemônica desse intelectual deve desenvolver processos de formação de consciência crítica, visando superar a ordem dos interesses do capital (Semeraro, 2021).

Durante o período em que a produção em dança no Rio de Janeiro era vinculada a agentes envolvidos na negociação de produtos de dança nos âmbitos político e econômico, enfrentando, desde os primeiros anos, as instabilidades resultantes das políticas públicas para a cultura, a Escola de Bailados e o Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro destacavam-se como referências primordiais na atuação profissional em dança no país. Ambos atraíam artistas estrangeiros não apenas para aprimoramento técnico e criação de espetáculos, mas também para assumir a direção artística, mantendo uma estética romântico-nacionalista. Mesmo em meio às instabilidades político-econômicas, o prestígio

dessas instituições estatais possibilitava o desenvolvimento contínuo e a liderança sobre as iniciativas privadas contemporâneas, destacando a importância do investimento público (Pereira, 2003; Sucena, 1989).

Nos períodos de desinteresse político, paradoxalmente, os profissionais e agentes primordiais optavam por não expor publicamente as más condições de trabalho, preferindo criar obras ufanistas[60] (Sucena, 1989). Isso revela uma disputa política constante, na qual a figura do intelectual-artista atendia às demandas de legitimar novos pensamentos ou manter a conformação estabelecida. Nesse caso, a dança atuaria de forma forjada sem amplo debate sobre os conflitos, dilemas e situações em que foram expostos.

Gramsci (2001) argumentava que os intelectuais desempenhavam um papel integrante nas relações sociais, tanto os tradicionais quanto os orgânicos envolviam-se na disputa política ao apresentar e intermediar interesses e demandas. A presença dogmática da ideologia burguesa permitia que os intelectuais orgânicos, desvinculados de uma formação política sólida, se aproximassem das concepções tradicionais, gerando uma lacuna na disputa pelos interesses da classe trabalhadora (Semeraro, 2021). A centralização na formação profissional e intelectual, em diferentes níveis, envolvia inevitavelmente o processo de construção da consciência crítica, não apenas de modo abstrato. Isso ocorria de maneira concreta, utilizando uma estética baseada no corpo e na técnica do balé clássico, aliada à estilização das danças populares brasileiras.

A construção da memória e repertório em dança é influenciada por fatores biológicos, históricos e socioculturais, manifestando-se por meio do corpo que dança. Essa expressão, visível e material, é fruto da comunicação compartilhada, sendo mediada pela relação social. A formação profissional em dança cênica apresenta singularidades reguladas por uma concepção de universalidade que, paradoxalmente, generaliza e eleva individualidades. As danças, ao tentar dialogar entre o popular e o erudito, sofrem influência da lógica socioeconômica capitalista, evocando o princípio dissociativo. A despeito da dança ser um arquivo vivo e uma comunicação cultural, sua sistematização na dinâmica capitalista a transforma em

---

[60] Alguns dos espetáculos criados com temáticas nacionalistas e frequentemente citados foram: na década de 1940, Muiraquitã e Senzala; na década de 1951, remontagem de Maracatu do Chico Rei, O Papagaio do Muleque, Sinhô do Bomfim e Mancenilha; em 1960, Iara e O Descobrimento do Brasil.

mercadoria, apresentando variações do mesmo produto, especialmente no contexto brasileiro, voltado prioritariamente para o ensino e a produção de espetáculos. Scholz (1996; 2000) analisa a relação sexual assimétrica no patriarcado produtor de mercadorias, marcada pela oposição entre a forma-valor e o dissociado, apresentando que, apesar de existirem diferentes patriarcados, a dinâmica do valor se estende a todos os aspectos da socialização, nos quais a forma-mercadoria se desenvolve.

A partir da década de 1940, após a consolidação da estrutura formativa em dança e a edificação estética da representação nacional, surgiram grupos que se alinharam à lógica de mercado vigente. Apesar da expansão proporcionar mais oportunidades profissionais e ampliar as produções, as trajetórias desses grupos foram relativamente curtas, não ameaçando o protagonismo do corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, mesmo diante de instabilidades político-econômicas. Esse aspecto revela a exposição e desproteção da dança enquanto categoria abstrata na livre concorrência. O processo acelerado de transformação dos processos de produção, determinação de estética e estabelecimento do mercado de dança acentuou experiências específicas e consolidou um modo mercantil de dominação e centralização. Posteriormente, a valorização da diversidade cultural e a democratização da cultura tornaram-se princípios constitucionais.

O processo histórico que organizou e impactou a realidade material e reflexiva da dança moldou os artistas como sujeitos, não privados, mas assujeitados à própria constituição de sujeito. A dança, adequada e aperfeiçoada como ciência e arte, reflete as imposições sociais simbólicas e materiais, reproduzindo o controle dos corpos pelo capital. A relação entre o intelectual e o mundo da produção, mediada pelas superestruturas, conforme Gramsci (2001), destaca a função dos intelectuais no vínculo orgânico que compõem e organizam o tecido social.

A expressão humana da dança antecede a exploração, no entanto, as danças brasileiras, inseridas nessa forma dissociada na experiência nacional, são reconhecidas apenas em sua forma adaptada aos modelos de mercado. A forma-valor, configurada pelo patriarcado ocidental, simbolicamente deslegitima e restringe a dança de sua relação social mais íntima. O modo de produção capitalista intensifica a exploração, desencadeando um processo de desumanização dos

corpos. Isso se manifesta não necessariamente apenas na retirada da representação humana, mas no investimento em mecanismos de alienação.

O nascimento da dança como metáfora do poder, afirmada como ciência e arte, ocorreu sob uma negação da liberdade e submissão técnica, integrando conhecimentos necessários à formação do homem renascido (Portinari, 1989; Bourcier, 2001; Homans, 2012). Contudo, essa cultura renascida foi elaborada e apropriada por uma classe hegemônica, desapropriando grupos minoritários e referindo-se a eles como carentes de cultura. A segregação na dança começou em sociedades escravistas, persistiu nas feudais e, ao entrar no capitalismo, utilizou-se dessas lógicas de exclusão para apropriação cultural.

A reintrodução da dança como prática pedagógica destacou coreógrafos e mestres de dança na elaboração de tratados. Inicialmente, esses mestres ensinavam danças populares aos nobres, mas, em um processo dialógico, passaram a constituir um aparelhamento técnico e metodológico. À medida que se complexifica e sofistica, a dança cênica afasta-se cada vez mais da cultura popular em dança, erigindo-se como uma linguagem artística exclusiva e excludente.

A institucionalização de grupos de dança no Brasil parece não ter se preocupado com a preservação das manifestações culturais nacionais, mas esteve comprometida com um colonialismo cultural. Para além das produções artísticas que expressavam uma brasilidade estilizada, a dança poderia fazer parte de projetos políticos circunstanciais e temporários. A formação profissional em dança, ao longo do tempo, transformou-se, incorporando novos aspectos, mas ainda preservando recortes socioculturais específicos.

Gramsci (1982) destaca como uma ideia de uma determinada época e sociedade pode tornar-se dominante por meio da produção, recepção acrítica e internalização inconsciente, independente da veracidade da informação. O modo de desenvolvimento das instituições escolares atribui grande importância às categorias e funções intelectuais, dentre as variadas especializações e aperfeiçoamentos mediatizados sob superestruturas que atendem aos interesses do capital. Não obstante, Krupskaya (2017) observou que a educação continuaria sendo um privilégio da classe burguesa até que as finalidades da escola fossem alteradas. A formação da dança brasileira não se estabeleceu apenas como resposta à demanda por mão de obra, refletindo o modelo importado de atividade dissociada. Mesmo afetada por instabilidades econômicas, essa formação demanda ociosidade, não

relacionada à cultura regional, mas que consome atividades disponíveis no mercado para o seu aprimoramento técnico.

A sociedade brasileira organiza valores permeados por construções ideológicos que definem os papéis sociais na dança. As concepções que determinam o papel de sujeitos femininos são separadas da abstração do trabalho, embora o trabalho por eles realizado seja essencial para a reprodução social. Na dança, é crucial perceber como, com a descentralização da cultura palaciana, ocorre uma inversão de valores e de papel funcional do artista. Historicamente, a ascensão das mulheres no mercado da dança, especialmente no Romantismo, coincide com um aumento dos discursos biologistas e um processo de desvalorização da atividade. No Brasil, a adesão a essas concepções estrangeiras, mantida nos repertórios e historiografias, é fundamental para a construção e adequação aos padrões internacionais para a história da produção nacional. Uma edificação de padrões internacionais no Brasil.

Desde a inclusão da categoria do profissional em dança no Brasil, esta inevitavelmente se submeteu aos regramentos do sistema capitalista. A atividade profissional, especialização e desempenho foram permeados pela lógica de mercado oriunda do poder público, privado e de entidades financiadoras de projetos artísticos[61] (Sucena, 1989). Isso pode ter corroborado para oscilações nos investimentos, regulados pelos interesses negociados entre os agentes que constituíram o mercado da dança, impactando diretamente na documentação da cultura brasileira em dança e gerando novos processos de apropriação da cultura popular durante a expansão nacional desse mercado, impactando-a de maneira abrangente.

A expansão do mercado da dança, ocupando diversos espaços, implicou na abertura de mais ofertas de trabalho. Apesar da necessidade de adaptações e soluções por parte dos profissionais para suprir as demandas do ensino da dança, houve, em menor escala, a criação de novas companhias oficiais em diferentes estados. A superexploração do trabalho, com a busca por maiores cargas horárias e

---

[61] O Ballet da Juventude criado em 1944 foi um grupo que recebeu esse tipo de financiamento, foi patrocinado pela Federação Atlética de Estudantes (FAE) e pela União Nacional de Estudantes (UNE). Sancionado por Castelo Branco, o projeto para manutenção do grupo possuía o intuito de difundir a dança cuja modalidade central era o balé, entre os jovens.

oportunidades, acompanhou a expansão da dança na década de 1940, refletindo na precarização salarial das bailarinas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro[62] (Pereira, 2003).

A representação direta da mulher na dança foi tão bem estabelecida desde seus primórdios no Brasil que, em outubro de 1942, o jornal Correio da Noite comentou sobre a precarização do trabalho das bailarinas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro: “Para se ter uma idéia da boa vontade dessas meninas, basta salientar que o salário de qualquer uma delas num teatrinho de revista mambembe é três vezes ou quatro vezes superior ao que recebem no acadêmico municipal” (Correio da Noite, 1942 apud Pereira, 2003, p. 171).

O disciplinamento histórico da dança projetou, legitimou e atribuiu universalidade, hierarquizando diferentes tipos de danças e naturalizando tratamentos nas relações sociais. A formação da dança brasileira legitima-se por uma estética estrangeira conectada a elementos representativos da brasilidade. Observando o tratamento dado às dançarinas desde a antiguidade retratada, identifica-se o construto da imagem da mulher sob conceitos biologistas e androcêntricos de trabalho, contribuindo para a manutenção de valores em oposição a marcadores socioculturais. A gênese da mulher na história da dança revela composições ideológicas e construções simbólicas nas relações sociais com marcadores de gênero, denunciando a preservação de um pensamento essencialista colonialista e binário, hierarquizando o pensamento e a prática da dança. A dança, marcada pela composição mnemônica que repete e reproduz suas características anteriores, exerce influência sobre a consciência social (Vigotski, 2018).

Os conflitos oriundos da desvalorização da atividade e pelos preconceitos de gênero na dança perpassam a dissociação sexual na relação dialética com a forma-valor. Esta se torna predominante na socialização da mercadoria, extirpando, dissociando e cindindo um "outro" desta forma (Scholz, 2000). Isso garante a constituição de uma significação ontológica da masculinidade na forma-valor, que a

[62] A partir da década de 1950 que foi concentrado diferentes oportunidades de trabalho em dança em programas de TV que também podiam reproduzir temáticas nacionalistas

dança deixa de representar com a ascensão da imagem feminina no Romantismo[63]. A estrutura da forma-mercadoria da dança e uma estética hegemônica são adotadas no Brasil, não se limitando ao balé clássico romântico, mas incorporando características imagéticas essenciais em diversas danças comercializáveis.

Em períodos de transição, a dança brasileira incorporaria continuamente novas modalidades, cada uma com suas particularidades, à estrutura central de sua forma-mercadoria. Esse processo expropriaria a relação social comum e comunitária, estabelecendo legitimidades e legalidades, mas simultaneamente degradando o trabalho, mesmo com a inclusão de novos polos e níveis para a formação profissional. O debate histórico sobre a condição da mulher na dança, subalternizada na lógica da exploração do trabalho, foi construído com base em estratégias para a expansão do capital[64], reconfigurando dinâmicas de acumulação primitiva[65]. Federici (2017) demonstrou como, para a expansão do capital, o processo de expropriação do comum se transforma na corporação de ofícios, ecoando pela reprodução social e sendo constantemente reeditado em novas formas sociais. Por essa razão, a dança brasileira talvez receba marcos históricos periodicamente, não como uma ruptura estrutural, mas como uma inclusão de novas modalidades e um aceleramento das relações liberais.

Contudo, a trajetória da dança no Brasil é intrinsecamente ligada a complexas interações políticas, econômicas e culturais. A profissionalização da dança não escapou das influências do sistema capitalista, que moldou atividades, especializações e desempenho por meio das dinâmicas do mercado dançante. Instituições como a Escola de Bailados e o Corpo de Baile do Theatro Municipal, apesar de impulsionarem a arte, refletem as oscilações nos investimentos e as negociações mercantis. A representação feminina na dança, desde suas origens como observado ao longo deste estudo, evidencia a complexidade da dissociação

---

[63] Este conceito se relaciona com a mudança nos padrões de representação na dança durante o Romantismo, onde a figura feminina ganhou destaque. Isso pode ser atribuído a uma mudança nas percepções culturais e sociais da feminilidade durante esse período.

[64] Envolve o crescimento e a ampliação dos interesses capitalistas. No contexto da dança, pode referir-se ao aumento do interesse comercial na arte da dança, influenciando sua produção, distribuição e consumo.

[65] A "acumulação primitiva" é um termo marxista que se refere aos processos históricos pelos quais o capitalismo inicialmente acumulou riqueza. No contexto da dança, pode sugerir que a condição da mulher na dança foi influenciada por processos históricos de acumulação de capital que moldaram as relações de gênero na sociedade.

de valor, notadamente com a ascensão da imagem feminina no Romantismo, reconfigurando a estrutura da forma-mercadoria.

A dança, ao incorporar novas modalidades, expropria também a relação social comum, estabelecendo legitimidades, mas, ao mesmo tempo, degradando o trabalho. Esse processo contínuo, permeado por estratégias para a expansão do capital, não representa rupturas estruturais, mas sim uma constante incorporação de novas formas, acelerando as relações liberais. Em síntese, a dança brasileira ao longo de sua história revela a influência constante do sistema capitalista, a dissociação de valor e a atribuição estereotipada ao feminino, elementos cruciais para entender como a arte do movimento reflete e influencia as estruturas sociais do Brasil.

3.2 **A prevalente forma dissociada da dança**

A historiografia da dança no Brasil, muitas vezes, simplifica sua trajetória ao focalizar predominantemente no balé clássico, especialmente no estilo romântico, considerando-o como o fio condutor dessa narrativa (Silva, 2012). Apesar da influência significativa da estética desse modelo na formação de profissionais brasileiros, as particularidades destinadas à representação do nacional são frequentemente negligenciadas. Adicionalmente, esse modelo não recebe o devido reconhecimento como parte de um processo de padronização para a internacionalização do mercado. Vale ressaltar que a fundação da primeira escola de bailados ocorreu para atender a uma demanda específica, mantendo o modelo ao longo da Era Vargas, resultando na abertura de novos mercados e na competição entre produções financiadas pelos setores público e privado (Sucena, 1989).

O aumento no número de grupos profissionais não apenas intensificou a competição entre eles, mas também impulsionou a necessidade de formação de novas categorias técnicas e artísticas. Enquanto alguns grupos e espaços formativos buscavam valorizar a cultura étnica e popular local, outros adotavam um modelo nacionalista com foco na exportação. Sucena (1989) exemplifica esse fenômeno

com Mercedes Baptista[66], que valorizava a cultura negra brasileira em seu trabalho, este considerado como exótico para exportação, e Dalal Achcar[67], fundadora da companhia Ballet do Rio de Janeiro, que adotou o modelo tradicional de exportação, realizando turnês pela Europa e contratando artistas internacionais para atuar no Rio de Janeiro.

Achcar (1980, p. 37) concebe a dança na sua forma elementar como "a necessidade natural e instintiva do homem de exaurir, pela movimentação, um estado emocional". Desde a abertura de sua definição sobre a dança, a autora expressa fatores que associam a prática a uma constituição ontológica do masculino, enquanto produtor de valor em termos de força e racionalidade. Entretanto, essa perspectiva reflete uma configuração valorativa específica e concebe a dança como uma necessidade natural e instintiva que se alinha a argumentos biologistas.

Ao tratar a dança como um 'improviso desordenado' que se constitui como dança apenas dentro de uma 'forma disciplinada', Achcar (1980) adota uma perspectiva fortemente colonizada ao vincular a evolução da dança acompanhando "a evolução do homem, aperfeiçoando-se à medida que o homem se civiliza"[68], especialmente sobre o balé clássico na histórica ocidental. Essa definição é concluída ao compreender a dança como ciência ou arte a partir do "entendimento completo das possibilidades físicas do corpo humano que permite exteriorizar um estado latente, pelo jogo de músculos, segundo as leis naturais do ritmo e da estética"[69], desconsiderando que todas as leis e ideais estéticos, dentro da formação em dança defendida pela autora, foram construções artísticas e culturais que atenderam aos interesses sob divisões sociais.

A edificação da estrutura e a determinação da dança como uma atividade feminina permitem analisar as performances de gênero como estruturas de repetição que, dentro de si mesmas, carregam a possibilidade de transgressão (Butler, 2003). Uma produção de dança categorizada como subversiva desafia, inevitavelmente, a

---

[66] Bailarina e coreógrafa brasileira. Foi a primeira mulher negra a integrar o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e responsável por criar o balé afro-brasileiro.
[67] Diretora, produtora e coreógrafa brasileira. Sua carreira é marcada pela promoção e divulgação da dança, artistas e companhias.
[68] *Ibid*. p. 37.
[69] *Ibid*.

lógica estrutural. Ao confrontar o caráter feminino, expõe o determinismo biológico subjacente, muitas vezes, de forma velada. As experiências modernas e contemporâneas conseguiram evidenciar essa lógica ao modificar ou inverter a tradicional divisão de gênero, revelando características socialmente reguladas que estabeleceram padrões identitários específicos. Essa subversão provoca desconforto, estranheza e questionamentos toda vez que um aspecto é exposto e desafiado.

Para Mies (2016), o determinismo biológico, explícito ou velado, apresenta um obstáculo significativo para compreender as causas da divisão desigual do trabalho. Acrescenta que aquilo que denota a natureza biológica frequentemente é utilizado para representar a desigualdade social ou as relações de exploração como algo natural. Na dança, enquanto mercadoria, são evocadas subjetividades que buscam despertar desejo, levando o indivíduo a entregar-se à experiência em dança sob um ideal feminino. O trabalho em dança, desafiado a buscar uma idealização, subjuga o treinamento exaustivo para alcançar a máxima perfeição, onde a apreensão do perfeito muitas vezes se confunde com a contemplação e admiração pelas características dissociadas do valor. Esses ideais moldam a forma mercadológica da dança, alinhada a uma organização mecânica e quantificável.

Em busca da identidade brasileira ao longo de diferentes períodos e estilos, ocorreu a estetização das danças étnico-culturais brasileiras, atendendo às demandas do mercado. Essa manifestação ocorreu tanto nos enredos que concebem o Brasil a partir de técnicas de dança estabelecidas no país e aproximadas aos ideais românticos quanto na adaptação de danças étnico-populares aos espaços culturais (Pereira, 2003). A especialização e o diálogo de um tipo de dança em determinados contextos reforçam o ordenamento das relações produtivas e a regulação das forças produtivas, compreendendo o mercado profissional e a especialização de seus agentes.

Nesse contexto, na dinâmica capitalista, especialmente no que diz respeito aos grupos profissionais, o mercado da dança é regulado com apoio político, vinculado à notoriedade do agente produtor. Esse alinhamento estratégico, fundamentado na projeção política e na visibilidade do produtor, não apenas molda a dinâmica do mercado, mas também influencia diretamente nas oportunidades e reconhecimento disponíveis para os profissionais da dança. A representação da totalidade no projeto apresentado por esse artista deve despertar interesse,

resultando na aplicação de uma variação de valor do produto para o mercado (Pereira, 2003). A avaliação da forma contratada pode resultar em uma segunda camada de relação econômica, envolvendo a prestação de serviços de ensino de novas formas, desencadeando circulação e reprodução técnica, sem necessariamente gerar pleno emprego.

Na década de 1950, os programas de TV tornaram-se um meio importante para contratar profissionais em dança, dada as instabilidades nos investimentos para a produção e manutenção das companhias (Siqueira, 2004; Pereira, 2003). Contudo, é fundamental não desconsiderar o movimento em direção às técnicas de dança moderna, destacando nomes como Chinita Ullman[70] na década de 1930 e Nina Verchinina[71] na década de 1940 como precursoras. Embora na década de 1950 tenha marcado esse movimento, destaca-se Yanka Rudzka[72], que desenvolveu uma produção coreográfica mais afastada da estética precedente. Esse movimento abriria caminho para um novo segmento, apesar de, em alguns casos, preservar parâmetros conservadores e aspectos de brasilidade estabelecidos anteriormente (Sucena, 1989). É um período em que a própria Rudzka assume a direção da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, o primeiro curso de nível superior em dança no Brasil, tornando-a referência da dança moderna no Brasil e na América do Sul, seguindo inicialmente a linha expressionista alemã (UFBA, *on-line*). Outro ponto relevante é o movimento da dança nos museus, que, pelo menos desde a década de 1920, se faz presente, mas a partir da década de 1950, integra-se ao programa, como no Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo (Bryan-Wilson; Ardui, 2020).

Notadamente, a historiografia tradicional caracteriza esse período como a ascensão da dança moderna no Brasil. Silva (2012) evidenciou como essa linearidade carece de coerência em suas partes, deixando lacunas na compreensão das relações entre os eventos históricos. Essa abordagem possibilitou a construção da memória a partir do balé clássico e dos artistas dedicados a ele, seguido por um

---

[70] Bailarina e coreógrafa brasileira, a primeira bailarina brasileira a estudar com Mary Wigman. Formou a sua própria escola em São Paulo junto com Kitty Bodenheim em 1932.
[71] Bailarina e coreógrafa russa que viria para o Brasil e teria a sua primeira passagem em 1946. Considerada como fundamental para o desenvolvimento da dança moderna no Brasil.
[72] Bailarina e coreógrafa polonesa que viria para o Brasil em 1950 e foi a primeira diretora da Escola de Dança da UFBA.

período moderno que deu lugar ao contemporâneo, sem reconhecimento da multiplicidade cultural e das ofertas artísticas no país. Esses artistas foram designados como construtores essenciais para o desenvolvimento da dança nacional, sendo retratados como seres apartados das relações humanas concretas, sem destacar as relações comerciais implicadas e promovidas para possibilitar novas formas de reprodução.

> Ao mesmo tempo em que não há uma ligação coerente entres as partes, a organização sequencial dos blocos nos livros de Histórias da Dança sugere, ao decorrer de suas leituras, uma evolução de um estilo de dança para o outro, como se uma dança originasse o aparecimento de outros tipos de danças, e assim continuamente. Quando, na verdade, as danças surgem não somente das experiências anteriores, mas também da busca por outras/novas experiências artísticas, sem que as danças anteriores deixem de existir (Silva, 2012, p. 31).

Sobre artistas que propuseram uma ruptura com o balé clássico, visto como sinônimo de dança e modelo primário, Sucena (1989) possibilita observar como essas disputas levaram a adaptações na forma e à manutenção de aspectos iniciados com a formação do primeiro corpo profissional que adotou essa forma como concepção de um corpo com características internacionais. Em outra perspectiva, Almeida e Assis (2018) demonstraram como diretores de companhias de dança contemporânea no Rio de Janeiro, entre o final de 2015 e início de 2016, ainda valorizavam a técnica do balé clássico como uma ferramenta sólida para o desenvolvimento de suas produções e para a formação de bailarinos.

Enquanto o balé clássico se tornou o principal herdeiro da base teórica desenvolvida principalmente desde o século XV, justificando seu estudo pela sistematização e codificação adotadas em outros gêneros, ele é apontado como o principal causador de adversidades profissionais, sem considerar e observar o sistema que operacionalizaria e estruturaria a relação da produção artística no país. Esse fenômeno também destaca como foi possível legitimar o balé clássico como uma forma universal de dança. A historiografia endossa o balé clássico como universal, incorporando sua técnica e estética específicas no complexo desenvolvimento histórico, porém negligencia o processo de acumulação e apropriação de estruturas que o transformaram em mercadoria. Esse processo resultou na dança recebendo parâmetros dissociativos, incorporando conceitos para atribuir recortes socioculturais e uma construção ontológica, apagando as relações sociais comuns e populares de onde, originalmente, seriam retiradas suas bases.

Nessa incursão pelos meandros da dança, imersos no cenário que inspira e revela a contemporaneidade, testemunha-se a reconfiguração da dança diante das intricadas dinâmicas sociais. A desconstrução audaciosa desafia estigmas arraigados, enquanto as formas concretas do trabalho refletem as impiedosas pressões do mercado. Por sua vez, as manifestações contemporâneas não apenas resistem, mas também se metamorfoseiam, lançando um olhar corajoso sobre a transformação. Juntos, esses elementos entrelaçados não apenas desvelam, mas também aprofundam a compreensão da dança em sua íntima relação com o contexto mais atual e efervescente.

3.2.1 O efeito da legitimação do caráter dissociativo

A dança, enquanto categoria abstrata, atua sobre recortes socioculturais No entanto, mesmo diante de mudanças significativas, persistem contradições envolvendo as mulheres e a representação feminina. Essas contradições persistem devido às marcas do passado, enraizadas na sociedade capitalista, que perpetua meios de opressão e subjugação. Théophile Gautier[73] (1811-1872), contribuiu para essa reflexão ao conceber a feminilidade como a encarnação da graça, enquanto atribuía a força e a ação aos homens (Daly, 1997). Essa perspectiva dissociativa na dança, em que o feminino e seus significados são apartados da lógica do capital por ser contrário à disciplina do trabalho abstrato, resulta na sua dissociação em um sistema patriarcal que degrada o corpo feminino.

As obras românticas, por sua vez, retratam a idealização de uma mulher dócil, subserviente e reclusa, enquanto o trabalho em dança é progressivamente secundarizado. Gautier estabelece uma rígida divisão sexual, concebendo a dança como uma arte de belas figuras graciosas, e acreditando que delas se desenvolveriam linhas agradáveis aos olhos, restringindo as ações aos homens devido à consideração de que a dança pura é inapropriada para eles. Na percepção do poeta, homens efeminados poderiam cair a uma graça especiosa e ambiguidades

[73] Escritor e poeta francês defensor do Romantismo.

em trejeitos que enojariam o público (Daly, 1997). Essas ideias refletem a construção das hierarquias sexuais como uma perspectiva totalizante que afeta não apenas as mulheres cisgênero, mas toda a diversidade social. A compreensão da dança como atividade dissociada acarreta implicações significativas na valoração de sua produção.

Na antiguidade, como visto, considerava-se a natureza como um objeto de domínio feminino. Contudo, com o avanço da racionalização, buscou-se controlar as mulheres como forma de controlar a própria natureza (Leite, 2017). A ascensão das mulheres na dança passou a representar um ideal de beleza e uma construção imagética da mulher não-humanizada, estreitamente vinculado a um ideal político-social. Após a Revolução Francesa, a modernidade exigia uma nova concepção de mulher capaz de "reunir os bocados dispersos da velha arte e dar-lhes um novo sentido. Ela teria de descobrir um novo ideal e um novo estilo, mas não poderia ignorar o passado" (Homans, 2012, p. 166). A consolidação desse ideal ocorreu com a participação e destaque de Marie Taglioni[74] (1804-1884), que dominou uma técnica considerada masculina devido à sua virtuosidade, sendo uma representação de virilidade, e devolvido ao balé "à alta arte, em condições diferentes e distintivamente femininas"[75] como ocorrido com *La Sylphide*.

Observa-se que, para a constituição de uma formação social, é imperativo que existam simultaneamente condições para a produção e a reprodução. Nesse contexto, a ideologia, ao início, falsamente denota a implementação do interesse de uma classe dominante como algo comum e benéfico à classe dominada. Posteriormente, atua de forma a levar o sujeito a defender o pensamento oriundo da classe dominante sem questionamento crítico, conforme argumenta Marx e Engels (2007), especialmente no que diz respeito à consciência humana. A ideologia impacta as ideias e, por conseguinte, a visão do sujeito no mundo em que vive.

A dança atravessou distintos processos de dominação, justificados pela purificação do corpo e utilizados para a condenação das mulheres (Portinari, 1989). No século XVII, a dança foi incorporada como uma ferramenta de controle e ampliação das aptidões corporais, integrando-se a mecanismos de padronização institucionalizados (Homans, 2012). Na segunda metade do século XVIII, quando

[74] Bailarina sueca da era do balé romântico.
[75] *Ibid*.

Foucault (1988) identifica uma biopolítica concentrada no coletivo, operando no disciplinamento através das instituições, valorizando as reflexões táticas e impondo adequações à sociedade. No contexto da dança, ocorre a reformulação da institucionalização e sistematização proposta por Jean-Georges Noverre, principal figura na historiografia da dança para a formulação do chamado Balé de Ação (Homans, 2012).

A noção de biopoder, ao ser estabelecida a partir de um conceito de norma, configura um sujeito que responde de acordo com a racionalização da vida social, tornando-se condição para o exercício de autoridade. Esta percepção muitas vezes deixa de reconhecer aspectos repressivos de coerção formalmente aplicados, analisando-os como um mecanismo separado da realidade em um ordenamento lógico-prático de comportamento. Mesmo em um balé clássico mais centralizado, esse sistema formal de representação pode não ser viável. Apesar de consistir em um ordenamento particular no processo de sujeição diante da norma, o balé por si só não é um elemento natural e universal que atua sobre corpos e mentes para operar sobre a totalidade dos corpos que dançam no mundo, necessitando de ordenamentos políticos, econômicos e sociais aplicados na estruturação como uma forma determinada como produto dessa relação.

A reformulação da dança proposta por Noverre desempenhou um papel fundamental na manutenção hierárquica da ideologia burguesa e na adequação da dança aos princípios capitalistas. Um elemento essencial era a reflexão sobre a possibilidade de impactar o espectador por meio de uma dramaturgia capaz de transmitir diferentes emoções e significados (Monteiro, 2006), especialmente, em um contexto em que o público passou a pagar para assistir aos espetáculos (Homans, 2012). Dentro dessa conformação moderna, o conceito de liberdade na dança enfrentava desafios, conflitando entre a demanda por uma dança puramente técnica e a busca pela incorporação da expressão gestual e da pantomima nos fundamentos da dança (Monteiro, 2006). Através do balé de ação, Noverre enfatizou a importância da motivação dramática, desvalorizando o excessivo virtuosismo técnico. Essa tendência artística ainda demandaria tempo para ser estabelecida. Segundo afirma Garaudy (1980, p. 33):

> 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.

Os debates sobre as reformas na dança abrangiam uma variedade de interesses, desde a busca por uma maior proximidade com as tradições populares até a tentativa de desviar a atenção da representação da herança aristocrática e levá-la à imagem do próprio homem, conforme as críticas do Iluminismo francês. Apesar da participação de mulheres nesse processo de reestruturação da dança, como Marie Sallé[76] e Marie-Anne de Cupis de Camargo[77], o Iluminismo não apresentava uma uniformidade de pensamento. Diferentes correntes de pensamento convergiram na busca por uma nova organização social, mas a emancipação social, especialmente das mulheres, não se concretizou efetivamente com o surgimento da sociedade burguesa durante a dissolução do antigo regime monárquico. "O Iluminismo, como impulso seguinte da modernização patriarcal, ligada ao valor, pôde assim condenar a caça às bruxas com venerável indignação sobretudo porque essa 'tarefa' já havia sido previamente realizada" (Scholz, 1996, n.p.).

O movimento artístico abriu novas possibilidades para a produção da dança, consolidando sua autonomia na esfera mercantil, em detrimento das visualidades cênicas e da música. No entanto, a transformação da dança em resposta às mudanças sociais, políticas e econômicas faz com que a imediata desconsideração da contribuição de Noverre para sua forma mercantil seja adotada e atribuída à efervescência social diante das demandas que culminariam nas revoluções, de forma isolada e sem a participação de seus idealizadores. Mais uma forma em dança ensimesmada e acrítica.

Hobsbawm (1985) destaca, ao referir-se às revoluções francesa e industrial, que foi somente na década de 1830 que a literatura e as artes foram abertamente impactadas pela ascensão da sociedade capitalista. Esse período marca o surgimento do balé romântico na historiografia da dança. Contudo, não se pode negligenciar o longo processo histórico e as reformas que criaram as pré-condições necessárias, considerando que o trabalho em dança já estava subordinado e se

---

[76] Bailarina e coreógrafa da França importante de sua época dentro dessa conformação da dança por ter sido, sobretudo, uma coreógrafa já dentro dessa tendência e pela mudança técnica em suas composições. Viveu entre 1709 e 1756.

[77] Bailarina belga e inovadora da dança tendo sido responsável por mudanças técnicas e de estilo no balé clássico. Viveu entre 1710 e 1770.

desenvolvia dialeticamente com seu tempo e espaço. O romantismo na dança clássica burguesa, adotado como modelo internacional, retirou a imagem de objetividade humana da dança, conferindo-lhe pouco valor. Essa relação elevou a dança como resultado produtivo, mas também estabeleceu uma dissociação intensa e virulenta para obter domínio da sua forma mercantil, permitindo a adoção de novas proposições dentro da lógica de mercado para manter o ideal como uma forma universal.

De acordo com Marx (2017, p. 641), “as condições da produção são, ao mesmo tempo, as condições da reprodução”. Factualmente, se a produção assume uma forma capitalista, é inevitável que sua reprodução siga a mesma lógica. Dentro desse modo de produção, o processo de trabalho é visto como um meio para a valorização, e a reprodução, tão somente ocorrerá como um meio de reproduzir como capital o valor adiantado, “isto é, como valor que se valoriza”[78]. A dança, por conseguinte, é produzida e reproduzida como mercadoria, com seu processo e produto do trabalho gradualmente estabelecidos, fundamentados nas condições objetivas e na força subjetiva de trabalho, que são a base efetiva do processo capitalista de produção (Marx, 2017).

A dança, ao desempenhar esse papel, adquire abstrações que a tornam propícia para a troca. Entretanto, essa dinâmica encobre a própria relação social subjacente, transformando-se em um fetiche e em uma falsa consciência, que negam a aplicação e possibilidade desses mecanismos. Surgem contradições diante do próprio processo de dissociação que a dança experimenta ao longo do tempo. A dissociação do feminino na dança, ao moldar-se ao longo do tempo, torna-se fundamental para a estrutura e constituição da sociabilização, adequando-se à sociedade capitalista. No contexto brasileiro, esse processo é instaurado e historicizado, sem renunciar às dissociações que relegam a dança a uma atividade secundária, privando-a do valor apropriado à sua categoria e, consequentemente, sujeitando-a aos impactos das novas conformações.

Ao longo desta análise, delineou-se a trajetória da dança, contrapondo sempre com suas raízes na antiguidade até sua complexa inserção na sociedade moderna. O processo histórico discutido revela um intricado jogo de forças que

---

[78] *Ibid*.

contribuiu para a consolidação da dança como uma forma dissociada e frequentemente subestimada, uma atividade considerada secundária, especialmente quando percebida suas características opostas a lógica do capital. A coexistência de elementos como a idealização romântica da feminilidade, a imposição de normas e a influência das reformulações convergiram para fortalecer a marginalização da dança como uma expressão artística. Esses foram elementos norteadores para o processo de implementação profissional no Brasil. Essa marginalização não apenas a destituiu do reconhecimento pleno de sua produção e valor, mas também perpetuou a associação da dança com a esfera de atividade feminina. Assim, a dança tornou-se uma vítima emblemática das construções socioculturais e das hierarquias de gênero, incorporando-se de maneira intrínseca à estrutura patriarcal da sociedade. Nesse cenário, a compreensão da dança como uma atividade desvalorizada e dissociada, ancorada em estereótipos de gênero, destaca-se como uma manifestação tangível da complexidade e das contradições presentes na interseção entre arte, cultura e estruturas sociais.

3.2.2 O caminho das formas objetivas no Brasil

A apreensão da dança revela-se como um intricado espelho das transformações que moldam o tecido social ao longo das eras. Sob a perspectiva dialética, adota-se a análise da complexa relação simbiótica entre essa manifestação artística e o contexto histórico que a envolve. Ao desvendar as páginas do passado, emergem dilemas cruciais que não apenas moldaram a expressão coreográfica, mas também delinearam o intricado percurso que a dança trilhou na sociedade. Em meio à complexidade dessa forma de arte, exploramos minuciosamente como ela ressoa e dialoga com as metamorfoses históricas, estabelecendo-se não somente como um reflexo, mas também como um agente ativo nas intricadas danças da sociedade.

Na perspectiva dialética delineada por Scholz (2000, n.p.), destaca-se a inexistência de uma "'relação de derivação' lógica imanente entre o valor e a dissociação. A dissociação é o valor e o valor é a dissociação". Ambos coexistem como elementos centrais de uma relação social contraditória e fragmentária, cada

um contido no outro, sem ser idênticos, possuindo suas particularidades e aspectos, e “devem ser compreendidos ao mesmo alto nível de abstração”[79]. A dança, considerada uma atividade feminina, é impactada pela dissociação, dificultando sua compreensão pelos instrumentos da crítica do valor. Essa visão a posiciona como oposta ao trabalho abstrato, mantendo-a em oposição à racionalidade econômica empresarial e sujeita aos efeitos da lógica unilateral do capital (Scholz, 1996; 2000).

A origem da dança nas expressões populares foi marcada por sua usurpação e adaptação por um grupo privilegiado, afastando-a da realidade comum. Nesse contexto, surge a necessidade de considerar a natureza e a poética dos gestos, buscando provocar emoções nos espectadores que, com a ascensão da modernidade, tornam-se não apenas apreciadores, mas também críticos e consumidores. Além das diversas críticas e reformas na forma da dança, existe a exigência de sua sustentabilidade econômica. Com a descentralização das cortes, os profissionais da dança foram compelidos a ocupar novos espaços de trabalho para garantir sua subsistência. No contexto brasileiro, o processo de adoção de um modelo produtivo trilha um extenso percurso até a efetivação da regulamentação nacional para a atividade profissional, estabelecendo vínculos de direitos e subjetividade relacional com base na premissa fundamental da igualdade[80].

Mascaro (2013) destaca a derivação da forma jurídica da forma mercantil, estabelecendo mecanismos de equivalência entre sujeitos para atender às necessidades da burguesia. Conforme a dança se torna mercadoria e valor, o indivíduo adquire uma posição de sujeito de direito, nivelando-se na sociedade para facilitar sua participação nas trocas. Na sociedade capitalista, os indivíduos são compulsoriamente tratados como detentores de livre vontade, resultando em uma igualdade formal que permite a celebração de relações contratuais, acompanhadas de direitos e deveres. Assim, a dança comercializada se concretiza com indivíduos que, de certa forma, compram e vendem tudo, inclusive a si próprios.

Na virada das décadas de 1950 e 1960 no Brasil, impulsionadas pela crescente globalização capitalista, as transformações reverberaram significativamente na produção e no pensamento cultural. Nesse contexto, os

---

[79] *Ibid*.

[80] Na presente data em que é desenvolvida esta pesquisa o Projeto de Lei 4.768, de 2016, que dispõe sobre o ofício da dança, ainda tramita na Câmara dos Deputados.

processos de criação e manutenção artística se viram compelidos a se adaptar às demandas de um mercado acelerado, lançando produtos na urgência temporal e sem a garantia de investimentos a médio e longo prazo (Siqueira, 2004; Pereira, 2003). Dentro desse cenário dinâmico da dança, observa-se uma estratificação e organização em constante ascensão, com produções cada vez mais diversas, guiadas por relativa liberdade. Contudo, essa liberdade estava circunscrita àqueles que desfrutavam de privilégios, patrocínios oficiais e apoio do mercado, liderados por empresários culturais em consonância com a estrutura política e econômica. O trabalho em dança, enquanto objetivação humana, tem a capacidade de desenvolver e expressar, em conformidade, as condições de produção e reprodução social. Sob o modo de produção capitalista, essa dança assume a qualidade de mercadoria, implicando fenômenos como alienação e fetichismo, que medeiam suas produções.

Nesse período, emerge a instituição de encontros e festivais de dança como elemento crucial para a reprodução e consolidação dessa forma de arte. Ao reunir artistas em um único local, esses eventos ampliavam as oportunidades de despertar interesse para investimentos e financiamentos. Dentro dessa configuração delineada, a visibilidade e a competição entre os produtos de dança estavam nas mãos do curador, que detinha o poder de representar o nacional por meio da dança na programação. Esses encontros e programações compactas tinham como referência eventos em países imperialistas, servindo ocasionalmente como espaços de legitimação para a criação e produção de novidades no mercado (Navas, 1999).

Historicamente, o balé, como técnica de dança duradoura, passou por reformas e estruturações de tal magnitude que seu processo e realidade heterogêneos não são prontamente recordados. A legitimação dessa estruturação, difundida academicamente e ancorada na construção de métodos e reflexões teóricas, contribuiu, de certa forma, para a construção da memória, recuperação e aplicação das propostas estruturais na produção de conhecimento e mercado. Foster (s.d.) já indicava que a notação regularizaria as danças e as direcionaria para um único sistema de princípios, assimilando essa universalidade. Com o avanço de novas formas político-econômicas e a integração dos estudos à sociedade, o processo envolveria os indivíduos, resultando na expansão da lógica unilateral do capital. No Brasil, observa-se a integração de novos gêneros e identidades, marcados por uma produção padronizada e em massa, sem indicar qualquer

possibilidade de rompimento com os aspectos estruturais e formativos legitimados pelo modelo internacional.

A estratégia expansiva de exibição, centrada na concentração de trabalhos, teve como consequência a restrição do acesso à informação e à apresentação de trabalhos, reduzindo a complexidade das danças regionais pela padronização das singularidades culturais. Navas (1999), ao examinar as políticas culturais no eixo Brasil-França e ao abordar os festivais de dança na França, destaca o papel desses eventos na validação da produção artística, atendendo às demandas do mercado. O surgimento de alguns desses eventos foi impulsionado por políticas específicas para a dança, direcionando recursos e projetos a diferentes regiões do país para descentralização.

Federici (2017) evidencia como a relação coletiva, colaborativa e solidária foi enfraquecida com o advento do capitalismo. Fora dos arranjos ideológicos institucionais, a dança emerge de relações e experiências de comunidade e solidariedade, originando-se ontologicamente das condições materiais e subjetivas diante das necessidades humanas. Sob a organização capitalista, a produção em dança inevitavelmente assume uma relação mercantil, configurando um vasto conjunto de mercadorias e serviços, podendo, em última instância, representar o meio demais sofisticado da mercantilização. Esse mecanismo não se restringe à exploração do trabalho do dançarino; ele também confere vida à dança com uma visão deformada, cristalizada em si mesma e transubstanciada.

A formação profissional em dança, influenciada pelas concepções dos países centrais e impactada pelas novas formas de acumulação de capital, está intrinsecamente ligada à classe dominante para sua produção e reprodução. Dessa forma, o mercado de dança permanece como uma arte exclusiva, ocultando suas origens e ligações populares, sendo produzida por e para grupos privilegiados, com alto desempenho técnico e artístico por eles determinado. Conforme Hobsbawm (1985) destaca, a Revolução Industrial transformou e perpetuou um processo econômico que submeteu a produção cultural aos preceitos da perspectiva industrial. Anteriormente, a dança foi entendida como uma arte disciplinar, adequando-se aos preceitos de valor essencialmente masculinos. Com a expansão do Romantismo, ela foi sustentada por um valor simbólico que sintetizava um ideal essencialmente feminino dissociado da nova conformação social.

Embora Navas (1999) tenha evidenciado a preocupação de alguns festivais em criar uma programação variada, destacando contrastes sociais e econômicos, simultaneamente, revelou desigualdades latentes nas condições de trabalho que seriam relativizadas. No entanto, os elementos que denotam a brasilidade e, ao mesmo tempo, gerenciam e potencializam o mercado por meio de profissionais legalmente reconhecidos no Brasil emergem com a promulgação da Lei 6.533 e do decreto 82.385, ambos de 1978, vigentes a todo o território brasileiro.

Desde a formação do primeiro corpo profissional, a dança profissional brasileira experimentou uma transformação, refletindo uma realidade social dialética e contraditória, imposta pela unidade de subjetividade e objetividade humana. As décadas de 1960 e 1970 foram palco de profundas mudanças na esfera produtiva, organizacional e cultural, movimentos em direção à manutenção do metabolismo do capital. Dentro dessa nova reorganização, consolidou-se o enquadramento funcional para a realização de atividades artísticas e culturais, sob a égide da Lei 6.533/78, que ampara as profissões de Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão da seguinte maneira:

> I. Artista, o profissional que cria, interpreta ou executa obra de caráter cultural de qualquer natureza para efeito de exibição ou divulgação pública, através de meios de comunicação de massa ou em locais onde se realizam espetáculos de diversões públicas;
> II. Técnico em Espetáculos de Diversões, o profissional que, mesmo em caráter auxiliar, participa, individualmente ou em grupo, de atividade profissional ligada diretamente à elaboração, registro, apresentação ou conservação de programas, espetáculos e produções (Brasil I, 1978).

Disponibilizado a todos que, segundo o artigo 8º do decreto 82.385/78, apresentassem à entidade sindical:

> I. diploma de curso superior de Diretor de Teatro, Coreógrafo, Professor de Arte Dramática, ou outros cursos semelhantes, reconhecidos na forma da Lei; ou
> II. diploma ou certificado correspondente às habilitações profissionais de 2º Grau de Ator, Contra-regra, Cenotécnico, Sonoplasta, ou outras semelhantes, reconhecidas na forma da Lei; ou
> III. atestado de capacitação profissional fornecido pelo Sindicato representativo das categorias profissionais e, subsidiariamente, pela Federação respectiva (Brasil II, 1978).

Em conjunto com o decreto 82.385/78, foi publicado um quadro anexo contendo os títulos e possibilidades das funções que embasariam as atividades de artistas e técnicos em espetáculos, mencionando, pelo menos, três categorias funcionais na área da dança:

> - Bailarino ou Dançarino: Executa danças através de movimentos coreográficos preestabelecidos ou não; ensaia segundo orientação do Coreógrafo, atuando individualmente ou em conjunto, interpretando papéis

> principais ou secundários; pode optar pela dança clássica, moderna, contemporânea, folclórica, popular ou 'shows'; podem ministrar aulas de dança em academias ou escolas de dança, reconhecidas pelo Conselho Federal de Educação, obedecidas as condições para registro como professor.
> - Coreógrafo: Cria obras, coreográficas e/ou movimentações cênicas, utilizando-se de recursos humanos, técnicos e artísticos, a partir de uma idéia básica, valendo-se, para tanto, de música, texto, ou qualquer outro estímulo; estrutura o esquema do trabalho a ser desenvolvido e cria as figuras coreográficas ou sequências; transmite aos Artistas a forma, a movimentação, o ritmo, a dinâmica ou interpretação, necessários para a execução da obra proposta; pode dedicar-se à preparação corporal de Artistas.
> - Ensaiador de Dança: Ensaia os movimentos coreográficos com os Bailarinos ou Dançarinos, colocando-os técnica e interpretativamente dentro do espetáculo (Brasil III, 1978).

Marx (2011, p. 54) ressalta que "concreto é concreto porque é a síntese de múltiplas determinações, portanto, unidade da diversidade", estabelecendo uma conexão entre aparências e essência ao abordar a equivalência entre trabalhadores e capitalistas, ressaltando a desigualdade material resultante desse processo. Essa perspectiva delineia a categoria de totalidade social, evidenciando a complexidade da realidade material e dos processos de apreensão do conhecimento científico, orientados por mecanismos legitimadores. Embora Marx não aborde especificamente sobre as danças, sua teoria fundamenta uma organização social e política que proporciona um ordenamento na produção do status quo. Esse ordenamento, que Gramsci ([1917] 2020) destaca como uma disciplina mecânica e autoritária burguesa.

A formação em dança no Brasil, influenciada por essa estruturação voltada para a produção de mercadorias, seria diretamente impactada pelas novas formas de acumulação de capital, sujeitando-se à influência da classe dominante. A dança manter-se-ia como uma arte exclusiva, reproduzida por meio de aprimoramentos técnicos e estéticos. Apesar de uma categoria funcional ser reconhecida desde 1978, refletindo seu processo de transformação em relação ao meio, continuaria a acompanhar as discussões político-econômicas e socioculturais, especialmente em ambientes acadêmicos, sobre a profissão do artista e a necessidade de sua diplomação.

Desde os primórdios, a dança emerge como um espelho intricado das dinâmicas sociais, evoluindo desde as formas mais primárias até a complexidade da mercantilização contemporânea. A influência externa, manifesta nas mudanças globais e nas forças do capitalismo, conjugada à busca incessante por

sustentabilidade econômica, forjam a dança como uma mercadoria no contexto brasileiro. Esse fenômeno não se restringe à mera comercialização; ele permeia profundamente a própria essência da dança como arte, envolvendo não somente o trabalho dos dançarinos, mas delineando toda a sua expressividade. Nesse contexto, a legitimação da formação e a consolidação de seu processo profissional solidificam a dança como uma atividade exclusiva, moldada por preceitos econômicos e socioculturais. Portanto, a dança transcende sua manifestação estética, transformando-se em um reflexo ativo e complexo das intricadas danças da sociedade ao longo do tempo, onde as notas de sua evolução ressoam na coreografia da história.

3.2.3 Dançar no contraditório contemporâneo

Ao examinar a formação da dança brasileira sob a perspectiva de Lukács (1970), emergem as notáveis influências da sociabilidade capitalista, que orienta a produção para o consumo. A solidificação da divisão social do trabalho e o avanço científico, aliados ao desenvolvimento das forças produtivas, paradoxalmente, afastam a dança de suas raízes humanas, conferindo-lhe uma faceta mais brutal e destrutiva. Este desdobramento reduz o caráter intrinsecamente humano da dança e das relações sociais, empurrando-a em direção a uma regressão no desenvolvimento histórico da humanidade (Lukács, 2018).

A dissociação-valor, delineada por Scholz (1996), se manifesta como uma relação de dominação desprovida de sujeito, com adesão a normas coletivas fundamentadas em falsa consciência. Importante notar que tanto a dança popular quanto a erudita não estão “absolutamente despojadas de seu poder de influência”[81]. No entanto, esse poder é, em grande parte, restrito à esfera que lhes é atribuída.

Essas complexas influências capitalistas na dança brasileira, ao afastarem-na de suas raízes humanas, instauram uma dinâmica conflituosa. Tal afastamento,

---

[81] *Ibid*. n.p.

apontado por Lukács, cria uma atmosfera na qual a dança perde sua essência humanista, submergindo em uma trajetória que, paradoxalmente, a distancia das relações sociais, empurrando-a para uma regressão histórica.

Nesse contexto, a dissociação-valor, conforme articulada por Scholz, estabelece uma relação de poder na qual normas coletivas são acatadas sob uma consciência distorcida. Tanto a dança popular quanto a erudita, com seu poder de influência, encontram-se enraizadas em esferas específicas, evidenciando a complexidade da interação entre a produção artística e a sociabilidade capitalista. A discussão dessas dinâmicas revela que a dança brasileira, moldada por forças capitalistas, carrega consigo não apenas a expressão artística, mas também uma série de contradições que impactam sua essência e influência na sociedade.

A relação conflituosa com a realidade brasileira aproximaria os artistas à subjetividade da arte da dança afastando do seu objetivismo. Esse afastamento, por sua vez, pode ter suscitado desinteresse pela política ou resultado em um consentimento passivo à estrutura vigente. A racionalização desse espaço impõe limites à capacidade de produção artística, estabelecendo hierarquias entre seus produtores já imersos em uma concepção dissociada.

Essas contradições inerentes ao modelo capitalista, destacadas na formação da dança brasileira, encontram um contraponto no artigo 215 da Constituição Federal de 1988. Este artigo não apenas assegura a todos o pleno exercício das fontes da cultura nacional, mas também apoia e incentiva a valorização e difusão das manifestações culturais. Essa garantia constitucional não apenas responde às contradições discutidas, mas também proporciona um respaldo legal essencial para a preservação e promoção da riqueza cultural presente na dança brasileira.

> §1º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.
> §2º A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais.
> §3º A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público que conduzem à: (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)
>
> I. defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro; (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)
> II. produção, promoção e difusão de bens culturais; (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)
> III. formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões; (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)

IV. democratização do acesso aos bens culturais; (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)
V. valorização da diversidade étnica e regional. (Incluído pela Emenda Constitucional nº 48, de 2005)

O espaço cultural, por sua própria natureza universal, deveria ser acessível a todos, independentemente de sua posição social. Contudo, ao traçar fronteiras entre o setor privado e o espaço público, observa-se uma diminuição direta do alcance, excluindo aqueles que poderiam apreciar a experiência cultural sem a exigência de um investimento pessoal. Essa dinâmica resulta em uma clara divisão, privando algumas pessoas da oportunidade de vivenciar plenamente a riqueza da experiência cultural.

A dança nacional se desenvolve em meio a um conflito para sua promoção, estruturando-se a partir de modelos comerciais gerenciados pelo capital, que busca distinguir o artista como amador e profissional. Surge uma simbiose entre o popular e o erudito, sendo este último responsável pela elaboração criativa através de seus códigos, reelaborando e conduzindo esteticamente manifestações populares. O espaço público, destinado à cultura, cedido ao setor privado, resulta na gradual violação do patrimônio histórico e imaterial[82], promovendo uma complexa estrutura produtiva relacionada à produção cultural padronizada, aproximando-se dos modelos da grande indústria moderna (Adorno; Horkheimer, 1985).

Arte, artista e produção cultural estão expostas à subordinação dos domínios político-econômicos. Com as novas configurações do capital, a dança profissional brasileira enfrenta a aceleração da forma neoliberal na relação de trabalho enquanto busca o reconhecimento de sua independência e a regulamentação de suas atividades.

Com as transformações nas condições materiais, que impulsionaram discussões sobre a educação por meio das artes e culminaram na promulgação da Lei de Diretrizes e Bases em 1996, a dança passou por mudanças significativas. Essas alterações deram origem a uma nova exigência para a formação do

[82] No contexto da dança, a "gradual violação do patrimônio histórico e imaterial" refere-se à preocupação com a crescente comercialização e mercantilização de expressões culturais ligadas à dança. Esse fenômeno pode ser exemplificado pela transformação de manifestações autênticas de dança em produtos comerciais padronizados, muitas vezes impulsionados por interesses comerciais, conforme evidenciado ao longo desta pesquisa. Tal processo pode resultar na perda gradual da autenticidade e integridade do patrimônio histórico e cultural da dança, descaracterizando suas raízes e significados originais.

profissional da dança, desencadeando uma mobilização por garantias de direitos. A inclusão da arte como componente curricular obrigatório na educação básica gerou um aumento expressivo na oferta e demanda de cursos técnicos e superiores em dança. Essa mudança teve impacto na predominância de cursos de licenciatura e na ampliação dos debates históricos, políticos e culturais (e-MEC, online). A dança, assim, assumiu um novo papel social e educativo, desafiando as estruturas técnica e ideológica anteriores, alinhando-se às expressões regionais e promovendo o desenvolvimento cultural dos alunos e estudantes.

O dinamismo entre os setores público e privado ganha destaque na busca por impulsionar a cultura, gerando não apenas novos mercados, mas também redefinindo a importância da dança na educação. Este processo, entretanto, desencadeia mudanças que transcendem o âmbito artístico, revelando questões de gênero que impactam a experiência na inserção da dança no contexto educacional. Apesar das transformações, a essência exploratória persiste, sem alterações substanciais na estrutura subjacente. A Lei 13.278/2016, embora significativa, não assegura uma presença efetiva da dança nas escolas, frequentemente relegada a contratos precários. Assim, é crucial haver um engajamento pela qualidade da educação pública, promovendo concursos e planos de carreira.

O processo de intensificação entre os setores público e privado, visando impulsionar a cultura e abrir novos mercados, ressignifica a dança na educação. No entanto, essa inserção revela uma dinâmica de gênero, introduzindo pressupostos tácitos que afetam não apenas as mulheres, mas a todos os profissionais da dança. Apesar dessas mudanças, a essência exploratória permanece inalterada, e a Lei 13.278/2016, ao modificar a Lei de Diretrizes e Bases para linguagens artísticas, não conseguiu garantir efetiva presença da dança nas escolas nos últimos anos, nem perspectiva de estabilidade aos profissionais da dança que se dedicam ao ensino.

Considerando o trabalho abstrato como a forma do valor, as mudanças propostas levam a dança a novas configurações, influenciada pela forma-valor, a forma-dinheiro e a forma-mercadoria (Marx, 2017). O processo intenso de precarização nas condições materiais amplia formas de exploração, legitimando a transformação de artistas em produtores individuais. Essa distorção da realidade, dando vida à forma-mercadoria, incorpora as abstrações categoriais da sociedade capitalista.

No ano de 2018, o Supremo Tribunal Federal foi palco de um debate significativo que questionou a legitimidade das categorias profissionais, notadamente em um cenário de constante transformação. O foco da discussão recaiu sobre a "obrigatoriedade de diploma ou de certificado de capacitação para registro profissional no Ministério do Trabalho como condição para o exercício das profissões de Artista e Técnico em Espetáculos de Diversões" (Jusbrasil, 2013). Esse embate, tema debatido pela Procuradoria Geral da República, lançou luz sobre a complexidade inerente a essas categorias, que são regulamentadas por instrumentos legais como a Lei 6.533/78 e o Decreto 82.385/78.

Esse embate no Supremo Tribunal Federal, ocorrido em 2018, evidenciou a dinâmica em constante transformação das categorias profissionais em questão. O questionamento sobre a necessidade de diploma ou certificado para o exercício de profissões artísticas e técnicas em espetáculos de diversões, levantado pela Procuradoria Geral da República, destaca a complexidade regulatória delineada pela Lei 6.533/78 e o Decreto 82.385/78.

Esse debate ressaltou uma evidente incompatibilidade de determinadas práticas com princípios fundamentais de uma sociedade democrática, em especial, aqueles relacionados à liberdade de expressão artística, liberdade profissional e ao pleno exercício dos direitos culturais. Nesse contexto, destaca-se que em uma democracia constitucional, o papel do Estado não deve se estender à vigilância ou censura das manifestações artísticas. A imposição de requisitos de capacitação para profissões ligadas à arte cênica foi questionada e considerada contraproducente, uma vez que não encontrou justificativa legítima dentro desse contexto democrático. A autonomia do artista, sua liberdade criativa e o acesso irrestrito aos direitos culturais são elementos essenciais que devem ser protegidos em conformidade com os princípios democráticos, garantindo que a expressão artística não seja cerceada por exigências que possam comprometer seu caráter intrínseco e inovador (Jusbrasil, 2013).

Na controvérsia sobre a obrigatoriedade do registro profissional concedido pelo sindicato da categoria, a Procuradoria visava não apenas contestar essa exigência, mas também invalidar os artigos 7º e 8º da lei em questão. Enquanto o então Ministro da Cultura, Sérgio Sá Leitão, sustentava a importância do registro profissional, considerando a ação improcedente e carente de base legal,

argumentando que o reconhecimento profissional deveria ser alcançado por meios mais equitativos (Souza, 2018).

A liberdade irrestrita, embora seja um idealismo, surge da própria necessidade e incapacidade de compreender os dilemas do movimento contraditório na história. Lenin (2018) destaca que a liberdade está condicionada ao interesse coletivo, definido por quem detém o controle sobre as ferramentas e mecanismos para estabelecer seus limites. As discussões e determinações, frequentemente fundamentadas em ideais, muitas vezes não abrangem a totalidade e a complexidade da arte da dança. Assim, torna-se crucial um projeto de proteção da cultura, reconhecendo sua legitimidade e fornecendo incentivo político e econômico. Na égide do capitalismo, enquanto a cultura é um produto, não existe coletividade, nem a sua manifestação mais íntima e natural. Logo, a invalidação do reconhecimento profissional desses artistas intensificaria a precarização, agravando as já existentes condições informais e precárias de trabalho que se alastra desde a formação do primeiro corpo profissional brasileiro.

No contexto da formação artística romântica e racional, influenciada pela intervenção do Estado burguês visando garantir a produtividade, refere-se a um período histórico em que se entrelaçaram características românticas e racionais na concepção artística. Durante esse período, a sua intervenção ativa tinha como objetivo assegurar a eficiência na produção cultural.

A necessidade de regulamentar a dança, diferenciando entre dança profissional e livre expressão artística, é evidente devido à relação dialética-contraditória. A organização capitalista exige a estruturação de modelos, categorias e gêneros no mercado de dança. Apesar de ser uma forma de sociabilidade e diálogo com o mundo, a dança não é totalmente absorvida pela forma do valor abstrato. Ela continua desempenhando um papel significativo na intermediação dos produtos em dança, ao mesmo tempo em que contribui como um princípio dissociativo.

O machismo, aliado a outros marcadores socioculturais, emerge como elemento fundamental no âmago do capitalismo e seu desenvolvimento está intrinsecamente ligado ao processo de abstração do trabalho. Este, por sua vez, demanda a dissociação do "outro". A dicotomia entre trabalho produtivo e improdutivo, um artefato necessário desse processo, estabelece as bases para o preconceito de gênero na dança, relegando-a frequentemente à esfera feminina,

independente do praticante. Como ressalta Scholz (2013), essa dissociação do valor transcende as categorias da forma-mercadoria, sendo gerada por uma lógica superior que não apenas molda a produção, mas também configura a sociabilidade capitalista de maneira fetichista.

No cenário atual, a análise dos desdobramentos ganha relevância ao examinar aspectos práticos, utilitários e funcionais, essenciais para a reprodução do sistema capitalista. Essas condições históricas desafiadoras para artistas e técnicos de espetáculos incluem, por exemplo, a flexibilização, terceirização, trabalhos temporários e contratos precários. Estas práticas, historicamente presentes no trabalho artístico e cultural, foram regulamentadas para mitigar os impactos na cadeia produtiva. No entanto, é crucial questionar se a representação da atividade artística como um modelo avançado diante das novas formas de trabalho reflete efetivamente a realidade. Produtores e agentes culturais agora enfrentam a realidade do empreendedorismo criativo individual, dependendo de políticas de incentivo, formação profissional e instrução administrativa. Essa dinâmica os coloca em condições instáveis com projetos de curto prazo e livre iniciativa, ampliando a precarização e a perda de direitos.

No contexto atual, a relevância da análise dos desdobramentos torna-se evidente ao examinar aspectos práticos, utilitários e funcionais aplicados para a validação da atuação em dança, os quais desempenham um papel crucial na reprodução do sistema capitalista. Estes desdobramentos referem-se à forma como as práticas artísticas e culturais são moldadas para atender às demandas pragmáticas do sistema, muitas vezes influenciando sua utilidade econômica e funcionalidade dentro do paradigma capitalista. Isso inclui a integração da dança em projetos que seguem a perspectiva da economia da cultura, onde a arte é vista como uma atividade econômica organizada, gerando impactos positivos nos âmbitos social, educacional e cultural. Ao examinar esses desdobramentos, podemos compreender melhor como a dança é incorporada no sistema capitalista, influenciando tanto sua natureza prática quanto sua função utilitária e funcional.

A virulenta realidade do neoliberalismo, caracterizada por flexibilização, terceirização, trabalhos temporários e contratos precários, impacta intensamente todos os setores econômicos, refletindo uma condição preexistente no trabalho artístico e cultural (Raunig, 2008). Embora essas condições, historicamente desafiadoras para artistas e técnicos de espetáculos, tentem mitigar os impactos na

cadeia produtiva, produtores e agentes culturais enfrentam a realidade do empreendedorismo criativo individual, dependendo de novas políticas que os coloquem em condições de estabilidade e seguridade.

A dança, alinhada à realidade do trabalhador, deve comunicar sua cultura, experimentar relações humanas e, ao dançar, aspirar a conquistar sua forma adequada, comunicacional ao seu povo. Lukács (2018) destaca que isso ocorre por meio da luta pela pureza e pelo modo específico de refletir a realidade. Essa busca pela essência e singularidade representa um desafio significativo diante das complexidades do contexto atual, mas também uma necessidade intrínseca para a preservação da autenticidade artística, preocupada com a sua relação social.

Ao explorar a formação profissional da dança brasileira através das perspectivas de Lukács (1970) e Scholz (1996), desvela-se uma intrincada interação com a sociabilidade capitalista. Lukács destaca a notável influência do capitalismo na produção da dança, afastando-a de suas raízes humanas e desencadeando uma dinâmica conflituosa com uma regressão histórica. A dissociação-valor, delineada por Scholz, adiciona uma camada complexa à narrativa, revelando relações de poder onde normas coletivas são aceitas sob uma consciência distorcida, o que expõe as contradições subjacentes à dança brasileira.

Nesse contexto, a Constituição Federal de 1988, notadamente o artigo 215, surge como um contraponto a essas influências capitalistas, assegurando o pleno exercício das fontes da cultura nacional. No entanto, desafios contemporâneos, como a exclusão cultural ao delimitar o espaço cultural ao setor privado, questionam a universalidade da dança e sua acessibilidade a todas as camadas sociais. A complexa interação entre a produção artística e a sociabilidade capitalista destaca não apenas a expressão artística da dança, mas também as contradições que impactam sua essência e influência na sociedade.

No cenário contemporâneo, a dança enfrenta desafios relacionados à sua inserção na economia da cultura e às condições precárias de trabalho. A crescente precarização, agravada pelo neoliberalismo, impõe uma reflexão crítica sobre as condições dos artistas. Lukács (2018) sublinha a importância da preservação da autenticidade artística diante desses desafios, representando não apenas um desafio, mas uma necessidade intrínseca em um contexto complexo e em constante mutação. A busca pela essência e singularidade torna-se, assim, um imperativo para

a dança brasileira, em meio às complexidades e transformações do cenário contemporâneo.

***

Nesse terceiro capítulo, aprofunda-se a análise sobre a formação da dança brasileira, revelando um intricado panorama de relações com a sociabilidade capitalista. Inicialmente, destacamos a influência do capitalismo na produção da dança, evidenciando seu afastamento das raízes humanas e a dinâmica conflituosa gerada por esse processo. A dissociação-valor, conforme apresentada por Scholz, emerge como uma lente crítica, fornecendo embasamento para compreender as complexas relações de poder na dança, moldadas por normas coletivas fundamentadas em falsa consciência.

Ao examinarmos a constituição da dança brasileira como um produto cultural permeado por forças capitalistas, revelamos contradições que ultrapassam a mera expressão artística, alcançando uma série de desafios que impactam sua essência e influência na sociedade. A discussão contemporânea destaca como questões legais e políticas moldam diretamente as condições de trabalho e a autonomia artística na dança, entrelaçadas às forças produtivas em um cenário dinâmico.

Os desafios atuais, incluindo a exclusão cultural ao restringir o espaço cultural ao setor privado, suscitam questionamentos sobre a universalidade da dança, sua acessibilidade a todas as camadas sociais e a preservação das identidades e diversidades culturais. Nota-se, com o processo de dissociação-valor, a secundarização da atividade profissional da dança, perdendo ainda mais força em um cenário marcado pela aceleração do neoliberalismo, que a destitui rapidamente de direitos fundamentais numa sociedade democrática.

A busca pela essência e singularidade, explorada ao longo deste capítulo, emerge como uma necessidade intrínseca em um contexto complexo e em constante mutação. Em suma, este capítulo buscou oferecer uma análise crítica e profunda da formação da dança brasileira, enfocando elementos históricos e contemporâneos, legais e sociais. Revelamos não apenas uma constituição evolutiva da arte do movimento, bem como a maneira como foram aplicadas suas dissociações, mas também as tensões e contradições enfrentadas pela dança como

produto cultural em uma sociedade profundamente influenciada pelos princípios do capitalismo ao longo do tempo.

CONCLUSÃO

A presente dissertação empreendeu uma análise aprofundada das múltiplas camadas que compõem o corpo profissional da dança brasileira, visando a compreensão de suas raízes históricas e suas intricadas interações com a sociabilidade capitalista. Ao longo dos capítulos, delineou-se um percurso que abordou desde a assimilação de tendências internacionais, historicamente preservadas, até a crítica das contradições contemporâneas.

Iniciando com uma perspectiva histórica, a pesquisa evidenciou o processo que submeteu a produção cultural à subjetividade formal e contraditória, refletida na representação dissociada do feminino na atividade da dança. A formação profissional foi examinada à luz da dissociação de seu caráter universal, conectando-a às necessidades da sociedade de classe e modificando sua constituição original em sua relação humana, influenciada pela complexificação e divisão social do trabalho.

A abordagem materialista adotada ao analisar as exigências objetivas e subjetivas da produção artística da dança proporcionou uma compreensão profunda da apropriação da dança no processo de expansão do capital e da desvalorização do profissional da dança. A historiografia emergiu como elemento crucial para a legitimação desse corpo profissional, alinhando-se à ideologia dominante do capital. A dança, originalmente percebida como linguagem universal capaz de expressar a diversidade cultural, viu sua natureza dissociada para atender às necessidades específicas da sociedade de classe.

As implicações da mercantilização da dança na sociedade capitalista foram minuciosamente analisadas, destacando seu papel na estruturação da sociabilidade e sua relação dialética com o sistema capitalista. Contradições na socialização do valor, a associação da dança à atividade feminina e seu papel econômico secundário foram exploradas, evidenciando a complexidade de sua busca por uma integração mais profunda na totalidade social.

No primeiro capítulo, "Entre a dança e o apagamento: um feminino que não podia dançar", revisita-se a história para compreender como a dissociação de valores entre o masculino e o feminino fundamentou as dinâmicas de poder subjacentes. A dualidade artística tornou-se um reflexo da dualidade social,

evidenciando como a representação do poder através do corpo contribuiu para a dissociação entre o público e privado. Esta percepção contribui significativamente para a compreensão da construção cultural que fundamenta estruturas patriarcais ocidental, sendo crucial para compreender as implicações morais e sociais na divisão social de gênero. A dança, entendida como expressão do trabalho humano, revelou-se instrumental na análise crítica das interseções entre gênero, trabalho e poder na sociedade.

O segundo capítulo, "A formação em dança e a deslegitimação da cultura popular", aprofundou esta análise, revelando a intrincada relação entre a dança e a produção capitalista. Desde o estabelecimento oficial da dança como mercadoria até a dualidade constante na modernidade, a pesquisa destacou como a dança foi inserida nas estruturas socioeconômicas, favorecendo uma ideologia alinhada aos valores burgueses. A reificação e alienação, inerentes ao modo de produção capitalista, foram abordadas, evidenciando a complexa interação entre a formação em dança e a identidade feminina como a constituição do "outro" dissociado, secundarizado e desvalorizado. Isso inclui as imposições normativas e características associadas ao feminino como prática para descaracterizar a importância do ser e da atividade para a sociedade.

Os desafios enfrentados pelos profissionais da dança, incluindo as lutas contra opressões manifestadas através de aparatos culturais, revelam a necessidade premente de reconfigurar a formação em dança, transcender limitações e promover uma transformação mais inclusiva e enriquecedora no campo da dança, retomando à sua identidade originária. Enfatiza-se, assim, como essa reconfiguração não se estabelecerá sobre as amarras da sociabilidade capitalista.

No terceiro capítulo, "O romantismo e o impacto sobre a construção de um Ideal de dança", confrontam-se as contradições contemporâneas que influenciaram a dança brasileira. A assimilação de um sujeito universal, a construção da forma-valor e a categorização da dança como trabalho abstrato foram exploradas, ressaltando o papel da dança como mercadoria na sociedade capitalista. Demonstra-se como a dança é retomada sempre como um produto que não se desvincula da relação alienada e da estrutura do capital. O fetichismo nas relações comerciais da dança transforma-a em novas mercadorias, evidenciando uma produção fetichista sustentada por um patriarcalismo erigido como forma universal do capital. Diante disso, a formação da intelectualidade na dança obteve seu papel

na disputa pela hegemonia entre as classes, trazendo à tona e legitimando a hierarquização dos saberes na dança, favorecendo uma linha de pensamento permeada por uma lógica liberal.

A arte, incluindo a dança, portanto, não é uma entidade com uma história imanente, apartada da realidade, mas é determinada pelo curso da totalidade histórica da produção social. A exploração da construção da memória em dança a partir de registros históricos universalizados foi realizada, destacando a valorização do valor na dança e a conformação da sociabilidade e socialização por meio do mercado e da troca.

No cerne desta pesquisa, a relação entre a legalidade e a economia foi dissecada, demonstrando o desenvolvimento do caráter de legalidade na dança em resposta às demandas da economia baseada na troca de mercadorias. A relação sexual assimétrica e a dinâmica do valor na socialização, além da adesão a concepções estrangeiras, contribuem para a construção das padronizações ao longo da história da produção nacional, reforçando uma edificação de padrões internacionalizados por meio das dinâmicas do mercado e a garantia da secundarização e, consequentemente, a precarização da atividade da dança.

A incorporação de novas modalidades na dança profissional brasileira acaba expropriando a relação social comum e comunitária, estabelecendo legitimidades formais, mas também degradando o trabalho humano na relação social natural ao qual a dança originalmente pertence. O processo contínuo e a introdução de novos gêneros e estilos em dança, permeado por estratégias para a expansão do capital, não representam rupturas estruturais, mas sim uma constante incorporação de novas formas de comercialização que favorecem o aceleramento das relações liberais.

As contradições revelam uma clivagem na capacidade de produção artística, estabelecendo hierarquias entre seus produtores em uma concepção dissociada. As consequências da legitimação da natureza dissociativa da dança foram exploradas, impactando sua integração com as raízes humanas. O desenvolvimento das formas objetivas da dança no contexto brasileiro, considerando as influências externas e internas que contribuíram para essa conformação, revelam as condições das relações entre a dança e as forças político-econômicas, ressaltando a necessidade de proteger a autenticidade artística em meio a um contexto desafiador.

Em síntese, a dança brasileira transcende sua manifestação como mera expressão artística; ela é um reflexo da sociedade em que está imersa. A complexidade da relação entre a dança e a sociabilidade capitalista permeou cada capítulo, revelando as contradições, desafios e resistências que moldam essa manifestação cultural. Ao explorar as profundezas da formação da dança brasileira, instiga-se a reflexão sobre como proteger a autenticidade artística em meio a um cenário desafiador e permitir que a dança continue a desempenhar seu papel vital na expressão da identidade cultural brasileira. A busca pelo diálogo com as raízes culturais, em sua relação humanamente necessária, torna-se, assim, não apenas um desafio, mas uma necessidade intrínseca para a dança brasileira florescer em meio às complexidades do cenário contemporâneo onde o lucro muitas vezes prevalece.

Eu não luto para vencer, eu sei que vou perder; eu luto para ser fiel até o fim. [...]. A minha perspectiva é o fracasso, porque se nesse sistema eu não fracassar, é porque eu aderi a ele.

Pr. Julio Lancellotti

REFERÊNCIAS

ACHCAR, Dalal. *Ballet, Arte, Técnica, Interpretação*. Rio de Janeiro: Cia Brasileira de Artes Gráficas, 1980.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.

ALMEIDA, Heloisa Suzano; ASSIS, Monique Ribeiro. Alguns sentidos sobre o uso da técnica do balé clássico no mercado da dança profissional carioca contemporânea. *Revista Brasileira de Ciência e Movimento*, v. 26, n. 4, p. 115-123, 2018.

AMIN, Samir. *El eurocentrismo*. Cidade do México: Siglo Veintiuno editores, 1989.

ARBEAU, Thoinot. *Orchesographie*. 2 ed. Langres: Lehan des Preyz, 1596.

ASSUNÇÃO, Naiara Müssnich Rotta Gomes de. As Origens da Dança do Ventre: perspectivas críticas e orientalismo. 2021. TCC (Licenciatura em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento De História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

BARBOSA, Leandro Mendonça. O falo como semióforo de expressão da sexualidade e jocosidade nas representações de Sileno nos séculos VI e V a.C. *e-hum Revista Científica das áreas de História, Letras, Educação e Serviço Social do Centro Universitário de Belo Horizonte*, v. 08, n. 1, 2015.

BARROS, Douglas Rodrigues. O que é eurocentrismo? *Blog da Boitempo*, 2021. Disponível em: https://blogdaboitempo.com.br/2021/06/16/o-que-e-eurocentrismo/. Acesso em: 30 jan. 2023.

BERGER, Peter L. *O dossel sagrado*: elementos para uma teoria sociológica da religião. São Paulo: Paulinas, 1985.

BIZZOCCHI, Aldo L. O clássico e o moderno, o erudito e o popular na arte. *Líbero*, v. 2, n. 1, p. 72-76, 1999.

BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o Ofício do Historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BOFF, Leonardo. A reescrição do relato do gênesis pelo patriarcado como forma de liquidar o matriarcado. *Mandrágora*, v. 26, n. 2, p. 195-201, 2020.

BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRASIL I. CASA CIVIL. Lei nº 6.533 de 24 de maio de 1978. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artista e de Técnico em Espetáculo de Diversões

e dá outras providências. *Diário Oficial da República Federativa do Brasil*, Brasília, 1978. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6533.htm. Acesso em: 11 nov. 2023.

BRASIL II. Casa Civil. *Decreto nº 82.385 de 5 de outubro de 1978*. Regulamenta a lei nº 6.533 de 24 de maio de 1978. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/d82385.htm. Acesso em: 11 nov. 2023.

BRASIL III. Casa Civil. *Quadro anexo ao decreto nº 82.385 de 5 de outubro de 1878*. Títulos e descrições das funções em que se desdobram as atividades de artistas e técnicos em espetáculos de diversões. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/1970-1979/anexo/Anl82385.pdf. Acesso em: 11 nov. 2023.

BRASIL. Constituição da república federativa do Brasil (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF, 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 11 nov. 2023.

BRASIL. CASA CIVIL. Lei nº 13.278, de 2 de maio de 2016. Altera o § 6º do art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que fixa as diretrizes e bases da educação nacional, referente ao ensino de arte. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/lei/l13278.htm. Acesso em: 11 nov. 2023.

BRASIL. MINISTÉRIO DE EDUCAÇÃO E CULTURA. LDB - Lei nº 9394/96, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Brasília: MEC, 1996.

BRASIL. SISTEMA E-MEC: Cadastro Nacional de Cursos e Instituições de Educação Superior. Disponível em: https://emec.mec.gov.br. Acesso em: 11 nov. 2023.

BRITTO, Fabiana Dultra (org.). *Cartografia da dança*: criadores-intérpretes brasileiros. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

BRYAN-WILSON, Julia; ARDUI, Olivia. História da dança ou corpos em perspectiva. *In:* BRYAN-WILSON, Julia; ARDUI, Olivia (org.). *História da dança*: vol. 2, antologia. São Paulo: MASP, 2020.

BUTLER, Judith. *Problema de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CERBINO, Beatriz. O corpo cênico e suas autorias. Entre o local e o global. *In*: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ANPUH-RIO, 17., 2016. *Anais* [...]. [Rio de Janeiro]: Instituto Multidisciplinar, UFRRJ, 2016.

CHAUÍ, Marilena. *Convite a filosofia*. 14. ed. São Paulo: Editora Ática, 2014.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987.

COMTE, Augusto. *Reorganizar a Sociedade* [1822]. São Paulo: Editora Escala, 2005.

COMTE, Augusto. *Curso de filosofia positiva:* Discurso sobre o espírito positivo; Discurso preliminar sobre o conjunto do positivismo; Catecismo positivista. São Paulo: Abril Cultura, 1978.

DALY, Ann. Classical Ballet: A Discourse of Difference. *In:* DESMOND, Jane C. *Meaning in Motion*: New Cultural Studies of Dance. U.S.A: Duke University Press, p. 57-66, 1997.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O anti-Édipo*: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2010.

DESSERT, D. *Argent, pouvoir et société au grand siècle*. Paris: Fayard, 1984.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado* [1884]. 4. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2019.

ENGELS, Friedrich. A Dialética da Natureza [1882]. *Marxists*. Disponível em: htts://www.marxists.org/portugues/marx/1882/dialetica/07.htm. Acesso em: 04 out. 2023.

FARO, Antônio José. *A dança no Brasil e seus construtores*. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.

FEDERICI, Silvia. *Mulheres e caça às bruxas:* da idade média aos dias atuais. São Paulo: Boitempo, 2019.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa*: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

FERNANDES, Sabrina. *Se quiser mudar o mundo*: um guia político para quem se importa. São Paulo: Planeta, 2020.

FEUILLE, Raoul Auger. Choréography: ou l'Art de décrire la dance par caracteres, figures et signes démonstratifs. [*S.l.*: *s.n.*, 1700]. Disponível em: http://www.gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232407/f7.image. Acesso em: 27 abr. 2023.

FOSTER, Susan Leigh. Choreography. In *Terms of Performance*. Disponível em: http://intermofperformance.site/keywors/choreography/susan-leigh-foster. Acesso em: 12 jan. 2023.

FOUCAULT, Michel. O Sujeito e o Poder. *In:* DREYFUS, H; RABINOW, Paul. Michel *Foucault*: uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I*: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

FOURNEL, V. Le ballet royal de la nuit. *In:* FOURNEL, V. *Les contemporains de Molière*. Genebra: Slatkine, 1967.

GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. 5 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira,1980.

GRAMSCI, Antonio. *Odeio os indiferentes*: escritos de 1917. São Paulo: Boitempo, 2020.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere, volume 1*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere, volume 2*. Edição e tradução de Carlos Nelson Coutinho; coedição: Luiz Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a Organização da Cultura*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

GRAMSCI, Antonio. Problemas do materialismo histórico. *In:* GRAMSCI, Antonio. Obras escolhidas. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

GRAMSCI, Antonio. *A formação do intelectual*. Coleção 70, Venda Nova: M. Rodrigues, 1972.

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

HOMANS, Jennifer. *Os anjos de Apolo*: uma história do ballet. Lisboa: Edições 70, 2012.

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

JESUS, Jorge Henrique Almeida de. O que aconteceu na história da ciência: a contribuição de Cheikh Anta Diop. *NEARCO*: Revista Eletrônica de Antiguidade, v. 12, n. 2, p. 170-197, 2020.

KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Expressão Popular, 2020.

KRUPSKAYA, Nadezhda K. *A construção da pedagogia socialista*. São Paulo: Expressão Popular, 2017.

LANGER, Susanne. *Sentimento e forma*: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave. São Paulo: Summus Editorial, 2011.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LE GOFF, Jacques. *História e memória.* São Paulo: Editora da UNICAMP, 1990.

LEITE, Taylisi de Souza Corrêa. O desenvolvimento de Getúlio Vargas e a positivação de direitos das mulheres no Brasil. *Direito, Estado e Sociedade*, n. 54, p. 310-338, jan/jun, 2019.

LEITE, Taylisi de Souza Corrêa. Desafios das mulheres: um enfoque ocidental de gênero e direitos humanos. *Lex*, v. 15, n. 19, p. 109-124, 2017.

LEITE, Taylisi de Souza Corrêa. A construção cultural do gênero e a desconstrução dos sustentáculos da discriminação: uma concepção feminista pós-estruturalista para efetivação dos direitos da humana. *In:* BORGES, Paulo César Corrêa (org.). *Marcadores sociais da diferença e repressão penal*. São Paulo: NETPDH; Cultura Acadêmica Editora, 2011.

LENIN, Vladímir I. *Cadernos filosóficos*: Hegel [1929-1930]. São Paulo: Boitempo, 2018.

LORDE, Audre. Use of the erotic: the erotic as power. *In:* LORDE, Audre. *Sister outsider*: essays and speeches. New York: The Crossing Press Feminist Series, p. 53-59, 1984.

LUKÁCS, György. *Introdução a uma estética Marxista*: Sobre a Particularidade como Categoria da Estética. São Paulo: Instituto Lukács, 2018.

LUKÁCS, György. *Para uma ontologia do ser social*. Vol. 2. São Paulo, SP: Boitempo, 2013.

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

LUKÁCS, György. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. *In:* Marx, Karl. *Cultura, arte e literatura:* textos escolhidos. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

LUKÁCS, György. *Estética*: la peculiaridade de lo estético. Vol. 2. 2. ed. Barcelona: Grijalbo, 1972.

LUKÁCS, György. Introdução a uma estética marxista. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

MARTON, Scarlett. *Nietzsche*: a transvaloração dos valores. São Paulo: Moderna, 1993.

MARX, Karl. *O capital*: crítica da economia política: livro I [1867]. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

MARX, Karl. *Grundrisse* [1857-1858]. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.

MARX, Karl. *Manuscrito econômico-filosófico* [1844]. 4. reimp. São Paulo: Boitempo, 2010a.

MARX, Karl. *Contribuição à crítica da filosofia de Hegel*: Introdução [1843]. São Paulo: Expressão Popular, 2010b.

MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política* [1859]. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MARX, Karl. *Formações econômicas pré-capitalistas* [1857-1858]. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura*: textos escolhidos. São Paulo: Expressão Popular, 2010a.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista* [1848]. São Paulo: Boitempo, 2010b.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã* [1845-1846]. São Paulo: Boitempo, 2007.

MASCARO, Alysson. *Estado e a forma política*. São Paulo: Boitempo, 2013.

MICHAILOWSKY, Pierre. *A dança e a escola de ballet.* Rio de Janeiro: MEC, 1956.

MIES, Maria. Origens sociais da divisão sexual do trabalho. A busca pelas origens sob uma perspectiva feminista. *Revista Direito e Práxis*, v. 7, n. 15, p. 838-873, 2016.

MINDSHADOW. L'epidémie dansante de Strasburg. [s/d]. Disponível em: http://www.mindshadow.fr/epidemie-dansante-strasburg/. Acesso em: 24 set. 2022.

MODESTIN, Georg. Von den hexen, so in Wallis verbrant wurdent. Eine wieder entdeckte Handschrift mit dem Bericht des Chronisten Hans Fründ über eine Hexenverfolgung im Wallis [1428]. *Vallesia*, p. 399-410, 2005.

MONASTA, Attilio. *Antonio Gramsci*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangrana, 2010.

MONTEIRO, Mariana. *Noverre*: cartas sobre a dança. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2006.

MOSÉ, Viviane. *Nietzsche hoje*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

JUSBRASIL. PGR questiona obrigatoriedade de diploma de certificação para profissionais artistas. 2013. Disponível em: https://www.jusbrasil.com.br/noticias/pgr-questiona-obrigatoriedade-de-diploma-ou-certificacao-para-profissionais-artistas/100698681. Acesso em: 11 nov. 2023.

NABAIS, Nuno. *Metafísica do trágico*: estudos sobre Nietzsche. Lisboa: Relógio d'água, 1997.

NAVAS, Cássia. *Dança e mundialização*: políticas da cultura no eixo Brasil-França. São Paulo: Hucitec, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo* [1872]. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PAIXÃO, Paulo. Coreografia: Gramática da Dança. *Idança*. 2003. Disponível em: http://idanca.net/coreografia-gramatica-da-danca/. Acesso em: 30 jan. 2023.

PAVLOVA, Adriana. *Maria Olenewa*: a sacerdotisa do ritmo. Rio de Janeiro: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001.

PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro*: nacionalismo e estilização. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

PORTINARI, Maribel. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PROCOPIO, Patrizia. *Danzare per fantasmata*: l'immagine del movimento nella teoria di Domenico da Piacenza. Dipartimento di Filosofia, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Roma Ter, [20--]. p. 1-9.

RAUNIG, Gerald. La industria creativa como engaño de masa. *In:* Proyecto Transform (org.). *Producción cultural y prácticas instituyentes*: líneas de ruptura en la crítica institucional. Madrid, Traficantes de Sueños, 2008.

REIS, Ana Carla Fonseca. Economia da cultura: entrevista com Ana Carla Fonseca Reis. Secretaria da Cultura do RS. Disponível em: https://cultura.rs.gov.br/economia-da-cultura-entrevista-com-ana-carla-fonseca-reis. Acesso em: 15 jan. 2015

RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume, 2005.

SARAIVA, Camila Silva. *Dança, ventres e feminismo*: o ritual como processo pedagógico, artístico e político. Artigo (Especialização) - Estudos Contemporâneos em Dança, Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Danças, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

SCHOLZ, Roswitha. El patriarcado productor de mercancías: tesis sobre capitalismo y relaciones de género*. Constelaciones: Revista de Teoría Crítica,* Madrid*,* v. 1, n.5. p. 44-60, dez, 2013. Disponível em: http://constelaciones-rtc.net/article/view/815/869. Acesso em: 14 set. 2023.

SCHOLZ, Roswitha. Simone de Beauvoir hoje: notas críticas sobre uma clássica do feminismo. *Revista Exit!* Crise e crítica da sociedade das mercadorias. Lisboa, n.p., 2012. Disponível em: http://www.obeco-online.org/roswitha_scholz16.htm. Acesso em: 07 maio 2023.

SCHOLZ, Roswitha. O Sexo do Capitalismo: teorias feministas e metamorfose pós-moderna do patriarcado (EXCERTOS). *Revista Exit!* Crise e crítica da sociedade das mercadorias. Lisboa, n.p., 2000. Disponível em: http://www.obeco-online.org/roswitha_scholz6.htm. Acesso em: 07 maio 2023.

SCHOLZ, Roswitha. O valor é o homem: teses sobre a socialização pelo valor e a relação entre os sexos. *Revista Novos Estudos*, n. 45, p. 15-36, jul. 1996.

SCHULZE, Guilherme. Coreografando com artefatos cognitivos. *In*: CONGRESSO DA ABRACE – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 7.,. 2008, Florianópolis. *Anais* [...]. Florianópolis: Abrace, 2008. v. 9, p.1-4.

SEGAL, Luis. O desenvolvimento econômico da sociedade. *In:* INTRODUÇÃO ao Estudo do Marxismo. Rio de Janeiro: Editorial Calvino, 1945. Disponível em: https://www.marxists.org/portugues/tematica/livros/estudo/segal/index.htm. Acessado em 03 mar. 2023.

SEMENARO, Giovanni. *Intelectuais, educação e escola*: um estudo do caderno 12 de Antonio Gramsci. São Paulo: Expressão Popular, 2021.

SILVA, Carmi Ferreira. *Por uma história da dança*: reflexões sobre as práticas historiográficas para a dança, no Brasil contemporâneo. 2012. 121p. Dissertação (Mestrado em Dança) - Escola de Dança, UFBA, Salvador, 2012.

SIQUEIRA, Arnaldo; LOPES, Antonio. *Flávia Barros*. Recife: O autor, 2004.

SOUZA, Ludmilla. Registro da profissão de artista e músico é questionado no STF. Agência Brasil, 2018. Disponível em: https://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2018-04/registro-da-profissao-de-artista-e-musico-e-questionado-no-stf. Acesso em: 11 nov. 2023.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

SUCENA, Eduardo. *A dança teatral no Brasil.* Rio de Janeiro: Fundacen, 1989.

UFBA. *História da Escola de Dança*. Salvador: UFBA, [20--]. Disponível em: http://danca.ufba.br/pt/escola/historia. Acesso em: 11 nov. 2023.

VIGOTSKI, Lev Semionovitch. *Imaginação e criação na infância*. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

VIGOTSKY, Lev Semionovitch. *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

WEBER, José Fernandes. A teoria nietzscheana da tragédia. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/trans/v30n1/v30n1a13.pdf. Acesso em: 28 jan. 2023.

XAVIER, Cínthia Nepomuceno*. 5, 6, 7, 8...Do oito ao infinito*: por uma dança sem ventre, performática, híbrida, impertinente. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

АНДРИЕЦ, Галина Алексеевна. Межкультурные коммуникации в повседневной жизни дальневосточников (конец XIX – начало XX века). *Исвестия Восточного институтаю*: ДВФУ. Владивосток, v. 34, n. 02, 2017.

ПШИКОВА, Екатерина Сергеевна. Танец как вид человеческой деятельности: проблема происхождения и определения. *Гуманитарные науки*. Омск, раздел 04, часть 04, 2014.