

ALTERIDADE, RASTROS, DISCURSOS



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
Reitora: Maria Amalia Pie Abib Andery

edue

Editora da PUC-SP

Direção:

José Luiz Goldfarb (até 28/2/2021)

Thiago Pacheco Ferreira (a partir de 1º/3/2021)

Conselho Editorial

Maria Amalia Pie Abib Andery (*Presidente*)

Ana Mercês Bahia Bock

Claudia Maria Costin

José Luiz Goldfarb

José Rodolpho Perazzolo

Marcelo Perine

Maria Carmelita Yazbek

Maria Lucia Santaella Braga

Matthias Grenzer

Oswaldo Henrique Duek Marques

MARIA CONSTANÇA PERES PISSARRA
organizadora

ALTERIDADE, RASTROS, DISCURSOS

educ

Plano de Incentivo à Pesquisa
PIPEq
PUC-SP

São Paulo
2021

Copyright © 2021. Maria Constança Peres Pissarra. Foi feito o depósito legal.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Reitora Nadir Gouvêa Kfouri/PUC-SP

Alteridade, rastros, discursos / org. Maria Constança Peres Pissarra. - São Paulo : EDUC, 2021.
254 p. ; 23 cm.

Bibliografia.

ISBN: 978-65-87387-46-8

Apoio: PIPEq

1. Identidade étnica. 2. Racismo. 3. Resistência ao governo. 4. Multiculturalismo. 5. Poder (Ciências sociais). 6. Direitos humanos. 7. Globalização. I. Pissarra, Maria Constança Peres. II. Título.

CDD 305.8

Bibliotecária: Maria Lúcia S. Pereira CRB 8ª/5754

EDUC – Editora da PUC-SP

Direção

José Luiz Goldfarb (até 28/2/2021)

Thiago Pacheco Ferreira (a partir de 1º/3/2021)

Produção Editorial

Sonia Montone

Revisão

Simone Cere

Editoração Eletrônica

Waldir Alves

Gabriel Moraes

Capa

Waldir Alves

Imagem

Pixabay

Administração e Vendas

Ronaldo Decicino

educ

Rua Monte Alegre, 984 – Sala S16

CEP 05014-901 – São Paulo – SP

Tel./Fax: (11) 3670-8085 e 3670-8558

E-mail: educ@pucsp.br – Site: www.pucsp.br/educ

O contexto contemporâneo torna cada vez mais problemático o uso de palavras como democracia, liberdade, tolerância, alteridade. Mesmo os discursos que tratam desses temas são objeto de descrédito crescente. É em nome da liberdade de ir e vir que os negacionistas se opõem às medidas sanitárias restritivas e se permitem contaminar os demais. É sob o manto da preservação da democracia e da ordem pública que o aparato policial ou militar se vê no direito de golpear e sufocar um homem negro. Quanto mais se vocifera em nome da democracia e da liberdade, tanto mais brutalmente os governantes burlam as leis, contestam o resultado de eleições, reiteram a supremacia branca, o racismo estrutural, o patriarcado, o descarte ostensivo dos vulneráveis, das minorias, dos “outros” e “outras”.

Não à toa, o pensamento se vê desarmado diante de panorama tão paradoxal, em que as palavras já não valem nada, os argumentos parecem restos caducos de um mundo ultrapassado, e doravante o que decide é a quantidade de emojis, a qualidade dos algoritmos, a minúscula plutocracia financeira e o aparato policial-militar. O destino do planeta, do aquecimento global à distribuição de renda, do conteúdo da educação ao da cultura, já não está nas mãos, se é que algum dia esteve, da maioria da população, dos cidadãos, das gentes, do que Agamben chamou de “qualquer um”.

E, no entanto, não pode o pensamento deixar de pensar justamente nisto: a força da alteridade, a resistência aos poderes, o valor das palavras e do pensamento, os rastros do que nos poderia indicar saídas.

Coube a Maria Constança Peres Pissarra, organizadora e editora desta coletânea belamente intitulada *Alteridade, rastros, discursos*, o mérito de haver convidado um leque plural de autoras e autores para tratar, cada um a seu modo, das questões mencionadas. Em um contexto neofascista, não há como fazer a economia da pergunta

formulada por La Boétie há séculos. Por que os homens desejam sua própria servidão? Em nossos termos, atuais: como os regimes neofascistas obtêm o assentimento, para não dizer a adesão, da população, que é, ela mesma, a primeira vítima da barbárie necropolítica, e engolfam a própria ideia de alteridade?

Os ensaios aqui reunidos, na sua maioria, abordam objetos singulares. O poder sobre o corpo – mas também a potência do corpo – no campo da dança; a resistência do candomblé perante os mecanismos neocoloniais; a expressão das minorias indígenas ou afro-brasileiras no sistema da arte que fez de tudo para apagá-la; a margem de liberdade que os totalitarismos tentam abocanhar; a questão da tolerância no campo jurídico, o problema dos territórios existenciais numa filosofia da diferença, etc. Vamos de La Boétie a Foucault e Lefort, de Benjamin a Hannah Arendt, de Exu a Heidegger, de Locke a Deleuze e Guattari. Tal diversidade já revela a que ponto o contexto pede ferramentas variadas, não apenas para analisar as novas modalidades de exercício do poder que balizam a democracia, a liberdade, a tolerância, mas sobretudo as resistências que infletem tal exercício e abrem caminho para uma discursividade alternativa, abrindo-nos para o campo das alteridades.

Não há poder sem resistência, dizia Foucault. Mas se os poderes estão por toda parte, também a resistência encontra-se virtualmente em qualquer lugar – nas artes, no direito, na filosofia, nos agenciamentos técnicos, na comunicação. Dado o caráter mais difuso e onipresente do poder nas últimas décadas, e seu modo sempre novo (ele é inventivo!) de penetrar nos corpos e almas, de incidir sobre a materialidade do mundo e o inconsciente, a linguagem e os afetos, a análise de tais mecanismos e de seu avesso – contrapoderes, contracondutas, insurgências, linhas de fuga – se tornou um desafio dos mais complexos – refratário a qualquer simplificação ou totalização.

Portanto, não há porta privilegiada para acessar o que move essa máquina-mundo – em vão procuramos a “casa das máquinas” central. Daí por que as várias entradas respondem à necessidade de ampliar o

leque de esferas, de visitar autores de várias linhagens, de revitalizar os conceitos, de cavar e continuar cavando, na sutileza, nos microcosmos, nos bolsões invisíveis, os signos da alteridade.

Ao final desse trajeto, tudo continua em aberto. A tarefa do pensamento político continua sendo a mais extrema, longe das torres de marfim, das abstrações celestes, da mesmidade – corajosamente mergulhada na textura do presente, nas suas diferenças e na potência do novo. Nietzsche já definia nessa dimensão paradoxal a aposta da filosofia: pensar no presente, contra o presente, em favor, esperamos, de um futuro que virá.

Peter Pál Pelbart

Professor no Departamento de Filosofia e no Núcleo de Estudos da Subjetividade do Pós-Graduação em Psicologia Clínica da PUC-SP.
Estudioso da obra de Gilles Deleuze, traduziu para o português *Conversações, Crítica e Clínica* e parte de *Mil Platôs*.

Dança, corpo e relação de poder: etiqueta como regra de conduta

Ana Teixeira

É certo, portanto, que o costume poderá polir, abolir e modificar, talvez, uma parte das regras que damos: todavia, como a civilidade vem, essencialmente, da modéstia, e a modéstia da humildade, que, como as outras virtudes, se apoia em princípios inabaláveis, é uma verdade constante que, quando o costume mudar, a civilidade, no fundo, não se modificará, e uma pessoa será sempre civilizada se for modesta, e sempre modesta se for humilde.
(Courtine, 1670, pp. 173-174; tradução nossa)¹

Na corte francesa, liderada pelo rei Luís XIV (1638-1715), o Rei Sol, certo entendimento de corpo emerge pela associação da dança com a etiqueta, que exerce um papel de controle do comportamento dos indivíduos cortesões, e vem sendo empregada, até os dias de hoje, em distintas geografias.

Essa dança é a que inaugura a linhagem do que se chama “balé”² nos tempos atuais. Há uma complexidade nesse termo, em razão de sua porosidade, pois ele é empregado para designar manifestações distintas. Aqui, balé está filiado à sua gênese, que aparecerá na Itália, no

1 Do original: “Il est donc certain que l’usage pourra polir, abolir, & changer peut estre une partie des règles que nous donnons: mais neantmoins comme la civilité vient essentiellement de la modestie, & la modestie de l’humilité, qui comme les autres vertus sont appuyées sur des principes inébranlables; c’est une vérité constante que quand l’usage changeroit, la civilité dans le fond ne changeroit pas; & que l’on sera toujours civil, quand on sera modeste, & toujours modeste, quand on sera humble”.

2 Balé é a tradução de *ballet* (francês), que deriva do italiano *balletto/ballitto*.

século XV, para referendar, num primeiro momento, um grande baile (*ballo*) realizado na rua, de caráter popular e religioso. O conceito será capturado pelos nobres renascentistas e transformado em uma dança composta para o baile, *bal* (francês) ou *ballo/balli* (italiano).³

As danças realizadas nos salões e espaços régios permitem pensar a constituição do corpo daqueles que participam da vida cortês francesa, de forma ativa e social, tendo em vista que sustentavam uma estrutura de normas de comportamento do corpo, a partir de regras de conduta aprendidas minuciosamente para serem executadas em qualquer ação do cotidiano palaciano. Nesse momento histórico, a dança foi chamada de *Belle Danse* – um modo de conduta social. Mais adiante, esse conceito será abordado.

Como suporte conceitual para entender a constituição do indivíduo que dança na corte, os estudos de Michel Foucault (1926-1984), em vários de seus escritos, nos quais analisa as relações de poder, mecanismos de poder, regras de poder, regras do direito, serão trazidos. A construção do mecanismo de regras de conduta, no âmbito do “balé”, muitas vezes é lida como um domínio de forças, de quem está no poder – mestres de dança, coreógrafos, ensaiadores, diretores, instituições, etc. –, que se exerce de cima para baixo, que se “aplica” sobre o indivíduo. O que está sendo proposto é problematizar essa perspectiva.

Em seu curso, no Collège de France (1976), Soberania e Disciplina, Foucault dirá que houve uma mudança significativa na passagem do sistema feudal à Idade Moderna, com tónus nos séculos XVII e XVIII, em que a soberania não seguiria a lógica rei-súdito, mas surgiria um “novo mecanismo de poder”, que “[...] apoia-se mais nos corpos e seus atos do que na terra e seus produtos” (2004, p. 187). É nesse sentido que, a partir de então, para tratar da relação corpo, dança e poder, em um cenário monárquico, não mais caberá referenciar o “poder” como algo que um rei detém, ocupando uma

3 Sugere-se a leitura de LECONTE, Nathalie. *Entre cours et jardins d'illusion: le ballet en Europe (1515-1715)*. Pantin: Centre National de la Danse, 2014.

posição central. Será necessário atentar para “[...] não a soberania em seu edifício único, mas as múltiplas sujeições que existem e funcionam no interior do corpo social” (ibid. p. 181), ou melhor, “Não se trata de conceber o indivíduo como uma espécie de núcleo elementar, átomo primitivo, matéria múltipla e inerte que o poder golpearia e sobre o qual se aplicaria, submetendo os indivíduos ou estraçalhando-os” (ibid., p. 183).

A prática desse tipo de dança produz corpos, corpos que desejam não somente frequentar e fazer parte do ambiente cortês, mas, mais do que isso, ser admirados por aqueles que movem esse cenário, escalando a possibilidade de se tornarem nobres. Para tanto, precisam superar etapas, e a principal delas é adestrarem a si próprios, cuidarem dos detalhes, exercitarem cotidianamente as posturas corretas, os gestos de dança, de cortesia. Aprender a não dissociar dança e etiqueta do sistema de poder praticado na corte é uma estratégia de sobrevivência. A associação desempenha a função de “reatualizar” os desígnios da realeza, já que estes mantêm o rito do corpo como tônus central para se colocar em evidência e viver no mundo social.

É importante remarcar que Luís XIV, atingindo a maioridade e assumindo o poder absoluto, estabelece, em 1661, a primeira⁴ Academia Real de Dança (*Académie Royale de Danse*).⁵ A Academia⁶ irá inaugurar o desenvolvimento da arte da dança institucional, carimbando-a com as prerrogativas de um pensamento que prescreve

4 Para estudos sobre esta academia, indica-se o texto “Las reglas del ballet: el discurso de la Academia Real de Danza de Paris (1661-1725)”, de Juan Ignacio Vallejos. Disponível em: https://www.academia.edu/25515078/Las_Reglas_del_Ballet_El_discurso_de_la_Academia_Real_de_Danza_de_Paris_1661_1725_. Acesso em: 30 dez. 2020.

5 “Lettres patentes du roy, pour l’établissement de L’Académie royale de danse en la ville de Paris. Verifiées en Parlement le 30 mars 1662.” Fac-símile [documento arquivado na Bibliothèque-Musée de L’Opéra (Bibliothèque Nationale de France – BnF)]. Também disponível em formato digital: Gallica Bibliothèque Numérique (<http://gallica.bnf.fr/>). Uma versão mais atualizada da língua francesa pode ser igualmente encontrada no livro: FRANKO, Mark. *La danse comme texte, ideologies du corps baroque*. Paris: Kargo & l’Éclat, 2005. A tradução na íntegra, em português, pode ser vista em: <http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/5-2012-2.pdf>. Acesso em: 30 dez. 2020.

6 A Academia se mantém até 1680, mas pouco se sabe sobre sua desapareição, de acordo com Lecomte (2014).

o que se pratica até os nossos dias – o balé. É nessa Academia que os gestos e os códigos serão codificados, que as danças serão escritas,⁷ produzidas, ensinadas e divulgadas. Na introdução desse documento, estão os motivos que o levaram à criação dessa instituição:

Luís, pela graça de Deus, rei da França e de Navarra, a todos os presentes e aos que virão, nossa saudação. Apesar de a Dança ter sido 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, aqueles das armas, e sendo, em consequência, uma das mais vantajosas e úteis aos nossos Nobres, bem como aos demais que têm a honra de se aproximar de nossa pessoa, não apenas em tempo de guerra, em nossos exércitos, mas também em tempo de paz, no entretenimento de nossos Balés. Entretanto, durante as desordens e a confusão das últimas guerras, foi introduzida nesta Arte, como em todas as outras, uma grande quantidade de abusos capazes de conduzi-la à ruína irreparável. Várias pessoas, por mais ignorantes e inábeis que tenham se mostrado na Arte da Dança, se intrometeram para apresentá-la em público, assim, é de se surpreender que a pequena quantidade daqueles capazes de ensinar essa arte, por meio do estudo e da prática, tenha resistido tanto tempo aos principais defeitos com que a quantidade infinita dos ignorantes se esforçavam para desfigurar e corrompê-la entre a maioria dos *Gentis-hommes*. Isso faz com que, em nossa Corte e séquito, vejamos poucas pessoas capazes de ingressar em nossos Balés e outros divertimentos de Dança, qualquer que seja nossa intenção para tanto. (Teixeira, 2012, p. 2)

7 A etiqueta é também divulgada a partir da escrita, nas muitas que são elaboradas por “*mâitres à danser*” (professores de dança), em formato de livros (manuscritos, tratados, manuais, notações), em que cada um cumpre uma função, sejam elas descritivas ou mais elaboradas com símbolos. Como exemplo, vale evidenciar, na gestão de Luís XIV, os de André Lorin (?), *Livre de contredance présenté au Roy* (1685-1688), e *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs: avec lesquels on apprend facilement de soy-mesme toutes sortes de Dances. Ouvrage tres-utile aux Maîtres à Dancer & à toutes les personnes qui s'appliquent à la Dance* (1700), de Raoul-Auger Feuillet (c1659-c1710).

Assim se iniciava a institucionalização da dança. O historiador Guest (2001, p. 11; tradução nossa) afirma que: “[...] o simples fato de sua fundação testemunha a importância que tinha a dança entre os divertimentos da corte e da capital [...]”.⁸

Warnke (2001, p. 162), ao pesquisar sobre os artistas acolhidos nas cortes do Ocidente europeu, discorrendo sobre a criação de muitas academias nesse período, declara: “A tendência dos príncipes de manterem sob seu controle a escolha e convites dos artistas encontrou nas academias sua institucionalização mais eficiente”.

Se a dança fazia parte dos divertimentos das cortes anteriores, na gestão de Luís XIV ela ganha um papel de grande relevância política, cuja envergadura é enfatizada na mobilização do corpo que dança como uma retórica de poder. Franko (2005), ao estudar a instituição da Academia, reforça que a dança se acentuava como “prática de civilidade”, incentivando o *gentilhomme* “[...] a servir ao seu soberano, na guerra como no espetáculo”⁹ (p. 148; tradução nossa).

Luís XIV, em suas *Memórias*, ao falar da cumplicidade dos corpos nos encontros sociais, escreve: “[...] confere às pessoas da corte uma honesta familiaridade conosco, comove-as e encanta-as mais do que se pode imaginar” (*apud* Lapeyere, 2013, p. 176; tradução nossa)¹⁰. Sendo um rei devoto às artes e implicado em transformar a sua corte num símbolo do poder “universal”, durante seu longo reinado promove uma mudança no contexto da dança. Luís XIV começou a dançar desde muito cedo, e era um bailarino reverenciado pela aristocracia e pela nobreza:

O Rei Sol, por sua vez, é um dos melhores dançarinos do seu tempo: pudera, durante a juventude: só o ensinaram a dançar e a tocar violino: (Voltaire); e mesmo depois que tem a autoridade

8 Do original: “[...] le simple fait qu’elle eût été fondée témoignait de l’importance qu’avait la danse parmi les divertissements de la cour et de la capitale.”

9 Do original: “[...] à servir son souverain, à la guerre comme au spectacle”.

10 Do original: “[...] donne aux personnes de la cour une honnête familiarité avec nous, les touche et les charme plus qu’on ne peut dire.”

de rei absoluto, nas festas um dos grandes momentos é quando Luís XIV, às vezes só, baila para seus cortesãos. (Ribeiro, 1998, p. 43)

Suas investidas vão destacar, então, a dança como uma arte autônoma e de referência, pois ela habilitaria o corpo para todas as ações e gestos do cotidiano cortesão, e o harmonizaria para o bem-estar no convívio social. Nesse contexto, gesto é empregado no sentido de gestos do cotidiano: andar, sentar, caminhar, cumprimentar, comer, montar a cavalo, jogar, bem como ser um hábil bailarino, seja dançando nos bailes ou nos balés. “[...] Os gestos mais triviais adquirem uma importância que, somada ao fascínio que exercem, serve a organizar a hierarquia da corte” (Ribeiro, 1998, p. 45).

Na linha dessa citação, Lecomte (2014, p. 45; tradução nossa)¹¹ esclarece que “[...] marca de uma educação distinta, a dança se torna a chave dos códigos de comportamento da alta sociedade, que se define por uma nova forma de distinção”, e ainda: “É em parte por ter adquirido um estatuto social de elite que, de simples prática recreativa, ela acaba por constituir um saber ensinado pelo mestre, mas também transferido, pelos seus cuidados, aos divertimentos de espetáculo”.¹²

O aprendizado da dança se dá na infância, a criança cortês é introduzida aos ensinamentos dessa arte, geralmente, aos 5 anos de idade, com o objetivo de principiar o processo de “organização”, de “disciplinarização” de seus movimentos, recordando que se educar na dança é comum a todos que vivem na corte. Nesse processo de transmissão, o objetivo é preparar a criança para o contexto social, introduzindo-a na estrutura de representação do cotidiano da realeza: “verdadeiro demarcador social, a dança encontra seu lugar na formação do jovem rapaz desejoso de se inserir na vida social” (Lecomte,

11 Do original: “Marque d’une éducation distingue, la danse devient donc la clef des codes de comportement de la haute société qui se définit par une nouvelle forme de distinction”.

12 Do original: “C’est en partie parce qu’elle acquiert un statut social d’élite que, de simple pratique récréative, elle finit par constituer un savoir enseigné par de maître mais aussi transposé par leurs soins dans des divertissements spectaculaire.”

2014, p. 40; tradução nossa).¹³ O mestre de dança ensina não somente os passos das danças em voga, mas os códigos de conduta corporais que devem ser rigorosamente aprendidos.

O ensino da dança, com o propósito de socializar o indivíduo, data do século XVI, pois “[...] contribui para reprimir as desordens do corpo [...]” (Lecomte, 2014, p. 39; tradução nossa).¹⁴ Agradar ao outro e a si próprio e acalmar o ímpeto das emoções que “descontrolam” o corpo alavanca as marcas fundantes para compreender as funções da dança nessa esfera: “[...] trata-se provavelmente de, cada vez mais, agradar a seu parceiro e a seu público, e de desfrutar do prazer de sua própria dança” (Kiss, 2016, p. 116; tradução nossa).¹⁵

Saber ser conhecedor de seus gestos é a conduta indispensável para viver no ambiente real. Guest (2001, p. 12; tradução nossa) também salienta a importância do ensino da dança na corte:

Esse exemplo da realeza fazia considerar a dança como um ensinamento essencial para os nobres, tal como era a esgrima; e essa maneira de pensar se tornaria um poderoso estímulo para o desenvolvimento do balé, uma arte tipicamente francesa nos séculos XVII e XVIII.¹⁶

Esse “poderoso estímulo”, parafraseando Guest, parece não se referir a um “desenvolvimento do balé”, mas a um entendimento de corpo construído e autorizado para o balé. Assim, a “etiqueta”, como controle do corpo nas ações sociais cortesias, tem um papel decisivo nessa construção.

13 Do original: “Véritable marqueur social, la danse trouve sa place dans la formation du jeune homme désirant faire son entrée en société.”

14 Do original: “[...] contribue à réprimer les désordres du corps [...]”.

15 Do original: “[...] il s’agit probablement chaque fois de plaire à son partenaire et à son public, et de prendre du plaisir à sa propre danse.”

16 Do original: “Cet exemple royal faisait considérer la danse comme un enseignement aussi essentiel pour gentilhomme que l’était l’escrime ; et cette attitude allait constituer une stimulation puissante pour le développement du ballet, en tant qu’art typiquement français, aux XVII et XVIII siècle.”

Seria necessário remontar à corte renascentista para convocar o conceito de “etiqueta”¹⁷. A proposta não é tentar desvelar o conceito à sua exaustão, mas lê-lo no contexto dos códigos que foram estabelecidos para instaurar um determinado modo de se comportar, requisitado como autorização para viver debaixo do guarda-chuva real, com ênfase na corte francesa reinada por Luís XIV.

Segundo Ribeiro (1998), “etiqueta” é o “diminutivo de ética”, um modo individual de se portar, que interfere no âmbito das relações sociais. Para ele:

Toda uma “pequena ética”, repleta de conteúdos e maneiras, se divulga e, por meio dela, também uma micropolítica: os gestos significam educação e riqueza; através deles a sociabilidade burguesa e de classe média encontra uma expressão eficaz, muitas vezes solene. (Ribeiro, 1998, p. 7)

Também substantivada nos vocábulos norma e regra, a “etiqueta” pode ser constitutiva da união de ambos. Norma no sentido de lei, de procedimentos jurídicos, e regras podendo ser lidas enquanto acordos mais tácitos entre os convivas.

Ribeiro (1998), em seu estudo sobre a importância da etiqueta no Antigo Regime, aponta-a como um “rótulo”, seguindo sua etimologia, no sentido de revelar o lugar que cada um ocupa na escala social: “A etiqueta dará a conhecer não o título ou o indivíduo ‘como ele é’, mas a sua condição” (p. 51). E o autor ainda esclarece que: “Cega às individualidades, à intimidade de cada um, a etiqueta dará curso a um jogo social entre personagens, a um baile de máscara” (p. 51). Ou seja, a individualidade se estabelece nessa relação, no ambiente em que a etiqueta desenha as condições, posições e as hierarquias coreografadas nos espaços régios.

Agindo como um ‘mecanismo’, a etiqueta codifica os gestos e relações para os cerimoniais, as festas, as caminhadas, os jogos, as

17 No século XVII, o termo “etiqueta” é pouco utilizado, falando-se em “cortesia”, “civildade”, “decência”, “savoir-faire”, “decoro”, “boas maneiras”, entre outros.

danças, os bailes, os espetáculos, os jantares, tudo o que se referia aos eventos de sociabilidade e à vida do rei. A “etiqueta”, no sentido de um cerimonial, será introduzida na França em 1607, de acordo com Lecomte (2014). No processo real de exercer o controle, a dança ganha primazia; expressões como “formar o corpo”, “regrar o corpo”, “controlar o corpo” são recorrentes nos tratados de dança desse período, estando os verbos formar, regrar e controlar no ápice da lista das ações dos mestres de dança.

A corte do Antigo Regime, nas palavras de Elias (2001, p. 66): “[...] não passa de uma vasta extensão da casa e dos assuntos domésticos do rei francês e de seus dependentes, incluindo todas as pessoas que fazem parte daquela casa, de modo mais ou menos restrito”. É nessa perspectiva que Elias propõe seu estudo sobre a sociedade de corte, no sentido de ressaltar o sistema da sociedade de corte, da realeza, e não somente da corte.

Não podendo ser lida como uma mera regra a ser obedecida, pois reduziria sua amplitude, “etiqueta” será empregada, na esteira de Elias (2001), como “instrumento de dominação altamente flexível nas mãos do rei”:

A etiqueta apresenta uma certa margem de manobra de que ele se serve, segundo lhe convém, para determinar o grau de prestígio das pessoas na corte; e isso mesmo em assuntos de pouca importância. O rei utiliza a psicologia que corresponde à estrutura hierárquica e aristocrática da sociedade. Ele utiliza a competição dos cortesãos por prestígio e por favorecimentos para alterar a posição e o prestígio do indivíduo dentro da sociedade, por meio do grau exato do favor concedido, de acordo com seus objetivos, deslocando segundo sua necessidade as tensões e, portanto, o equilíbrio social. (Elias, 2001, pp. 106-107)

O que é imprescindível levar em conta é que a “etiqueta” era a estratégia real para manter o controle sobre a corte, ordenando-a e disciplinando-a: “[...] a etiqueta tinha uma função simbólica de grande importância na estrutura dessa sociedade e dessa forma de

governo” (Elias, 2001, p. 102). Os protocolos rigorosos do sistema de corte constituíam a sua estratégia governamental, e a criação de regras precisas atuava, com eficácia, na rotina da vida na corte. Convocando novamente Elias (2001, p. 106):

Nesse sentido, a engrenagem da corte ia girando como um estranho *perpetuum mobile*, alimentada pelas necessidades de prestígio e pelas tensões que, uma vez presentes, eram continuamente renovadas pelo mecanismo da competição.

Entender esse mecanismo da competição pode ajudar na compreensão da força motriz da etiqueta. A competição agia como a estrutura basilar para que a estrutura pudesse sobreviver. Elias (2001) trará a expressão “fetiche de prestígio”, ao enfatizar a ligação entre os atos dos cortesãos, o controle desses atos pelo próprio cortesão e o controle do rei sobre eles:

O que dava a tais atos seu significado grandioso, sério e grave era tão somente a importância que eles atribuíam aos participantes no seio da sociedade da corte, a posição de poder relativa a cada um, o nível e a dignidade que manifestavam. (Elias, 2001, p. 103)

O prestígio era a ambição maior dos viventes da corte, já que recebê-lo do rei significava que seu lugar de poder estava, até últimas ordens, protegido e desejado pelo outro, cumprindo, dessa forma, o processo monárquico da etiqueta: competição entre os cortesãos pelo prestígio concedido pelo rei.

Essa dinâmica alimentava o dia a dia da vida cortês: galgar o prestígio afirmava, em escala fulgurante, a manutenção da rivalidade entre os convivas, e, portanto, a engrenagem se estabelecia numa certa normatização desses hábitos, pois “[...] Uma vez que a hierarquia dos privilégios foi criada segundo os parâmetros da etiqueta, esta passou a ser mantida apenas pela competição dos indivíduos envolvidos em tal dinâmica [...]” (Elias, 2001, p. 103).

Para a boa execução desse mecanismo de poder, as regras precisavam ser normativas, e muitas delas foram dispostas em tratados de civilidade ou de *savoir-faire*, para a construção do que se conveniava chamar o homem daquele tempo, *Gentilhomme*¹⁸, dotado de princípios morais e éticos, portanto, aquele que sabia, à risca, “ser em etiqueta”. Essa designação diz respeito ao homem que:

[...] usava o nome de alguma província, vila, castelo, etc., ou, segundo outra opinião, aquele que seguia carreira militar, ou ainda, na versão mais verossímil, aquele que podia justificar que seu nome e sua distinção militar teriam sido usados por seus antepassados, provando assim a antiguidade de sua nobreza. (Marion, 1993, p. 258; tradução nossa)¹⁹

Segundo o *Traité de la noblesse et de toutes ses différentes espèces* (*Tratado da nobreza e de todas as suas diferentes espécies*), de Gilles André de la Roque, de 1678, a nobreza é constituída pelos homens que possuem qualidades mais nobres, relacionadas à dignidade e à moral. Na definição de Roque (1678, p. 2; tradução nossa):²⁰

[...] A nobreza mais valorizada é aquela proveniente de uma longa linhagem de ancestrais, pela felicidade do bom nascimento. E ela é mais perfeita naqueles que a têm dessa maneira que naqueles que a inauguram, ainda que haja mais virtude em se distinguir do comum por um mérito pessoal que em receber

18 Optou-se por manter esse conceito em francês, para não gerar problemas de entendimento.

19 Do original: “[...] portait le nom de quelque province, bourg, château, etc., ou, selon une autre opinion, celui qui faisait profession des armes, ou plutôt, version plus vraisemblable, celui qui pouvait justifier que son nom et ses armes avaient été porté par ses parentes et aïeux, et prouver ainsi l’ancienneté de sa noblesse”.

20 A grafia é a do próprio documento pesquisado. Do original: “[...] La Noblesse plus considérée est celle que l’on tire d’une longue suites d’Ancestres, par le bonheur de la naissance; & elle se trouve plus parfaite dans ceux qui l’ont ainsi, que dans ceux qui la commencent : quoy qu’il y ait d’ailleurs plus vertu à se distinguer du commun par un mérite personnel, qu’à recevoir des autres un bien auquel on n’a rien contribué, & que la fortune seule a fait trouver en naissant, dans le souvenir des vertus & des actions glorieuses de ceux qui nous précèdent».

de outros um bem ao qual em nada se tenha contribuído, tendo sido gerado pelo mero acaso na lembrança das virtudes e ações gloriosas dos que nos precederam.

Essas qualidades do homem nobre, que estão associadas ao dever de ser amável para chamar a atenção do soberano e dos próximos, também foram detalhadas no livro *L'Honneste-Homme ou L'art de plaire a la court* (*O homem honesto ou a arte de agradar na corte*),²¹ escrito em 1630 por Nicolas Faret (c. 1596-1646), que, minuciosamente, descreve como o homem deve agir em cada circunstância de sua vida na corte. Luís XIV se proclamava *Le premier Gentilhomme* (*O primeiro Gentilhomme*), e, como explica Elias (2001, p. 161), esse nome se referia ao “[...] fato de ele ter sido educado segundo os costumes e a mentalidade da corte, de ser formado por esses costumes em termos de atitude e pensamento [...]”.

O nobre vivia e dependia do ideário monárquico. Os *Gentilshommes* exercitavam, cotidianamente, as normas e regras que os estatutos e tratados impunham para a organização do convívio entre monarcas e nobres. Lecomte (2014) informa que os primeiros tratados mostram que a dança se conformava ao decoro, com a “modéstia, virtude e decência” impressas em seus gestos. O ponto crucial desse processo de “decoro”, por meio da dança, se intensifica quando o Rei Sol se muda para o castelo de Versalhes, em 1682. Levando com ele, além da família real, todo um séquito constituído de aristocratas, burgueses, membros da igreja e muitos empregados, totalizando, em média, 10 mil habitantes que passam a viver entre as grades desse castelo, sob a vigilância diária do rei e seus aliados: “[...] A corte, cuja vida cotidiana é regulada por um cerimonial onipresente,

21 FARET, Nicolas. *L'Honneste homme, ou L'art de plaire à la court (sic) par le sieur Faret*. Paris: Toussaints du Bray, 1630.

torna-se palco de um verdadeiro balé que exige de todos os que ali aparecem um esforço permanente de autodomínio”²² (Lecomte, 2014, p. 144; tradução nossa).

De acordo com Ribeiro (1998, p. 35): “[...] na corte, o rei se dá em espetáculo, mas em algum momento cada um é chamado a se mostrar; ser visto é ser controlado (daí a exigência de bom desempenho nos gestos), mas também é ser admirado”. A relação entre arte e poder se afirma na corte, onde a aparência e o lugar ocupado nas danças determinavam a imagem pública de alguém:

Se alguém por acaso se encontra em uma assembleia ou em algum baile, é preciso antes de qualquer coisa saber exatamente, eu não digo a dança, mas as regras de dança e de cortesia praticadas de acordo com o lugar em que se está [...]. (Courtine, 1670, p. 140; tradução nossa)²³

No *Nouveau Traité de la Civilité* (*Novo Tratado da Civilidade*), de 1670, escrito por Antoine Courtine (1622-1685) a pedido de rei Luís XIV, lê-se: “[...] nossas ações em relação aos outros ou são absolutas ou são independentes ou dependentes, de acordo com a diferença dos três tipos de pessoas: superiores, iguais e inferiores (p. 21; tradução nossa)”²⁴. E o autor apresenta outra noção, mais adiante: “No geral, em relação a todos os tipos de pessoas, a cortesia relativa ao privilégio deve ser medida a partir do que a própria pessoa é, e depois a partir do que os outros fazem (p. 56; tradução nossa)”²⁵. No intento de

22 Do original: “La cour, dont le quotidien est réglé par un cérémonial omniprésent, devient la scène d’un véritable ballet qui exige de tous ceux qui y paraissent un effort permanent de maîtrise de soi.”

23 Do original: “Si l’on se trouve par quelque rencontre imprévue à une assemblée, ou à quelque bal, il faut avant toutes chose savoir exactement, je ne dis pas la danse, si l’on ne veut, mais les règles de la danse, & de la civilité que se pratique selon le lieu où l’on se rencontre [...]”.

24 Do original: “[...] nos actions à l’égard des autres, sont ou absolues, ou indépendantes, ou dépendantes, selon da difference des trois sortes de personne, superieures, égales & inferieurs (p. 21)”.

25 Do original: “En general, à l’égard de toutes sortes de personnes, la civilité concernant á preaseance se doit mesurer sur ce que l’on est soi-mesme; & ensuite sur ce que font les autres» (p. 56).

manter um desempenho louvável, cada participante se reinventava a partir dos pressupostos que regravam a sua coexistência, disputando espaço e notoriedade no ambiente cortês.

Nesse jogo, é fato notório que a sociedade orbitava ao redor do rei, que os cortesãos deveriam, na sua presença e nas 24 horas que viviam nos castelos, respeitar os códigos de boa conduta que a etiqueta impunha. Para Lecomte (2014, pp. 143-144; tradução nossa), em seus estudos sobre as práticas corporais dos homens nobres:

[...] de fato, para estabelecer o poder monárquico, Luís XIV se esforça para federar a nobreza estruturando sua corte para que seja um lugar “de disciplina” e um modelo de submissão. O rigoroso protocolo que o rei lhe impõe constitui-se, de fato, em um instrumento de reinado.²⁶

A posição social mantinha, em seus segmentos, as divisões ordenadas, nas quais o domínio da movimentação de todos se dava pela etiqueta, como observa Bély:

O monarca consagra então uma grande parte de seu tempo à vida da corte. Ele necessita de grande exatidão para resolver as dificuldades e os conflitos de privilégios, além de uma imaginação viva para reinventar divertimentos que tornassem atrativas as estadias em seus palácios. Cada momento da vida do rei é, portanto, interessante para o cortesão, na medida em que essa familiaridade lhe permite requisitar cargos e recompensas. (2005, pp. 80-81; tradução nossa)²⁷

26 Do original: “En effet, afin d’asseoir le pouvoir monarchique, Louis XIV s’emploie à fédérer la noblesse en structurant sa cour de façon à ce qu’elle soit un lieu «de discipline et un modèle de soumission. Le protocole rigoureux que le roi y impose constitue en fait un instrument de règne”.

27 Do original: «Le monarque consacre donc une grande part de son temps à la vie de la Cour. Il lui faut une grande exactitude pour régler les difficultés et les conflits de préséances, et une imagination vive pour inventer des divertissements afin de rendre attractif pour le séjour dans ses palais. Chaque moment de la vie du roi est donc intéressant pour le courtisan, d’autant que cette familiarité avec lui permet de demander des emplois ou des récompenses».

Foucault, na aula de 25 de fevereiro de 1976, expõe que é a partir do século XVIII que “[...] a vida e o saber políticos começam a inserir-se nas lutas reais da sociedade –, a estratégia, o cálculo imanente e essas lutas vão articular-se baseados em um saber histórico que é a decifração e a análise das forças” (2005, p. 205). O que é basilar para a discussão proposta no estudo foucaultiano é assimilar a relação nobiliárquica a um contínuo elemento de luta, em que “[...] a um só tempo descrição das lutas e arma na luta” (ibid.) estão ligados. A corte constitui e organiza um ambiente em que a manifestação diária e contínua da etiqueta é resplandecente.

No fundo a corte é essa espécie de operação ritual permanente, recomeçada dia após dia, que requalifica um indivíduo, um homem particular, como sendo o rei, como sendo o monarca, como sendo o soberano. A corte, em seu ritual monótono, é a operação incessante renovada pela qual um homem que se levanta, que passeia, que come, que tem seus amores e suas paixões, é ao mesmo tempo, através disso, e sem que nada disso seja de algum modo eliminado, um soberano. Tornar seu amor soberano, tornar sua alimentação soberana, tornar soberanos seu despertar e seu deitar: é nisso que consiste a operação específica do ritual e do conceito de corte. (ibid., p. 210)

Por ritual, Foucault, em *A ordem do discurso* (1970), propõe ser um sistema de restrições que “[...] define a qualificação que devem possuir os indivíduos que falam [...]; define os gestos, os comportamentos, as circunstâncias, e todo o conjunto de signos que devem acompanhar o discurso [...].” (2014, p. 37). E o ritual que se repete mantém e cria os dispositivos necessários para que o poder atue como uma rede que assegura tal dinâmica social. Assim, o “instrumento de dominação” (Elias, 2001), que é a “etiqueta”, age como a possibilidade desse ritual, como mecanismo disciplinar operante para a sobrevivência da sua atualização, ao longo de 72 anos de reinado do Rei Sol:

A prática da etiqueta consiste, em outras palavras, numa autor-representação da sociedade de corte. Através dela cada indivíduo,

e antes de todos o rei, têm o seu prestígio e sua posição de poder relativa confirmados pelos outros. A opinião social que forja o prestígio dos indivíduos se expressa através do comportamento de cada um em relação ao outro, dentro de um desempenho conjunto que segue determinadas regras. (Elias, 2001, p. 117)

Esse “desempenho em conjunto”, do qual fala Elias, é central para que se entenda a implicação entre poder e corpo, anunciada no início deste artigo, que sustenta que não se dá, no contexto da dança (em questão), como repressão:

[...] Pois se o poder só tivesse a função de reprimir, se agisse apenas por meio da censura, da exclusão, do impedimento, do recalçamento, à maneira de um grande superego, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil. (Foucault, 2004, p. 148)

Há um jogo incessante nesse “desempenho” mencionado por Elias, jogo no qual a relação de poder “mais positiva”, do “poder disciplinar” discutido por Foucault, no Capítulo II de *Vigiar e Punir* (1975), aparece: “[...] A disciplina “fabrica” indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício” (2000, p. 143).

Ao estudar a “sanção normalizadora”, no mesmo capítulo, ressalta que os sistemas disciplinares, ao punir, agem por meio de um “sistema duplo: gratificação-sanção” (Foucault, 2000, p. 150). Nesse ponto, o que deve ser marcado é que Foucault falará em “punição” nesse tipo de sistema, pois ela opera na gestão das subjetividades vinculadas à “moral”: “[...] Em primeiro lugar, a qualificação dos comportamentos e dos desempenhos a partir de dois valores opostos do bem e do mal; [...] todo o comportamento cai no campo das boas e das más notas, dos bons e dos maus pontos” (2000, p. 151). Assim, o “sistema duplo” qualifica “[...] os ‘bons’ e ‘maus indivíduos’, e é nesse jogo

constante que a dança e a etiqueta trabalham, estabelecendo as regras de conduta e exercitando-as, com “técnica e tática de dominação”, em seus procedimentos. Isso se dá justamente porque não exerce na

[...] dominação global tentando perceber os seus efeitos no nível capilar das relações sociais, mas, ao contrário, partindo dos mecanismos sutis das relações de poder que ocorrem nesse nível, decifrar as formas de apropriação de tais mecanismos pelas formas mais gerais de dominação. (Fonseca, 2011, pp. 35-36)

Seguindo um pouco mais, “[...] a ideia de relações de força que Foucault desenvolve é do tipo incitar, suscitar, incentivar, fazer falar” (ibid., p. 36), e não analisando “[...] “o Poder” como um conjunto de instituições e aparelhos garantidores da sujeição dos cidadãos em um Estado determinado” (Foucault, 2019, p. 100). Ainda nessa questão, é importante reforçar que as técnicas e táticas de dominação têm o corpo como principal alvo, como salienta Foucault:

“[...] o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o suplicam, sujeitam-no, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. (1987, p. 25)

Retomando o termo “ritual”, o qual foi brevemente abordado, termo esse analisado por Foucault para lidar com a constituição do cotidiano monárquico, que se rediz a cada dia. Em suas palavras, “[...] organizar um lugar de manifestação cotidiana e permanente de poder monárquico em seu esplendor” (1997, p. 210). Todavia, para que essa ritualização seja operante e impactante, necessita de disciplina, ou seja, “[...] é um princípio de controle da produção de discurso. Ela lhe fixa os limites pelo jogo de uma identidade que tem a forma de uma reatualização permanente das regras” (Foucault, 2014, p. 34). Melhor explicitando: “Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus comportamentos” (Foucault, 2000, p. 119).

A disciplina, enquanto controle de discurso, conversa com a etiqueta, no sentido de que esta última regra os deveres e as ações cotidianas dessa sociedade que se autocontrola e se auto-observa, seja a partir do gesto ou do lugar que o nobre ocupa: “Trata-se de uma observação de si mesmo para a disciplina no convívio em sociedade” (Elias, 2001, p. 121).

Se na sociedade de corte o ritual é permanente e sua eficácia está atrelada à disciplina que se desenvolve para a criação de discursos nas suas técnicas de coerção, a etiqueta, “instrumento de dominação” (Elias, 2001), “modela” o corpo e, portanto, seus discursos: “[...] trata-se de determinadas condições de seu funcionamento, de impor aos indivíduos que os pronunciam certo número de regras e, assim, de não permitir que todo mundo tenha acesso a elas” (Foucault, 2014, p. 35).

Para abordar como esse processo de relações de força e regimento do corpo também está na dança, será apresentado o conceito *Belle danse*²⁸. De partida, a tradução direta para o português, *Bela dança*, traz uma impossibilidade de associar a dança com os adjetivos bela e/ou bonita, pois não se trata de uma adjetivação, mas de uma qualidade, no sentido de uma propriedade do objeto (aquilo que o qualifica como objeto):

A expressão *belle danse*, como todas aquelas construídas a partir do mesmo modelo – *beau monde*, *bel air*, *beau langage*, *bel usage*, muito comuns nessa época –, não era empregada no sentido de dança bela ou bonita. Na verdade, se o adjetivo belo, tomado isoladamente, se reportava a uma consideração estética, uma vez que fazia parte de expressões como aquelas que já evocamos,

28 Esta nomeação aparece pela primeira vez, segundo Bianca Maurmayr, em seu artigo “De la ‘danse baroque’ à la ‘belle danse’ et retour: usages d’une catégorie”, no tratado *La manière de composer et faire réussir les ballets*, de Nicolas de Saint-Hubert (1641/Paris). Disponível em: <http://danse.revues.org/1563>. Acesso em: 18 dez. 2020.

ele significava antes elegante, fino, conforme os usos e os comportamentos de uma classe social bem determinada: a nobreza. (Roucher, 2001, p. 2; tradução nossa)²⁹

Também chamada de “Dança Nobre”, “Dança Barroca”, “Dança Clássica”, Maurmayr explica:

A *Belle Danse* pode então ser entendida como o sistema estético que reúne um uso um tanto “clássico” e um uso denominado “barroco” da prática da dança francesa dos séculos XVII e XVIII. O uso “clássico” seria caracterizado pela perfectibilidade da moral do bailarino bom, nobre, honesto e gracioso, e garantido por uma estrutura teórica e institucional; o uso “barroco” se manifestaria no teatro pelo hábil e versátil dançarino, capaz de metamorfose, de representar várias coisas ou ações diferentes e que movem o público. (2016, p. 5; tradução nossa)³⁰

Belle danse é entendida como uma dança elevada, culta, executada nos bailes e nos balés reais, que visa, à luz do humanismo, à compreensão de que as artes buscam o belo, o bem e a virtude do homem. Essa nomeação se desenvolve no século XVII, no reinado de Luís XIII (1601-1643), pai de Luís XIV, que se autentica como o Rei Sol, uma marca exigida pelo discurso de poder, “[...] a *belle danse* supõe um dispositivo cujas implicações seriam principalmente sociais (elas

29 Do original: “L’expression belle danse, comme toutes celles construites sur le même modèle – beau monde, bel air, beau langage, bel usage, très courantes à cette époque – n’était pas employée dans le sens de danse belle ou jolie. En effet, si l’adjectif beau, pris isolément, se rapportait bien à une considération esthétique, lorsqu’il faisait partie d’expressions comme celles que nous venons d’évoquer, il signifiait plutôt élégant, fin, conforme aux usages et aux comportements d’une classe social bien déterminée: la noblesse”.

30 Do original: “La *belle danse* peut alors être comprise comme le système esthétique qui réunit un usage plutôt “classique” et un usage dit “baroque” de la pratique dansée française des XVII^e- XVIII^e siècles. L’usage “classique” serait caractérisé par la perfectibilité des mœurs du bon danseur noble, honnête et de bonne grâce, et garanti par une structuration théorique et institutionnelle ; l’usage “baroque” se manifesterait au théâtre par le danseur habile et versatile, capable de se métamorphoser, de représenter plusieurs choses ou actions différentes, et d’éouvoir le public”.

podem ser da ordem do compartilhamento da dança ou da presença em um evento de cunho sociopolítico)” (Kiss, 2016, p. 116; tradução nossa).³¹

Há uma bibliografia expressiva da época que trata sobre a *Belle danse*, como Michel de Pure (1668, pp. 180-181; tradução nossa), que expõe a sua definição: “A *belle danse* é um refinamento no movimento, no porte, no passo e em toda pessoa que não consegue se expressar nem ensinar pelas palavras”.³² Lecomte marca o período de 1615-1715 com essa afirmação: “A técnica se desenvolve, o estilo se refina, o movimento se torna mais e mais complexo” (2014, p. 226; tradução nossa).³³ Retomando o tratado de Courtine sobre a conduta nos bailes:

Se alguém sabe dançar, deve fazê-lo se está preparado para isso, para não fazer algo fora do comum; mas se o que se tem é apenas um talento medíocre, não se deve ter a presunção de ser muito hábil, nem de se aventurar em danças das quais não se conhece nada ou muito pouco. (Courtine, 1670, p. 141 *apud* Ly & Caudal, 2009, p. 223; tradução nossa)³⁴

Claude-François Ménéstrier (1631-1705), padre historiador francês, que escreve, em 1682, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* (*Ballets antigos e modernos segundo as regras do teatro*), uma pérola para os pesquisadores que se debruçam sobre os estudos do balé de corte, tendo em vista que o autor investiga, rigorosamente,

31 Do original: “[...] la belle danse suppose un dispositif dont les implications seraient principalement sociales (elle peuvent être de l'ordre du partage de la danse ou de la présence à un événement à portée sociopolitique)”.

32 Do original: “La belle Dance est une certaine finesse dans le mouvement au port au pas et dans toute la personne qui ne se peut ny exprimer ny enseigner par les parole”.

33 Do original: “La technique se développe, le style s'affine, le mouvement devient de plus en plus complexe”.

34 Optou-se por esta versão, já que ela traz a língua francesa atualizada. Do original: “Si on sait danser, on doit faire si on est pris pour cela, afin de ne pas faire elle singulier ; mais si on nâ en cet exercice qu'un talent medíocre, il ne faut pas présumer d'être fort habile, ni de s'engager à des danses que l'on ne sait point du tout ou fort peu”.

as regras e as composições de danças e a maneira de representar a ‘alma’ daquela época. Da necessidade de prover todo e qualquer movimento de graça e de beleza, ele diz:

Ele [o rei] queria que primeiramente se cuidasse de disciplinar o corpo e que, antes mesmo da formação do espírito pelo estudo das ciências, se aprendesse a música para afinar a voz e a dança para conferir a todas as ações um ar nobre e certa graça, que raramente encontramos naqueles que nunca aprenderam este exercício. (p. 30; tradução nossa)³⁵

É fato que sendo o rei e ainda um exímio bailarino, que dançou mais de sessenta papéis durante os vinte anos iniciais de seu reinado, o que se sabe sobre seus feitos em jornais, cartas, tratados, manuscritos e desenhos de época o retratam com o máximo das noções vigentes de vigor e potência:

Dotado de força corporal, de saúde equilibrada e firme, Luís XIV não cessa de se movimentar e seu “exercício habitual / É correr, dançar, saltar” [...] Seu corpo, saudável, animado por uma grande energia no balé, é prova de vivacidade e de resistência. (Lapeyre, 2013, p. 169; tradução nossa)³⁶

Seria possível seguir com muitas informações sobre a *Belle Danse*, mas o que está sendo grifado é que essa investida sobre o corpo não é para acabá-lo, detoná-lo. Foucault insiste que, no interior da constituição do sujeito moderno, cabe fazer perceber o lado “positivo” do poder, que, ao mesmo tempo que controla o corpo, domina-o, constrange-o, mantém o indivíduo extremamente produtivo, convoca-o,

35 Do original: “Il vouloit qu’on donnât les premiers soins à regler le corps, et qu’avant qu’on formât l’esprit par l’étude des sciences, on apprît la musique pour regler la voix, et la danse, pour donner à toutes ses actions, une air noble et une certaine grace qu’on trouve rarement en ceux qui n’ont jamais appris cét exercice”.

36 Do original: “Doté en force corporelle, en santé égale et ferme, Louis XIV ne cesse de s’agiter et son ‘exercice ordinaire/Est de courir, danser, sauter’ [...] Son corps, soin, animé d’une grande énergie dans le ballet, fait preuve de vivacité et d’endurance”.

estimula-o a partir de sua capacidade de trabalho. “O poder disciplinar é, com efeito, um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior “adestrar”; ou, sem dúvida, adestrar para retirar e se apropriar mais e melhor” (Foucault, 1987, p. 143).

É nessa perspectiva que a etiqueta cumpre um papel decisivo para entender o corpo que dança na corte do Rei Sol, e que irá se estender a outras cortes da Europa Central. Enquanto “instrumento de dominação”, ela determina regras de comportamento, investindo em técnicas e táticas, organizando-as em procedimentos disciplinares. E a dança, formulada no exercício da codificação de conduta dos gestos do corpo, enreda essa condição, garantindo a manutenção desse discurso, no jogo gratificação-sanção. Retomando uma citação já apontada, dada a sua precisão:

Se alguém por acaso se encontra em uma assembleia ou em algum baile, é preciso antes de qualquer coisa saber exatamente, eu não digo a dança, mas as regras de dança e de cortesia praticadas de acordo com o lugar em que se está [...]. (Courtine, 1670, p. 140, tradução nossa)³⁷

Referências

- BELY, Lucien (2005). *Louis XIV le plus grand roi du monde*. Paris, Édition Jean-Paul Gisserot.
- COURTINE, Antoine (1671). *Nouveau traité de la civilité: qui se pratique en France, parmi les honestes gens*. Paris, Chez Helie Iosset.
- ELIAS, Norbert (2001). *A sociedade de corte: investigação sobre a sociedade da realeza e da aristocracia de corte*. Tradução Pedro Süssekind. Rio de Janeiro, Zahar.
- FONSECA, Márcio Alves da (2011). *Michel Foucault e a constituição do sujeito*. 3 ed. São Paulo, Educ.

³⁷ Do original: “Si l’on se trouve par quelque rencontre imprévue à une assemblée, ou à quelque bal, il faut avant toutes chose savoir exactement, je ne dis pas la danse, si l’on ne veut, mais les règles de la danse, & de la civilité que se pratique selon le lieu où l’on se rencontre [...]”.

- FOUCAULT, Michel (2004). *Microfísica do poder*. Org. e tradução Roberto Machado. 19. ed. Rio de Janeiro, Graal.
- FOUCAULT, Michel (2005). *Em defesa da sociedade*. Curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo, Martins Fontes.
- FOUCAULT, Michel (2000). *Vigiar e punir: o nascimento da prisão*. Tradução Raquel Ramallete. 23 ed. Petrópolis, RJ, Vozes.
- FOUCAULT, Michel (2014). *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France*. Pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução Laura Sampaio. 24 ed. São Paulo, Edições Loyola.
- FOUCAULT, Michel (2019). *História da sexualidade: a vontade de saber*. Tradução de Maria Theresa da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 9 ed. Rio de Janeiro/São Paulo, Paz e Terra.
- FRANKO, Mark (2005). *La danse comme texte: idéologie du corps baroque*. Paris, Kargo & L'Éclat.
- GUEST, Ivor (2001). *Le Ballet de l'Opéra de Paris*. Trois siècles d'histoire et de tradition. Tradução Paul Alexandre. Théâtre National de l'Opéra, França.
- KISS, Dóra (2016). *Saisir le mouvement: écrire et lire les sources de la belle danse (1700-1797)*. Paris, Classiques Garnier.
- LAPEYRE, Françoise-D. (2013). Au-delà de la lecture symbolique du corps du roi dansant, une approche concrète? In: BOUFFARD, Mickaël et al. (eds.). *Le corps dans l'histoire et les histoires du corps (XVIIe-XVIIIe siècle)*. Paris, Hermann Éditeurs.
- LECOMTE, Nathalie (2014). *Entre cours et jardins d'illusion: le ballet en Europe (1515-1715)*. Pantin, Centre National de la Danse.
- LY, Maguy e CAUDAL, Nicole e Yann (2009). *Savoir-Vivre & Bonnes Manières*. Paris, Au Chêne.
- MARION, Marcel (1993). *Dictionnaire des Institutions de la France aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris, Éditions A. & J. Picard.
- MAURMAYR, Bianca (2016). De la 'danse baroque' à la 'belle dance' et retour: usages d'une catégorie. *Recherches en danse* [En ligne], mis en ligne le 15 décembre. Disponível em: <http://danse.revues.org/1563>. Acesso em: 18 dez. 2016.
- MENESTRIER, Claude François (1682). *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*. Chez Rene Guinard, rue Saint Jacques, au grand saint Basile. Paris.

- POMEY, François-Antoine (1717). *Le Dictionnaire Royal*: augmente de nouveau et enrichi d'un grand nombre d'expressions. Dernière Edition. Lyon, Chez Louis Servant.
- RIBEIRO, Renato Janine (1998). *A etiqueta no Antigo Regime*. 4 ed. São Paulo, Moderna.
- RIBEIRO, Renato Janine (1993). *A última razão dos reis: ensaios sobre filosofia e política*. São Paulo, Companhia das Letras.
- ROSSI, Paolo (1998). *Os filósofos e as máquinas – 1400-1700*. Tradução Federico Carotti. São Paulo, Companhia das Letras.
- ROQUE, Gilles André (1678). *Traité de la Noblesse et toutes ses différentes espèces*. Chez Estienne Michallet, rue Saint Jacques. Paris.
- ROUCHER, Eugénia (2007). *Entre le bel estre et le paroistre: la danse au temps de Louis XIII. Regards sur la musique... au temps de Louis XIII*, Paris, Mardaga.
- TEIXEIRA, Ana C. E. (2012). *A midiática das companhias oficiais de dança no Brasil: ecos de comunicação entre público e privado*. 2012. Tese de doutoramento em Comunicação e Semiótica. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- TEIXEIRA, Ana C. E. (2012). *Academia Real De Dança (1661) e Academia de Ópera em Música e Versos Franceses (1669): Tradução das duas cartas oficiais deliberadas pelo rei da França, Luís XIV, que institucionalizaram a arte da dança no século XVII*. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2012/papers/academia-real-de-danca--1661--e-academia-de-opera-em-musica-e-versos-franceses--1669---traducao-das-duas-cartas-oficiais>. Acesso em: 20 dez. 2020.
- WARNKE, Martin (2001). *O artista e a corte: os antecedentes dos artistas modernos*. São Paulo, Edusp.