

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP

Gisele Kliemann

Consumo e mídia na formação em dança: o papel do culto ao corpo na cena contemporânea

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO

2009

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP

Gisele Kliemann

Consumo e mídia na formação em dança: o papel do culto ao corpo na cena contemporânea

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Tese apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para obtenção do título de doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo sob a orientação da Profa. Dra. Helena Katz

SÃO PAULO

2009

Banca Examinadora

---

---

---

---

---

## RESUMO

O Século XX inaugurou todo um novo conceito de corpo e, com ele, um outro espaço de representação do corpo na sociedade. A valorização de um foco “estético” que associa estética à beleza, fez com que o corpo passasse a ser visto como forma física e na perspectiva de um modelamento corporal, promovendo o que acabou sendo chamado de *culto ao corpo* – aqui entendido como as relações e intervenções na busca de um padrão de beleza estabelecido culturalmente e socialmente idealizado. A mídia tornou-se o agente eficiente na supervalorização da aparência corporal e na promoção de uma busca constante de um corpo ideal. Padronizado e permeado pelos valores consagrados pela sociedade de consumo, trata-se de um corpo-invólucro, um corpo-embalagem a ser valorizado pela sua aparência. É a mídia que nos incita a desejar este corpo e todas as atividades de consumo para que nos aproximemos dele. A divulgação constante, pelos meios de comunicação, dos mecanismos permanentemente aprimorados para nos permitirem substituir, trocar, transformar e modificar o corpo, nos mantém desejando o corpo ideal. Inserida neste contexto, a dança contemporânea, que não investe num único padrão estético de corpo, sofre conseqüências no que concerne à formação de seus bailarinos. Apesar de não cultivar um único corpo esteticamente padronizado, por estar inserida na sociedade, a dança contemporânea vê em seus bailarinos efeitos da ação consumista que vem pautando os tempos presentes. Bailarinos tornam-se ávidos consumidores de técnicas e treinamentos diferenciados na “fabricação” de um corpo que se mostre apto a dançar todos os tipos de dança. Com o objetivo de refletir acerca de que corpo é esse que se constrói na cultura do culto ao corpo, na busca sem limites pela perfeição de uma sociedade predominantemente consumista, aqui se procura identificar os aspectos relevantes que produzem essa nova concepção de corpo, identificando a mídia como a protagonista central nesse processo. A hipótese é a de que a atitude consumista escoa também para a dança na forma de consumo de técnicas variadas de formação. Não somente as técnicas são transformadas em mercadorias, como o próprio desejo se torna o desejo de continuar a desejar um corpo jamais atingido. Trata-se da instauração do corpo como “mercadoria” vendável e, para tal, há a necessidade de construir um corpo *seu*, que se singularize no coletivo da dança contemporânea. A busca desse corpo é regulada moda e pela mídia, e pelos processos em curso na rede ininterrupta de comunicação global. Para dar conta da investigação nesse recorte, o corpus teórico foi constituído pela teoria corpomídia (KATZ&GREINER) e por teóricos da cultura que priorizam os estudos do corpo (COSTA, FOUCAULT, LIPOVETSKY, SANT’ANNA, CASTRO, GARCIA. Como exemplos dessas questões na dança contemporânea são trazidos três distintos grupos profissionais de dança contemporânea da cidade de Curitiba. Palavras-chave: mídia e corpo; consumo e corpo; culto ao corpo; formação em dança contemporânea; Coletivo Couve-Flor/PIP Pesquisa em Movimento/Guaíra 2.

## ABSTRACT

The last century (XX) developed a new concept of the body that conquered a new space for its representation. The association between aesthetic and beauty brought relevance to the physical form of the body and promoted what it is being called *cult to the body* – that is here understood as the relations and interventions around beauty that are socially idealized. The media became the efficient agent in the supervaluation of the corporal appearance and in the promotion of a constant search of an ideal body. Standardized by the values of the consumption society, the body turned itself in a body-involucre, in a body-packing. All that counts is appearance. The media stirs us up to desire this body and all the activities needed to approach it. The media spread the need for permanently improving, remodeling, reshaping the stops body. Media keep us desiring the desire of this body. Inserted in this context, the contemporary dance suffers consequences of this process in what concerns to the formation of its dancers, although not investing in only one aesthetic standard of the body. Contemporary dance sees in its dancers the action of consumerism. Dancers become eager consumers of techniques and trainings believing that they will be able to dance all types of dance. The thesis is dedicated to identify what produces this new statement of the body, identifying the media as the central protagonist in this process. The hypothesis is that the consumeristic attitude expresses itself in dance as a form of consumption of different techniques of formation. The techniques are transformed into merchandises and the desire becomes the desire to continue to desire a body never reached. The instauration of the body as “merchandise” brings the need to construct a body proper, capable of being distinctively itself in the collective. The search of this body is regulated by fashion and by the media, in the net of global communication. The theoretical corpus was constituted with the corpomídia theory (KATZ&GREINER) and with theoreticians of the culture who prioritize the studies of the body (COSTA, FOUCAULT, LIPOVETSKY, SANT' ANNA, CASTRO, GARCIA). With the aim of present them as illustrations of these questions, three professional dance groups of the city of Curitiba are brought here.

Keywords:: media and body; consumption and body; cult of the body; formation in dance contemporary; Coletivo Couve-Flor/ PIP Pesquisa em Movimento/ Guaíra 2.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	01
Capítulo 1 – Culto ao corpo – beleza, saúde, identidade e imagem movidos pelo consumo .....	04
1.1 Corpo e saúde .....	12
1.2 Corpo: desejo e prazer no mundo do consumo .....	20
1.3 Corpo, identidade, celebridade .....	26
1.4 Imagem, auto-imagem, desejo e mídia .....	28
1.5 Aparência e sexualização .....	36
Capítulo 2 – Dança, moda, consumo e identidade .....	53
2.1 Fabricação do corpo, consumo e identidade .....	64
2.2 Mídia .....	88
2.3 Frabricação do corpo e metáfora .....	92
Capítulo 3 – Trabalhos, técnicas, treinamentos.....	100
PIP Pesquisa em Movimento .....	100
G2 Cia de Dança .....	108
Couve-Flor Mini Comunidade Artística Mundial – coletivo de artistas .....	122
Conclusão .....	132
Bibliografia .....	137

## INTRODUÇÃO

O Século XX inaugurou todo um novo espaço para o corpo. As mídias espelham uma presença constante do corpo, o que faz dele um dos assuntos de maior representatividade na sociedade. Há um foco “estético” voltado à beleza, associada à forma física e ao modelamento corporal, promovendo o que acabou sendo chamado de *culto ao corpo* – expressão usada para ratificar essa presença constante do corpo obediente ao padrão de beleza estabelecido culturalmente e socialmente idealizado.

A supervalorização da aparência corporal gerou uma busca permanente por um corpo ideal. Trata-se de uma busca que não pode ser saciada, pois seu motor é o de desejar sempre, é o desejo de continuar a desejar. Curiosamente, o modelo de corpo ideal, seja qual seja, leva para a padronização. Uma vez que todos passam a fazer com que o próprio corpo dele se aproxime, bem como de seus valores conceituais e estéticos, é toda a sociedade que, percebendo ou não, remetem a um “corpo objeto”.

Na esteira dos caminhos que levam os indivíduos a desejarem este corpo estão as atividades de consumo. Elas parecem configurar um contexto no qual a tendência é substituir, trocar, transformar, enfim, modificar o corpo para que ele se pareça com o modelo de corpo ideal.

Historicamente, os conceitos de beleza e feiúra modificam-se conforme épocas e valores a elas atribuídos, configurando padrões específicos aos seus contextos. Seu entendimento e aceitação depende da percepção e interação do indivíduo com o mundo – lembrando que hoje, esse é um mundo com a possibilidade de conexão entre as várias culturas globalizadas, com as consequências produzidas em função do constante fluxo e troca de informações.

Referências à utilidade, ornamento e funcionalidade do corpo na contemporaneidade acabam por estimular o consumo de procedimentos cirúrgicos, estéticos e de modelamento corporal para transformar o corpo num corpo “melhor”.

Inserida neste contexto, a dança contemporânea, que não investe num único padrão estético de corpo, sofre consequências no que concerne à formação de seus bailarinos. Por mais que não cultue um corpo esteticamente

padronizado, por fazer parte desse mundo globalizado e consumista, acaba por seguir alguns de seus comportamentos. Afinal, bailarinos são cidadãos do mundo que respiram as suas condições e as trazem para o seu meio profissional. Não à toa, transformam-se em consumidores de técnicas e treinamentos diferenciados na “fabricação” desse corpo ideal.

Com o objetivo de refletir acerca de que corpo é esse que se constrói na cultura do corpo pelo corpo, no qual estão embutidos valores sociais, emocionais, psicofísicos, numa busca sem limites pela perfeição numa sociedade predominantemente consumista, a presente tese procura identificar os aspectos relevantes que interferem nessa nova concepção de corpo.

Para tanto, o primeiro capítulo – *“Culto ao corpo - beleza, saúde, identidade e imagem movidos pelo consumo”* – aborda estes aspectos no intuito de expor os fatores primordiais que ditariam a construção de um modelo e, nesse sentido, inclui as relações do indivíduo contemporâneo com o desejo, o prazer e a interferência da mídia em todo esse processo.

O capítulo dois – *“Dança, moda, consumo e identidade”*- pretende desvendar as necessidades de consumo movidas pelo modismo e pela necessidade de tornar o corpo “mercadoria vendável”, e no que interferem diretamente na formação e entendimento de corpo do bailarino contemporâneo. Neste sentido, busca mostrar as exigências do mercado de trabalho em dança e as inúmeras ofertas de técnicas e treinamentos ditos “inovadores”. Apresenta características específicas que configuram o motor do consumismo na sociedade contemporânea, ressaltando aspectos relativos ao tempo, às experiências, liberdade de escolha e autonomia do indivíduo na atualidade. Chama a atenção para o fato de que o corpo se constrói nas metáforas do cotidiano, sendo a do corpo “recipiente” a principal delas. E também lembra o importante papel da mídia neste percurso

Por fim, o capítulo 3 – *“Trabalhos, técnicas, treinamentos”*- identifica alguns artistas contemporâneos de Curitiba/PR que fazem de algumas das questões aqui observadas as temáticas para as obras que criam. Nelas, corpo, fragmentação, artificialidade, identidade e hibridismo, por exemplo, são discutidos de forma a propor uma reflexão no que diz respeito ao resgate do corpo em sua complexidade, respeitando singularidades e propondo um olhar

cuidadoso, conversa o consumismo das técnicas de formação em dança e o que isso representa para o artista contemporâneo.

Para dar conta da investigação nesse recorte, o corpus teórico foi constituído pela teoria corpomídia (KATZ&GREINER) e por teóricos da cultura que priorizam os estudos do corpo (COSTA, FOUCAULT, LIPOVETSKY, SANT'ANNA, CASTRO, GARCIA).

## 1. Culto ao corpo - beleza, saúde, identidade e imagem movidos pelo consumo

Entendimentos de beleza e feiúra acontecem no fluxo da evolução e modificam-se conforme as transformações de cada cultura, ao longo da sua história. Isso impossibilita conceituá-los fora de seus contextos específicos.

Embora a preocupação com o belo sempre tenha existido, o século XX produz um posicionamento para a questão da beleza na sociedade, sobretudo no que diz respeito ao corpo, que vale a pena investigar.

Lugar da biologia, das expressões psicológicas, dos receios e fantasmas culturais, o corpo é uma palavra polissêmica, uma realidade multifacetada e, sobretudo, um objeto histórico [...] submetido à gestão social tanto quanto ele a constitui e ultrapassa (SANT'ANNA, 2005 p.12).

Castro (2007) destaca que a década de 20 do século XX marcou, de forma significativa, o desenvolvimento do culto à beleza, impondo um maior consumo de dietas em busca do corpo magro, esbelto e sadio. Houve também um impulso à indústria de cosméticos, à moda, e uma proliferação de academias de ginástica, dentre outros sinais de atividades destinadas a fabricar um padrão de corpo, evidenciando um crescente narcisismo individual e uma crescente exposição social.



1

A preocupação com a beleza do corpo ganha força no decorrer do século. Na contemporaneidade, presenciamos a tendência à supervalorização da aparência corporal, que leva os indivíduos a uma busca frenética pela forma e volume corporal ideais (CASTRO, 2007 p.70).

---

<sup>1</sup> <http://www.fotosdefamosas.com.br/famosa/Alison-Armitage>

No processo de evolução, os conceitos de beleza e feiúra acabam por se tornar padrões nos seus contextos e lá conquistam visibilidade. A superexposição do corpo na atualidade pode ser tratada como um exemplo da articulação entre padrão e visibilidade. Além de divulgar o modelo eleito para o que agora se entende por perfeição corporal, divulga também, mesmo que a maioria não se dê conta disso, um entendimento de corpo como invólucro, suporte, embalagem da mente, da alma, do espírito, do self, da identidade – ou seja, propaga o corpo como um artefato dualista.



2

Conforme Eco (2004 p.14), “[...] a Beleza jamais foi algo de absoluto e imutável, mas assumiu faces diversas, segundo o período histórico e o país [...]”. Além disso, beleza e feiúra, uma vez consideradas opostas, caminham juntas, ou seja, para identificar algo belo, deverá existir algo feio. Desta maneira, “cada cultura, ao lado de uma concepção própria do Belo, sempre colocou a própria idéia do Feio [...]” (ECO, 2004 p. 131).

Sobre a beleza do corpo, Eco (2004) aponta inúmeras variáveis, dependendo da civilização e da época histórica, e destaca a relatividade do conceito de beleza, quando diz que, “Belo” – junto com “gracioso”, “bonito” ou “sublime”, “maravilhoso”, “soberbo” e expressões similares – é um adjetivo que usamos freqüentemente para indicar algo que nos agrada” (ECO, 2004 p.8).

A identificação tanto da beleza quanto da feiúra se dá pela percepção que o ser humano tem do mundo, daquilo que está ao seu redor. Neste sentido, para Gazzaniga (2008 p.225), o mundo “se apresenta como uma série de vastas e perplexas percepções e possibilidades contingentes. A mente humana é livre para organizar os elementos da sua percepção de uma forma infinita com diversas possibilidades de combinações”, o que dá ao indivíduo, a possibilidade de escolha do que lhe agrada (belo) e do que não lhe agrada

---

<sup>2</sup> <http://images.google.com.br/>

(feio) em termos de percepção estética. Complementando essa visão, “o que as pessoas acham bonito não é arbitrário ou aleatório, mas foi desenvolvido há milhões de anos por sensações, percepções e desenvolvimento cognitivo” (ibid. p. 226), e vem se modificando em função do constante fluxo de informações e da possibilidade de conexão e integração com as várias culturas por meio de uma rede global.

Na sociedade em que vivemos hoje, não se pode tratar de questões como beleza e feiúra sem levar em conta o papel que a mídia tem na difusão das formas de corpo associáveis ao belo ou ao feio. Fazer parte de uma rede global traz conseqüências também em relação aos entendimentos de corpo que se tornam padrões. Mas, para além de deixar clara a relação entre mídia e modelos de corpo, há também que problematizar a própria construção do entendimento de corpo que é midiaticizado.

Eco complementa essa questão da beleza exemplificando que “para Isidoro de Sevilla, no *corpo humano* algumas coisas são destinadas à utilidade, outras ao *decus*, ou seja, ao ornamento, ao belo, ao agradável” (ECO, 2004 p.111).

Ao longo do tempo, a articulação entre ornamento e utilidade vem favorecendo a possibilidade de se juntar beleza e feiúra. Hoje, vive-se uma aproximação entre ornamento e utilidade que nos faz considerar os recursos de embelezamento não mais como processos de ornamentação restritos ao “fora” do corpo. As ações vêm de fora, mas buscam “naturalizar-se” no corpo: ao invés de pintar o corpo com tinta ou maquiagem removível, agora se tatua a maquiagem, na tentativa de fazer com que o ornamento seja “naturalizado” como corpo, deixando, portanto, de ser ornamento. Outro exemplo de “naturalização” são as cirurgias plásticas: ao invés de maquiagem ou ações cosméticas para esconder traços de envelhecimento, recorre-se aos procedimentos cirúrgicos e aos que intervêm diretamente na materialidade do corpo como aqueles que injetam substâncias que mudam a sua forma. O corpo histórico, vivido, que expõe os traços do seu percurso desaparece, deixando lugar para um corpo construído com recursos da tecnologia e movido pelos padrões de beleza escolhidos, que passam a ser tratados pela mídia como itens de consumo.

Esse corpo que se monta para responder à necessidade de não revelar nada a seu respeito a não ser o fato de que não tem idade nem percurso pois é permanente jovem, torna-se um corpo que não mais dá conta de sua própria complexidade.

Uma definição teórica do corpo na modernidade deve discutir igualmente a afirmação que sentencia a sua desapareição. Essas visões sucumbem o corpo em altares de exaltação da razão e de uma lógica capitalista ameaçada pelas debilidades e imperfeições do corpo, que paulatinamente corrigem as inovações tecnológicas: órgãos eletrônicos, próteses, implantes e tudo que tenha tendência a apagar a morte eliminando aquilo que seja perecível: a matéria viva [...]. O postulado aqui é que, no lugar de tal desapareição, o corpo ocupa uma posição central na ontologia e na antropologia de todas as formas de realização da modernidade. (GOMES, 2002 p. 90).<sup>3</sup>

No corpo, a articulação entre ornamento, utilidade e funcionalidade deve ser considerada relevante, pois existe desde sempre, ditando comportamentos e estilos de vida. Trata-se de uma questão central para o objeto aqui investigado, que é o que a superexposição midiática de modelos de corpos ideais vem promovendo no ensino da dança. Uma vez que a dança também produz seus modelos de corpo e de beleza, vale investigar a relação deles com a funcionalidade e a utilidade, sobretudo porque a arte da dança é constantemente tratada pela mídia como um ornamento e não como uma atividade profissional como tantas outras.

---

<sup>3</sup> SOARES, C. L. *Corpo, educação e natureza*. Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo n. 0 (1981). Projeto História 25, - São Paulo : EDUC, 2002.



Embora os cuidados com o corpo e com a estética sejam preocupações sociais sempre presentes na história<sup>6</sup> dos humanos, aqui o foco recai sobre o lugar que o corpo passou a ocupar na sociedade brasileira a partir dos anos 80 do século XX. E justamente nesse pedaço de nossa história, ocorreu o que tornou um dos marcos dessa época: a chegada dos computadores pessoais e a sua presença sempre crescente no dia a dia de um número cada vez maior de cidadãos. Quando se trata de corpo, não se pode deixar de refletir sobre as conseqüências daí advindas.

Em todos os domínios da vida social, o corpo se torna de mais a mais o centro de certas preocupações tecnológicas ou ideológicas. Seja na sua produção, no consumo, no lazer, no espetáculo, na publicidade, etc., o corpo veio a ser um objeto de tratamento, de manipulação. É sobre o corpo que converge toda uma série de interesses sociais e políticos na atual civilização tecnicista (BERNARD, 1995 p. 13 – tradução do autor).<sup>7</sup>

Isso coloca o corpo numa posição de destaque, que revela uma ordem social e simbólica que vai ecoando o tipo de divulgação que ele recebe, no

---

<sup>4</sup> <http://www.fotosdefamosas.com.br/famosa/Heidi-Klum-87>

<sup>5</sup> <http://images.google.com.br/>

<sup>6</sup> “A educação e os cuidados com o corpo remontam aos períodos civilizadores da Grécia Clássica e da República Romana” (TORRI/BASSANI/VAZ, 2007p. 1).

<sup>7</sup> dans tous les domaines de la vie sociale, le corps deviant de plus en plus l’objet, le centre de certaines preoccupations technologiques ou idéologiques. Que ce soit dans la production, dans la consommation, dans le loisir, dans le spectacle, dans la publicité, etc., le corps est devenu un objet de traitement, de manipulation, de mise en scène d’exploitation. C’est sur le corps que convergent toute une série d’intérêts sociaux et politiques dans l’actuelle <civilisation technicienne> (BERNARD, 1995 p. 13)

decorrer dos séculos XIX e XX. A presença do corpo, sua superexposição, [...] “é um pilar da formação individual, da organização social e do ordenamento simbólico, cujo fortalecimento está vinculado às formas de vida modernas e ao horizonte de sentido no qual se desenvolvem esses três aspectos” (GÓMEZ, 2002).<sup>8</sup>

O foco à forma física prescreve um tipo de modelamento estético corporal que passa a ser consagrado e idealizado, e promove o que acabou sendo indevidamente chamado de “culto ao corpo”. Indevidamente, pois se trata do culto à aparência do corpo, não ao corpo, que tem a sua complexidade achatada nesse cultuamento restringido ao consumo de algumas formas físicas apresentadas como padrões ideais pela mídia.

Chamar de “culto ao corpo” a essa busca de um padrão de beleza estabelecido culturalmente e socialmente idealizado, cujos valores são acordados conforme a moda em vigência, funciona como uma mistificação. Reduz o corpo à sua aparência (que é o que deve receber toda a atenção) para cumprir as características do que, a cada temporada, está designado como belo.

A vinculação corpo-beleza-aparência rebate forte na dança contemporânea, justamente porque essa arte questiona os séculos de representação de beleza que vinham pavimentando a dança como manifestação artística. São convocados para a dança contemporânea todos os tipos de corpos, justamente para desobedecer às tipologias de corpo até então oferecidas. Com isso, inviabiliza-se a existência de um único modelo de corpo, em favor da variedade de formas existentes e isso interfere, de alguma maneira, no que se entende por individualidade.

Hoje em dia, “individualidade” significa em primeiro lugar a *autonomia* da pessoa, a qual, por sua vez, é percebida simultaneamente como direito e dever. Antes de qualquer outra coisa, a afirmação “Eu sou um indivíduo” significa que sou responsável por meus méritos e meus fracassos, e que é *minha* tarefa cultivar os méritos e reparar os fracassos. [...] Ser um “indivíduo” é aceitar uma responsabilidade

---

<sup>8</sup> GÓMEZ, Z. P. *Corpo, pessoa e ordem social*. Tradução de Simone Andréa Carvalho da Silva. Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo n. 0 (1981). Projeto História 25, - São Paulo : EDUC, 2002.

inalienável pela direção e pelas conseqüências da interação. Tal responsabilidade não pode ser seriamente contemplada a menos que os atores tenham o direito presumido de escolher livremente o caminho a seguir (BAUMANN, 2007 p.30-33).

Não se trata do entendimento de individualidade no sentido de uma essência estável, espécie de bula sucinta que identifica cada pessoa através da sua subjetividade íntima, invisível e estável, mas sim da individualidade não essencialista, uma individualidade que está sempre em transformação, visto que o corpo nunca para de trocar informação com os ambientes pelos quais transita (KATZ & GREINER, 2005). Quando a maioria desses ambientes passa a divulgar uma imagem única de corpo perfeito, os diferentes corpos tratam de buscar as “melhorias” necessárias para dela se aproximar e, para tanto, se submetem aos procedimentos necessários para modificar a sua aparência na tentativa de aproximá-lo desse ‘ideal’. Trata-se de um corpo fabricado<sup>9</sup>, produzido por procedimentos cirúrgicos, na sua intervenção mais radical, e/ou submetido a tratamentos cosmetológicos, ou dedicado à malhação.

Mas este não é o único tipo de corpo que pode ser chamado de fabricado. Vale lembrar o que vem sucedendo com o corpo contaminado por uma atividade cada vez mais presente em nossas vidas: o uso do computador. Os processos adaptativos entre corpo e computador podem ser identificados em todos os novos males tipo síndrome do esforço repetitivo, retificação da coluna cervical, variadas formas de tendinite, etc.

Mas esse convívio cada vez mais íntimo acabou também por produzir corpos virtuais, que existem somente no mundo virtual. “A realidade virtual é, portanto, a geração de um mundo a partir de uma relação homem-máquina, um mundo criado artificialmente, que o usuário, depois, pode “habitar”. [...] um mundo alternativo” (SANTOS 2003 p.110), uma vez que “o corpo, como um sistema aberto, está exposto a esta relação de modificação mútua com o mundo em que vive” (SANTANA, 2007 p. 152).<sup>10</sup>

As transformações tecnológicas trazem modificações tão efervescentes na concepção do objeto/produto, que acarretam mudanças na maneira

---

<sup>9</sup> Ver página 25 do Capítulo 2, o qual discute a questão da fabricação do corpo na atualidade.

<sup>10</sup>SANTANA, I.A *dança em sua dobra. Olhar para o mundo e, de dentro dele, ver(-se)*. In HUMUS, 2. (Org.) NORA, S. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.

de pensar o corpo contemporâneo. São transformações que interferem no fazer humano e integram uma (re)dimensão idiossincrática de um corpo híbrido. Assiste-se ao desenvolvimento e às transformações tecnológicas como mudanças significativas que ressaltam o cotidiano. As novas tecnologias digitais ajudam nessas transformações diante da intensa utilização dos computadores, provocando uma condição adaptativa aos objetos – entre função, usabilidade, estética, plasticidade etc. (GARCIA, 2007 p. 23).

O corpo configurado para viver nesse mundo alternativo é um corpo que serve à função que se cria para ele, com especialidade própria para exercê-la conforme a idéia proposta pelo usuário. Interessa aqui compreender como esse corpo virtual, imaginado em termos de perfeição técnica e beleza, se relaciona com o outro corpo, o do mundo em que vivemos.

O deslocamento do atual para o virtual é fruto da extensa tecnologização da sociedade e da intensa digitalização de todos os setores e ramos de atividade. A “nova economia”, economia do universo da informação, parece considerar tudo o que existe na natureza e na cultura – inclusive na cultura moderna – como matéria-prima sem valor intrínseco, passível de valorização apenas através da reprogramação e da recombinação. É como se a evolução natural tivesse chegado a seu estado terminal e a história tivesse sido “zerada”, e se tratasse, agora, de reconstruir o mundo através da capitalização do virtual. (SANTOS, 2003 p.129).

Os corpos fabricados nesse mundo podem tudo, da aparência à mobilidade e ao status social. O que entra em jogo é o potencial desse poder. Sheila Ribeiro, coreógrafa, criadora-intérprete e professora de dupla cidadania e atuação profissional, pois é brasileira e canadense e atua nos dois países, discutiu a Second Life em seu espetáculo de 2008, *Organizador de Carne*<sup>11</sup>.

Nele, utiliza o conceito de “dispositivo”, ampliado por Giorgio Agamben em conferência publicada em São Paulo no ano de 2005. Sheila trabalhou como dispositivo um organizador de fila - aqueles elásticos esticados que moldam o caminho que o usuário deve percorrer até chegar ao local onde será atendido. Trata-se de um dispositivo que

---

<sup>11</sup> A partir de uma aventura no DEIC (Departamento Estadual de Investigações Criminais), **organizador de carne** especula o que é ser gente no trânsito e na construção da ética contemporânea. Tabu, racismo, politicamente correto, etologia, design interno e publicidade projetam matéria bruta desejanste. O poder se deslocando no chamado momento pós-colonial. Gente? Animal? Pós-humano? Quem e o que organiza a sua carne? - 05/2/07 - [www.donaorpheline.com](http://www.donaorpheline.com)

funciona como uma metáfora poderosa e competente de todo o nosso comportamento. Porque a ambigüidade entre ordem e disciplina, de um lado, e, do outro, o sentido de pertencer a uma sociedade que funciona sem atrito, não está somente no organizador de fila. Está em todos os outros dispositivos com os quais convivemos e deixamos de reconhecer neles a violência simbólica que promovemos. O hábito torna invisível uma série de dispositivos, despotencializando a possibilidade de se identificar o que resulta de sua relação conosco (KATZ, 2007)<sup>12</sup>.

O uso que faz de recursos como o MSN, a Second Life e o Orkut, utilizados em cena abertos e em tempo real para conversas entre Sheila e Josh, o músico que está produzindo a trilha sonora, transforma-os também em dispositivos. O espetáculo consegue deixar claro que eles funcionam como elementos de controle, reguladores e plenos de poder, tal a manipulação que exercem sobre o indivíduo.

Na era do consumo, cada vez menos o indivíduo percebe os dispositivos controladores na sua vida cotidiana, tamanha a sedução que muitos deles provocam. Além disso, o indivíduo contemporâneo também é treinado para operar dentro das regras dos dispositivos e se acostuma com a presença deles, sem perceber a real coerção por eles imposta.

No mundo da dança virtual, o corpo é o que se deseja que ele seja: flexível, ágil, forte, belo, corajoso, capaz de qualquer ação motora imaginada. Lá, o corpo natural, histórico, não mais existe com as suas limitações, dando espaço a um novo corpo, que é reconstruído a partir de uma recombinação capaz de atender às novas necessidades culturais. Há todo um segmento artístico, a videodança, que se expande continuamente. É nele que esse outro corpo nasce de experimentações.

### 1.1 Corpo e Saúde

Dentre as várias referências ao corpo encontradas mais especificamente no que diz respeito ao Antigo Regime, observa-se um aspecto voltado à saúde.

---

<sup>12</sup> KATZ, H. *Profanando as múltiplas vidas : Organizador de Carne funciona como poderosa metáfora sobre o nosso comportamento cotidiano*. Estadão de Hoje – Caderno 02 em 06/10/2007.

Embora, nesta época, este cuidado seja dirigido ao espiritual, dadas as crenças religiosas e os valores da Renascença, a alusão a um corpo objeto já pode ser notada: “[...] o corpo não passa de um invólucro, a ser nutrido e/ou a ser macerado (pelo ódio, pelo jejum)” (PELLEGRIN<sup>13</sup> p.137).

Voltado para a atualidade, essa menção ao corpo como objeto fabricado se apóia em um entendimento de corpo como invólucro, ou seja, um envoltório, uma ‘casca’. A compreensão do corpo enquanto uma embalagem favorece a popularização das práticas de sua medicalização, ao “conserto” de seus possíveis defeitos, ao seu embelezamento permanente de acordo com os modelos eleitos.

Não à toa, o assunto ‘saúde’ tem enorme visibilidade em todas as mídias. Pacientes se sentem verdadeiros paramédicos com a prática hoje disseminada de se pesquisar na internet sobre doenças. A ampliação de acesso aos medicamentos, a proliferação de informações sobre o assunto, e a difusão dos procedimentos cirúrgicos fazem parte de um conjunto de índices que sustentam a contínua expansão do assunto ‘saúde’. Programas na televisão mostram cirurgias, outros expõem casos clínicos de sucesso e insucesso, e o jornalismo dissemina as últimas novidades em alimentação, dietas e medicamentos, transplantes, o debate sobre as doenças, etc.

O Brasil é, atualmente, o maior mercado de cirurgias plásticas do mundo, superando os Estados Unidos, que lideravam o ranking de cirurgias para fins estéticos. “Das cirurgias realizadas no Brasil, 80% têm finalidade estética, enquanto apenas 20% são reparadoras, isto é, têm uma relação direta com a saúde” (CASTRO 2007, p. 42-43).

Os procedimentos cirúrgicos estéticos no Brasil já fazem parte do cotidiano em que, melhor do que “malhar” para deixar o corpo em forma, é eliminar o que aparece como excesso. A cultura da plástica é tão popular no Brasil que, no Rio de Janeiro, até escola de samba (Caprichosos) já fez samba enredo<sup>14</sup> e homenageou um dos maiores cirurgiões – Ivo Pitanguy, no ano de

---

<sup>13</sup> PELLEGRIN, N. *Corpo do comum, usos comuns do corpo*. In: CORBAIN, A; COURTINE, J.J; VIGARELLO, G. (dir.) (2008). *História do corpo: Da Renascença às Luzes*. Tradução de Maria Lúcia M. E. Orth. Petrópolis, RJ: Vozes.

<sup>14</sup> “O samba *No Universo da beleza* – faz supor que a cirurgia plástica – nas mãos de Pitanguy – é uma prática democrática que oferece a beleza igualmente a ricos e pobres” (EDMONDS, A. 2002 p. 190; In

2003, como um meio de popularizar esta prática, além de exaltar a beleza do corpo brasileiro.

Pelo samba enredo,

o rejuvenescimento que prometia (“a auto-estima em cada ego despertar”) não era um milagre milenar, mas um estranho híbrido de procedimento médico de alta tecnologia, serviço de luxo ao consumidor e transformação psicológica (EDMONDS, 2002 p. 190).

A auto-estima, neste sentido, parece ser o que mais move a mulher a exercer práticas para cuidar da beleza de seu corpo. São comuns em depoimentos os comentários relativos a contentar-se consigo mesma, a aumentar sua auto-estima, a estar de bem com a vida, a se gostar acima de tudo e de qualquer relacionamento, por exemplo, afetivo – namoro, casamento. Edmonds (2002 p. 204) destaca esses fatores ao transcrever parte de uma entrevista com uma mulher jovem que seria submetida à cirurgia plástica:

Acho importante não é você fazer cirurgia plástica pra namorado, marido, não. Acho que você tem que se sentir bem. Acho que a mudança começa no interior. Não adianta você se modificar pra alguém. (...) Eu cheguei ao ponto que não queria mais trocar as roupas em frente do espelho porque me achava horrível. Eu realmente estava precisando, eu não estava feliz.

No Brasil, Ivo Pitanguy explica um dos objetivos da cirurgia plástica: “estabelecer um equilíbrio interno que permita ao paciente reencontrar-se, reestruturar-se, para que se sinta em harmonia com sua própria imagem e com o universo que o cerca” (1985, citado por Edmonds 2002 p. 215).<sup>15</sup>

Embora não seja do escopo desta pesquisa aprofundar esta questão, depoimentos como estes sugerem que o aspecto psicológico é bastante relevante na decisão de se fazer uma cirurgia plástica, uma vez que o que

---

GOLDENBERG, M. (org.) *Nu & Vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

<sup>15</sup> Revista Brasileira de Cirurgia, março-abril 1985, vol. 75, n. 02.

importa do indivíduo passa ser a demanda de associar o “parecer bem”, ao “sentir-se bem”.

Um fator que contribui imensamente para a propagação das cirurgias estéticas é sua difusão na mídia impressa (revistas especializadas e/ ou de conhecimentos gerais) e em programas de TV. Dentre estes, destaca-se *Dr. Hollywood*, da Rede TV<sup>16</sup>, que transmite as intervenções cirúrgicas e promove debates acerca do assunto.

Nos programas de TV especializados e atualmente também nos telejornais, onde circulam notícias sobre o assunto e discussões sobre as cirurgias plásticas corretivas e estéticas, seguidamente vêm-se especialistas – cirurgiões plásticos – convidados a entrevistas para responderem perguntas freqüentes sobre as intervenções: cuidados, eficiência, recuperação, manutenção, riscos, etc.

Como informações principais ao público, “são divulgadas as precisões de novas descobertas nas técnicas, nos aparelhos, nos métodos, assim como a ‘simplicidade’ de uma cirurgia: cortes pequenos, cicatrização perfeita, dores minimizadas e eficácia” (RIBEIRO, 2003 p. 1)<sup>17</sup>.

Da mesma forma, entrevistas dadas por celebridades na mídia, esclarecem sobre os procedimentos realizados e encorajam, principalmente, as mulheres a fazerem as cirurgias plásticas.

Conjugada à idéia de *corpo perfeito*, aparece ainda a de feminilidade e masculinidade, que se manifestam sobretudo nos tipos de plásticas realizadas, locais do corpo a ser ‘melhorado’<sup>18</sup> e, finalmente na ‘definição’ do corpo (RIBEIRO, 2003 p. 1).

---

<sup>16</sup> “A RedeTV! leva você para o mundo dos cirurgiões mais badalados de Berverly Hills no programa semanal *Dr. Hollywood*. Descubra o incrível mundo das cirurgias plásticas de Los Angeles, onde ter o cirurgião plástico certo é tão importante quanto ter um bom empresário. Os espectadores irão assistir em primeira mão o que acontece nos bastidores desse universo, das pessoas que passam pela cirurgias aos médicos que vivem esse estilo de vida de Berverly Hills. A série revela com um olhar único o dia-a-dia da vida dos cirurgiões e os riscos que as pessoas correm a partir do momento que entram na sala de cirurgia. Conheça os pacientes que pagam fortunas para ter as curvas de Jennifer Lopes ou o abdômen definido de Brad Pitt. Veja todo processo emocional de uma cirurgia plástica, veja os curativos serem removidos e entre na vida de *Dr. Hollywood*”. Nota referente à chamada do programa. site <http://www.redetv.com.br/siteredetv/grupos/programas/drhollywood/index.html>

<sup>17</sup> RIBEIRO, L. B. *Cirurgia Plástica estética em corpos femininos: a medicalização da diferença*. Artigo apresentado no doutorado em Antropologia Social. UFSC, 2003.

<sup>18</sup> Sobre as partes do corpo em que se sobressaem as intervenções, CASTRO (2007 p. 43) destaca que nas mulheres predominam as intervenções na mama, andômen e face; e nos homens, na barriga, pálpebra e ginecosmatra (retirada de mamas).

Embora os homens se submetam a cirurgias plásticas, ainda são as mulheres as maiores representantes deste tipo de consumo e, ao que parece, a normalização do corpo feminino, seu embelezamento constante faz pensar numa “estratégia de controle social espantosamente durável e flexível” (BORDO, 1989 citado por EDMONDS, 2002 p. 191).

O controle do corpo por meio das tecnologias médicas, de acordo com Lipovetsky (2007), configura-se “numa maneira de lutar contra a fatalidade natural”, e o consumo de drogas capazes de intervir nos processos de envelhecimento e de atuar na prevenção de doenças, tende a “funcionar como um antideestino”.

Muitos comportamentos mostram que, no presente, o corpo é considerado como uma matéria a ser corrigida ou transformada soberanamente, como um objeto entregue à livre disposição do sujeito. A cirurgia estética, as procriações *in vitro*, mas também o consumo de psicotrópicos com vista à “gestão” dos problemas existenciais, ilustram essa relação individualista com o corpo. [...] Uma das tendências fortes de nossas sociedades coincide com a formidável expansão das técnicas destinadas não apenas a conservar e alongar a vida, mas também a melhorar a “qualidade de vida”, a resolver cada vez mais problemas da existência cotidiana tanto dos mais jovens quanto dos mais idosos. Sono, ansiedade, depressão, bulimia, anorexia, sexualidade, beleza, desempenhos de todo tipo, em todos os domínios as ações medicamentosas e cirúrgicas são mobilizadas de maneira crescente. [...] a solução de nossos males, a busca da felicidade se abriga sob a égide da intervenção técnica, do medicamento, das próteses químicas. (LIPOVETSKY, 2007 p.55-57).

São múltiplas as escolhas possíveis na perseguição do corpo belo, saudável. A cultura do corpo se desenvolve configurando um contexto no qual, de acordo com Goldenberg (2002 p. 8), as camadas médias da sociedade são obcecadas “por ilusões de perfeição física”, influenciadas por ideologias terapêuticas e consumismo visando beleza, saúde e perfeição.

Cada indivíduo é considerado responsável (e culpado) por sua juventude, beleza e saúde: só é feio quem quer e só envelhece quem não se cuida. Cada um deve buscar em si as imperfeições que podem

(e devem!) ser corrigidas. O corpo torna-se, também, capital, cercado de enormes investimentos (de tempo, dinheiro, entre outros). (GOLDENBERG, 2002 p. 9).

Em relação aos investimentos financeiros para corrigir as imperfeições, proliferam inúmeras ofertas em relação ao pagamento pelos serviços. São aceitos cartões de crédito, parcelamentos, financiamentos e até mesmo criados consórcios para facilitar a realização do 'sonho' individual. Em 2007, em São Paulo, capital, a população passou a conviver com faixas publicitárias fixadas em vários bairros, oferecendo parcelamento de cirurgias plásticas. E tudo isso somente confirma que se trata de mais um bem de consumo trabalhado como tal.

Sobre a divulgação, também em revistas especializadas de moda e saúde,

há informações a respeito do valor das cirurgias ou de formas de pagamento em várias peças publicitárias, sites e até faixas de rua, cujo parcelamento e plano de estética sem carência indicam a popularização dos tratamentos e operações para esculpir o corpo. Há preços e formas de pagamento para todos os bolsos: “condições facilitadas de pagamento”; “planos de cirurgia sem carência”; “custos acessíveis”; “planos facilitados em até 12 vezes fixas”; promoções de lançamento”, são expressões comuns nestes materiais (GARRINI, 2007 p.9).<sup>19</sup>

A mídia também divulga alguns sorteios em programas de televisão, que garantem a mulheres (que jamais teriam condições financeiras de realizá-la), o “sonho” da plástica. (RIBEIRO, 2003 p.3).

### [Quer fazer uma PLÁSTICA?](#)

Desconto em Cirurgias Plásticas Cirurgias Plasticas Baratas.  
[cirurgiaplasticaonline.blogspot.com](http://cirurgiaplasticaonline.blogspot.com)

20

---

<sup>19</sup> GARRINI, S. P. F. *Do corpo desmedido ao corpo ultramedido: reflexões sobre o corpo feminino e suas significações na mídia impressa*. In Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - V Congresso Nacional de História da Mídia – São Paulo – 31 maio a 02 de junho de 2007.

<sup>20</sup> <http://mundogump.com.br/cirurgia-plastica-voce-deve-fazer-veja-as-fotos-e-reflita/>

Numa discussão sobre a busca de diferenciação entre gêneros, em que aparecem as cirurgias femininas e masculinas, Ribeiro (2003) destaca:

Logicamente que ao falarmos de cirurgias plásticas estéticas tipicamente encontradas nas metrópoles ou grandes cidades, uma das perguntas que surge é se, além da diferenciação de gênero, pode-se pensar em outras formas de diferenciações que ocorreriam com as cirurgias plásticas. Parece-me que sua função é aquela de subjetivar uma experiência que se baseia em padrões estéticos do coletivo: *corpo perfeito, formas ideais* etc. Como se percebe no discurso, em muitos desses contextos a cirurgia plástica é uma tentativa de fugir das 'marcas' do tempo, de se diferenciar daquilo que a 'natureza' opera – ou não operou -, de criar um corpo 'novo'; o que marcaria essa diferenciação pela medicalização da experiência (p.12).

Saúde, prevenção e medicalização: está disseminada hoje, na sociedade contemporânea, uma necessidade de 'alongar' a vida, de buscar a manutenção da sua qualidade e eliminar o sofrimento.

Eis a saúde erigida em valor primeiro, e aparecendo como uma preocupação onipresente quase em qualquer idade: curar doenças já não basta, agora se trata de intervir a montante para desviar-lhes o curso, prever o futuro, mudar os comportamentos em relação às condutas de risco, dar provas de boa "observância". [...] Em nome da religião da saúde, é preciso informar-se sempre mais, consultar os profissionais, vigiar a qualidade dos produtos, sopesar e limitar os riscos, corrigir nossos hábitos de vida, retardar os efeitos da idade, passar por exames, fazer revisões gerais (LIPOVETSKY, 2007 p.53-54).

Apesar da vontade de banir as doenças e as imperfeições futuras, o que vale é o corpo do agora, do presente, este é que tem uma visibilidade na relação com o culto ao corpo. Portanto, as cirurgias, assim como todos os procedimentos capazes de interferir na manutenção do corpo jovem e saudável devem ser antecipados, para não permitir que o corpo envelheça e adoça. A busca é pela eterna juventude e saúde, e a beleza, embora exaltada pelo culto ao corpo, vem embutida nestes dois aspectos.

Entretanto, numa época em que se fala massivamente do “culto ao corpo”, em que se assiste à fabricação de uma diversidade inédita de aparelhos, serviços, publicações, roupas e medicamentos destinados, sobretudo, à majoração da saúde, ao aumento da sedução física e do prazer, não basta a constatação de que o corpo deve ser questionado a partir de uma reflexão interdisciplinar. Pois o processo constituinte do corpo eficaz, saudável, belo, jovem, é amplamente revelador de uma história que lhe é paralela, ou seja, aquela que redefine e conjura, sem cessar, a ociosidade, a doença, a feiúra e a velhice (SANT’ANNA, 2005 p. 13).

A busca é incessante e movida pelo desejo insaciável do ser humano pela perfeição, cada vez mais seduzido aos apelos do consumo. Nos tempos em que vivemos, a necessidade do modelamento de um corpo ideal reforça o aspecto consumista do culto ao corpo em que se misturam fatores relativos à beleza, saúde, utilidade e funcionalidade.

Os modelos de corpo ideal são edificados em contextos muito próprios, de acordo com os diferentes momentos da evolução e, geralmente, relacionam beleza com saúde. Para alcançar o belo, o perfeito, o corpo condiciona-se ao modismo do momento. E o “que então fundamenta a sua existência (...) é a permutação dos elementos e das funções que garantem a sua organização”. (LE BRETON, 2003 p. 16).

As preocupações com o corpo possibilitam uma reflexão, no âmbito da saúde corporal e da estética, sobre os diversos aparatos técnicos e procedimentos de modificação que aproximam ou separam o corpo físico daquilo que pode ser considerado natural ou artificial.

### [Clinica Infante Sagres](#)

Vocacionada para reabilitação oral com colocação de implantes

[www.clinicainfantessagres.com](http://www.clinicainfantessagres.com)<sup>21</sup>

Estudar, por exemplo, as atividades e os instrumentos criados ao longo dos séculos com o intuito de endireitar o corpo segundo o suceder das normas médicas e dos códigos de elegância, é compreender a historicidade não apenas do corpo mas também dos valores a ele atribuídos (SANT’ANNA, 2005 p.14-15).

---

<sup>21</sup> <http://mundogump.com.br/cirurgia-plastica-voce-deve-fazer-veja-as-fotos-e-reflita/>

Dentro do repertório de escolhas existentes no mundo contemporâneo, os indivíduos constroem identidades e constituem grupos que compartilham hábitos, gostos e preferências culturais, ou seja, um universo cultural comum. (CASTRO, 2007 p. 114).

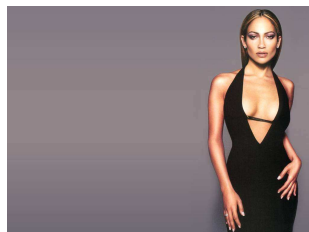
Neste ‘universo cultural comum’ é que se encontram os grupos com práticas relacionadas às academias para condicionamento e modelamento do corpo; grupos consumidores das grandes empresas de estética corporal – responsáveis pela proliferação de cosméticos para prevenção do envelhecimento, direcionados à pele e cabelos, e a cuidados com a aparência em geral. Cada serviço, com uma pitada diferente de sedução ao consumidor, com promessas de embelezamento e reação imediata, ou seja, não existe investimento de longo prazo, o consumidor paga e almeja o resultado e o sucesso no ato.

## 1.2 Corpo: desejo e prazer no mundo do consumo

As questões relativas ao desejo, ao prazer e à busca da felicidade na sociedade contemporânea exibem características específicas de uma cultura em que o consumo é o principal meio para a conquista destes valores.

Difícilmente poderia ser de outro jeito, já que o consumismo, em aguda oposição às formas de vida precedentes, associa a felicidade não tanto à *satisfação* de necessidades (como suas “versões oficiais” tendem a deixar implícito), mas a um *volume e uma intensidade de desejos sempre crescentes*, o que por sua vez implica o uso imediato e a rápida substituição dos objetos destinados a satisfazê-la (BAUMAN, 2008 p.44).

22



---

<sup>22</sup> <http://www.fotosdefamosas.com.br/famosa/Jennifer-Lopez>

Dentre as características dos desejos encontrados na sociedade contemporânea de consumo, encontra-se o fato de os indivíduos ansiarem por um corpo que se assemelhe ao que foi consagrado como perfeito, criando uma imagem de si e para si, a partir do que caberia neste “corpo” individual, habitando o coletivo.

“O corpo tornou-se responsável por formação das identidades e determinação de papéis a serem desempenhados pelo indivíduo na sociedade contemporânea. Ele é visto como ideal de felicidade a ser alcançado” (GARCIA, 2007 p. 29).



Este aspecto traz à tona o fato de que os corpos humanos não só consomem produtos, num mercado aberto, de livre acesso a todos, mas tornam-se eles mesmos as próprias mercadorias vendáveis ao consumo. “São, ao mesmo tempo, os *promotores das mercadorias e as mercadorias que promovem*” (BAUMANN, 2008 p. 13). Isso exige dos indivíduos socialmente engajados nesta sociedade consumista uma postura em relação ao seu próprio corpo e imagem que leva a um remodelamento constante, em função de acompanhar as demandas.

Para permanecerem atraentes no mercado, várias são as exigências estéticas e os procedimentos disciplinares a que os corpos devem se submeter. Prevalece uma preocupação da humanidade com a beleza, a harmonia e a perfeição da forma, como aspectos importantes para a civilização.

---

<sup>23</sup> <http://modosdemoda.wordpress.com/>

A beleza, isto é, tudo o que dá o sublime prazer da harmonia e perfeição da forma, a pureza e a ordem são ganhos que não devem ser desprezados e que, certamente, se abandonados, irão provocar indignação, resistência e lamentação. Mas tampouco devem ser obtidos sem o pagamento de um alto preço (BAUMAN, 1997 p. 7).

Este “preço” tem a ver com o reconhecimento que o indivíduo conquista socialmente, com a posição ocupada por ele no mercado e com a sua própria realização enquanto “mercadoria”, “produto” consumível no mercado de trabalho. “O teste em que precisam passar para obter os prêmios sociais que ambicionam exige que *remodelem a si mesmos como mercadorias*, ou seja, como produtos que são capazes de obter atenção e atrair *demanda e fregueses*” (BAUMAN, 2008 p.13).

Hoje se busca mais abertamente saciar os novos desejos em relação à qualidade de vida, saúde e beleza corporal – e essa busca nos aprisiona nas seduções do consumo. O corpo, todavia, nunca está pronto, congelado, suspenso do fluxo das transformações. Ele é sempre um ator construído pelos valores do momento, razão pela qual muda de forma de acordo com os tipos de contextos nos quais vive. “Memória mutante das leis e dos códigos de cada cultura, registro das soluções e dos limites científicos e tecnológicos de cada época, o corpo não cessa de ser (re)fabricado ao longo do tempo” (SANT’ANNA, 2005 p.12).

Na dança, o corpo é sempre um corpo construído. A dança não acontece naturalmente, pois implica em aprendizado e esse aprendizado acompanha a variedade de tipos de dança existentes. Para cada dança, há que se construir um corpo próprio. Ou seja, há que saber escolher quais os treinamentos adequados para cada tipo de dança que se deseja dançar.

O corpo pode ser considerado um dos símbolos de uma cultura. Assim, o corpo que hoje se chama de contemporâneo é construído com valores, crenças e expectativas que, se profundamente analisadas, projetam traços de individualidade, configurando aparências e estilos de vida<sup>24</sup> socialmente cultuados.

---

<sup>24</sup> O conceito de estilo de vida é desenvolvido por Simmel e recuperado por Pierre Bourdieu em “Gostos de classe e estilos de vida” In: ORTIZ, R.. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo, Ática, 1983.

25  
BEN COOPER

O *estilo* construído pelos indivíduos, como aponta Hillevi Ganetz (1995)<sup>26</sup>, possibilita o contraponto ou o equilíbrio entre a coletividade da moda e a personalidade individual, garantindo a possibilidade de cada um identificar-se com os outros e ser único. Tal possibilidade de construção de estilos é dada pelo consumo, que vem sendo apontado por vários autores como espaço de definição de identidades nas sociedades contemporâneas. (CASTRO, 2007 p. 87).

Para Featherstone, esse “estilo de vida, no âmbito da cultura de consumo contemporânea, indica individualidade, auto-expressão e consciência de si estilizada” (CASTRO, 2007 p. 86), entendendo a estilização no âmbito de uma identidade fabricada, imaginária e, portanto fragmentada.

A sociedade contemporânea é permeada por uma subjetividade que compra símbolos de modo a construir uma identidade que também se configura como temporariamente provisória, pois, influenciada por necessidades do momento, está sempre pronta a ser modificada.

---

<sup>25</sup> [www.google.com.br](http://www.google.com.br)

<sup>26</sup> Ph.D. in Media and Communication Studies at Stockholm University with the dissertation *Her Voices: Swedish, Female Rock Lyrics* (1997). Previously Lecturer of Media and Communication Studies at the Department of Journalism, Media & Communication (JMK), Stockholm University and at Södertörn University College. Director of the research programme *Youth Culture* at Stockholm University (USU) 1997-1999, financed by the Swedish research council for the humanities and social sciences (HSFR). Researcher and member of the central group of the research program *Youth Culture in Sweden* (FUS, financed by the HSFR) 1987-1994. Research interests: Cultural Studies, gender and popular culture (popular literature, soap operas, idols/fans, nature films and popular music), young women and youth culture, culture and consumption (uses of media, spaces of consumption, shopping centres and department stores).

Pode-se dizer que o “consumismo” é um tipo de arranjo social resultante da reciclagem de vontades, desejos e anseios humanos rotineiros, permanentes e, por assim dizer, “neutros quanto ao regime”, transformando-os na *principal força propulsora e operativa* da sociedade, uma força que coordena a reprodução sistêmica, a integração e a estratificação sociais, além da formação de indivíduos humanos, desempenhando ao mesmo tempo um papel importante nos processos de auto-identificação individual e de grupo, assim como na seleção e execução de políticas de vida individuais (BAUMANN, 2008 p. 41).

A identidade se constrói no jogo do desejo e da sedução e neste sentido, a condição corporal vai se alterando.

Le Breton (2003 citado por GARCIA, 2005 p. 6), chama a atenção para um “esgotamento do corpo enquanto limite insuportável do desejo, quando a modernidade proporciona seu esvaziamento. A exaustão pela busca da imagem corporal “perfeita” converge a subjetividade da carne em artifício. O olhar preciso de Le Breton denuncia a atenção que temos com as trocas simbólicas para ficarmos fisicamente belos, sem nos preocuparmos com o desgaste e o distanciamento (as correções cirúrgicas, por exemplo) de nossa realidade corporal como uma manipulação rotineira que dilui, cada vez mais, a identidade.

Conceitualmente, a questão da identidade e do indivíduo como ser social era entendida, na filosofia moderna, da seguinte maneira: “ser um indivíduo significa ser *diferente* de todos os outros” (BAUMANN, 2007 p.25). No entanto, a esse entendimento de indivíduo hoje se pode agregar, além do ser “individual”, a questão do indivíduo enquanto parte de um grupo, interagindo socialmente e integrado à massa social à qual pertence. “Paradoxalmente, a “individualidade” se refere ao “espírito de grupo” e precisa ser imposta por um aglomerado. Ser um indivíduo significa ser *igual* a todos no grupo – na verdade, *idêntico* aos demais” (BAUMANN, 2007 p.26). Além disso, “hoje em dia, “individualidade” significa, em primeiro lugar, a *autonomia* da pessoa” (ibid. p.30) na escolha dos seus direitos e deveres, na realização dos seus desejos e na sua imagem e engajamento social. “A “identidade” [...] se refere à possibilidade de “renascer”, de deixar de ser o que é para se transformar em alguém que não é” (ibid. p.16).

Como espaço definidor de identidades pessoais, o consumo, na sociedade contemporânea conta com o corpo como elemento relevante nesse processo. “Referir o sentimento de identidade ao corpo significa definir *o que somos e devemos ser*, a partir de nossos atributos físicos” (COSTA, 2004 p.203).

Sobre a relação da identidade com o consumo, Stuart Hall (2006) levanta a questão da “crise de identidade”, vinculando-a às sociedades da era moderna.

A chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. [...] Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios (HALL, 2006 p. 7-9).

Isso explica, provavelmente, boa parte da necessidade de se re(construir), com o intuito de assumir nova identidade, de se parecer com outro. Tem a ver com as transformações culturais, com os novos valores sociais acordados na sociedade atual.

O fato de que projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “partes de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então costura (ou, para usar uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis. [...] O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. (HALL, 2006 p. 12).

Em busca dessas múltiplas características para formar a nova identidade, o indivíduo contemporâneo confronta-se com possibilidades múltiplas pelas quais é seduzido, de forma a adquirir, no sentido de consumir,

determinados valores temporariamente ou de forma mais definitiva conforme sua liberdade de escolha.

No entanto, “se o indivíduo é socialmente autônomo, ei-lo mais do que nunca dependente da forma mercantil para satisfação de suas necessidades” (LIPOVETSKY, 2007 p. 127). E, nesse percurso, encontra-se o problema da escolha do melhor padrão, dada a quantidade de ofertas disponíveis no mercado. É necessário lembrar sempre que as ofertas circulam pelo mundo global numa velocidade extrema, podendo “negociar” de um lado a outro do mundo.

### 1.3 Corpo, identidade, celebridade

A definição de identidades busca ao mesmo tempo o reconhecimento de sua singularidade, um posicionamento social desejável em termos de qualidade de vida, saúde, auto-estima. Não é, portanto somente o consumo voltado à constituição do corpo ideal em si, mas um ideal que permeia a individualidade, pois, “à medida que o ato de consumir estende sua influência, as exigências de superação de si, a de ser estimado e de ter auto-estima pelo que se realiza não cessam de se reafirmar (LIPOVETSKY, 2007 p. 143).

Hall considera que a globalização também exerce forte influência na elaboração das identidades.

*Os fluxos culturais entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de “identidades partilhadas” – como “consumidores” para os mesmos bens, “clientes” para os mesmos serviços, “públicos” para as mesmas mensagens e imagens – entre pessoas que estão bastante distantes uma das outras no espaço e no tempo (HALL, 2006 p. 74).*

Por este ponto de vista é que as identidades, embora singulares, são fortalecidas pela coletividade.

O reconhecimento como ser social, desejável, é também característico de uma cultura na qual ter um destaque, fama, ser notado, faz parte do desejo dos indivíduos enquanto cidadãos e profissionais. Há todo um sistema de

comunicação que se dedica a fabricar celebridades misturando o privado e o público, e a dar a elas uma grande visibilidade. A profusão das revistas semanais que a isso se dedica atesta a popularidade do seu segmento.

Além de sonhar com a fama, outro sonho, o de não mais se dissolver e permanecer dissolvido na massa cinzenta, sem face e insípida das mercadorias, de se tornar uma mercadoria notável, notada e cobiçada, uma mercadoria comentada, que se destaca da massa de mercadorias, impossível de ser ignorada, ridicularizada ou rejeitada. Numa sociedade de consumidores, tornar-se uma mercadoria desejável e desejada é a matéria de que são feitos os sonhos e os contos de fadas (BAUMANN, 2008 p. 22).

Fama e visibilidade sempre fizeram parte do mundo artístico. Mas hoje, tornaram-se também mercadorias disponíveis aos não-artistas, cidadãos comuns, que lutam para conseguir participar dos programas tipo Big Brother, nos quais já não existe distinção entre privado e público, uma vez que a vida fica exposta 24 horas do dia. A ambição de cada um dos participantes é vencer os demais para conquistar a visibilidade que poderá ser a sua catapulta para o “mundo artístico”, o da fama, povoado por celebridades.

A dança, uma arte que acontece no corpo, lida, no seu dia a dia, com o processo de destacar alguns da grande massa, e o faz através do critério do desempenho técnico. Dele, vem o prestígio que tem feito de alguns bailarinos verdadeiras celebridades e vem também a eleição do que seja beleza em dança. Para o bailarino que almeja esse lugar de destaque, a qualidade do seu desempenho é sempre uma questão central. O mecanismo é o mesmo: a chance de maior visibilidade dentro do mercado artístico corresponde à sua transformação em um “produto”, em “mercadoria” vendável na sociedade de consumo. Caso seja o “melhor” produto disponível, será capaz de conquistar contratos significativos e rentáveis, tanto financeiramente quanto em relação à continuidade na fabricação da sua imagem.



A hipótese desta pesquisa é a que localiza a dança dentro dessa perspectiva, reconhecendo ser esse contexto de consumismo aquele no qual a dança se insere – o que legitima o desejo de aqui se investigar que tipo de transformação esse convívio vem produzindo na dança.

Em relação ao corpo estético ideal para a dança, por exemplo, observa-se, ao longo de tempo, uma crescente analogia ao corpo atlético, esportivo, o qual, desde a antigüidade, demonstrava delineamento muscular, o que, no seu caso, era sinônimo de força e agilidade. Hoje em dia, ter um corpo essencialmente forte, mas flexível, de preferência com um porte longilíneo, faz parte do ideal desejado por bailarinos de ambos os sexos.

Mas muito mais do que a constituição do corpo ideal enquanto aparência, o ideal desejado é de um corpo que estruturalmente seja competente em termos de performance física para dar conta da complexidade da dança atual. Força, flexibilidade, agilidade, são elementos necessários à exploração de novos padrões de movimento, que não dependem especificamente de “passos” tecnicamente treinados. O bailarino deve ser capaz de se mover e neste sentido o potencial corporal para qualquer que seja a ação é que vai determinar a exigência de capacidades físicas.

#### 1.4 Imagem, auto-imagem, desejo e mídia

“Imagens são signos, blocos de construção do mundo, do entorno e de uma realidade que se manifesta multidimensionalmente” (HANNIS, 2007 p. 107).<sup>28</sup>

<sup>27</sup> <http://www.preljocaj.org/rendezvous-2-3-fr.html>

<sup>28</sup> HANNIS, D. K. *Invente-se (entre tics, blogs & second life): signos e valores da globalização*. In GARCIA (ORG.) *Corpo & mediação: ensaios e reflexões*. São Paulo: Factasch Editora, 2007.

Como se sabe, a relação entre imagem e desejo se torna cada vez mais explícita na publicidade e nos meios de comunicação de massa e colabora para a construção do modelo ideal de corpo.

Conforme Castro (2007 p. 113), a mídia é um dos aspectos estruturantes da prática do culto ao corpo, uma vez que faz a mediação da temática, mantendo-a sempre presente na vida cotidiana, divulgando as últimas novidades e descobertas tecnológicas e científicas, ditando e incorporando tendências.

A mídia encontrou no “corpo perfeito” o discurso ideal para a difusão dos produtos e dos serviços de beleza, como os cosméticos, os moderadores de apetite, as cirurgias plásticas, as clínicas de estéticas e academias esportivas, entre outros. Ela adquiriu um imenso poder de influência sobre os indivíduos, massificou a paixão pela moda e tornou a aparência uma dimensão essencial na sociedade (GARRINI, 2007 p.6).

Por conta do discurso de corpo ideal, todos os serviços relacionados ao corpo e suas “melhorias” e prevenções também sofreram grande desenvolvimento. Nota-se aí, uma via de mão dupla que sugere co-dependência: os produtos e serviços criam as imagens, mas estas também estimulam a criação de novos produtos e serviços estéticos.

A imagem do corpo veiculado pela mídia tem sido alvo de (trans/de) formações gradativas pela busca infinita do belo – algo intocável, inatingível, porém bastante cobiçado. Ou melhor, nota-se a topologia do corpo que em uma pulsão sensível, inteligível e dinâmica constitui paradoxalmente uma imagem efêmera, perene, porém atuante, presente no comunicar. Anúncios publicitários inovam com propostas diferenciadas quando promovem o debate sobre o padrão estético do corpo globalizado (GARCIA, 2007 p. 15).<sup>29</sup>

Os modelos de corpo que a mídia tornou célebres na dança ao longo da história como que reproduz, nesse campo específico, o mesmo tipo de mecanismo de fabricação de desejo em curso na sociedade. Das bailarinas

---

<sup>29</sup> GARCIA, W. *Anotações sobre um corpo andróide*. In GARCIA, W. (org.) *Corpo & Mediação: ensaios e reflexões*. São Paulo: Factash Editora, 2007.

que Degas immortalizou nas suas esculturas para as figuras anoréxicas dos anos 90 do século XX, há uma diferença de forma considerável. Sem esquecer que essa bailarina anoréxica ecoa as modelos igualmente anoréxicas que povoam as passarelas da moda, tiranizado as mulheres com seus corpos quase sem contornos e volumes.



30



31



32

---

<sup>30</sup> <http://cache06.stormap.sapo.pt>

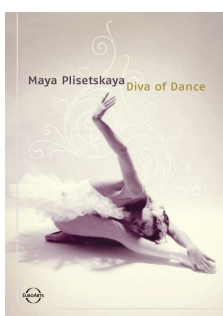
<sup>31</sup> [http://oglobo.globo.com/fotos/2009/01/06/06\\_MVG\\_cult\\_degas.jpg](http://oglobo.globo.com/fotos/2009/01/06/06_MVG_cult_degas.jpg)

<sup>32</sup> <http://www.forgottentreasurez.com/catalog/degas%20attente.jpg>

Na dança e fora dela o indivíduo constrói uma auto-imagem relacionada à responsabilidade que tem sobre seu próprio corpo e ao desejo que tem de estar em sintonia com os padrões em circulação.

Nesse processo de responsabilização do indivíduo sobre seu corpo, a partir do princípio de autoconstrução, a mídia e, especialmente, a publicidade têm um papel fundamental. O corpo virou “o mais belo objeto de consumo” e a publicidade, que antes só chamava a atenção para um produto exaltando suas vantagens, hoje em dia serve, principalmente, para produzir o consumo como estilo de vida, procriando um produto próprio: o consumidor, perpetuamente intranquilo e insatisfeito com a sua aparência (LASCH, 1983 citado por GOLDEMBREG/ RAMOS, 2002 p. 32).

Por isso, a fabricação desta imagem justifica, em si, a adoção de quaisquer procedimentos necessários para os ajustes entre o corpo existente e aquele da imagem à qual deve corresponder do modo mais aproximado possível. “Há décadas, a mídia explora a exposição do corpo como mercadoria. O uso da imagem corporal reflete combinações analógicas em que o público se vê/lê partícipe” (GARCIA, 2007 p. 19).



33



34

A imagem ou auto-imagem construída nesse viés do desejo integra percepções e representações vividas na relação corpo, ambiente, cultura. “A imagem não se limita apenas em ser representação, mas atua como co-autora

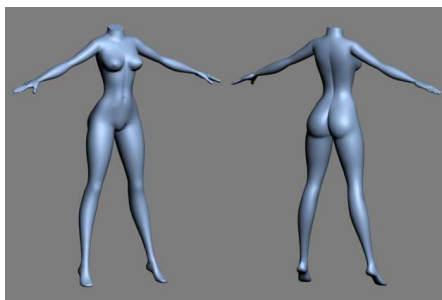
<sup>33</sup> <http://www.google.com.br/www.ballet.co.uk/images/gala/plisetskaya>

<sup>34</sup> <https://secure.wesleyclassics.com.au/library/images/2054938.jpg>

que modifica o corpo a partir dos acordos estabelecidos entre corpo e imagens em suas interfaces” (MACHADO, 2007 p. 112).<sup>35</sup>

Sobre a imagem que o corpo ocupa na cena social atual, GARCIA (2005, p. 7) pontua: “o corpo perde seu lugar na cena para uma condição adaptativa, extremamente volátil, artificial, superficial”. E complementa, “o limiar da imagem corporal faz que, cada vez mais, a urgência da plasticidade da matéria viva da vida – corpo – seja ponto pacífico da expressão do sujeito contemporâneo” (ibid. p. 9).

Desta forma, é a plasticidade no sentido de (re)modelagem, mutação, adequação às normas vigentes que vive e sobrevive sob a dominação do desejo.



A imagem criada pelo próprio indivíduo o faz sentir-se mais dono do seu destino, ou do destino de seu corpo.

O corpo-imagem que o indivíduo apresenta ao espelho da sociedade vai determinar a sua felicidade não por despertar o desejo ou o amor de alguém, mas por construir o objetivo privilegiado do amor-próprio, a tão propagada auto-estima, a que se reduziram todas as questões subjetivas na cultura do narcisismo. A possibilidade de esculpir um corpo ideal, com a ajuda de técnicos e químicos do ramo, confunde-se com a construção de um destino, de um nome, de uma obra. Hoje as pessoas acham que podem traçar seu destino, como traçam seu corpo (Kehl 2005:174 citado por GARRINI, 2007 p 10).

<sup>35</sup> MACHADO, A. B. *Corpo: MEDI(Ações) MIDI (Ações) e MEIO de (Ações)*. In HUMUS, 2. (Org.) NORA, S. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.

<sup>36</sup> [http://www.escultopintura.com.br/Tutoriais/Tutorial\\_Animacao\\_Personagem/3\\_Modelagem\\_Corpo/2\\_Pes\\_Pernas/Pes\\_Pernas.htm](http://www.escultopintura.com.br/Tutoriais/Tutorial_Animacao_Personagem/3_Modelagem_Corpo/2_Pes_Pernas/Pes_Pernas.htm)

Neste sentido, a relação corpo-cultura parece ser relevante. “O corpo constitui um subsistema cultural através do qual o indivíduo cria valores, coesão e interage com o mundo e com o outro” (VILLAÇA, s/d)<sup>37</sup>

Michel Thevoz<sup>38</sup> chama atenção para o fato de que o homem sempre teve relação problemática com a própria imagem, retocando o corpo de múltiplas maneiras: deformações, mutilações, tatuagens, escarificações, maquiagem, vestuário, cirurgia estética.

A preocupação e a intervenção na própria imagem é, portanto, um processo cultural contínuo.

Processos culturais são, em grande parte, os responsáveis pela definição de padrões estéticos e da própria beleza corporal. É óbvio que, constituindo intervenções da cultura sobre o corpo e por condicionarem a percepção que dele se tem, esses padrões, bem como a concepção de beleza corporal, sofrem variações conforme os diferentes contextos culturais que se sucedem ou coexistem no tempo e no espaço (QUEIROZ, 2000 p. 62).

Mas o que cabe destacar é que o sujeito, na verdade, não está atendendo a um desejo pessoal de mudar seu corpo, mas sim ao desejo que a mídia cuidou de nele ajudar a implantar sem deixar que ele percebesse a operação que produz esse desejo.

No caso da imagem na dança, a mídia escolhe celebridades que exibem, além do tipo de técnica apoiado na superação de limites do corpo comum, (como no esporte), também a juventude de corpos longilíneos e flexíveis, que sustentam a associação entre saúde e beleza.

---

<sup>37</sup> VILLAÇA, N. *A multiplicação dos corpos na comunicação artística: representação e antropologia*. (s/d).

<sup>38</sup> THEVOZ, M. *Le corps peint*. Paris: Skira, 1984 citado por VILLAÇA, N. *A multiplicação dos corpos na comunicação artística: representação e antropologia*. (s/d).



39



40

Imagens construídas neste contexto obedecem a uma moda. No entender de Lipovetsky, trata-se do “império do efêmero”,

um mecanismo social expressivo de uma temporalidade de curta duração, pela valorização do novo e do individual. [...] Ela possui como princípio regulador e constante o gosto pela novidade e não a promoção de mudanças fundamentais (BARBOSA, 2004 p. 25).

A mídia tem um papel fundamental neste processo, pois vai desenhando não somente a forma, mas também a subjetividade desse corpo, conforme a imagem que cria e põe em circulação. A exposição do corpo como mercadoria carrega também a subjetividade desse corpo, ambos como produto. Ainda, de acordo com Garcia (ibid. p. 16), “o corpo sobrepõe uma co-existência com a imagem publicitária de produtos e marcas”.

A mídia reforça a submissão do indivíduo aos padrões eleitos: “A mídia, ao mesmo tempo em que restaura a *unidade ilusória* do indivíduo com o mundo, reforça a *cisão real*, impedindo-o de reconhecer que ele e os outros indivíduos são os artífices do que existe” (COSTA, 2004 p. 228). Por este viés, remete à questão da diferença entre “ser” e “parecer”, bastante desenvolvida por DEBORD (1999)<sup>41</sup>, em que a exibição e exposição fazem parte de uma “bula, “receita”, na qual

<sup>39</sup> <http://www.google.com.br>

<sup>40</sup> <sup>40</sup> <http://go.to/sylvieguillem>

<sup>41</sup> DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

o espetáculo reordena o mundo como um desfile de imagens que determina o que merece atenção ou admiração. Como viver sexualmente; como amar romanticamente; como educar os filhos; como ter saúde física e mental; como conquistar amigos e fazer amizades; como vencer no mundo dos negócios; como aproveitar melhor o tempo de lazer; como distinguir violência e paz; como saber o que é justo ou injusto; em quais políticos votar; quais filmes, peças de teatro e tipos de música gostar, enfim como ser feliz e dar sentido à vida, tudo isto é aprendido por intermédio da mídia [...] (COSTA, 2004 p. 228).

Conhecer como as celebridades vivem, que tipo de casa, casamento, valores, crenças, comportamento, etc. escolhem – eis o que deve balizar as nossas escolhas, nos diz a mídia. No fomento à construção destas imagens, o desejo passa a ser o maior foco estimulador do indivíduo consumidor.

O desejo se tornou o principal ‘motor’ da sociedade contemporânea, priorizando o conforto, a qualidade de vida, o lazer, o bem-estar, a saúde e, principalmente, a autonomia, em relação ao domínio da própria vida em termos de escolhas pessoais, numa velocidade que acompanha o avanço tecnológico e a circulação de informações. Raros são os fenômenos que conseguiram modificar tão profundamente os modos de vida e os gostos, as aspirações e os comportamentos da maioria em um intervalo de tempo tão curto (LIPOVETSKY, 2007 p.12).

Situando o desejo numa sociedade globalizada, em que as redes de conexões são constantes e permanentemente em fluxo, em que se pode desejar um objeto, uma aparência, um estilo de vida, mesmo estando fisicamente distante entre os continentes, “são ainda as imagens, os artefatos e as identidades da modernidade ocidental, produzidos pelas indústrias culturais das sociedades “ocidentais”(incluindo o Japão) que dominam as redes globais” (HALL, 2006 p. 79). Nesse sentido, o desejo é desenvolvido nas próprias redes, estimulando a construção de um “ser” que “parece ser”, a partir da veiculação das imagens.

## 1.5 Aparência e sexualização

O século XX retoma e expande exponencialmente as questões referentes ao corpo.

Pensar a obsessão atual pela construção da aparência como espécie de resposta à instabilidade, fragmentação e efemeridade que marcam a vida social nos ajuda a compreender a centralidade assumida pelo culto ao corpo na cultura contemporânea (CASTRO, 2007 p. 16).

A aparência passa a ser um elemento fundamental como constituição da singularidade do indivíduo, e relacionada com a moda e o consumo, instiga comportamentos voltados à busca pela beleza.

Nos dias atuais, o jogo das aparências é um elemento decisivo na determinação de percepções e comportamentos. Perante a (re)afirmação intersticial de uma aura estética, reinam a forma e suas incorporações, fazendo ver no jogo da aparência a exibição do corpo em uma teatralidade contínua e onipresente<sup>42</sup>. Nessa perspectiva, o corpo é decisivo porque é ele que está presente, ocupando espaço e engendrando comunicação. [...] Como componente dessa sociedade, o corpo introjeta e externaliza uma conjunção ético-estética, revelando/desvelando discursos e concepções dos sujeitos que desfilam nesse reino de aparências sorrateiramente emblemáticas dos tempos que representam (LADISLAU/PIRES, s/d p.4).

“A aparência passa a depender muito mais do próprio corpo, por isso é preciso cuidar dele”. (DE CARLI, 2007 p. 58).<sup>43</sup>

[...] as formas de problematizar as aparências, os modos de conceber e de produzir o embelezamento, não cessam de ser modificados. Compreender essas mudanças implica perceber a coerência das representações que, ao longo do tempo, acentuam a repulsa pelas aparências consideradas feias (SANT’ANNA, 2005 p.121).

---

<sup>42</sup> MAFFESOLI, Michel. *No Fundo das Aparências*. Petrópolis – RJ: Vozes, 1996 Citado por LADISLAU/PIRES, s/d p.4

<sup>43</sup> DE CARLI, A. M. S. *O artifício, a moda, o corpo: ritos da sedução*. In HUMUS, 2. Org. NORA, S. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.

A aparência corporal denota uma representação social.

A ação da aparência coloca o ator sob o olhar apreciativo do outro e, principalmente, na tábua do preconceito que o fixa de antemão numa categoria social ou moral conforme o aspecto ou o detalhe da vestimenta, conforme também a forma do corpo ou do rosto. Os estereótipos se fixam com predileção sobre as aparências físicas e as transformam naturalmente em estigmas, em marcas fatais de imperfeição moral ou de pertencimento de raça (LE BRETON, 2006 p.78).

A mídia impressa, a televisiva, a publicidade em geral, assim como as vitrines, os shoppings centres, e mesmo as ações cotidianas, se cuidadosamente observadas, chamam a atenção para uma imagem ideal a ser construída socialmente, já que a aparência do corpo, da roupa, é um dos principais focos de observação na sociedade contemporânea.

Nos dias atuais, o jogo das aparências é um elemento decisivo na determinação de percepções e comportamentos. Perante a (re)afirmação intersticial de uma aura estética, reinam a forma e suas incorporações, fazendo ver no jogo da aparência a exibição do corpo em uma teatralidade contínua e onipresente<sup>7</sup>. Nessa perspectiva, o corpo é decisivo porque é ele que está presente, ocupando espaço e engendrando comunicação (LADISLAU/PIRES, s/d p.4)<sup>44</sup>



45

---

<sup>44</sup> LADISLAU, C. R./ PIRES, I. M. *A aparência institucionalizada: imagens do corpo nas revistas do confef.* (s/d)

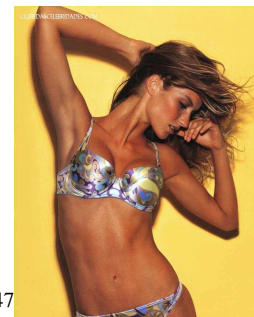
<sup>45</sup> <http://images.google.com.br/>

Ana Cláudia de Oliveira (2007) em um artigo no qual estuda as relações do corpo e da moda, principalmente voltados para a mulher que busca a imagem ideal, pontua:

Estrategicamente, esses usos são propagados de modo a coagir a destinatária a se arrumar segundo padrões que transformam essas figuras vestidas em veículos prescritivos investidos da promessa de conferir àquela que os adota a sua aceitação social, uma vez que, vestida como ditam que se deve estar, a pessoa mesma proclama o seu pertencimento ao meio. Assim é que o sujeito, se tem um amplo leque de criação de sua aparência, igualmente, ele se encontra cerceado pelos modelos que lhe possibilitam um número reduzido de modos de mostrar-se (OLIVEIRA, 2007 p.1)<sup>46</sup>

No decorrer do século XX, o corpo vai sendo cada vez mais exposto, o que leva os mais apressados a pensar que, finalmente, o corpo passa a receber a atenção que lhe era devida. Todavia, o que aqui se pleiteia é que a abundância de imagens sobre o corpo que povoam todas as mídias, de fato, não tem contribuído para uma discussão a seu respeito. O que sucede é a intensificação do entendimento de corpo como embalagem de uma individualidade que se expressa na aparência. A aparência física é totalmente relevante, pois o objetivo, cada vez mais claro, é o de “mostrar” o corpo.

Os simulacros da aparência tornaram-se um dos modos mais complexos de construção da visibilidade do sujeito. [...] Nos palcos de exposição do sujeito estão, portanto, não somente os modelos prescritos de corpo, mas também os prescritos para a indumentária e os tipos de apropriação que o sujeito realiza para a construção da sua aparência (Ibid. p. 2-6).



47

<sup>46</sup> OLIVEIRA, A. C. *Corpo e roupa nos discursos da aparência*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Cultura das Mídias”, do XVI Encontro da Compós, na UTP, em Curitiba, PR, em junho de 2007.

<sup>47</sup> <http://famosas.wiki.br>

A própria sociedade de consumo favorece este aspecto, ao promover uma maior “sexualização dos corpos”.

Há algo mais na sociedade de consumo, além da rápida elevação do nível de vida médio: a ambiência de estimulação dos desejos, a euforia publicitária, a imagem luxuriante das férias, a sexualização dos signos e dos corpos. Eis um tipo de sociedade que substitui a coerção pela sedução, o dever pelo hedonismo, a poupança pelo dispêndio, a solenidade pelo humor, o recalque pela liberação, as promessas do futuro pelo presente (LIPOVETSKY, 2007 p.35).

No tocante à questão da sexualização, sua modificação é observada principalmente na difusão das imagens do corpo na mídia, na publicidade, nas relações e comportamentos cotidianos. Desejos, expectativas, estereótipos corporais masculinos e femininos são conduzidos por um novo olhar na atual sociedade de consumo. A alta exposição dos corpos, com vestimentas que privilegiam a visualização de suas partes, que auxiliam a modelação no sentido de chamar a atenção para ‘a parte’ que deve ser vista em cada corpo, auxiliam, neste percurso que conduz a um olhar mais erotizado do corpo.

Na atualidade ocidental ocorre uma dominação do corpo sobre a roupa, que tem assumido um papel ostentário, resultante das insubordinações do corpo às roupas que o contêm, limitam. Com o seu domínio hierárquico da interação, as roupas se subordinam ao corpo, sendo encurtadas e até rasgadas em algumas partes e mesmo substituídas pelas tatuagens e pinturas corporais (OLIVEIRA, 2007 p. 13).

Não se considera mais “totalmente proibido” o desnudamento, abrindo-se determinados espaços públicos, sociais, nos quais a exposição do corpo (nu ou com pouca vestimenta) é aceita como algo “natural”.

A sexualidade, portanto, também é construída culturalmente e acordada com os valores vigentes ao longo da história da humanidade.

---

A sexualidade é uma invenção do século XVIII. A partir de então os fatos ligados à expressão do sexo e de determinados contatos corporais visando a obtenção/ produção do prazer adquiriram um conteúdo específico. Na trajetória ocidental passou a significar uma dimensão da pessoa humana, moderna, ocidental, radicalmente importante para a explicação de quem ela é. Segundo Michel Foucault, vários saberes – dos hospitais, dos presídios, dos manicômios, e também do dispositivo da sexualidade – fizeram com que a sexualidade se tornasse uma espécie de *verdade interna* das pessoas. [...] Sexo, como qualquer outra atividade da vida humana, como comer ou tomar banho, é uma atividade aprendida. As pessoas são socializadas para a entrada na vida sexual, por intermédio da cultura, que determina roteiros através de valores que um determinado grupo social compartilha. A sexualidade se diferencia também no interior de uma determinada sociedade, exprimindo-se e tendo significado distinto entre os diferentes grupos sociais que a compõem (HEILBORN, 2002 p. 7).

Em relação a isso, Goldenberg (2002 p.9) comenta o fato do corpo contemporâneo ter se emancipado de muitas prisões: “sexuais, procriadoras ou indumentárias”, mas chama a atenção de que este corpo emancipado hoje encontra-se preso e submisso, em função de coerções estéticas que se impõem pela sociedade de consumo.

Os corpos são cada vez mais expostos pela mídia, pela publicidade, apegados a valores físicos, sexuais e morais sempre mutantes, que aparentemente pregam uma maior liberação. Mas carregam, por trás dessa aparente liberalidade, uma conformidade, uma obsessão por um padrão estético: a considerada *boa forma*. Especialmente a mídia, “tem o papel de vender a idéia de que a felicidade pode ser comprada a partir de produtos de beleza, cirurgias plásticas, remédios para emagrecer, entre outros produtos milagrosos capazes de ‘mudar sua vida’ (GARCIA, 2007, p. 29-30).

Esta cultura da “boa forma” inaugura uma “nova moralidade”, devido à qual

a exposição do corpo, em nossos dias, não exige dos indivíduos apenas o controle de suas pulsões, mas também o (auto) controle de sua aparência física. O decoro, que antes parecia se limitar a não exposição do corpo nu, se concentra, agora, na observância das regras de sua exposição (GOLDEMBREG/ RAMOS, 2002 p. 25).

Os pudores relativos à nudez são substituídos pela maior tendência de se mostrar o corpo, sua forma, sua beleza, independente do vestuário. Sobre

essa liberação, é importante considerar a presença de um “paradigma da liberação progressiva” (T.J.Jackson<sup>48</sup>citado por COURTINE, 2005 p. 87), o modelo segundo o qual “a passagem do século XIX ao século XX foi marcada por um movimento histórico que nos levou de um mar de lágrimas puritanas a uma cultura hedonista do consumo, de um formalismo rígido a uma exuberância descontraída”.

Neste sentido, a mídia investe num corpo em forma, malhado, delineado muscularmente; e as roupas, os enfeites e acessórios devem valorizar a sua forma física. O indivíduo não enquadrado nos padrões da moda em relação à sua aparência, ao seu modelo de corpo, acaba por sentir-se excluído, não pertencente e gerando um auto-pré-conceito em relação à sua condição social.

O ideal de beleza pressupõe integridade física. Deformidades corporais evidentes contrariam o ideal estético estabelecido, podendo converter-se em autênticos estigmas e, eventualmente, marginalizar os seus portadores. Tais deformidades são vistas não apenas como imperfeições corporais, mas também sinalizam, de acordo com o senso comum, traços negativos de caráter (QUEIROZ, 2000 p. 62).

Cultivar a aparência de estar política e socialmente bem posicionado traz, ao indivíduo, certo conforto, no sentido de ser o seu passaporte para atender ao desejo de fazer parte de um grupo bem sucedido; tranquiliza o ego, proporciona uma auto-estima elevada, traz prestígio e reconhecimento perante o grupo social.

Um mercado em pleno crescimento renova permanentemente as marcas que visam a manutenção e a valorização da aparência sob os auspícios da sedução ou da “comunicação”. Roupas, cosméticos, práticas esportivas, etc., formam uma constelação de produtos desejados destinados a fornecer a “morada” na qual o ator social toma conta do que demonstra dele mesmo como se fosse um cartão de visitas vivo (LE BRETON, 2006 p. 78).

---

<sup>48</sup> Historiador da cultura publicitária americana (citado por Courtine. *Os Stakhanovistas do narcisismo: Body-building e puritanismo ostentatório na cultura americana do corpo*. In SANT’ANNA, D. B. (org) *Políticas do corpo: elementos para uma história das práticas corporais*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

Por outro lado, fazer parte de um grupo bem sucedido socialmente, requer, além do investimento financeiro, um esforço pessoal em termos de disciplina.

Foucault (2003) destaca as chamadas disciplinas<sup>49</sup>, dentre as inúmeras formas de controle do corpo, atentando para os aspectos relativos às coerções às quais os indivíduos se submetem, e às questões de obediência e utilidade do corpo.

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente. Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriha, o desarticula e o recompõe. [...] Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. Se a exploração econômica separa a força e o produto do trabalho, digamos que a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada (FOUCAULT, 2003 p.118-119).

Surge o que Foucault denomina ‘anatomia política’ que “define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer [...] A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis” (FOUCAULT, 2003 p. 119). Sendo assim, a contemporaneidade também impõe diferenças, uma vez que as “disciplinas” consideradas por Foucault se modificam de acordo com as práticas e os objetivos ligados à estética, à saúde, à sexualidade, na medida em que esse corpo passa a ser objeto de controle individual.

Por outro lado, a disciplina “individualiza os corpos por uma localização que não os implanta, mas os distribui e os faz circular numa rede de relações” (FOUCAULT, 2003 p. 125); ou seja, proporciona uma rede de relações sociais na qual o individual se mistura ao coletivo, em função de interesses comuns.

---

<sup>49</sup> “Métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade” (FOUCAULT, 2003 p. 118).

A disciplina transforma o corpo e, ao longo da evolução, nos exercícios de controle e poder, surge um novo objeto: não mais o

corpo mecânico – o corpo composto de sólidos e comandado por movimentos, cuja imagem tanto povoara os sonhos dos que buscavam a perfeição disciplinar. Esse novo objeto é o corpo natural, portador de forças e sede de algo durável; é o corpo suscetível de operações especificadas, que têm sua ordem, seu tempo, suas condições internas, seus elementos constituintes (ibid . p. 131-132).

As mudanças relativas à evolução introduzem outros conceitos, que modificam politicamente as ações de poder sobre o corpo.

Em substituição aos dispositivos disciplinares que antes formatavam nossa subjetividade, surgem novas modalidades de controle. Em lugar do espaço esquadrinhado pela família, escola, hospital, manicômio, prisão, fábrica, tão característicos do período moderno e da sociedade disciplinar, a sociedade de controle funciona através de mecanismos de monitoramento mais difusos, flexíveis, móveis, ondulantes, “imanes”, incidindo diretamente sobre os corpos e as mentes, prescindindo das mediações institucionais antes necessárias, que de qualquer forma entraram progressivamente em colapso. O novo regime de controle em espaço liso e aberto se exerce através de sistemas de comunicação, redes de informação, atividades de enquadramento, e é como que interiorizado e reativado pelos próprios sujeitos (PELBART, 2003 p. 81-82).

Ao que parece, os sujeitos “obedecem” a um novo tipo de controle, mas não involuntariamente. Têm consciência dos procedimentos e, a partir de então, fazem sua obediência voluntariamente, conforme necessidades próprias relativas à sua individualidade.

“O contexto contemporâneo se caracteriza por uma nova relação entre o poder e a vida” (PELBART, 2006 ).<sup>50</sup> E nessas relações, o sujeito é corpo, e submete este ao poder, assim como dá a ele o poder de intervir em suas

---

<sup>50</sup>PELBART .*Vida nua, vida besta, uma vida: ao reduzir a existência ao seu mínimo biológico, o biopoder contemporâneo nos transforma em meros sobreviventes.* Este texto foi escrito a partir de palestra apresentada por ocasião do Festival Alcantara, em Lisboa, no contexto dos encontros propostos pela dançarina Vera Mantero, no Teatro São Luiz, em junho de 2006.

decisões. Não são mais simplesmente corpos docilizados, mas antes, corpos ativamente estimulados.

Se as disciplinas se dirigiam ao corpo, ao homem-corpo, a biopolítica se dirige ao homem vivo, ao homem-espécie. Se a disciplina, como diz Foucault, tenta reger a multiplicidade dos homens enquanto indivíduos sujeitos à vigilância, ao treino, eventualmente à punição, a biopolítica<sup>51</sup> se dirige à multiplicidade dos homens enquanto massa global, afetada por processos próprios da vida, como a morte, a produção, a doença (PELBART, 2003 p. 57).

Os chamados poderes que influenciam as condutas e os comportamentos na atual sociedade de consumo não são repressivos e bitoladores, mas, ao contrário, instigam uma maior inteligência do indivíduo no sentido de partilhar do mesmo poder por meio de suas escolhas e de suas ações. Sobre seu corpo, que é o foco desta pesquisa, o indivíduo ao mesmo tempo exerce poder e ao mesmo tempo se submete ao poder da mídia. Essa dupla vinculação é o motor das operações em torno do corpo. O indivíduo é “dono” de uma tal vitalidade, que utiliza sua criatividade e sua inteligência na integração deste poder.

Aquilo que parecia inteiramente submetido ao capital, ou reduzido à mera passividade, a “vida”, aparece agora como reservatório inesgotável de sentido, manancial de formas de existência, germe de direções que extrapolam as estruturas de comando e os cálculos dos poderes constituídos (PELBART, 2006).<sup>52</sup>

A perseguição a um corpo contemporâneo ideal perpassa, portanto, pelas idéias de dominação e liberação do corpo que acompanham a evolução humana. Elas trazem conceitos como repressão, controle e resistência, ligados à soberania, ao poder, influenciados por um “capital” em giro na sociedade contemporânea de consumo. “Nunca o capital penetrou tão fundo e tão longe no corpo e na alma das pessoas, nos seus gens e na sua inteligência, no seu

---

<sup>51</sup> Termo utilizado por Foucault (1974) referindo-se a um tipo de exercício de poder sobre a vida; “Biopolítica designa pois essa entrada do corpo e da vida, bem como de seus mecanismos, no domínio dos cálculos explícitos do poder, fazendo do poder saber um agente de transformação da vida humana”(PELBART, 2003 p. 24).

<sup>52</sup> Ibid.

psiquismo e no seu imaginário, no núcleo de sua “vitalidade” (PELBART, 2003 p.13).

A situação de um corpo submetido a regras e valores ao longo da história da civilização, reflexo dos regimes políticos e sociais nos quais esteve inscrito desde a antigüidade, não se modifica enquanto lógica de relacionamento corpo-ambiente. Mas, na medida em que os ambientes se transformam, também os corpos vão se transformando. Na modernidade, os mais ligeiros tendem a ler o corpo como liberto desses vínculos. Todavia, é preciso sublinhar que o corpo não rejeita a sua situação co-dependente dos regimes econômicos, políticos e de controle social.

Na Renascença, o corpo é evocado como



53

um corpo cujos dispositivos são imaginados independentemente da influência dos planetas, das forças ocultas, dos amuletos ou objetos preciosos. Os mecanismos deste corpo se “desencantam”, sujeitos à nova visão da física, explicados pela lei das causas e dos efeitos. Não que sejam definitivamente descartadas as crenças, como as da medicina popular, dos curandeiros ou feiticeiros do campo, a dos corpos vergados pelo impensável. Não que desapareçam, longe disso, as referências sagradas. Há muito tempo a visão banalizada do corpo confunde com seu objeto todas as influências, há muito tempo seu invólucro pareceu atravessado por todas as forças do mundo. Mas um conflito de cultura se aviva com a Renascença, onde o corpo se singulariza, especificando funcionamentos explicados por sua “própria força vital” e exclusivamente por ela (CORBAIN, A; COURTINE, J.J; VIGARELLO, G., 2008 p.16).

Na modernidade,

permanece extremo o registro dos comportamentos físicos no conjunto do espectro social. [...] Uma dupla tensão, para dizer a verdade, atravessa o investimento no corpo, da Renascença às Luzes, esboçando as primícias das visões de hoje: uma acentuação das imposições coletivas, uma acentuação da libertação individual (ibid., 2008 p.17).

<sup>53</sup> <http://www.itaucultural.org.br/>

Isso identifica uma tensão histórica constante, na qual os valores assumidos pelo corpo, assim como seu controle, se fazem ainda hoje presentes, com inúmeras estratégias de manipulação. “Sujeição como também libertação: duas dinâmicas misturadas que dão ao corpo moderno um perfil claramente especificado”<sup>54</sup>.

Se admitirmos com Marcuse e com Baudrillard que as práticas de conforto e de prazer nas quais o corpo é amplamente engajado pela sociedade de consumo implicam numa sofisticação dos mecanismos de alienação, o único caminho a seguir parece ser mesmo o da liberação (SANT’ANNA, 2005 p.14).

As diversas modificações dos mecanismos de poder estão presentes em todos os aspectos sociais, mas principalmente no que diz respeito ao corpo.

O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou ideologia, mas começa no corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade biopolítica. (FOUCAULT, 2003).

Em uma arte como a da dança, que se constrói tendo a disciplina como palavra-de-ordem, a relação proposta por Foucault entre aumento de aptidão e de domínio ilumina as práticas do seu dia a dia.

---

<sup>54</sup> GEORGES VIGARELLO (Introdução p. 18) In: CORBAIN, A; COURTINE, J.J; VIGARELLO, G. (dir.) (2008). *História do corpo: Da Renascença às Luzes*. Tradução de Maria Lúcia M. E. Orth. Petrópolis, RJ: Vozes.



55

Na nova visão de controle, termos como “biopoder”<sup>56</sup> e “biopolítica”, surgem na tentativa de explicar a nova vida da sociedade atual.

Ao biopoder,

designam-se principalmente dois níveis de exercício do poder: de um lado, as técnicas que têm como objetivo um treinamento “ortopédico” dos corpos, as disciplinas e o poder disciplinar; de outro lado, o corpo entendido como pertencente a uma espécie (a população), com suas leis e regularidades (MAIA, 2003 p.81).

O poder modificado, repressor e punitivo, como anteriormente apontado por Foucault, agora tem a capacidade de reger a vida, de regulamentá-la, de produzir e reproduzir qualquer coisa que diga respeito à sua manutenção, de acordo com a liberdade de escolha do indivíduo. “É a dimensão biopolítica da sociedade de controle. [...] Trata-se de uma forma de poder que rege e regulamenta a vida social desde dentro, seguindo-a, interpenetrando-a, assimilando-a e reformulando-a” (PELBART, 2003 p. 82). Não se trata mais do poder sobre a vida como tratado por Foucault, mas do poder DA vida.

De uma anátomo-política calcada na disciplina dos corpos e voltada para um aumento da produção industrializada, passou-se a uma

<sup>55</sup> <http://www.preljocaj.org/rendezvous-2-3-fr.html>

<sup>56</sup> Foucault identifica e descreve o biopoder nas suas duas dimensões: “por um lado, a administração parcelarizada dos corpos, revelada por uma anatomia política em que o corpo humano é tratado como máquina (em especial através dos mecanismos articulados pelo poder disciplinar); por outro, a gestão global da vida, posta em funcionamento mediante uma biopolítica da população, na qual o corpo humano é considerado elemento de uma espécie (sofrendo a incidência, basicamente, das práticas de normalização)” (MAIA, 2003 p. 78 In: NOVAES, A. (org) *O homem –máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003).

biopolítica fundada no controle da vida, visando à produção de subjetividades mais afeitas ao modo de vida pós-industrial. Para essa vida, não interessa mais “fazer viver ou morrer”, mas, fundamentalmente, “fazer sobreviver” (ARÁN/ PEIXOTO JR., 2007 p 850).<sup>57</sup>

A relação entre vida e morte pode ser complementada por Foucault (1979) quando fala do novo poder: “a velha potência da morte em que se simbolizava o poder soberano é agora, cuidadosamente, recoberta pela administração dos corpos e pela gestão calculista da vida” (citado por MAIA, 2003 p.85).

Nessa gestão da vida, nesse “fazer sobreviver” é que todo e qualquer procedimento relativo às correções, às curas e às “melhorias” do corpo encontram sustentação.

A própria noção de vida deixa de ser definida apenas a partir dos processos biológicos que afetam a população. Vida agora inclui a sinergia coletiva, a cooperação social e subjetiva no contexto de produção material e imaterial contemporânea, o intelecto geral. Vida significa inteligência, afeto, cooperação, desejo. [...] Aquém da divisão corpo/mente, individual/coletivo, humano/inumano, a vida ao mesmo tempo se pulveriza e se hibridiza, se moleculariza e se totaliza (PELBART, 2003 p. 83).

Para Sant’anna (2005 p.15), “as formas de controle sobre o corpo, criadas com o apoio técnico e científico, ocorrem de modo paralelo à descoberta de novas coações a serem vividas, de novas zonas de descontrole, de mistério e de risco”.

Por outro lado, uma autonomia quanto às escolhas, denotam uma maior liberdade na atual sociedade de consumo, modificando o pensamento em relação ao corpo, suas funções, seus usos e representações.

Essas modificações das formas de controle do corpo inscrevem-se na secularização progressiva das práticas religiosas, no contexto de uma urbanização e de uma industrialização crescentes que transformam

---

<sup>57</sup> ARÁN/ PEIXOTO JR., 2007. *Vulnerabilidade e vida nua: bioética e biopolítica na atualidade*. Rev. Saúde Pública. 41(5): 849-857.

profundamente os modos de vida (COURTINE, 1993<sup>58</sup> apud SANT'ANNA, 2005 p.90).

Num paralelo com a produção e reprodução da vida ela mesma, o culto ao corpo, nesta sociedade, produz e reproduz o corpo ele mesmo, conforme o desejo do indivíduo. Nesse sentido, o controle se dá integrando corpo – indivíduo – desejo – visibilidade social. Ele “invade a profundidade das consciências e dos corpos da população, atravessando as relações sociais e as integralizando” (PELBART, 2003 p. 83).

Assim como a disciplina em Foucault, o controle toma o corpo individual, mas seu poder atinge conscientemente o corpo coletivo social – a multidão.<sup>59</sup>

“A multidão é essa figura contemporânea que conjuga multiplicidade e singularidade, que é fonte absoluta de energia e valor, que é virtualidade pura” (PELBART, 2003 p.85). É onde está o bailarino contemporâneo da atualidade, com um corpo híbrido, múltiplo de linguagens, mas ao mesmo tempo singular.

Conforme Negri(2003) na multidão “ a pluralidade não converge para a unidade, pois as singularidades não almejam se dissolver em uma única homogeneidade; elas desejam preservar-se como indivíduos que compartilham e atuam juntos”.[...] A multidão é a forma de existência política e social dos muitos enquanto muitos” (KATZ, 2009)<sup>60</sup>.

Em nome do consumo, fazer parte de um ‘coletivo social’ bem sucedido, seja no freqüentar a academia ou com as intervenções cirúrgicas, por vezes se choca com valores individuais, exige mudanças de conduta e acaba por minimizar aspectos da singularidade pessoal.

A obsessão com a magreza, a multiplicação dos regimes e das atividades de modelagem do corpo, a disseminação da lipoaspiração, dos implantes de próteses de silicone nos seios, de botox para atenuar as marcas de expressão na face e da modelagem de nariz testemunham o poder normalizador dos modelos, um desejo maior de

---

<sup>58</sup> COURTINE, J. J. *Os stakhanovistas do narcisismo: body-building e puritanismo ostentatório na cultura americana do corpo*. In: SANT'ANNA, D. B. de.(Org.) *Políticas do corpo: elementos para uma história das práticas corporais*. 2 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

<sup>59</sup> Conceito desenvolvido por Hardt e Negri - “A esse corpo biopolítico coletivo, em seu misto de inteligência, conhecimento, afeto, desejo, os autores deram o nome de multidão” (PELBART, 2003 p. 84).

<sup>60</sup> KATZ, H. *A escola que ousou desafiar os interesses da academia*. Especial para O Estado Araraquara em 06/01/2009.

conformidade estética que se choca com o ideal individualista e sua exigência e singularização dos sujeitos (GOLDENBERG, 2002 p.9).

Nem sempre os procedimentos adotados na busca pela qualidade de vida, saúde, aparência parecem conscientemente aplicados a partir das escolhas pessoais

[...] todas essas técnicas de gerenciamento do corpo que floresceram no decorrer dos anos 80, são sustentadas por uma *obsessão dos invólucros corporais*: o desejo de obter uma tensão máxima da pele; o amor pelo liso, pelo polido, pelo fresco, pelo esbelto, pelo jovem; ansiedade frente a tudo o que na aparência pareça relaxado, franzido, machucado, amarrotado, enrugado, pesado, amolecido ou distendido; uma contestação ativa das marcas do envelhecimento no organismo (SANT'ANNA 2005 p.86).

A liberdade pode gerar autonomia, mas, também, descontrole.

De um lado, nossa época celebra a responsabilidade individual e os comportamentos de prevenção, presta um culto à saúde, ao equilíbrio íntimo, à qualidade de vida. [...] Mas, do outro lado, observa-se uma infinidade de fenômenos sinônimos, ao contrário, de excesso e de descontrole de si: *fashion victims*, compras compulsivas, superendividamento das famílias, “fanáticos” por jogos de vídeo, ciberdependentes, toxicomanias, práticas viciosas de todo tipo, anarquia dos comportamentos alimentares, bulimias e obesidades. O que se anuncia é tanto um individualismo desenfreado e caótico quanto um consumidor “*expert*” que se encarrega de si de maneira responsável (LIPOVETSKY, 2007 p. 126).

A relação entre as escolhas aparentemente individuais e a pressão coletiva do grupo tem também outra face: “por ser *moda*, o culto ao corpo é aceito socialmente, aliviando os indivíduos de uma autocrítica exacerbada por se submeterem a sofrimentos físicos em nome da manutenção de um padrão estético” (CASTRO, 2007 p.86).

O “aceite” social, no entanto, na visão de Costa (2004 p. 230-231) reflete uma prática desenvolvida na “Sociedade do Espetáculo”<sup>61</sup>, em que a obsessão é pelo *corpo-espetacular*, e onde os indivíduos são espectadores passivos no mundo que valoriza as aparências.

Porém, não se pode conferir ao consumo e, principalmente, ao papel da publicidade uma responsabilidade pela passividade dos indivíduos contemporâneos. A publicidade e a mídia, em geral, manipulam, mas os indivíduos não são apenas “hipnotizados” passivamente. Têm possibilidades de escolha e realizam a triagem do que consomem de acordo com suas necessidades momentâneas. A publicidade tem, sim, o poder, na atual sociedade de consumo, de promover normas de consumo e influenciar comportamentos individuais e coletivos. Mas o consumidor,

continua a ser um ator, um sujeito cujos gostos e interesses, valores e predisposições filtram as mensagens a que está exposto. Se é preciso recusar a idéia de um poder demiúrgico da publicidade, é porque o consumidor tria e seleciona as solicitações que o assaltam, prestando atenção apenas ao que está em ressonância com seus interesses, suas expectativas, suas preferências (LIPOVETSKY, 2006 p. 177-178).

A publicidade, neste sentido, investe muito mais na relação com o consumidor, em termos de fazê-lo consumir a inovação. Utiliza muito mais estratégias no sentido de contribuir à singularização do indivíduo em relação ao que ele consome por meio do seu estilo de vida, do que simplesmente convencê-lo do produto em si.

De realce de produto que era, a publicidade se torna, aqui e ali, espetáculo criativo atuante em uma infinidade de novos registros: o sentido não literal, o pastiche, o desvio, a impertinência, as modas do momento, o emocional, a derrisão, a provocação. Assim, a publicidade hipermoderna procura menos celebrar o produto que inovar, comover, distrair, rejuvenescer a imagem, interpelar o consumidor. O objetivo não é mais dirigir mecânica ou psicologicamente um consumidor rebaixado à condição de objeto, mas estabelecer uma relação de convivência, jogar com o público, fazê-lo compartilhar um sistema de valores, criar

---

<sup>61</sup> DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

uma proximidade emocional ou um laço de cumplicidade. Da mesma maneira que na arte moderna o observador se impõe como co-autor da obra, a publicidade criativa apela a um público mais ativo, mais cúmplice, educado na cultura midiática (LIPOVETSKY, 2006 p. 181-182).

Uma nova questão neste sentido se apresenta a partir das possibilidades de fácil acesso e conexão às redes mundiais; é a questão da alteridade. Este ponto de vista é colocado por Kevin Robin (citado por Hall 2006 p. 77): “ao lado da tendência em direção à homogeneização global, há também uma fascinação com a *diferença* e com a mercantilização da etnia e da “alteridade”.

É aí que entram as obras coreográficas contemporâneas de diversos artistas. Com linguagem própria, características singulares, mas ao mesmo tempo, conectadas com o mundo global e precisando enfrentar as questões pós-coloniais aí produzidas, pois o norte ainda não admite o sul como produtor de conhecimento.

É na rede global permanente da troca de informações também que as técnicas formativas em dança e os inúmeros treinamentos com o intuito de fortalecer o corpo, de torná-lo “perfeito” para a dança que se quer dançar circulam e são negociadas e re-negociadas pelos artistas consumidores. O consumo de elementos “inovadores” que possam ser somados à “sua” formação, estimulam os bailarinos na construção de seus corpos modeláveis. Não apenas para estarem conectados, integrados às demandas do momento, mas também, por acreditarem na possibilidade de, por meio de escolhas pessoais, desenvolverem um corpo *seu*, singular inserido no coletivo da dança contemporânea.

O exposto até o momento sugere uma reflexão acerca de que corpo é esse que se constrói na cultura do corpo pelo corpo, no qual estão embutidos valores sociais, emocionais, psicofísicos, numa busca sem limites pela perfeição. Na dança, tanto a formação dos seus profissionais quanto a circulação de seus produtos hoje enfrentam essas circunstâncias.

## Capítulo 2. Dança, moda, consumo e identidade

A moda “se caracteriza por ser um fenômeno social complexo e efêmero, que se articula em torno de uma busca incessante do novo, do diferente, do surpreendente” (COSTA, 2007 p.9); no caso do culto ao corpo, a moda também evidencia elementos do consumismo. Seus estilos diversos, na sua permanente construção estética, estão sempre em busca da novidade.

Moda é imposição de comportamentos e usos por mecanismos coercitivos, que funcionam dissimulados nos mecanismos de desejo de pertencimento, de inclusão no grupo, que movem a volição do destinatário numa orientação definida. (OLIVEIRA, 2007 p.2).<sup>62</sup>

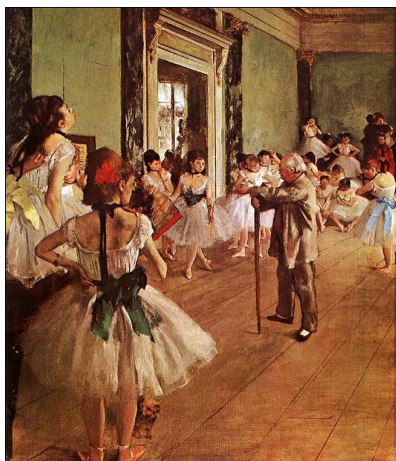
A dança contemporânea também responde à moda, isto é, criam-se moldes do que seja a dança contemporânea e, conseqüentemente, do que sejam os corpos propícios a esta dança e a quais técnicas esse corpo deve se dedicar para atingir os atributos da forma de corpo que estiver na moda. Isso significa que o antigo contrato entre sala de aula e palco era muito mais claro quando os papéis de professor e coreógrafo estavam reunidos em uma única função, a de *maître de ballet*. O *maître* ensinava aquilo que usaria na coreografia, fazendo com que a vinculação entre ensino e obra final fosse bastante estreita.

A formação do bailarino percorria um caminho muito direto, normalmente traçado por uma técnica de escolha e uma estética bem definida pela própria técnica. “O bailarino se construía de maneira coerente e pertinente através de uma prática, uma visão, em que ele podia encontrar a constelação de referenciais simbólicos dos quais o seu corpo era portador” (LOUPPE, 2000 p. 31-32).<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> OLIVEIRA, A. C. *Corpo e roupa nos discursos da aparência*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Cultura das Mídias”, do XVI Encontro da Compós, na UTP, em Curitiba, PR, em junho de 2007.

<sup>63</sup> LOUPPE, L. *Corpos Híbridos*. In: Lições de Dança 2. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000.



Na profusão de tipos de dança que hoje são praticados, e na ausência da figura desse tipo de *maître*, diminuída em importância, ao longo do tempo, por conta da especialização que promoveu a separação das suas duas atividades em duas funções profissionais distintas (a de ensino e a de criação em dança), resta aos bailarinos fazerem suas próprias receitas do melhor treinamento. Não se trata de uma escolha entre as técnicas da dança já consolidadas, pois a escolarização da dança tem pouca representatividade no nosso país. Se não existem em abundância suficiente as escolas de educação formal baseadas em uma ou outra técnica, e a variedade de danças não pára de crescer, termina se tornando uma responsabilidade do dançarino, de acordo com seu próprio ponto de vista, a eleição daquilo que, no mercado de trabalho artístico, lhe atrai.

É justamente nesse momento que a mídia e a moda atuam. Artistas e companhias mais divulgados na mídia tendem a entusiasmar os dançarinos que, então, passam a buscar recursos de treinamento que os aproximem do seu trabalho artístico.

A formação de bailarinos profissionais baseada em cerca de oito anos de estudo e treinamento em uma única técnica de dança hoje está posta em questão. Atualmente, são inúmeras as ofertas de treinamentos e condicionamentos existentes que prometem uma formação em um prazo bem mais curto. A busca pelo imediatismo e o sucesso rápido também são

características ligadas ao mundo moderno consumidor e fazem diferença no momento das escolhas do que consumir.

Na atualidade, “o critério para aquisição de qualquer coisa passa a ser a minha escolha. É o império da ética do *self*, em que cada um de nós se torna o árbitro fundamental de suas próprias opções e possui legitimidade suficiente para criar sua própria moda de acordo com o seu senso estético e conforto (BARBOSA, 2004 p. 22).

A formação acaba sendo uma questão de escolha pessoal, baseada em critérios de empatia com as técnicas de dança ou com os treinamentos que estão mais na moda.

A observação do grande crescimento de técnicas e treinamentos para a formação do bailarino contemporâneo traz inúmeras reflexões acerca do consumo das mesmas. No contexto educacional da dança contemporânea, por exemplo, as “mercadorias” mais populares hoje são as técnicas relativas à educação somática, consciência corporal, improvisação por contato (contact improvisation), *body mind centuring*, circo, pilates e artes marciais. São elas algumas das referências mais consumidas na busca para “formar” o “corpo ideal”.

Todavia, há algo de importante a ser destacado: na dança contemporânea a questão da formação do dançarino ocupa um papel diferente do que vinha ocupando na dança clássica e na dança moderna. O que vem se tornando cada vez mais consensual é a necessidade de não eleger somente um tipo de técnica “fechada”, para ser capaz de lidar com outros aspectos que, porventura, venham se tornando necessários, para além da habilidade que uma técnica específica traz em termos de condicionamento e fortalecimento corporal.

Quando a dança se torna moderna, assim como sucedeu em outras artes, seus coreógrafos passam a desenvolver características e linguagens próprias.

Cada coreógrafo do século XX procurou um corpo específico, através dos treinamentos precisos. Existe, portanto, subjacente à linguagem coreográfica, um certo número de visões corporais, ao mesmo tempo

que fatores invisíveis, integrados. Mas aos poucos esses treinamentos são misturados, contaminados uns pelos outros, os bailarinos tomam aulas em que as estéticas são orientadas de forma diferenciada. Não somente segundo os “estilos” diferentes mas também segundo as práticas somáticas diferentes que não cessam de acompanhar no mundo contemporâneo o que Foucault chama de “técnicas de si”. (LOUPPE, 2007 p. 62 – tradução minha).<sup>65</sup>

Em consequência das múltiplas escolhas, acaba por aparecer um “corpo híbrido”, “aquele oriundo de formações diversas, acolhendo em si elementos díspares, por vezes contraditórios, sem que lhes sejam dadas as ferramentas necessárias à leitura de sua própria diversidade” (DAVID, 1993<sup>66</sup>, citado por LOUPPE, 2000 p. 32).

A partir do método cognitivo e sistêmico apresentado por Jacques Gaillard<sup>67</sup>, (1998) pontuam-se algumas ações relativas à educação na dança,

- preservar a autenticidade e a singularidade de cada um;
- evitar o saber e as informações muito precisas;
- colocar o aluno numa perspectiva de desenvolvimento autêntico;
- construir um objeto técnico para preparar uma disponibilidade;
- orientar e iniciar para a emergência de uma sensibilidade (tradução minha).

À luz de suas proposições, a pressão que diz que um corpo ideal e bem preparado para a dança necessita de uma multiplicidade de métodos e técnicas em sua formação pode ser vinculada à cultura do consumo. E vale ponderar que o que perpassa esse entendimento é o de cada tipo de dança como um tipo de mercadoria a ser adquirido para logo ser substituído por outra. Evidentemente, a complexidade do corpo vê a sua historicidade achatada em nome daquilo que está em voga como “a melhor técnica” do momento. É ela

---

<sup>65</sup> Chaque chorégraphe du XXe siècle, a recherché un corps spécifique, à travers des entraînements précis. Il y a donc, sous-jacent au langage chorégraphique, un certain nombre de visions corporelles, autant de facteurs invisibles, intègres (...). Mais peu à peu ces entraînements se sont mêlés, se sont contaminés les uns les autres, les danseurs prennent des cours esthétiquement orientés différemment. Pas seulement selon des “styles” différents mais aussi selon des pratiques somatiques différentes qui ne cessent de reconduire dans le monde contemporain ce que Foucault nomme les “techniques de soi”. LOUPPE, L. *Poétique de la danse contemporaine: la suite*. Bruxelles: Contredanse, 2007.

<sup>66</sup> DAVID, D. *Le corps éclectique*. In: *Les vendredis du corps*. Montreal: Jeux, 1993.

<sup>67</sup> Citado por BRUNI, C. G. *L'enseignement de La danse et après*. Germs, 1998.

que traz os melhores resultados num menor tempo, e que se vende como inovação.

“Na visão convencional, a inovação técnica se realiza através da ruptura das fronteiras de tecnologias existentes [...]” (SANTOS, 2003 p. 231). No entanto, em algumas áreas não é o que ocorre, a ruptura se transforma na fusão de diversas tecnologias. “A fusão é mais que a simples complementaridade, pois cria um novo mercado e novas oportunidades de crescimento para cada participante da inovação” (ibid p 231).

A não compreensão do que seja a inovação em termos técnicos na dança, por vezes gera um conjunto de práticas fragmentadas e desconectas que, ao invés de contribuir para a formação acaba por dificultar a mesma, pois

estabelece-se um clima generalizado de desorientação em relação às práticas e aos hábitos, que evoluem cada vez mais desconectados da tradição, transmutados pelo fluxo do consumo e da circulação. (BUENO/CAMARGO, 2008 p. 14).

Além disso, pela diversidade de escolhas, o corpo acaba sendo manipulado pela novidade numa velocidade que nem sempre permite assimilá-la, e daí,

operada dentro de prazos puramente conjunturais e dentro do quadro de uma vida profissional, a manipulação dos corpos, de acordo com critérios e referências variáveis, pode produzir resultados preocupantes que ultrapassam, de longe, a estética inofensiva da mistura de códigos (LOUPPE, 2000 p. 29).

Isso preocupa, uma vez que a simples junção de vários códigos como “colagem” não é suficiente para gerar um corpo que dê conta tanto de sua complexidade enquanto ser físico e biológico, quanto de sua arte e própria identidade.

Os novos entendimentos sobre a formação de dança pretendem atender às demandas do mercado de trabalho, o qual, como todo e qualquer mercado,

imprime algumas exigências, e pretende, cada vez mais, uma qualidade superior dos produtos oferecidos.

O mercado de trabalho é um dos muitos mercados de produtos em que se inscrevem as vidas dos indivíduos; o preço de mercado da mão-de-obra é apenas um dos muitos que precisam ser acompanhados, observados e calculados nas atividades da vida individual. Mas em todos os mercados valem as mesmas regras. Primeira: o destino final de toda mercadoria colocada à venda é ser consumida por compradores. Segunda: os compradores desejam obter mercadorias para consumo se e apenas se, consumi-las for algo que prometa satisfazer seus desejos. Terceira: o preço que o potencial consumidor em busca de satisfação está preparado para pagar pelas mercadorias em oferta dependerá da credibilidade dessa promessa e da intensidade desses desejos (BAUMANN, 2008 p. 18).

Analisando os aspectos acima citados em relação às regras do mercado de consumo, pode-se dizer que o mercado da dança não é diferente. Como mercadoria final, põe-se à venda os corpos dos bailarinos cujos compradores são as companhias de dança, diretores, coreógrafos, produtores, desejosos de corpos perfeitos para seus projetos específicos, ou seja, corpos tecnicamente capazes de realizarem satisfatoriamente as demandas dos seus processos criativos. Cabe aqui ressaltar que neste momento, o “perfeito” não necessariamente está relacionado somente à beleza estética do corpo, mas muito mais à sua capacidade adaptativa, à sua flexibilidade performativa frente às ações a serem realizadas. Isso coloca em cheque o aperfeiçoamento técnico, que fornece ao comprador-consumidor a credibilidade da qualidade do produto que está comprando. Ao mesmo tempo, é o que leva os bailarinos a se submeterem aos diversificados treinamentos em métodos rápidos de formação, uma vez que neste momento, eles também se tornam consumidores ativos das danças-mercadorias e, então, também das técnicas de dança e dos métodos oferecidos como produtos a serem consumidos.

O modismo dos treinamentos corporais provocam questionamentos, no sentido de tentar identificar na base de formação de cada um, a sua validação, uma vez que trabalham com conceitos e métodos destinados a “preparar”, “condicionar” ou “fortalecer” o corpo, do modo como lhes interessa.



68



69



70

O questionamento que vai se impondo pergunta que corpo é este que pode ser considerado ideal para a dança contemporânea? A resposta mais imediata seria a de que este corpo não existe, uma vez que a dança contemporânea trabalha justamente com a diversidade, não impondo, portanto, um padrão único e hegemônico de corpo.

No entender de Louppe (2000 p. 31), “a hibridação é, hoje em dia, o destino do corpo que dança, um resultado tanto das exigências da criação coreográfica, como da elaboração de sua própria formação”. Isto reforça o aspecto de diversidade e pluralidade corporal que aparece na dança contemporânea e que não impõe, de maneira alguma, um padrão único de corpo, nem técnico nem estético. No entanto, apesar de não haver esta exigência, alguns aspectos podem ser observados como corriqueiros em relação à imagem deste corpo idealizado pelos bailarinos, criadores e professores de dança em geral.

Em primeiro lugar, a concepção de que este corpo também é fabricado a partir das práticas exercidas por ele.

Nos relatos dos/as bailarinos/as sobre esse conjunto de experiências corporais, é perceptível a idéia de que a dança contemporânea implica na fabricação de determinados tipos de corpos. Do mesmo modo, ao passar por essas vivências corporais, eles/as estão construindo uma dança, quer dizer, uma concepção de dança a qual denominam “dança contemporânea” (CARVALHO, 2006 p.120).<sup>71</sup>

<sup>68</sup> <http://pt.inmagine.com/pilates-studio-photos>

<sup>69</sup> [http://www.ascses.edu.br/arquivos/blogs/image/blog\\_conectfisio/pilates.jpg](http://www.ascses.edu.br/arquivos/blogs/image/blog_conectfisio/pilates.jpg)

<sup>70</sup> <http://www.fyvie.net/images/pilates-zurich.jpg>

<sup>71</sup> CARVALHO, J. M. *Corpos em risco: etnografando bailarinos de dança contemporânea em Florianópolis com ênfase em suas trajetórias na dança, concepções de corpo e corporalidade*. Dissertação de Mestrado – Antropologia Social – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis-SC, 2006. A pesquisa conta com uma série de relatos de bailarinos da cidade de Florianópolis acerca de suas trajetórias e formação em dança.

E, em segundo, que este corpo “fabricado” tem relação com um trabalho muito específico, desenvolvido por um grupo, ou um criador-intérprete, ou um coreógrafo, numa linguagem muito própria, mas que jamais existe isenta de uma preparação.

Mesmo para os/as bailarinos/as que optam mais evidentemente por técnicas de improvisação, como para os/as que enfatizam o princípio de que cada corpo se movimenta de maneira peculiar, assim como para aqueles/as que defendem uma naturalidade de movimentos em cena, há toda uma preparação e fabricação dos corpos para a dança. Este processo revela corpos que também são disciplinados e submetidos a técnicas corporais - no sentido do termo em Mauss - particulares da dança que fazem, ou seja, mesmo um corpo “natural” precisa passar por uma construção específica de corpo (CARVALHO, 2006 p.139).

Este corpo seria então, moldado por técnicas e treinamentos capazes de responder às necessidades daquela dança específica, e buscaria sua formação em diversas fontes apropriadas a fornecer a ele requisitos básicos à sua performance, como força, agilidade, flexibilidade, leveza, naturalidade.

“É este acúmulo de conhecimentos, de referências a discursos seguidamente contraditórios que faz do corpo contemporâneo um corpo híbrido, hesitante, instável” (LOUPPE, 2007 p.64 – tradução minha).<sup>72</sup>

A dança contemporânea, vista pelo prisma da autonomia do indivíduo em fazer escolhas e responsabilizar-se pelo seu próprio processo de formação e criação, faz das técnicas recursos necessários à sua criação, mas não elege qual das técnicas deve ser privilegiada. Cada qual faz essa escolha de acordo com a sua necessidade. O corpo é construído para servir àquela dança, que é diferente daquela outra e que, portanto, é povoada por um outro tipo de corpo, que pede outro tipo de construção técnica.

A diversificação em dança contemporânea passa pelas danças que usam passos de dança e pelas que não usam.

---

<sup>72</sup> “ C’est cette accumulation de connaissances, de références a des discours souvent contradictoires qui fait du corps contemporain un corps hybride, hésitant, instable” (p. 64).LOUPPE, L. *Poétique de la danse contemporaine: la suite*. Bruxelles, Contredanse, 2007.ces



73



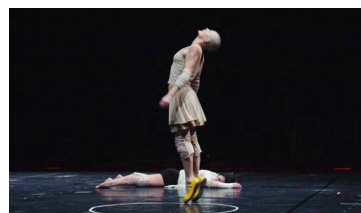
74



75



76



77



78

Essas outras práticas corporais não estritamente ligadas ao universo da dança vêm ao encontro do projeto desses/as bailarinos/as de construir uma dança mais ligada ao corpo no cotidiano e à vida “para a dança”. Ou seja, elas revelam uma concepção de dança que rompe com perspectivas mais “estetizantes” da dança e da arte, que questiona a “dança pela dança”, ou “arte pela arte” (CARVALHO, 2006 p.114).

Vários motivos podem ser levados em conta para o consumo de treinamentos alternativos, dentre eles, as modificações que vêm ocorrendo em relação aos modos de produção cênica.

Ao longo de todo o século XX, a dança desdobrou-se em diferentes gêneros, originando múltiplas tendências do que hoje se conhece como dança contemporânea e, na mesma proporção, um sem-número de técnicas corporais para a formação do dançarino (GERARDI, 2007 p. 78).<sup>79</sup>

Da mesma maneira, desenvolvem um vocabulário próprio proveniente das inúmeras experiências corporais, que acaba por ser difundido

<sup>73</sup> <http://www.overmundo.com.br/quasar>

<sup>74</sup> <http://www.pesnochao.org.br/>

<sup>75</sup> <http://cm-evora.pt/Noticias/images>

<sup>76</sup> <http://www.cena11.com.br/html/foto.html>

<sup>77</sup> <http://www.cintiabracht.com.br/>

<sup>78</sup> <http://www.hagah.com.br/rbs/image>

<sup>79</sup> GERARDI, S. *Representações sobre técnicas para dançar*. In HUMUS, 2. (Org.) NORA, S. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.

“verbalmente” no ensino e aprendizado, muitas vezes caracterizando “quase” técnicas particulares, desenvolvidas por bailarinos, criadores e professores.

Ao descrever e discutir aspectos da prática da dança contemporânea, notei que os/as bailarinos/as utilizam expressões próprias para se referir às suas movimentações. Essas denominações figuram movimentos através de termos que vão desde indicações descritivas do corpo e de suas ações, até o uso de outras palavras que trazem imagens de outras referências além do corpo. Essa questão do uso de um “vocabulário próprio” para se referir a movimentações na dança contemporânea vai ao encontro da idéia de particularidade e multiplicidade neste tipo de dança. Acaba igualmente por remeter à noção, exposta por muitos/as entrevistados/as, de eterna construção de técnicas na dança contemporânea, o que implica também em uma eterna construção dos próprios corpos. (CARVALHO, 2006 p.138).

É claro que a moda, sempre criando novidades, também contamina a elaboração destes vocabulários. Acompanhando a moda dos tipos de “corpo” estão as vestimentas, calçados e acessórios especiais para a dança, que também têm seu consumo ampliado e que também colaboram para a composição da imagem desse corpo que dança.

Nesse sentido, pensamos poder imaginar a roupa atual (ou as roupas atuais) como aquela que ora prende ora liberta o corpo, ora o esconde, ora o revela. Pensamos nas roupas com enchimentos que aumentam “bumbuns e seios” e nas de listas verticais que “esvaziam quadris”; pensamos na roupa que ostenta uma posição social (ternos, tallers, etc) e pensamos também na roupa que revela um corpo, ele próprio ostentador de uma posição na sociedade. Independente da situação é possível localizar, entretanto, um eixo comum em torno do qual giram todos os usos e significados da vestimenta: a lógica da aparência. (LADISLAU/PIRES, s/d p.5)

As roupas colocam o “corpo” em evidência e auxiliam no realce de determinadas partes suas – pernas e braços bem delineados, troncos fortes, abdomens desenhados, enfim, dão visibilidade ao que estiver eleito como forma de corpo ideal. Mas as vestimentas que envolvem os corpos tanto

podem revelar o que se quer destacar, quanto esconder aquilo que se considerar impróprio.

A roupa também tem sentido na sua ausência: há imagens que trazem, não sem intenção, partes do corpo descobertas: pernas, braços, dorsos e abdomens, fragmentos sempre “ultra definidos” que materializam o desejo de homens e mulheres nessa sociedade narcisista (ibid. p. 5).

Num paralelo com a moda “social”:

Basta observar as tendências atuais da moda, associadas às mudanças nos padrões estéticos ocorridas nas últimas décadas, para verificar que junto com as barrigas, duras, malhadas, sem vestígio de gordura, voltaram à tona as calças femininas de cintura baixa, assim como as camisas masculinas ficaram mais justas e curtas, realçando o corpo musculoso, deixando à mostra bíceps e tríceps conquistados em horas de malhação. Podemos pensar ainda que os *peircings* no umbigo feminino e as tatuagens nos braços masculinos, que viraram febre nos últimos anos, também surgem como enfeites para valorizar estas partes do corpo (GOLDENBERG/RAMOS, 2002 p. 28).

Aqui cabe uma reflexão para situar a nudez que é exposta por alguns artistas da dança contemporânea, uma vez que ela vai em outra direção e não da que está sendo aqui comentada. Na dança contemporânea brasileira, obras que trazem corpos nus geralmente fazem da nudez um ponto de discussão. Exemplo: o coreógrafo francês Jérôme Bel diz que a presença do nu em obras suas é justamente para discutir o fato de que não existe corpo natural, para dizer que mesmo nu o corpo está sempre carregado de traços da cultura. Ou seja, o nu não tem a intenção de colocar à mostra a beleza do corpo em si, pura e simplesmente, e sim levantar outros questionamentos relativos à identidade. Outro exemplo é o trabalho do bailarino e coreógrafo Ricardo Marinelli, de Curitiba/Paraná, integrante do Coletivo Couve-Flor - minicomunidade artística mundial. Uma de suas obras mais recentes (2008) “Quase Nu”, faz parte do Projeto: “da nudez, da mentira e da cumplicidade”.

Guiado por questionamentos sobre a nudez e suas possibilidades no corpo em movimento, assim como a capacidade do nu de revelar a intimidade e a identidade, o bailarino Ricardo Marinelli apresenta sua pesquisa sobre dança contemporânea no espetáculo Quase Nu, no Ateliê de Criação Teatral (ACT). Autobiográfico, o solo parte do bailarino para chegar aos três elementos que batizaram o projeto do qual faz parte: Da Nudez, da Mentira e da Cumplicidade. “Minha obsessão é encontrar a minha nudez, o que me fragiliza, o que faz o nu. Mas eu não poderia ser ingênuo em pensar que isso se daria sem doses de mentira e artificialidade”, observa Marinelli. (GAZETA DO POVO, 2008).<sup>80</sup>

Embora se tenha observado a exposição do nu como tendência na dança contemporânea a partir dos anos 90, isso não significa apenas o acompanhamento de um modismo, visto que o nu responde a necessidades específicas de certas pesquisas focadas no corpo.

## 2.1 Fabricação do corpo, consumo e identidade

A cultura molda o cotidiano, estabelece necessidades e desejos, produz universos simbólicos, constrói corpos. [...] Opera no nível das particularidades de cada grupamento humano ou de cada período histórico; proporciona regras próprias, variantes e mutantes (OLIVEIRA, 2007 p. 48)<sup>81</sup>.

O mundo capitalista contemporâneo desenvolve a chamada cultura de consumo, salientando aspectos relativos à sedução ao consumidor, satisfação, e prazer estético. Na busca de compreender as modificações ocorridas em vários âmbitos, principalmente em relação à visão de corpo a partir do desenvolvimento do capitalismo, Costa (2004 p. 225) pontua:

---

<sup>80</sup> ROMAGNOLLI, L. *Nudez em movimento*. Publicado no Caderno G – Gazeta do Povo em 25/04/2008.

<sup>81</sup> OLIVEIRA, R. C. A. *O corpo jovem: razão, estética e êxtase entre natureza e cultura*. In GARCIA, W (Org.) *Corpo & mediação: ensaios e reflexões*. São Paulo: Factasch Editora, 2007.

o capitalismo consumista produziu uma indiferença generalizada em relação ao outro e às tradicionais fontes de valor, como a família, a religião, e a política. É deste mundo materialista, desesperançado e sem norte que o corpo emergiu como o alfa e o ômega do sentido da vida.

Falar de sentido da vida no entanto, abrange questões não só relacionadas à política, religião, sociedade geral, mas também fatores estéticos que movem as grandes modificações e regem os comportamentos humanos em qualquer sociedade, não só a contemporânea.

O que aqui se denomina cultura de consumo é reflexo de toda uma evolução cultural na qual os valores sociais, morais, estéticos, vêm mudando ao longo dos tempos, mais especificamente a partir do século XX. Falar hoje de sociedade de consumo<sup>82</sup> é normal, uma vez que tudo se enquadra nesta categoria, não existe mais possibilidade de pensar a vida distante do consumo, uma vez que ele está diretamente ligado às representações e anseios na elaboração da identidade do homem contemporâneo. “O consumo serve para pensar, serve para expressar-se, para dizer *quem sou eu* neste mundo”. (CANCLINI, 1995 citado por OLIVEIRA, 2007 p. 51).

Referindo-se à sociedade de consumo, Lipovetsky (2007 p. 41), caracteriza a nova fase, como “fase III da mercantilização moderna das necessidades e orquestrada por uma lógica desinstitucionalizada, subjetiva, emocional”, na qual impera o hiperconsumo. Diz ele que (2007 p. 11), ao longo da segunda metade do século XX, o capitalismo de consumo tomou o lugar das economias de produção, alterando os papéis dos indivíduos em relação à produção e consumo de bens.

[...] a sociedade moderna, nas suas camadas fundadoras, na sua fase industrial, era uma “sociedade de produtores”. Aquela velha sociedade moderna engajava seus membros primordialmente como produtores e soldados; a maneira como moldava seus membros, a “norma” que colocava diante de seus olhos e os instava a observar, era ditada pelo

---

<sup>82</sup> A expressão “Sociedade de consumo” aparece pela primeira vez nos anos 1920, populariza-se nos anos 1950-60, e seu êxito permanece absoluto em nossos dias [...]. A idéia de sociedade de consumo soa agora como uma evidência, aparece como uma das figuras mais emblemáticas da ordem econômica e da vida cotidiana das sociedades contemporâneas (LIPOVETSKY, 2007 p.23).

dever de desempenhar esses dois papéis. [...] a maneira como a sociedade atual molda seus membros é ditada primeiro e acima de tudo pelo dever de desempenhar o papel de consumidor. A norma que nossa sociedade coloca para seus membros é a da capacidade e vontade de desempenhar esse papel (BAUMAN, 1999 p. 88).

Embora em nenhuma época o consumo tenha deixado de existir, é a ênfase, o foco e as prioridades individuais em relação a ele que vão diferenciar, significativamente, o perfil dos indivíduos, configurando, portanto, aspectos também distintos em relação à cultura, à sociedade e à vida individual.

A dança, evidentemente, não escapa ao fenômeno do hiperconsumo – fato que justifica a reflexão aqui proposta, que localiza nos modos atuais de entender os seus treinamentos um traço consumista.

Pensando na inter-relação entre consumo e status social, Lipovetsky (2007) introduz o conceito de sociedade do hiperconsumo, na qual

de um consumidor sujeito às coerções sociais da posição, passou-se a um hiperconsumidor à espreita de experiências emocionais e de maior bem-estar, de qualidade de vida e de saúde, de marcas e de autenticidade, de imediatismo e de comunicação. O consumo intimizado tomou o lugar do consumo honorífico, em um sistema em que o comprador é cada vez mais informado e infiel, reflexivo e “estético” (p. 14).

O bailarino contemporâneo, inserido nesse contexto como hiperconsumidor, é extremamente crítico e vai à busca de consumir aquilo que se torna essencial para a sua formação, em termos de experiências diversificadas que possam agregar à sua prática uma maior possibilidade de comunicação.

Dentro de uma ‘lógica do consumo’, em que consumir é mais importante do que produzir, embora ambos não andem separados, alguns aspectos merecem uma reflexão:

falar em consumo de bens imediatamente oculta o amplo leque de bens consumidos ou adquiridos à medida que mais aspectos do tempo livre (que incluem atividades rotineiras de subsistência, além do lazer) são progressivamente mediados pela aquisição de mercadorias. [...] É preciso prestar atenção ainda nas formas como alguns bens podem entrar e sair da condição de mercadorias e na diferente duração de vida que cabe às mercadorias à medida que se deslocam da produção para o consumo (FEATHERSTONE, 1995 p. 35).

Nesta perspectiva, o consumo torna-se muito mais experiencial, no sentido de busca de uma individualidade singular.

Queremos objetos “para viver”, mais que objetos para exhibir, compramos menos isto ou aquilo para nos pavonear, alardear uma posição social, que com vista a satisfações emocionais e corporais, sensoriais e estéticas, relacionais e sanitárias, lúdicas e distrativas (LIPOVETSKY, 2007 p. 41-42).

O consumo torna-se uma constante busca pessoal na satisfação dos desejos, desenvolvendo uma cultura de consumo focalizada na experiência e na aparência.

Ao mesmo tempo, a cultura de consumo usa imagens, signos e bens simbólicos evocativos de sonhos, desejos e fantasias que sugerem autenticidade romântica e realização emocional em dar prazer a si mesmo, de maneira narcísica, e não aos outros (FEATHERSTONE, 1995 p. 48).

Mas vale lembrar que esse tipo de prazer não vem isento da presença dos outros e da mídia na elaboração do que se considera um ideal individual. É neste sentido que o corpo, na sociedade de consumo, é considerado como signo midiaticizado, e sua projeção e especialização em relação à imagem de um corpo ideal se refaz, constantemente, numa troca permanente com as novas redes e tecnologias da informação.

Existe uma tentativa de construir uma aparência personalizada a partir das vivências pessoais, em que o porquê e o como se utilizam os produtos variam de acordo com o desejo do indivíduo e com aquilo que o produto pode

oferecer como serviço imediato, muito mais do que com a necessidade de ostentar socialmente.

Agora, a busca das felicidades privadas, a otimização de nossos recursos corporais e relacionais, a saúde ilimitada, a conquista de espaços-tempos personalizados é que servem de base à dinâmica consumista. [...] o apogeu da mercadoria não é o valor signo diferencial, mas o valor experiencial, o consumo “puro” valendo não como significante social, mas como conjunto de serviços para o indivíduo. (LIPOVETSKY, 2007 p. 43).

Trata-se de uma nova maneira de se encarar as funções do consumo. Ao que parece, o que nos move agora não é mais a função em si do objeto a ser consumido, mas a função subjetiva que o uso dele pode trazer ao indivíduo consumidor.

Por este ponto de vista, em relação à formação em dança, não são as técnicas, elas mesmas, que contam para o bailarino que as consome, mas o uso que ele idealiza fazer delas, o desejo imaginado do corpo perfeito que a apropriação da tal técnica lhe trará.

Diferentemente do consumo à moda antiga, que tornava visível a identidade econômica e social das pessoas, os atos de compra em nossas sociedades traduzem antes de tudo diferenças de idade, gostos particulares, a identidade cultural e singular dos atores, ainda que através dos produtos mais banalizados (LIPOVETSKY, 2007 p. 45).

Da mesma forma, o contato com as tecnologias e as diversas possibilidades de interação com as várias linguagens artísticas possibilita seu consumo para agregar experiência e contribuir na construção de um corpo próprio, com um estilo singular, apesar das exigências impostas pela moda e pelo mercado em movimento.

Na visão de Featherstone (1995), na cultura contemporânea as pessoas não ‘escolhem’ o estilo de vida, mas são levadas a incorporar estilos a partir do consumo. Mas ao mesmo tempo, para adquirir um *status*, é preciso que

adotem “condutas e procedimentos adequados” para se tornarem visíveis no mundo social.

Sob o ponto de vista de Lipovetski (2007 p. 45), “o consumo encarrega-se cada vez melhor de uma nova função identitária”. A ostentação de um status social não desaparece ao longo da evolução do século. No entanto, na sociedade do hiperconsumo, o indivíduo não necessita deste status para parecer “mais” que outro socialmente; ele busca o consumo com outro objetivo: o de não parecer “menos”; o de não sentir-se socialmente diminuído.

Enquanto o universo do consumo tende a libertar-se dos enfrentamentos simbólicos, eleva-se um novo imaginário associado ao poder sobre si, ao controle individual das condições de vida. Daí em diante, os gozos ligados à aquisição das coisas se relacionam menos à vaidade social que a um “mais-poder” sobre a organização de nossas vidas, a um domínio maior sobre o tempo, o espaço e o corpo. Poder construir de maneira individualizada seu modo de vida e seu emprego do tempo, acelerar as operações da vida corrente, aumentar nossas capacidades de estabelecer relação, alongar a duração da vida, corrigir as imperfeições do corpo, alguma coisa como uma “vontade de poder” e seu gozo de exercer uma dominação sobre o mundo e sobre si aloja-se no coração do hiperconsumidor (LIPOVETSKY, 2007 p. 51-52).

Nessa “vontade de poder”, descrita por Lipovetsky, o bailarino contemporâneo identifica-se como o consumidor de meios para dominar e re(fazer) constantemente seu corpo profissional, tornando-o cada vez mais eficaz em termos de performance e visualidade técnica e estética no mundo consumidor artístico. Dessa maneira, consumindo melhores técnicas e treinamentos, ele minimizará a possibilidade de se sentir “menos” no mercado.

Dentre as características da sociedade do hiperconsumo, as relações emocionais, afetivas, ou seja, os sentimentos gerados pelo consumo das práticas ou produtos, convencem o consumidor em busca da sua maior qualidade de vida, saúde, conforto, prazer, além da sua liberdade de ação em relação às escolhas do que consumir.

Em relação ao poder do consumo sobre a sociedade,

a cultura de consumo da atualidade não representa nem um lapso do controle, nem a instituição de controles mais rígidos; mas, antes, a corroboração dos controles por uma estrutura gerativa subjacente flexível, capaz de lidar ao mesmo tempo com o controle formal e o descontrole, bem como facilitar uma troca de marchas confortável entre ambos (FEATHERSTONE, 1995 p. 48).

Essa estrutura gerativa é o próprio mercado de trabalho artístico, que impõe regras próprias de produção e consumo, num sentido de trazer uma flexibilidade na integração de novos modos de fazer, de ler, de consumir arte. As regras são impostas da seguinte maneira: combinar e (re)combinar de forma a gerar novidade naquilo que se propõe como processo artístico.

Esse trânsito entre controle e descontrole, entre os desejos insaciáveis e os deveres do indivíduo contemporâneo acontecem, de acordo com Lipovetsky (2005 prefácio XVII - XVIII), pela “[...] transformação dos estilos de vida ligada à revolução de consumo que permitiu esse desenvolvimento dos direitos e desejos do indivíduo, essa mutação na ordem dos valores individualistas.”

Nesse processo de personalização, novamente o corpo se destaca, uma vez que a imagem e a aparência passam a ter outro valor. “O corpo pode ser visto como o lócus comunicacional por duas vias: a linguagem/gestualidade e a forma, que é culturalmente codificada para operar como um indicador de poder social e prestígio” (Featherstone, 1993, citado por CASTRO, 2007 p. 87).

A partir do processo de personalização, da construção da aparência e auto-imagem,

são os corpos que dizem qual é o grupo de pertencimento, sua identidade e escolhas de consumo cotidianas. Cores, padrões gráficos, tecidos e acessórios recobrem os corpos, e compõem o repertório estético que definirão os pertencimentos, as identidades e as diferenciações grupais a partir das aparências de cada um. (OLIVEIRA, 2007 p. 47 - 48).

Além dos artefatos citados, o culto ao corpo na relação consumo-status social reúne os indivíduos em práticas comuns, como, por exemplo, a academia para ‘malhação’, o que “[...] garantiria aos indivíduos o sentimento de

pertencimento a um grupo social” (CASTRO, 2007 p.86). Ao mesmo tempo, permite uma diferenciação, pois possibilita a este grupo de indivíduos adeptos da ‘malhação’, em nome da boa forma, uma experiência específica e um estilo próprio no coletivo social.

Esse mesmo sentimento de pertencimento aparece na prática da dança. Fazer parte de um grupo, de uma companhia significa se inserir profissionalmente em uma prática diária na qual se compartilha de um mesmo entendimento de dança (pelas escolhas técnicas e estéticas) e o dançarino passa a ser socialmente identificado como um dos membros da companhia e do seu modo de trabalhar a dança. Ao mesmo tempo, quando se pertence a um grupo dessa natureza, baseado nos desempenhos de cada um de seus membros, parece ser uma tendência comum a geração de um sentido de competição, apoiado na possibilidade de que cada desempenho acontece à sua maneira. Como trazem as marcas pessoais, os desempenhos tornam-se hierarquizáveis, seja ou não no sentido mais habitual de se valorizar o corpo que ultrapassou os limites técnicos, ou no de avaliar a performance pelos avanços e novidades que traz, em termos estéticos.

Por constituir-se numa modalidade de consumo cultural – na medida em que envolve o consumo de signos e imagens – o culto ao corpo configura-se num território de construção de identidades e de estabelecimento de formas de distinção, caracterizando-se como um dos aspectos formatadores dos estilos de vida (CASTRO, 2007 p.30).

Quanto ao controle do corpo, a contemporaneidade também impõe diferenças, uma vez que as “disciplinas” consideradas por Foucault se modificam de acordo com as práticas e os objetivos ligados à estética, à saúde, à sexualidade, na medida em que esse corpo passa a ser objeto de controle individual. O indivíduo passa a ter um aparente poder soberano sobre seu corpo.

Muitos comportamentos mostram que, no presente, o corpo é considerado como uma matéria a ser corrigida ou transformada

soberanamente, como um objeto entregue à livre disposição do sujeito. A cirurgia estética, as procriações *in vitro*, mas também o consumo de psicotrópicos com vista à “gestão” dos problemas existenciais, ilustram essa relação individualista com o corpo. [...] À medida que se afirma o princípio de soberania pessoal sobre o corpo, o indivíduo confia sua sorte à ação de substâncias químicas que modificam seus estados psicológicos “de fora”, sem análise nem trabalho subjetivo, apenas importando a eliminação imediata dos dissabores (fadiga, insônia, ansiedade), a eficácia mais rápida possível, o desejo de produzir estados afetivos “sob encomenda” (LIPOVETSKY, 2007 p.56).

Práticas como estas também são encontradas nos atletas e freqüentadores de academias que, em busca de uma maior performance e de uma certa estética corporal, por vezes fazem uso de anabolizantes e substâncias energéticas, sem se preocupar com as conseqüências que podem trazer à saúde e mesmo à forma física. Afinal, em nome do corpo perfeito de agora, imediato, vale tudo.

Além disso, gostos e critérios individuais, cada vez mais, norteiam o consumo. “E é através do consumo que os indivíduos vão construir seus estilos de vida na contemporaneidade” (CASTRO, 2007 p.87), sempre em busca de uma personalidade individual, singular.

O ideal moderno de subordinação do indivíduo a regras racionais coletivas foi pulverizado, o processo de personalização promoveu e encarnou maciçamente um valor fundamental: o da realização pessoal, do respeito à singularidade subjetiva, da personalidade incomparável, quaisquer que sejam as novas formas de controle e de homogeneização realizadas simultaneamente. (LIPOVETSKY, 2005 prefácio XVII).

Como perspectivas essenciais à compreensão da cultura de consumo, Featherstone ( 1995 p. 31) aponta três concepções diferentes:

A primeira é a concepção de que a cultura de consumo tem como premissa a expansão da produção capitalista de mercadorias, que deu origem a uma vasta acumulação de cultura material na forma de bens e locais de compra e consumo. [...] Em segundo lugar há a concepção mais estritamente sociológica de que a relação entre a satisfação proporcionada pelos bens e seu acesso socialmente estruturado é um jogo de soma zero, no qual a satisfação e o *status* dependem da

exibição e da conservação das diferenças em condições de inflação. Nesse caso, focaliza-se o fato de que as pessoas usam as mercadorias de forma a criar vínculos ou estabelecer distinções sociais. Em terceiro lugar, há a questão dos prazeres emocionais do consumo, os sonhos e desejos celebrados no imaginário cultural consumista e em locais específicos de consumo que produzem diversos tipos de excitação física e prazeres estéticos.

Em relação à primeira perspectiva, tem impulso o aparecimento cada vez maior de produtos ligados ao lazer e desenvolvimento de empresas produtoras do bem-estar social. O acúmulo de capital voltado às atividades para maior qualidade de vida ganha projeção. Em segundo lugar, na perspectiva que permite distinções sociais, destaca-se um acúmulo de informações e consumo voltado à cultura, à adoção de estilos, à construção de imagens no sentido de deixar transparecer um *status* social.

Sob a última perspectiva, o desejo se tornou o principal 'motor' da sociedade contemporânea, priorizando o conforto, a qualidade de vida, o lazer, o bem-estar, a saúde e, principalmente, a autonomia, em relação ao domínio da própria vida em termos de escolhas pessoais, numa velocidade que acompanha o avanço tecnológico e a circulação de informações. "Raros são os fenômenos que conseguiram modificar tão profundamente os modos de vida e os gostos, as aspirações e os comportamentos da maioria em um intervalo de tempo tão curto" (LIPOVETSKY, 2007 p.12).

Muito mais do que o produto em si, o que move o consumidor é o 'estado' de excitação, o desejo, a expectativa causada pela possibilidade de consumir uma experiência nova.

Os consumidores dos tempos modernos avançados ou pós-modernos são caçadores de emoções e colecionadores de experiências; sua relação com o mundo é primordialmente *estética*; eles percebem o mundo como um alimento para a sensibilidade, uma matriz de possíveis experiências [...] (BAUMAN, 1999 p.103).

Inserido nesta busca por novas experiências, o corpo tem uma representação relevante, pois sua manipulação e transformação em relação à

estética é fortemente cultuada pelos padrões da moda e encontra nesta, sua própria justificativa.

Como “coleccionador de experiências”, o indivíduo se submete a inúmeros procedimentos de modificação corporal, vivendo o momento presente de cada intervenção, preocupado apenas com a experiência e o prazer enquanto resultados imediatos que a mesma pode proporcionar. Ao mesmo tempo prevê, como é da cultura consumista, uma possibilidade de intervenção futura, num curto prazo, que substitua o resultado obtido até então, na busca por uma ‘nova’ identidade, ou seja, na possibilidade de substituir o que não mais está de acordo com o padrão social e culturalmente determinado por aquele modelo em foco.

Outro aspecto que entra no jogo de construção desta identidade idealizada é o tempo, no sentido de que tudo que se consome e tudo que se adota como prática na evolução corporal é temporário, surge para se tornar obsoleto e não para durar.

Movido pelo desejo, o indivíduo em busca de algo que faça “mudar” sua aparência, ou seja, em busca de “comprar” uma outra identidade, tem a noção de que esta modificação deve ser provisória, pois o que o move não é o desejo de realizar a modificação e sim, o desejo de continuar desejando as próximas modificações. O imediatismo em relação aos resultados compõe esse síndrome de desejar continuar a desejar.

Aqui, a noção de consumo relaciona-se à abreviação do tempo de utilização das coisas. A usabilidade do objeto marcado pela temporalidade requer pensar a durabilidade, portanto, a rapidez com que se adquire e descarta os objetos/produtos faz com que este consumir seja semelhante ao consumir alimentos necessários à sobrevivência (GARCIA, 2007 p. 20).

Tendo como atributo a liberdade de escolha e a alta rotatividade dos produtos, o consumo, portanto, se caracteriza por ser de curto prazo, ou seja, o foco não está mais nos bens duráveis, mas sim, nos bens consumíveis, de preferência, num curto período de tempo. Esse é o ambiente que estimula o consumo das técnicas e treinamentos em dança.

A rapidez com que os bailarinos se apoderam e ao mesmo tempo se desfazem das novas práticas, parece decorrente deste contexto consumidor. Parece haver uma necessidade de descartar o antigo em função do novo. No corpo, todavia, a informação que nele ganhou mais estabilidade porque foi repetida por mais tempo, não consegue ser “desencarnada”. Ela se reorganiza com a nova informação e, ao mesmo tempo, reorganiza também essa nova informação. No corpo que dança, as informações técnicas não são anuladas; elas são permanentemente reorganizadas, como nos alerta a Teoria Corpomídia (KATZ & GREINER).

Algumas informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma de corpo – processo sempre condicionado pelo entendimento de que o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente. E como o fluxo não estanca, o corpo vive no estado do sempre-presente, o que impede a noção do corpo recipiente. O corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo. O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a idéia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação (KATZ & GREINER, 2005 p. 130-131).

Na sociedade contemporânea, o imediatismo torna-se prioridade em relação à satisfação das necessidades individuais. Neste sentido, o bailarino consumidor quer resultado imediato, não chega nem bem a assimilar um funcionamento ou o aprendizado de determinada técnica ou procedimento para logo achar que este já está ultrapassado e, portanto, sair à busca de nova experiência. As mercadorias, seja na forma de bens simbólicos ou não, já nascem para ser obsoletas, e é isso que faz com que a roda do consumo não emperre.

Na dança, essa ansiedade pode ser notada também no consumo de workshops e cursos de curta duração, em que muitas vezes acontece um primeiro contato com uma técnica, com um tipo de treinamento, com um

professor, e esse início de conhecimento, ainda embrionário, não chega a se desenvolver a contento. O bailarino mal incorpora o aprendizado e imediatamente se considera apto a repeti-lo, a difundi-lo antes mesmo de tê-lo “naturalizado”<sup>83</sup> em seu corpo.

Em um ambiente reestruturado pelas novas tecnologias da informação e da comunicação, a hipervelocidade, a acessibilidade direta, o imediatismo impõem-se como novas exigências temporais. [...] A época do “saber esperar”, em que a experiência da espera era um elemento de felicidade, recua em favor de uma cultura da impaciência e da satisfação imediata dos desejos (LIPOVETSKY, 2007 p. 111-112).

Voltando à história da evolução do consumo, o antigo sistema fordista,

ao difundir produtos padronizados, cedeu o passo a uma economia da variedade e da reatividade na qual não apenas a qualidade, mas também o tempo, a inovação e a renovação dos produtos tornaram-se critérios de competitividade das empresas (LIPOVETSKY, 2007 p.12).

Da mesma forma, a competitividade dos bailarinos se apresenta a partir da quantidade de técnicas que conseguem vivenciar em curto período de tempo. O cidadão-bailarino é o mesmo cidadão-consumidor instado pela mídia a cultivar a novidade. Afinal, os novos meios de comunicação e marketing enfocam o consumidor como ator principal de um novo sistema econômico, gerando um movimento de renovação cada vez mais veloz.

A expansão da produção capitalista, especialmente depois do impulso recebido da gerência científica e do “fordismo”, por volta da virada do século, necessitou da construção de novos mercados e da “educação” de novos públicos consumidores por meio da publicidade e da mídia (FEATHERSTONE, 1995 p.32).

---

<sup>83</sup> “Naturalizado” no sentido de *embodied* (corporeizado, corporificado, encarnado, etc), pois se trata, evidentemente, de uma construção.

No sistema pós-fordista<sup>84</sup>, alteram-se os modos de estimulação da demanda, da venda e do próprio comportamento consumidor.

A indústria atual funciona cada vez mais para a produção de atrações e tentações. E é da natureza das atrações tentar seduzir apenas quando acenam daquela distância que chamamos de futuro, uma vez que a tentação não pode sobreviver muito tempo à rendição do tentado, assim como o desejo nunca sobrevive à sua satisfação. (BAUMAN, 1999 p. 86).

No movimento da era do consumo, portanto, não se chega à satisfação, uma vez que é a própria insatisfação que permite o giro da economia e a renovação permanente dos produtos oferecidos.

Que todo consumo exige tempo é na verdade a perdição da sociedade de consumo – e uma preocupação maior dos que negociam com bens de consumo. Há uma ressonância natural entre a carreira espetacular do “agora”, ocasionada pela tecnologia compressora do tempo, e a lógica da economia orientada para o consumidor. No que diz respeito a esta lógica, a satisfação do consumidor deveria ser *instantânea* e isso num duplo sentido. Obviamente, os bens consumidos deveriam satisfazer de imediato, sem exigir o aprendizado de quaisquer habilidades ou extensos fundamentos; mas a satisfação deveria também terminar – “num abrir e fechar de olhos” isto é, no momento. (BAUMAN, 1999 p. 90).

Isso acarretaria uma finalização do ciclo do consumo, ou seja, alcançasse o objetivo e o processo chega ao fim. No entanto, é justamente o movimento

---

<sup>84</sup> SOARES, H., 1997 – “Economia Pós-moderna” - Publicado em jornal “A Razão”.- <http://www.angelfire.com/sk/holgonsi/index.economia.html> - A reestruturação pós-fordista, envolvendo novas tecnologias, novos métodos de gestão da produção, novas formas de utilização da força de trabalho e novos modos de regulação estatal, baseia-se em elementos que definem o chamado "modo de acumulação flexível de capitais", e estão intrinsecamente relacionados à condição histórica pós-moderna. Esses elementos são: a globalização - produção, troca e circulação de mercadorias de forma globalizada, caracterizando o escopo transnacional do capital; a efemeridade: o *turn-over* da produção e do consumo extremamente veloz; aceleração do tempo de giro na produção (produção flexível: pequenos lotes, variedade de tipos de produto e sem estoques), e redução do tempo de giro no consumo; a dispersão: geográfica da produção, feita através de uma mudança na estrutura ocupacional; do trabalho (com as novas modalidades de empregos: temporários, de tempo parcial e a terceirização); do monopólio, num amplo conjunto de produção desterritorializada.

permanente de busca, o novo alvo a ser consumido, que mantém viva a civilização do consumo, sempre almejando novas seduções.

As indústrias e os serviços agora empregam lógicas de opção, estratégias de personalização dos produtos e dos preços, a grande distribuição empenha-se em políticas de diferenciação e de segmentação, mas todas essas mudanças não fazem mais que ampliar a mercantilização dos modos de vida, alimentar um pouco mais o frenesi das necessidades, avançar um grau na lógica do “sempre mais, sempre novo” que o último meio século já concretizou como sucesso que se conhece (LIPOVETSKY, 2007 p. 25).

Os consumidores da sociedade atual “vivem de atração em atração, de tentação em tentação [...]” (BAUMAN, 1999 p. 92), fazendo desta experiência uma coisa sempre nova, diferente da atração ou tentação anterior.

Da atração à tentação, a grande circulação de informações, principalmente via internet, conecta os bailarinos daqui com o mundo todo e, portanto, permite a descoberta e o intercâmbio de novidades em relação às técnicas, treinamentos e produção em dança contemporânea. A relação corpo e cultura de consumo constrói todo um universo simbólico e imaginário, dando visibilidade aos valores a serem seguidos.

Essa organização cultural do consumo fortalece a ‘insatisfação’ constante do consumidor, reforçando o desejo de continuar a desejar.

A época da abundância é inseparável de um alargamento indefinido da esfera das satisfações desejadas e de uma incapacidade de eliminar os apetites de consumo, sendo toda saturação de uma necessidade acompanhada imediatamente por novas procuras (LIPOVETSKY, 2006 p. 38).

Essa situação se dá a ver de um modo peculiar dentro de companhias nas quais existe a figura do professor, que dá aula diariamente para todo o elenco. Como os bailarinos hoje vivem nesse ambiente pautado pela insatisfação permanente em relação às ofertas de técnicas e treinamentos, o professor enfrenta essa condição no seu planejamento pedagógico de longo

prazo. Bailarinos sempre insatisfeitos com as aulas da sua companhia trazem problemas para direção artística da companhia.

Featherstone (1995 p. 29) considera o pós-modernismo uma fase relevante para a compreensão das mudanças que aparecem na cultura contemporânea nas áreas artísticas, humanas e das ciências sociais.

Essas mudanças podem ser compreendidas em termo de (1) campos artísticos, intelectuais e acadêmicos [...]; (2) mudanças na esfera cultural mais ampla, envolvendo os modos de produção, consumo e circulação dos bens simbólicos, que podem ser relacionadas com as mudanças de caráter mais abrangente nas balanças de poder e nas interdependências entre grupos e frações de classe nos níveis intra-social e inter-social; (3) mudanças nas práticas e experiências cotidianas de diferentes grupos [...] (FEATHERSTONE, 1995 p. 30).

No conjunto de ofertas encontra-se o consumo das técnicas e métodos de formação em dança. O consumidor-bailarino, num primeiro plano, e os consumidores-coreógrafos, consumidores-diretores, consumidor-público, na seqüência, também passam a fazer parte de uma mesma cadeia de anseios pelos padrões que foram eleitos. É essa cadeia de agentes que põe em prática todo um universo simbólico e imaginário por meio da dança.

Consumir, seja para fins de satisfação de “necessidades básicas” e/ou “supérfluas” – duas categorias básicas de entendimento da atividade de consumo nas sociedades ocidentais contemporâneas – é uma atividade presente em toda e qualquer sociedade humana’ (BARBOSA, 2004 p. 7).

Bauman (2008 p.111) pontua que a cultura consumista apresenta para o consumidor o que se chama de “síndrome consumista”, e que esta, envolve velocidade, excesso e desperdício.

A “sociedade de consumidores”, em outras palavras, representa o tipo de sociedade que promove, encoraja ou reforça a escolha de um estilo

de vida e uma estratégia existencial consumistas, e rejeita todas as opções culturais alternativas. Uma sociedade em que se adaptar aos preceitos da cultura de consumo e segui-los estritamente é, para todos os fins e propósitos práticos, a única escolha aprovada de maneira incondicional. Uma escolha viável e, portanto, plausível – e uma condição de afiliação. “Consumir”, portanto, significa investir na afiliação social de si próprio, o que, numa sociedade de consumidores, traduz-se em “vendabilidade”: obter qualidades para as quais já se possui, transformando-as em mercadorias para as quais a demanda pode continuar sendo criada (BAUMAN, 2008 p.71-75).

Ainda dentro das características encontradas em portadores da “síndrome consumista”, o livrar-se daquilo que não está bom, o substituir o que já não serve ou não dá visibilidade suficiente torna-se relevante, com um peso talvez até maior do que a própria aquisição de novos bens.

Na nossa sociedade,

estilo de vida e identidade tornaram-se, portanto, opcionais. [...] Mais ainda, tornaram-se não só uma questão de opção individual, mas também uma situação transitória [...] Nessa perspectiva, estilo de vida juntamente com identidade podem ser compostos e decompostos de acordo com o estado de espírito de cada um (BARBOSA, 2004 p. 22).

O indivíduo vai criando singularidade a partir das suas escolhas – mesmo se sabendo que tais escolhas, também não são inteiramente suas, mas sim, fruto daquilo que ele assume como sendo o seu desejo, sem perceber que se trata de um desejo fabricado. Independente da posição social, da renda, da crença, da idade, vai “inventando” um jeito próprio.

Os estilos de vida, no mundo moderno e contemporâneo, tornaram-se uma das principais instâncias de construção de identidades, que afloram e ganham visibilidade no interior de um mosaico de práticas culturais. As maneiras de beber, comer, vestir e morar, associadas às escolhas literárias e artísticas, remetem a níveis de reconhecimento mais profundos: a classe social, a ocupação, mas também as opções éticas, políticas, estéticas e morais” (BUENO/ CAMARGO, 2008 p. 13).

De qualquer maneira, independente do grupo e das práticas escolhidas, é o consumo que vai reger os hábitos e, portanto, configurar os estilos de vida. Em relação ao consumo voltado à beleza, Castro (2007 p. 24) considera a preocupação com o corpo esbelto na contemporaneidade algo que diz respeito à condição do indivíduo.

Assim, estilo de vida, no contexto da cultura do consumo, sinaliza para individualidade, auto-expressão, estilo pessoal e autoconsciente. A roupa, o corpo<sup>85</sup>, o discurso, o lazer, a comida, a bebida, o carro, a casa, entre outros, devem ser vistos como indicadores de uma individualidade, propriedade de um sujeito específico, ao invés de uma determinação de um grupo de status. Os objetos e as mercadorias são utilizados como signos culturais de forma livre pelas pessoas para produzirem efeitos expressivos em um determinado contexto (BARBOSA, 2004 p. 23).

Sob o ponto de vista de Le Breton<sup>86</sup> (2003), na contemporaneidade, o corpo tornou-se um acessório, uma prótese; e, nessa visão de corpo 'acessório', objeto, cabe considerá-lo como algo descartável - "o objeto se tornou corpo, o corpo se tornou objeto, que se pode mandar para o refugo"<sup>87</sup>. Com aparências singulares, mas também massificadas, de certa forma, pelo modismo, e fragmentado em partes "modificáveis" e consumíveis, impregnado de conceitos, é um corpo fabricado, destinado a várias funções.

Artefato da presença, implicado em uma encenação de si que alimenta uma vontade de se reapropriar de sua existência, de criar uma identidade provisória mais favorável.[...] Não é mais o caso de contentar-se com o corpo que se tem, mas de modificar suas bases para completá-lo ou torná-lo conforme à idéia que dele se faz (LE BRETON, 2003 p. 22).

---

<sup>85</sup> Grifo meu

<sup>86</sup> Antropólogo Francês, especialista na área de estudos do corpo. As novas tecnologias e sua relação com o corpo são a preocupação central no livro "Adeus ao corpo", no qual identifica inúmeras práticas contemporâneas, legitimadas, sobretudo, pelos saberes científicos que, na atualidade, modificam as relações entre corpo, sujeito e sociedade.

<sup>87</sup> História do corpo 3 p. 429.

O corpo é visto como mercadoria moldável e descartável, “um objeto imperfeito, um rascunho a ser corrigido. [...] Nunca o corpo-simulacro, o corpo descartável foi tão exaltado como na contemporaneidade” (LINS, 2003 apud LE BRETON, 2003 p. 10). Conforme aponta Sanches (s/d)<sup>88</sup>, o corpo reveste-se por uma vestimenta ideológica, a partir do momento em que se sujeita à construção de uma beleza física ou uma estética corporal ditada por preceitos consumistas. Ele aponta para a inversão dos valores relacionados ao corpo como produto mercadológico:

[...] não é a beleza do corpo e de suas formas que adquire valor ao ser veiculado pelos meios de comunicação de massa, e sim o valor mercadológico e consumista incitado pela padronização estética deste corpo, e a associação dessa estética padronizada a produtos, muitas vezes consumidos exclusivamente em função desse tipo de simbiose instaurada entre corpo e produto (p. 1).

O corpo passa a ser encarado como uma matéria prima, “na qual se dilui a identidade pessoal” (LE BRETON, 2003 p. 15).

No discurso científico contemporâneo, o corpo é pensado como uma matéria indiferente, simples suporte da pessoa. Ontologicamente distinto do sujeito, torna-se um objeto à disposição sobre o qual agir a fim de melhorá-lo, uma matéria-prima na qual se dilui a identidade pessoal, e não mais uma raiz de identidade do homem (LE BRETON, 2003 p. 15).

O que aparece é a sobreposição entre o que “queremos ser” e o que “devemos ser”.

Durante mais de dois séculos, o moderno processo de emancipação do indivíduo realizou-se pelo direito e pela política, pela produção e pela ciência; a segunda metade do século XX prolongou essa dinâmica pelo consumo e os meios de comunicação de massa. Destruição das práticas tradicionais, alienação e descrença, vida *à la carte*, investimento excessivo nos gozos privados: organiza-se uma nova

---

<sup>88</sup> SANCHES, E. O. *Corpo, cultura de massa e reificação: estética corporal, o simbolismo da mercadoria*. Universidade Estadual de Maringá, s/d.

cultura, na qual o consumismo, os cultos do corpo e do psicologismo, as paixões por autonomia e realização individuais fizeram da relação consigo mesmo uma dimensão dotada de um relevo excepcional (LIPOVETSKY, 2007 p. 155).

Nessa nova configuração social, o 'narciso', aparece como um dos atores principais. Sendo a dança uma arte fundada no que o corpo faz, nela a questão narcísica ocupa um espaço merecedor de reflexão. Não se pode esquecer que muitos aprendizados de quem deseja dançar são empreendidos através de horas e horas diárias na frente de um espelho. Esse tipo de rotina não poderia deixar de afetar o corpo.

Para Lasch (1987, apud CASTRO, 2007 p. 21-22), o consumismo é a principal válvula de escape do indivíduo narcisista, que pela aquisição de mercadorias manipula impressões, adotando sua performance individual, moldando o eu como mais uma mercadoria disponível para o consumo no mercado aberto.

Cada vez mais o consumo rege as práticas e estabelece, por meio delas, um status social. "A idéia de sociedade de consumo [...], aparece como uma das figuras mais emblemáticas da ordem econômica e da vida cotidiana das sociedades contemporâneas" (LIPOVESTSKY, 2006 p. 23). Diz ele que "a era moderna do consumo é condutora de um projeto de democratização do acesso aos bens mercantis" (2007 p. 28); os produtos estariam, portanto, ao alcance das massas. No caso do culto ao corpo, apesar da massificação e proliferação de ofertas ao consumo pela beleza, ainda são as camadas mais privilegiadas da sociedade que detêm maior acesso ao consumo. "Nesse segmento social, o corpo e a moda são elementos fundamentais no estilo de vida, e a preocupação com a aparência é carregada de investimento social" (GOLDENBERG, 2002 p.8).

Deixando de lado o universo das sociedades igualitárias, constata-se que nas formações sociais complexas, contexto em que a desigualdade fundamenta as relações sociais, o corpo torna-se objeto de um

“adestramento” peculiar para que, a um só tempo, adquira e expresse as características nele impressas por grupos hegemônicos e seus interesses de dominação (QUEIROZ, 2000 p.32).

Na perseguição à confecção do corpo ideal, o consumo parece não ter fim:

O consumismo é uma resposta do tipo “como fazer” aos desafios propostos pela sociedade de indivíduos. A lógica do consumismo serve às necessidades dos homens e das mulheres em luta para construir, preservar e renovar a individualidade e, particularmente, para lidar com a sua supracitada aporia.”(BAUMANN, 2007 p. 36).

Na busca de uma individualidade estética singular, na qual fica socialmente estabelecido que o corpo belo é o reflexo de um indivíduo bem sucedido pessoal e profissionalmente \_ “o corpo ‘em forma’ apresenta-se como um sucesso pessoal[...]”(GOLDENBERG, 2002 p.9). O corpo contemporâneo, sempre em construção, molda-se e re-molda-se numa busca permanente e infinita pela perfeição. E quanto mais se impõe o ideal de autonomia individual, mais aumenta a exigência de conformidade aos modelos sociais do corpo.

“Houve, durante a época clássica, uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder” (FOUCAULT, 2003 p. 117), ao qual uma atenção especial foi dispensada. Considerado manipulável, moldável, treinável, obediente e capaz de multiplicar sua força e eficiência, o corpo recebeu um tratamento mais detalhado, controlado por diversas disciplinas<sup>89</sup>, as quais tinham “como fim principal um aumento do domínio de cada um sobre seu próprio corpo” (ibid. p. 118).

No mundo em que vivemos, a reestruturação temporal promovida pelas novas tecnologias da informação e da comunicação ocupa um papel central. Nem reparamos mais na velocidade de circulação e no acesso às informações, no fluxo constante de modificações de valores, e na busca por um “status” social, no qual o corpo perfeito tem um papel importante.

---

<sup>89</sup> “Métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade”(FOUCAULT, 2003 p. 118).

Na segunda metade do século XX o culto ao corpo ganhou uma dimensão social inédita: entrou na era das massas. Industrialização e mercantilização, difusão generalizada das normas e imagens, profissionalização do ideal estético com a abertura de novas carreiras, inflação dos cuidados com o rosto e com o corpo: a combinação de todos esses fenômenos funda a idéia de um novo momento da história da beleza [...]. A mídia adquiriu um imenso poder de influência sobre os indivíduos, generalizou a paixão pela moda, expandiu o consumo de produtos de beleza e tornou a aparência uma dimensão essencial da identidade para um maior número de mulheres e homens (GOLDENBERG, 2002 p. 8).

A mídia colabora, pois vai sutilmente associando a necessidade de preservação das formas ideais do corpo humano ao conceito de prevenção, o que promove um deslocamento nas ações necessárias a serem empregadas.

Enquanto podemos observar uma preocupação histórica, particularmente moderna, de *prevenção à feiúra*, a tônica hoje parece ser não somente *corrigir* as “imperfeições” que aparecem com o avançar da idade, mas *prevenir* o seu surgimento (SANT’ANNA, 1995).

Aquelas ações que eram dedicadas a remediar os possíveis defeitos ou falhas ganham a companhia de outras, voltadas para que nem defeitos nem falhas venham a se tornar visíveis.

Isso se nota em diversos meios de difusão de informação e comunicação. Nas publicidades, o que se vêem são sempre indivíduos jovens, saudáveis, belos, ricos, de bem com a vida.

Na propagação da imagem social não há praticamente lugar para os mais velhos, para os “feios”, para aqueles que de alguma maneira não se enquadram no padrão de beleza e saúde ditado pelo momento. Este fato reflete também uma questão cultural que ainda permanece em relação à ocupação do mercado de trabalho, em que, quanto mais velhos os indivíduos, menores as chances de se conquistar um lugar profissionalmente.

Quanto aos indivíduos “deficientes” então, praticamente são negados socialmente, apesar de, na atualidade já se observar um movimento em relação à inclusão dos mesmos enquanto merecedores de atenção, enquanto

seres com possibilidades idênticas de produzir e interagir socialmente, mesmo que com condições (corporais) diferentes em termos de funcionalidade.

A mesma coisa se observa com relação às raças, pois até bem pouco tempo, jamais se veria a imagem de um negro ou oriental como destaque de beleza ou modelo social, pois sempre foram considerados “inferiores” na aparência e na capacidade intelectual. Quando envolvidos em papéis divulgados na mídia como, por exemplo, em filmes e novelas da televisão, sempre ocuparam papéis de serviçais, ou de nenhum destaque, reforçando a idéia de incapacidade.

Neste sentido, a moda tem contribuído muito para desfazer este estigma, colocando diversos modelos nas primeiras passarelas do mundo, ditando novos padrões de beleza para o que anteriormente só era dado aos “brancos”. Da mesma forma, a indústria cinematográfica passou a investir mais em negros, idosos, em portadores de deficiência, contribuindo para uma maior chamada de atenção em relação aos aspectos do humano.

Ao que parece felizmente a sociedade ocidental contemporânea inicia uma caminhada de lida com as diferenças corporais, aceitando outros padrões de corpo a partir da consideração não mais de sua beleza pura e simples, mas de suas potencialidades enquanto integrantes da sociedade.

No que diz respeito à dança, no entanto, o estigma do deficiente aparece ainda fortalecido. Basta observar as poucas companhias que desenvolvem um trabalho neste sentido.

Fátima Daltro Correia (2007 p.13) aborda a dança para cadeirantes em sua tese de doutoramento, chamando a atenção para um aspecto presente e bastante comum no cenário que envolve o portador de deficiência em muitas de suas danças:

elas traduzem certa tendência em difundir imagens que chamam a atenção para a deficiência do corpo em detrimento das suas capacidades corporais. Ou seja, trata-se de uma dança da deficiência, não do deficiente. Tais performances, além de revelarem imagens de corpos subutilizados, comungam na sua predisposição à vitimização.

O fato da vitimização parece um aspecto bem explorado, principalmente na mídia, muitas vezes pelo próprio deficiente, o que auxilia para a proliferação de uma imagem negativa em relação às suas incapacidades.

Num cenário de dança em que até bem pouco tempo não havia lugar para o diferente, em que o território só poderia ser habitado por corpos “perfeitos”, pautados pelos moldes do balé clássico, o deficiente não encontra visibilidade enquanto artista. Até porque dada a exposição do corpo na dança, não se observam somente os movimentos, a coreografia, mas no caso do corpo deficiente as diferenças estruturais e de funcionalidade presentes na cena. O corpo diferente se torna visível na representação dele mesmo.

Ann Albright ( 1997 p. 75)<sup>90</sup> chama a atenção para o fato de que:

a questão da deficiência está associada com o masculino e o feminino, com as noções de representação de belo e grotesco, saúde e doença, alienação e comunidade, autonomia e interdependência.

E acrescenta que “de algum modo, a deficiência simboliza uma tentativa de nos lembrar como é tênue o modelo do "mito do corpo perfeito". São aspectos relativos à humanidade, que necessitam de uma mudança de paradigma no sentido de questionar

que tipo de movimento pode constituir a dança e que tipo de corpo pode constituir um dançarino. E é nesse contexto que o corpo diferente tem-se apresentado e novas propostas de trabalho vêm sendo elaboradas de modo a explorar e respeitar cada corpo (p. 75).

No novo paradigma, a dança se elabora a partir das capacidades e não das limitações dos dançarinos.

---

<sup>90</sup> Cadernos cedes 2001

Parte-se do princípio de que o fato de não ter a mesma capacidade motora que o corpo dito ideal para a dança, não impede ao dançarino cadeirante de utilizar o seu corpo com expressividade, explorando-o poeticamente e comunicando-se de acordo com suas capacidades corporais – exatamente o mesmo que se pede do corpo não cadeirante, em um espetáculo de dança. O que os diferenciara é o mesmo que diferencia os corpos dos não cadeirantes: as capacidades corporais de cada qual (CORREIA, 2007 p. 19-20).

Mas para dar conta da aceitação deste corpo diferente é necessário compreender a história e evolução do corpo e sua representação. Desta forma, Ann Albright (1997, p. 75) coloca:

A dança para um corpo diferente estaria nos propondo um conhecimento mais amplo do conceito de beleza e ao mesmo tempo o desafio de apreendermos uma estética da própria existência.

## 2.2 Mídia

O papel da mídia e da publicidade no contexto de modificações atuais é relevante.

Desde seu início, a mídia vai se organizar de forma a dar legitimidade às fórmulas verbo-visuais que põe em circulação. Como a moda, ela faz fazer como todo mundo. [...] Caracterizando-se como avatar das mudanças, a mídia adotou, para edificar a sua própria aparência, os mecanismos manipulatórios da moda” (OLIVEIRA, 2007 p.2-3).

O apelo à liberdade e o estímulo às transformações para embelezamento do corpo são constantes e reforçam também a questão da individualidade, no sentido do indivíduo ser “dono” do seu próprio corpo, ter possibilidades de escolha e responsabilidade pessoal sobre elas para executar todo e qualquer tipo de intervenção que deseje, em nome do padrão estético de beleza que porventura estiver instituído na mídia.

Se, por séculos, indústria, tecnologia e moda empreenderam planos econômicos integrados em busca da diferenciação das pessoas pela aparência com o conjunto de roupas, acessórios, artigos de perfumaria, da cosmetologia, chama nossa atenção, como nesse e em todos os âmbitos da vida atual, a mídia, ao ter assumido o controle absoluto de exibição e veiculação dos simulacros da aparência, passa ela mesma a animar as transformações dos modos de ser e estar no social (OLIVEIRA, 2007 p.3).

Apesar de não se fornecerem receitas infalíveis em busca da perfeição, os diversos caminhos propostos pela mídia acabam por reunir indivíduos socialmente interessados nos mesmos produtos e práticas, que são transformados em seus consumidores. Assim, mesmo com a possibilidade de escolha individual, uma imagem 'coletiva' também se forma, configurando diversos estilos de vida.

Movido pelo constante desejo de novidade, de aperfeiçoamento, de intervenção ao processo natural de envelhecimento, o indivíduo submete-se ao consumo proposto por uma indústria cultural.

A consumação cultural metodicamente massificada não existe sem conseqüências sobre o desejo e as consciências. A ilusão do triunfo do indivíduo se atenua, no momento em que os obstáculos aparecem contra as capacidades intelectuais, afetivas e estéticas da humanidade. (Tradução minha). (STIEGLER, 2004 p. 24).<sup>91</sup>

A relação consumo-corpo deixa-o vulnerável às demandas do momento. Mas quando não se nega a historicidade do corpo, mas, ao contrário, se leva em consideração todo um percurso evolutivo de repressões e liberações, o que vem para o foco são as questões religiosas, políticas e culturais relativas ao corpo, tanto o individual como o coletivo, para os quais novas estratégias de controle são socialmente implementadas.

Seja como for, esta história permanece no "ponto-fronteira" entre o social e o sujeito. Aliás, é exatamente porque foram sempre mais especificados o jogo sobre as aparências, o controle das decências e

---

<sup>91</sup> La consommation culturelle, méthodiquement massifiée, n'est pas sans conséquences sur le désir et les consciences. L'illusion du triomphe de l'individu s'estompe, alors que les menaces se précisent contre les capacités intellectuelles, affectives et esthétiques de l'humanité (STIEGLER, 2004 p. 24).

das expressões, em outras palavras a vigilância, impulsos e coisas do corpo, que foi possível multiplicar os comportamentos submissos ao íntimo, as experiências consideradas incomunicáveis, a vigilância mais profunda das sensações internas e dos fenômenos de consciência. (CORBAIN, A; COURTINE, J.J; VIGARELLO, G., 2008 p.13).

No que tange à cultura pelo corpo ideal, o culto contemporâneo ao corpo explora diversos procedimentos na intenção de construir um corpo conforme certos valores e padrões estéticos.

O culto ao corpo não significaria, apenas, o avesso das sucessivas repressões que lhe foram impingidas ao longo dos séculos. [...] Pois, no seio da promessa de libertação do corpo, incluindo a revelação de todos os erros e artifícios do passado, interiorizam-se novas formas e afinam-se as estratégias de controle das condutas (SANT'ANNA, 2005 p.13-14).

Na dança, o controle sobre o próprio corpo e a construção de uma singularidade capaz de tornar este corpo visível e “vendável” no meio artístico produz um campo habitado por sujeitos que experimentam as ofertas mais consagradas:

[...] montar as partes do kit vendidas separadamente e apertá-las de uma forma que não seja nem muito frouxa (para que os pedaços feios, defasados e envelhecidos que deveriam ser escondidos embaixo não apareçam nas costuras) nem muito apertada (para que a colcha de retalhos não se desfaça de uma vez quando chegar a hora do desmantelamento, o que certamente acontecerá). No fundo, o problema é apegar-se firmemente à única identidade disponível e manter juntos seus pedaços e partes enquanto se enfrentam as forças erosivas e as pressões dilaceradoras, consertando os muros que vivem desmoronando e cavando trincheiras cada vez mais fundas. (BAUMANN, 2007 p. 13-14).

Montar, portanto, um ‘kit’ técnico e harmônico que possa dar conta da formação profissional passa a ser um desafio vivido pelos bailarinos contemporâneos. A escolha de qual técnica seguir, de qual treinamento incorporar para se tornar completo, “perfeito” aos olhos do mercado artístico,

acaba por provocar um consumo constante de experimentações nem sempre consolidadas no sentido de chegarem a permitir uma incorporação no que já a história corporal deste bailarino exhibe como formação.

A busca de uma identidade singular/coletiva para o corpo implica em entendê-lo em sua plasticidade, que se molda e re-molda em processos permanentes e incessantes.

A luta pela *singularidade* agora se tornou o principal motor da produção e do consumo *de massa*. Mas, para colocar o anseio por singularidade a serviço do mercado de consumo de massa (e vice-versa), uma economia de consumo também deve ser uma economia de objetos de envelhecimento rápido, obsolescência quase instantânea e veloz rotatividade. [...] A singularidade é agora marcada e medida pela diferença entre o “novo” e o “ultrapassado”, ou entre as mercadorias de hoje e as de ontem que ainda são “novas” e, portanto, estão nas prateleiras das lojas. (BAUMAN, 2007 p.36).

Como mercadorias ultrapassadas e novas, as técnicas que prometem formação e condicionamento instantâneo aos bailarinos entram no jogo do consumo. E criam uma expectativa em relação à construção de uma identidade artística favorável ao mercado de trabalho atual. O corpo capaz de qualquer performance no coletivo, mas singular enquanto manifesto de representação.

Jerôme Bel<sup>92</sup>, artista da dança nascido na França, criou uma obra na qual discute a questão da identidade como um selo da singularidade de cada um de nós. Já em sua obra de 1998 “Le dernier spectacle”<sup>93</sup>, propõe uma reflexão sobre as falsas identidades e as questões de autoria e copyright. Ele e Xavier Le Roy<sup>94</sup> brincam com seus nomes próprios no título de uma outra obra *Xavier le Roy (2000)*<sup>95</sup>, que discute a autoria como uma questão.

As obras de Jérôme Bel são primeiramente, sempre jogos irônicos sobre o conceito de autoria. Para ele, o autor não é mais um sujeito criador autônomo, que não parará de produzir sua arte a partir de nada,

<sup>92</sup> Jérôme Bel, Nasceu em Paris em 1964. Foi aluno do Centre National de Danse Contemporaine d'Angers, tendo dançado para diversos coreógrafos.

<sup>93</sup> Obra apresentada no Rio de Janeiro – Maison de La Danse em 16/02/2005 – KATZ, 2005 – O Estado de São Paulo.

<sup>94</sup> Xavier Le Roy nasceu na França em 1963. É artista da dança no Centre Chorégraphique National de Montpellier, onde dirige o programa ex.e.r.ce08.

<sup>95</sup> Coreografia na qual Xavier Le Roy dança por Jerome Bel.

um mito que perdura obstinadamente no meio da dança francesa após a explosão criadora dos anos 80. Referindo-se à semiótica de Roland Barthes, o nome “Jerome Bel”, a assinatura do autor, que deu o título à sua segunda obra – faz parte de um campo discursivo no qual se entrecruzam diversos códigos de domínios culturais imagináveis. O nome do artista não é mais, que uma forma vazia, que se estende como um segundo corpo em torno do corpo biológico do coreógrafo. Ao corpo coreográfico “Jerome Bel”, com sua escritura específica, podem também se juntar outros artistas, como por exemplo, Xavier Le Roy, para desestabilizar uma produção em oposição à exigência modernista de originalidade e singularidade do movimento. Bel e Le Roy se ligam deliberadamente em seus trabalhos à arte minimalista dos anos 60. Dessa forma, pedem para a dança uma coisa que fez sua entrada nas artes plásticas a partir de Marcel Duchamps, a “Factory” de Andy Warhol e os trabalhos de Sol LeWitt, Charles Ross ou Robert Morris: a presença do conceito sobre a realização e unidade da obra. As experiências coreográficas radicais dos anos 60, que foram justamente desenvolvidas em colaboração com artistas plásticos, lhes servem atualmente, num contexto social modificado, de pontos de ancoragem para desenvolver, tanto enquanto bailarinos como coreógrafos, no qual o material é o corpo em sua beleza, as estratégias que se opõem à nossa cultura de massa dos belos corpos e do fluxo midiático das imagens. (SIEGMUND, 2001 – tradução minha).<sup>96</sup>

### 2.3 Fabricação do corpo e metáfora

Com a idéia de construir um corpo perfeito, ideal, de modificá-lo conforme um desejo que também é fabricado para manter a roda do consumo

---

<sup>96</sup> SIEGMUND, Gerald - Frankfurter Allgemeine Zeitung em 12.2.2001. Informações retiradas do site <http://www.insituproductions.net/fr/frameset.html> - Les pièces de Jérôme Bel sont d'ailleurs toujours des jeux ironiques sur le concept d'auteur. Chez lui, l'auteur n'est plus un sujet créateur autonome, qui ne cesserait de produire son art à partir de rien, un mythe qui perdure en effet obstinément dans les milieux français de la danse, après l'explosion créatrice des années quatre-vingt. En se référant du coin de l'œil à la sémiotique de Roland Barthes, le nom "Jérôme Bel" – la signature de l'auteur, qui donnait son titre à sa deuxième pièce – fait office de champ discursif, dans lequel viennent s'entrecroiser divers codes issus de tous les domaines culturels imaginables. Le nom de l'auteur n'est plus désormais qu'une forme creuse, qui s'étend comme un deuxième corps autour du corps biologique du chorégraphe. Au corps chorégraphique "Jérôme Bel", avec son écriture spécifique, peuvent aussi s'annexer d'autres artistes, comme par exemple Xavier Le Roy, pour mettre en branle une production qui oppose un refus marqué à l'exigence moderniste d'originalité et de singularité du mouvement. Bel et Le Roy se rattachent délibérément, dans leurs travaux, à l'art minimaliste des années soixante. Ce faisant, ils réclament pour la danse une chose qui a fait son entrée dans les arts plastiques depuis au moins Marcel Duchamp, la "Factory" d'Andy Warhol et les travaux de Sol LeWitt, Charles Ross ou Robert Morris: la présence du concept sur la réalisation et l'unicité de l'œuvre. Les expériences chorégraphiques radicales des années soixante, qui furent justement développées en collaboration avec des plasticiens, leur servent à nouveau aujourd'hui, dans un environnement social modifié, de points d'ancrage pour développer, en tant que danseur et chorégraphe, dont le matériel est le corps dans sa beauté, des stratégies qui s'opposent à notre culture de masse des beaux corps et du flot médiatique des images (SIEGMUND, 2001).

girando, o modelo de corpo, seja qual for, pode ser encarado como metafórico, na medida em que se constrói nas metáforas do cotidiano. Seu sentido se elabora no contexto em que é criado; é desse contexto que se monta o conceito de corpo. “A metáfora é indiscutivelmente de natureza conceitual, pois é compreensão do mundo, da nossa cultura e de nós mesmos” (LAKOFF/JOHNSON, 2002 p. 33).

O culto ao corpo constrói metáforas que também nele se irradiam, conforme os diferentes contextos – social, individual, coletivo, artístico e, principalmente, político. Trata-se de um contexto em que aparece implícito o consumismo pelo desejo de um corpo ideal, perfeito, de acordo com o padrão estético em vigência. A obsessão pela aparência e perfeição corporal, pode ser explicada

como estratégia de construção de identidade, numa sociedade em que a fragmentação e a efemeridade tomam lugar de referências um pouco mais estáveis, numa configuração sócio-cultural cada vez mais complexa e difícil de ser interpretada (CASTRO, 2007 p. 44).

Os modelos eleitos são sempre fruto de metáforas específicas. De acordo com Lakoff & Johnson (2002 p. 19), a metáfora consiste em “compreender e experienciar uma coisa em termos de outra”. Assim, “a metáfora é indiscutivelmente de natureza conceitual, pois é um importante instrumento do nosso aparato cognitivo e é essencial para nossa compreensão do mundo, da nossa cultura e de nós mesmos” (ibid. p. 33). Ela faz parte do processo de cognição do corpo.

Os autores concebem a metáfora como figura de pensamento, e não só como figura de linguagem; “uma racionalidade imaginativa, ou seja, uma forma imaginativa da racionalidade imprescindível à nossa conceituação do mundo” (ibid. p. 304). Neste sentido, a metáfora é “procedimento metafórico”, uma vez que integra experiências subjetivas e sensório-motoras.

Procedimento metafórico é o mecanismo cognitivo que acontece em qualquer corpo (aqui refiro-me a corpo humano), um processo que é

uma representação (no sentido peirceano, ato de interpretar, de mediar) inerente à constituição do próprio corporeamento humano (percebemos e pensamos com pele, cérebro, sangue, sentidos, etc.). A hipótese é que ele desempenha papel significativo nas formulações de conceitos e nos inter/transtextos dos corpos/pessoas e, principalmente inscreve o não dualismo entre mente-corpo. [...] O que é procedimento metafórico, portanto, é este transporte permanente que ocorre com o corpo. Não se trata de ocorrer primeiro no “físico” e depois no “mental” (RENGEL, 2007p.37).<sup>97</sup>

No corpo, deve-se levar em conta que a compreensão do mundo se dá por meio das metáforas construídas com base na sua experiência, uma vez que o corpo é via de comunicação. Além disso, são as metáforas relativas ao culto ao corpo, ao belo, que estão sendo principalmente abordadas nesta pesquisa.

Sob o ponto de vista que considera o ser humano como único ser capaz de categorizar, Lakoff (2002 p. 27-28), considera que a categorização

[...] reflete a cognição humana; segundo ele, as pessoas não manipulam símbolos formais desprovidos de sentido, mas usam tais símbolos porque eles foram construídos pela capacidade humana de categorização. E a metáfora é uma das facetas dessa capacidade humana de produzir sentido através da categorização.

E Lakoff ainda complementa que a capacidade de conceitualização consiste em:

habilidade de formar estruturas simbólicas que se correlacionam com estruturas preconceituais na nossa experiência de todo dia [...]; habilidade de projetar metaforicamente estruturas do domínio físico para estruturas do domínio abstrato [...] ;habilidade de formar conceitos complexos e categorias gerais usando esquemas de imagem como ferramentas de estruturação [...] (LAKOFF, 1990 p. 280-281).

O corpo, como elemento simbólico, é carregado de sentidos que, construídos metaforicamente no cotidiano cultural, acabam por incitar o seu culto. A relação de poder/controle dada pela aparência do corpo – belo,

---

<sup>97</sup> RENGEL, L. *Metáfora é carne*. In HUMUS, 2. (Org.) NORA, S. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.

perfeito, pronto a determinadas funções, é elaborada por essas construções metafóricas. Existe uma associação de metáforas na elaboração dos sentidos quando se dirige ao corpo perfeito e belo. A metáfora se inscreve para revelar tal poder – o que dá posicionamento social, status, dignidade, identidade, além da visibilidade relativa à questão estética do corpo belo.

De acordo com este conceito de metáfora, a partir da qual o ser humano transforma e estrutura novos conceitos integrando elementos do domínio físico experiencial e do domínio abstrato e imaginativo, é que se pretende compreender a possibilidade de construção de um corpo perfeito, elaborado no desejo de consumo da sociedade contemporânea e acordado conforme os valores culturais desta sociedade, uma vez que “os valores fundamentais de uma cultura serão coerentes com a estrutura metafórica dos conceitos fundamentais desta cultura” (LAKOFF & JOHNSON, 2002 p. 71).

No processo de identificação dos valores, cabe distinguir dois tipos de metáforas: a chamada metáfora de “canal” e a metáfora de “corpo como recipiente”.<sup>98</sup>

Pela chamada metáfora de canal entende-se aquela elaborada prioritariamente na linguagem verbal, da qual se utiliza a mídia neste contexto do culto ao corpo, para a venda e estímulo ao consumo dos produtos e hábitos capazes de deixarem o corpo mais perfeito, mais belo. “É com a metáfora do canal que a maioria da mídia e a educação entendem e fazem comunicação” (RENGEL, 2007 p. 95), e desta forma, vendem idéias, produtos e mesmo estilos de vida. “A metáfora do canal traz com ela uma posição, vigente, de dominação hierárquica, pois alguém que domina o saber, o transmite, e /ou o transfere para outrem, escolhido para ser o receptor” (ibid p. 96). É a comunicação a partir do modelo “emissor-mensagem-receptor”, no qual a mensagem metafórica é considerada o canal, o meio.

Numa relação com a presente pesquisa, essa hierarquia é vendida em relação às técnicas voltadas à dança, mesmo não pertencendo ao domínio do verbal, não escapa dessas ações midiáticas

### [Quem dança seus quilos espanta — BOA FORMA](#)

---

<sup>98</sup> Ambas são discutidas por Lakoff & Johnson (1990; 2002).

A **dança** de salão está na moda e pode ser uma **boa** alternativa para queimar calorias, melhorar a postura e tonificar os músculos das pernas e do bumbum.<sup>99</sup>

### [Aulas de Pilates](#)

Exercícios para uma Vida Saudável! Encontre um studio perto de você.

[www.metacorpuspilates.com.br](http://www.metacorpuspilates.com.br)



(16) 3307-3622

O método Pilates vem ganhando fama e se estabelecendo pelo mundo afora ao longo destes 80 anos devido aos resultados positivos que apresenta. Ele vem preencher uma lacuna que havia entre o profissional da área da Saúde e as academias de ginástica, assunto discutido no primeiro congresso multidisciplinar de dor da USP, e também vem revolucionar a cinesioterapia, possibilitando ao fisioterapeuta excelentes recursos que associados as técnicas de cadeias musculares, reeducação postural e manobras articulares e miofasciais, leva a uma fisioterapia mais digna e de resultados mais satisfatório que a tradicional. Como vantagem o método de Pilates apresenta a associação de fortalecimento, alongamento, respiração, propriocepção, equilíbrio, postura, condicionamento, relaxamento, consciência e o controle corporal num mesmo método.” É realizado de forma lenta e precisa, explorando a amplitude de cada articulação e com repetições que variam de 2 a 10 em uma única série, além de um grande repertório de exercícios podendo assim ser adaptado as necessidades de cada paciente com uma atividade física planejada, sistematizada e progressiva.  
<http://www.oficinadocorpo.fst.br><sup>100</sup>

No contexto do culto ao corpo na sociedade de consumo, encaixa-se a metáfora do corpo como recipiente, no sentido de corpo “artefato”, “objeto”, “mercadoria”. É um corpo capaz de se submeter a intervenções constantes para sua modificação ou modelação. O corpo dócil, tornado, de certa forma, passivo, em relação às intervenções, prioritariamente obediente ao consumo, ao modismo, ao modelo mais em voga na atualidade social e no mercado de trabalho no qual está inserido. “[...] pode ser consumido e consumir, construído, trocado, mudar “completamente” (RENGEL, 2007 p. 97), como se fosse simplesmente um aglomerado de partes encaixadas, removíveis, descartáveis, ao desejo do indivíduo. É aqui que a metáfora do corpo como recipiente cabe, analogicamente, uma vez que considera, por exemplo, próteses, piercings, silicones, técnicas e métodos de treinamento, elementos que vêm de “fora”

<sup>99</sup> [www.boaforma.abril.com.br/edicoes](http://www.boaforma.abril.com.br/edicoes)

<sup>100</sup> <http://www.oficinadocorpo.fst.br>

para “dentro” do corpo, como se pudessem enchê-lo e, neste processo, mudar sua natureza.

Vem à tona, encarando-se o corpo como recipiente, as questões tão debatidas em relação ao dentro-fora, à territorialidade, aos limites de superfície. “Nós somos seres físicos, demarcados e separados do resto do mundo pela superfície de nossas peles; experienciamos o resto do mundo como algo fora de nós” (LAKOFF & JOHNSON, 2002 p. 81).

Essa sensação que nossa pele nos separa do mundo, sendo a embalagem de um conteúdo, prolifera no campo da dança. É o entendimento de que o corpo é um recipiente que sustenta esse desejo de técnicas variadas. Basta despejar lá dentro as informações técnicas.

No que diz respeito à liberdade de consumo e às escolhas feitas pelo indivíduo contemporâneo em relação ao que consumir e como consumir, valores morais são postos em cheque também em nome desta busca pela “melhoria”, “perfeição” corporal - o que chama a atenção para aspectos como saúde, fortalecimento, medicalização, embelezamento. A atual discussão em torno das pesquisas de células-tronco e do genoma se encaixam aí.

De acordo com Santana (2003 p. 12) a relação com a metáfora se dá a partir dos conceitos de Lakoff e Johnson, no sentido de que “o pensamento forma a base de novas combinações metafóricas tanto para a questão poética como para a ação comum do cotidiano” – considerando aqui a questão poética em relação ao corpo que dança. O foco, portanto, está no entendimento de que das novas combinações metafóricas estabelecem-se signos que são lançados a este mercado consumidor e que, como signos, estão plenos de aspectos morais, nem sempre éticos e respeitados no que tange às modificações do corpo na atualidade. Ainda conforme Santana (2003 p. 13), “o entendimento moral é metafórico e interferirá nos valores e propósitos do ser humano”. Lakoff e Johnson (1999 p. 333-334) complementam:

Porque muito do nosso entendimento moral vem, via metáfora, de uma extensa série de outros domínios da experiência, e porque nós aplicamos essas metáforas para um número diferente de domínios da experiência, nós devemos ser cuidadosos de tentar compartimentalizar a ética. [...] Julgamentos morais estão implícitos virtualmente em cada aspecto da nossa cultura, e é vital ficar conscientemente atento deles.

Compreende-se, com este pensamento, que as metáforas corporais são elaboradas de acordo com os valores pactuados pelo contexto no qual o corpo vive, e não se pode esquecer do papel de todos os que formam o contexto nessa relação com o corpo, podendo-se destacar a moda, a religião, a educação, a ciência, a publicidade, os meios de comunicação, etc. Vale lembrar que foi no período pós-guerra que o olhar sobre o corpo mudou na ciência, na saúde, na política, nas artes, na estética, e fez emergir a necessidade do indivíduo de resgatar o olhar sobre seu próprio corpo. Não à toa, o foco sobre questões relativas ao conceito de identidade e de individualidade se adensaram a partir daí.

O corpo censurado pela tradição cristã, o corpo considerado frívolo porque oposto à razão iluminista, o corpo sofrido pela guerra, é invadido por novos hábitos que valorizam a aparência e o bem-estar, como um direito individual, possível e absoluto. Cuidar do corpo é prepará-lo para ser mostrado, isto é, o banho, a alimentação, a ginástica, as férias no mar, a dança, o *swing*, o esporte, a moda constituem ritos do prazer físico. O corpo passa a ser uma satisfação narcisista autocontemplativa; o corpo tornou-se o lugar da identidade (PROST/VINCENT, 1992 citado por DE CARLI, 2007 p. 59).

Essa identidade, na dança, hoje passa pelo convívio intensificado com diversificados métodos de treinamento não nascidos na dança, mas sim nas artes marciais, nos condicionamentos físicos praticados pelos esportes, etc. Esse convívio entre técnicas de dança e aquelas nascidas em outros contextos estimula hoje pesquisas e reflexões sobre a formação do dançarino contemporâneo. Para Vigarello (2003 citado por GERALDI, 2007 p. 81)<sup>101</sup> “as concepções sobre forma, valores, funcionamento e utilizações corporais revelam indícios importantes de como as pessoas se referem a seu corpo, o habitam e o interrogam em determinada cultura e época”. Geraldi (2007 p. 81) acrescenta que, na visão de Vigarello,

---

<sup>101</sup> GERARDI, S. *Representações sobre técnicas para dançar*. In HUMUS, 2. Org. NORA, S. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.

uma das faces da existência corporal está relacionada ao “*princípio da eficácia*”, aos recursos técnicos e habilidades que o corpo desenvolve para sua manutenção, para o desempenho de procedimentos físicos cotidianos e de treinamentos corporais variados. Em território específico da dança, as noções de corpo e técnica variarão conforme revisões, crises, preocupações quanto aos modos de usar o corpo e seu movimento por parte de gerações estéticas sucessivas.

É esta concepção, este encarar do corpo e técnica contemporâneos que podem vir a justificar, de certa maneira o atual consumo de tantas modalidades diferentes de treinamentos – sejam ou não específicos da dança - na busca inesgotável do “melhor” corpo. O fato da formação de dança não ser mais realizada somente com suas técnicas, lançando mão de outros tipos de treinamento pode ser lido como um dos ecos da fabricação do corpo com seus modelos e formatos sempre atualizados pela mídia.



---

<sup>102</sup> <http://nadanca.multiply.com/photos/album/255/Yoga#11>

### Capítulo 3: Trabalhos, técnicas, treinamentos

Em Curitiba/PR, companhias de dança e artistas independentes criam trabalhos nos quais se pode observar a diversidade de técnicas e treinamentos que evidenciam as questões a respeito do culto ao corpo que foram aqui apresentadas.

Trata-se de um conjunto variado de artistas que podem ser identificados como preocupados com o “corpo” enquanto foco de investigação, mesmo realizando tipos distintos de obras. Essa característica comum pode ser traçada a partir de certas recorrências nas suas produções, dentre as quais se pode destacar o fato de trazerem o cotidiano para a cena, por uma curiosidade em investigar a fragilidade e as possibilidades e impossibilidades do corpo e seus movimentos. São artistas interessados em discutir na dança as mesmas questões contemporâneas que vêm sendo tratadas pelas outras artes, e ciências humanas.

Aqui serão tratados somente três tipos de trabalho, uma vez que o objetivo não é o de se tornar um censo a respeito de quem faz o quê em Curitiba/PR. A intenção é a de permitir que se reconheça nos artistas escolhidos, a reflexão proposta nos capítulos anteriores.

#### **PIP Pesquisa em Movimento**

A PIP foi criada em 2002 com o nome de Ar Co. – Companhia do Ar, por Carmem Jorge (diretora, bailarina, coreógrafa e pesquisadora em dança) e Luiz Borges (acrobata). Seu objetivo: pesquisar a dança contemporânea em diálogo com outras linguagens como circo, teatro, música, artes plásticas e cinema. Em sua primeira fase, a pesquisa priorizou a relação com a linguagem do circo.

Entre 2002 e 2005, a pesquisa foi direcionada para as questões dramáticas do corpo e, atualmente, dedica-se à investigação da dança contemporânea em aproximação com a performance art e em diálogo com a tecnologia.

Trabalha com uma direção compartilhada de idéias e visões sobre a arte e o mundo. Investiga conceitos como a instabilidade, manipulação,

subversão, metalinguagem, trabalha com meios de comunicação de massa, estética fragmentária, narrativa não linear, texturas, sobreposições, apropriações, colagens, edições, propõe o hibridismo, o experimentalismo, se interessa pela cultura pop, pelas artes visuais e novas mídias (2008).<sup>103</sup>

O nome PIP foi escolhido para evidenciar a proposta de trabalho: um “olhar” diferente, crítico e atual sobre dançar e fazer dança contemporânea. “PIP é possibilidade. “Abrasileiramento” do verbo inglês PEEP: olhar, dar uma olhada rápida e, muitas vezes, cautelosa”<sup>104</sup>.

Seu primeiro trabalho, *A Casa dos Anjos* (2002), mesclava técnicas de acrobacia de solo e acrobacia aérea do circo com dança, teatro, artes plásticas e música; explorava a rotina de cinco anjos numa casa, de forma a refletir sobre a inserção deles como seres comuns na humanidade.

A sinceridade se casa com a real preocupação de construir um fio dramático – o que é sempre um desafio quando se lida com *mélange* de técnicas – este completamente ritualístico, quase tocando o território do sagrado (SLOWIK, 2002).<sup>105</sup>



Uma das características da companhia está na sua preocupação com a dramaturgia e com a formulação estética de suas propostas. Há um cuidado nesse tratamento que se faz presente mesmo antes das idéias serem “materializadas corpo”, ou seja, desde que as idéias se formulam.

A mescla não está somente nas linguagens artísticas convocadas, mas também nos corpos completamente diferenciados em termos de formação, que são postos a dialogar em um mesmo contexto. A comunicação entre eles se faz pela qualidade de movimento explorada. Ela possibilita o desenvolvimento de uma certa sintonia, e os recursos cênicos e a integração sonora também colaboram. Essa sintonia se dá de maneira a respeitar a singularidade dos

<sup>103</sup> Informações retiradas do site da Companhia – [www.pip.art.br](http://www.pip.art.br)

<sup>104</sup> Idem

<sup>105</sup> SLOWIK, H. *A complexidade do simples*. Gazeta do Povo – Caderno 2 em 29/06/2002

corpos dançantes. Promove a “mistura” das linguagens de cada um dos bailarinos, sem anular suas histórias corporais. É importante que a historicidade de cada corpo seja respeitada e, justamente por isso, a PIP não trabalha com nenhum modelo prévio, nem de corpo, nem de forma estética, nem de técnica.

No mesmo ano (2002), produzem *Motion*, espetáculo de multimídia baseado em uma profusão de imagens que vai construindo uma dinâmica de múltiplos significados. Nesse também estão associadas dança, teatro, acrobacias, cinema e fotografia. Tudo se organiza em torno do desejo de investigar a fragilidade do ser humano diante das questões da vida<sup>106</sup>.



Em *3Mg–Gingaestética* (2004/2005), a companhia continuou pesquisando questões relativas à fragilidade e instabilidade, trazendo para a cena um foco sobre a relação vida/sobrevivência, mas localizou tais intenções em outro campo, o de discutir a ‘brasilidade’. “Construído a partir do conceito de abrigo das favelas brasileiras, fragmentos de imagens são arranjadas e coladas lado a lado, proporcionando uma “edição” que abriga referências de todo tipo e qualidade de escolhas.” Estimulados por uma pesquisa do que é ser brasileiro, neste ou noutro país, lançaram um olhar sobre as favelas brasileiras, encontrando aí a “ginga”<sup>107</sup>.

A Ginga aparece no corpo e no espaço através da dinâmica que sustenta a efemeridade das imagens. Ela é o labirinto que avança sempre com a possibilidade da transformação onde a presença e o olhar do performer são elementos geradores de instabilidade na cena<sup>108</sup>.

<sup>106</sup> Informações retiradas do site da Companhia – [www.pip.art.br](http://www.pip.art.br)

<sup>107</sup> Idem.

<sup>108</sup> Informações retiradas do site da Companhia – [www.pip.art.br](http://www.pip.art.br)

*3Mg–Gingaestética* investigou a instabilidade do corpo e a possibilidade de des-padronização dos seus movimentos enquanto dança.<sup>109</sup>



Investigando os conceitos de "Labirinto", "Fragmento", "Rizoma" e cruzando com informações e características da nossa realidade, revelamos no corpo nosso entendimento de "ginga" que aparece no espaço através da dinâmica que sustenta a efemeridade das imagens. [...] O corpo que se apresenta nessa dança é construído a partir da des-padronização de movimentos. Ele está apto a mudar de curso rapidamente. É um corpo que está associado à idéia de luta pela sobrevivência e realidade precária do brasileiro (FID - Festival Internacional de Dança , 2008)<sup>110</sup>.

Quanto à des-padronização dos movimentos, é decorrente da própria história dos bailarinos que compõem a companhia, dado que suas experiências são diversificadas em termos de formação técnica e artística. Teatro, circo, dança, artes plásticas, música, educação física, fazem parte da diversidade de linguagens que permeiam seus corpos. Os integrantes da companhia vêm de uma formação eclética, diversificada e independente – o que impede que se identifique a existência de uma técnica ou um treinamento corporal específico comum. Apesar disso, em cena apresentam uma sintonia corporal: “um corpo que está associado à idéia de luta pela sobrevivência e realidade precária do brasileiro”, explicitam eles no seu site.

O fato desta ser uma preocupação, a ponto de estar disponível no site, indica que a companhia identifica esta como uma das questões principais quando o assunto é criação em dança hoje. E, para nós, confirma que a

<sup>109</sup> Idem

<sup>110</sup> 22/10/2008 - FID – Festival Internacional de Dança. In - <http://www.bheventos.com.br>

variedade de formações técnicas aponta para um dos traços principais da nossa sociedade: o consumismo. Quando tudo se equivale, seja no que conduz as escolhas das técnicas de dança ou as escolhas como consumidores de camisetas, o que fica colocado em cheque é a questão da permanência. Se uma camiseta não é comprada para durar, mas para ser logo substituída por outra, a da próxima coleção, e se o mesmo acontece em relação às técnicas, isso indica que é o critério de não-duração que agora regula o nosso modo de viver. Tudo fica logo obsoleto, pois o critério agora é o de precisar substituir o que existe pelo que acaba de ser lançado. Assim, as técnicas também precisam ser substituídas por outras, que acabam de ganhar visibilidade. Não à toa, companhias como a PIP estão interessadas em trabalhar com valores relacionados à permanência da vida, seu prolongamento, suas necessidades de sobrevivência.

*Barraco* (2006), dá seguimento à pesquisa relativa ao corpo, sua fragilidade e suas possibilidades e (im)possibilidades, e também ao contexto da brasilidade. Discute a precariedade do corpo, a questão da identidade e da alteridade, assim como da fragmentação. Nesta proposta de construção cênica de dança contemporânea, a interface com várias linguagens se mantém e passa a priorizar o fenômeno das favelas brasileiras, escolhendo desse universo complexo temas como o fragmento, a ginga, a transformação constante, a proliferação e a falta de acabamento.

A este espaço pertence um corpo precário que se move com o que pode, com o que tem no momento. Fragmentado, fragmentário, labiríntico e rizomático. Um corpo que se apropria do que é do outro e do ambiente, coloca em questão a autoria e a criação. Mostra a sua “ginga”, rebola para sobreviver, é urbano e conectado (2008)<sup>111</sup>.

A relação com a efemeridade das ações, a troca daquilo que é feito, que pode durar minutos, segundos, mas que é imediatamente substituído por outra ação, pode ser diretamente relacionado com o que foi dito sobre o consumo, sobre a necessidade de novidade que move o indivíduo contemporâneo a

---

<sup>111</sup> Informações retiradas do site da Companhia – [www.pip.art.br](http://www.pip.art.br)

modificar, trocar, substituir, renovar tudo que tem relação com a sua vida, sua formação, sua profissão, de uma maneira cada vez mais veloz.

O corpo, em *Barraco*, “está apto a mudar de curso rapidamente; habita as seqüências de movimentos que foram criadas através da escolha de imagens que abrigam várias referências”<sup>112</sup>.

A materialidade, a funcionalidade e os mecanismos de controle também aparecem. Diretamente remetendo ao corpo da sociedade de consumo, na qual seu ‘culto’ propõe intervenções que o modificam, poderíamos propor uma analogia – a funcionalidade, a utilidade, o artefato, a técnica e o treinamento, as escolhas feitas em cada ação, são responsáveis pela sua nova construção; mas uma construção que, assim como na favela, nunca termina, ‘falta acabamento’.

Em *Barraco*,

O ambiente inteiro fica pautado pela característica de construção dos barracos, que se inventam com os despojos que se recolhem da sociedade. Se um despojo é substituível pelo próximo a ser encontrado, é o próprio conceito de função que entra em crise. O fato de o programa do espetáculo ser uma



ripa de madeira materializa simbolicamente essa operação. É sempre nesse processo de substituição permanente que os três corpos lidam com os materiais que vão mostrando. Esse fazer constante, que os mantém muito ocupados, é o motor de um outro aspecto da mesma ambivalência que poreja esse *Barraco*. Nos três corpos não se identifica o treinamento de técnicas de dança, mas é identificável uma acuidade em tudo o que fazem. Há muita técnica, mas não a técnica do aprendizado habitual. Ao mesmo tempo, não se trata nem de improvisação, nem de coreografia. Talvez a PIP companhia de dança esteja inaugurando um ‘espaço entre’, que pede por uma ‘técnica- entre’ – justamente essa, que estão, felizmente, desenvolvendo, e que Carmem Jorge chama de “auto-edição” do criador em dança [...].(KATZ, 2007).<sup>113</sup>

<sup>112</sup> Idem.

<sup>113</sup> KATZ, H. *Curitiba arma um Barraco diferente*. O Estado de São Paulo – Caderno 2 D9 em 11/04/2007.

Em relação à técnica – ‘não identificada no treinamento habitual’ -, é reflexo de toda uma construção híbrida, de muitos anos de aprendizado e incorporação de muitas linguagens a que os corpos destes bailarinos se submeteram. Fator que torna evidente que, quando incorporada, assimilada, passa a ser o corpo. Neste sentido, a dança que se vê não é uma dança feita de combinação de passos codificados em técnicas prontas, embora se observem corpos absolutamente treinados, competentes e expressivos em suas performances. É o corpo em movimento que dança, fazendo escolhas pautadas na sua singularidade.

*OB-GESTOS* (2007) carrega a idéia de procedimento”. Trazendo para a pesquisa da PIP as questões relativas à tecnologia, abordou aspectos do papel das mediações tecnológicas. Neste trabalho, aspectos relativos à presença/ ausência do corpo se dava pela integração de imagens, com o corpo, ele mesmo, em cena. “Três performers, incluindo Carmem Jorge, dialogam com imagens de partes de seus corpos projetados no palco para propor uma reflexão sobre a presença da tecnologia na vida cotidiana” (2007)<sup>114</sup>.

O convívio cada vez maior com as tecnologias chega a gerar um “corpo virtual”, o que acarreta diferentes formas de se encarar o corpo contemporâneo. Provocam situações cada vez mais flexíveis de adaptabilidade, mas, ao mesmo tempo, de (des)humanidade, no sentido de conceber o corpo como um objeto.

Sob essa ótica, *OB – GESTOS* aborda o corpo na realidade virtual, a qual é questionada a partir da visão oposta de dois autores: Pierre Lévy e David Le Breton. Neste sentido:

Abordar o corpo como objeto e o objeto como corpo nos levou a conceitos como: representação, simulacro, extensão, duplo, simulação, transformação, tradução, mas principalmente construção, manipulação e tratamento tanto em relação ao corpo, aos objetos quanto à coreografia.<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> Gazeta do Povo- Caderno G. *A construção da dança*. Em 22/11/2007.

<sup>115</sup> Informações retiradas do site da Companhia – [www.pip.art.br](http://www.pip.art.br)



Os conceitos abordados anteriormente apontam para questionamentos de “que corpo é esse?”, “que modelo é esse que se impõe?”, “que partes de um corpo?”, “que necessidades de permuta são impostas?”. Neles se identificam os efeitos do avanço da mídiatização, uma vez que o corpo é hoje objeto, signo, e simulacro... em constante mutação. As imagens do corpo servem para que a relação presença e ausência, seja colocada em reflexão. “Ao tratar da ausência garantimos mais do que nunca a presença estarrecidora do homem e suas escolhas. *OB-GESTOS* é presença/ausência.”

*LAB Simbioptico* (2008) é mais um procedimento que trabalha na interface com a tecnologia, com as artes visuais e a performance art, e que dá continuidade às investigações que já vinham ocorrendo nos trabalhos anteriores, principalmente em *OB-GESTOS*.

Imagem, auto-imagem, partes do corpo, corpo inteiro, virtualização, projeção simultânea, são elementos postos em cena de forma a fazer o espectador a refletir e fazer também as suas escolhas na eleição destes conceitos. A presença da tecnologia enfatiza a conectividade permanente com o entorno e instiga à busca cada vez mais veloz das permutas no sentido de um corpo que quer e “tem” que estar atualizado.

Mas a questão maior que se coloca é em relação ao “ser”, no sentido de humanidade, de que até que ponto a exposição e conexão desse corpo que dança na contemporaneidade ‘é’ corpo ou disfarça-se no consumo de modelos ideais apenas para atender à demanda que se apresenta.

Por todos estes questionamentos é que as investigações da PIP – Pesquisa em movimento tem enorme relevância no contexto atual da dança contemporânea. Pois, ao que parece, propõe mesmo um olhar próprio que resgata o corpo em sua complexidade enquanto questionamento e reflexão, respeitando as singularidades e com elas realizando uma importante conversa sobre o consumismo das técnicas de formação em dança.



## **G2 – Guaíra 2 Cia de Dança**

O Guaíra 2 Cia. de Dança foi criado em dezembro de 1999 pela diretora Carla Reinecke, com incentivo do Centro Cultural Teatro Guaíra.

A idéia da formação de um segundo grupo de dança no Teatro Guaíra surgiu da vontade da Diretoria do Teatro de dar continuidade às carreiras dos bailarinos do Balé, aproveitando a experiência e sua maturidade artística. [...] Foram incluídas, além das aulas técnicas de dança clássica, aulas de dança contemporânea, improvisação e pesquisa de movimento (AEN, 2004)<sup>116</sup>.

É formado por bailarinos que atuaram no Balé Teatro Guaíra e que agora “utilizam sua técnica aliada à maturidade artística num espaço de pesquisa de movimento, criação coletiva e busca de novos rumos e estéticas na linguagem da dança”<sup>117</sup>. Além de trabalhar com corógrafos convidados,

---

<sup>116</sup> AEN – Agência Estadual de Notícias. - 25/02/2004 00:00:00

<sup>117</sup> Informações retiradas do site da Cia - <http://www.tguaira.pr.gov.br/tguaira>

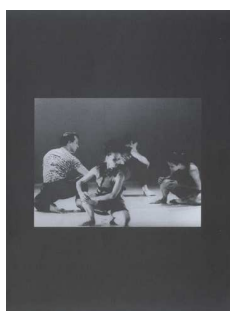
desenvolve também criações coletivas, com o objetivo de nelas priorizar o papel do intérprete-criador.

Desde sua criação, vem produzindo trabalhos que investigam as possibilidades do corpo nas suas relações com o entorno. Há uma constante preocupação de formação de platéia e de aproximação da dança à comunidade local de Curitiba.

Em sua recente trajetória, o G2 já obteve o reconhecimento da crítica e tem contribuído para a formação de uma platéia interessada no caráter investigativo da dança contemporânea. Somente no ano de 2004, a companhia contou com um público de aproximadamente nove mil espectadores em suas apresentações no Paraná e em Santa Catarina.<sup>118</sup>

Os diversos coreógrafos convidados para seus projetos trabalham de forma colaborativa com os bailarinos da Cia. O G2 tem procurado proporcionar aos seus integrantes uma maior conexão com as diversas possibilidades da dança contemporânea enquanto linguagem técnica e estética, ampliando a formação predominante de seus bailarinos na técnica de balé clássico, uma vez que ela foi priorizada na sua carreira junto ao Balé Teatro Guaíra.

Um dos trabalhos que lançou a Cia em 2000, foi *Instável Sonata*, de Adriana Grechi. *Instável Sonata* “é uma criação em conjunto que explora a instabilidade e o desequilíbrio. O tempo dessa peça não é determinado pela música e sim pela dinâmica e movimentação de todo o grupo”(2000).<sup>119</sup>. Uma dinâmica que remete à urgência de se fazer tudo na atualidade, às questões do contínuo movimento, numa velocidade cada vez maior.



<sup>118</sup> AEN – Agência Estadual de Notícias. - 25/02/2004 00:00:00

<sup>119</sup> Estadão.com.br em 7 /12/2000, 17:55

No ano de 2001, o grupo estreou *...de Passagem*, uma criação coletiva, com concepção e direção de Marila Andreazza.

... o tempo-espço; questões inerentes aos bailarinos; as minhas... isso infiltrado dia-a-dia ao “acaso” e suportado por um cenário que ao propor limites, sugere atravessar fronteiras; aliado ainda a listras e cores que ao vestirem corpos, desvendam moradas e “descobrem” o movimento; a iluminação e a música surgem ambientando situações, realçando sensações...sensação: minha procura no corpo que dança (Marila)<sup>120</sup>.

Na imposição dada pelos limites, uma mescla de liberdade e de controle que começa no corpo. Nas listras e cores que vestem os corpos, uma analogia à individualidade que ‘descobre moradas’; e por fim....a procura.

São contextos que situam a discussão da tirania do consumo das imagens de corpo de outra maneira. Fazem desse o seu assunto, problematizam a questão tornando-a assunto da criação, possibilitando uma reflexão sobre o que nos move nessa busca incessante de individualização através do corpo. Não se trata de reproduzir modelos de beleza estética, mas de discutir essa necessidade na dança.



*1 Corpo 4 Estudos*, criação da diretora Carla Reinecke em parceria com Rosemeri Rocha e os bailarinos<sup>121</sup>, é um espetáculo que reúne quatro coreografias assinadas pelos bailarinos-intérpretes: “Trilha solitária” de Carla Reinecke (2001), “Moira” de Rosimeri Rocha(2001), “Ying Yang” dos intérpretes-coreógrafos Humberto Antonetti e Rogério Halila (2001), e “Fui”

<sup>120</sup> Texto extraído do programa do espetáculo.

<sup>121</sup> Informações retiradas do site da Cia - <http://www.tguaira.pr.gov.br/tguaira>

intérpretes-coreógrafos Grazianni Canalli, Julio Mota e Leandro Nascimento (2001).



*Trilha solitária*, de Carla Reinecke (2001),

trata do caminho que o ser humano percorre durante sua existência. Estabelece a trajetória do homem desde a vida intra-uterina, passando pelos conflitos e alegrias da infância e da adolescência e pelos relacionamentos e rituais da vida adulta até a velhice e, finalmente, a morte. Contempla a eterna solidão interior do ser humano<sup>122</sup>.

Propõe uma reflexão sobre o percurso da vida, com seu fluxo constante de modificações, que atravessam idades e padrões dados pela cultura, pelo consumo, pelos estilos de vida. Questionamentos relativos ao prolongamento da vida, às condições de escolha que o ser humano tem ao passar por todas as fases, e o momento de lidar com a sua “eterna solidão interior”. Na sociedade de consumo, solidão é tratada, de modo geral, como um mal a ser erradicado e, para tal, o consumo de emoções e sensações passa a ter o papel de ocupar um possível vazio. A busca do sempre novo também atende a essa demanda.

*Moira*, com direção de Rosimeri Rocha (2001), “discorre sobre os diversos aspectos do universo feminino. Inspirado no comportamento das mulheres, enfoca os conflitos femininos advindos da expectativa da sociedade em relação à mulher e seu papel”<sup>123</sup>.

<sup>122</sup> Texto extraído do programa do espetáculo.

<sup>123</sup> Idem

Explora, portanto, fatores tão presentes na sociedade atual, principalmente em relação à liberação, que modifica o pensamento em relação ao corpo, suas funções, seus usos e representações. Embutidos nesses novos valores estão a sexualidade e a beleza, relacionada ao modelamento do corpo e às prevenções do envelhecimento, cada vez mais perseguidos em termos de comportamento feminino.

*Ying Yang*, dos intérpretes-coreógrafos Humberto Antonetti e Rogério Halila (2001),

é um trabalho criado dentro do mais amplo conceito de “obra aberta”, que convida o espectador a imaginar e criar sua própria história a partir da visão coreográfica. São dois seres que interagem dentro de sua totalidade, sem privilegiar qualidades ou ocultar defeitos<sup>124</sup>.

Numa analogia ao conceito de “obra aberta”, os corpos se constroem a partir das escolhas. Dentre elas, o que vestir, o que comer, o como se mover, num imenso repertório de possibilidades ofertadas pelo consumo. Nessa construção, criam uma idéia de identidade, a partir das escolhas que fazem.

O que talvez diferencie a proposta coreográfica em relação a não “privilegiar qualidades ou ocultar defeitos”, é o fato de que na nossa sociedade, em nome de um modelo, de um padrão ideal, privilegia-se, sim, o que é considerado qualidade, em detrimento ao que é tido como defeito. Esses, devem ser ocultados.

*Fui...*, dos intérpretes-coreógrafos Grazianni Canalli, Julio Mota e Leandro Nascimento (2001),

Olha para os diversos aspectos da competição. Ambientado num vestuário esportivo, mostra a necessidade do competidor em acumular e gerar energia física que lhe garanta o sucesso ao competir. A meta é a vitória. Para tanto, prepara-se o físico, estabelecem-se jogos de demarcação de território e estratégias para superar o adversário enquanto, em contrapartida, instalam-se a desconfiança, a atenção e o cuidado para não ser superado<sup>125</sup>.

---

<sup>124</sup> Idem

<sup>125</sup> Idem.

Temática que atualiza a necessidade da “malhação” dos indivíduos hoje. Não só pela competição esportiva, mas por um corpo e um status social. Remete aos jogos de sedução e controle estimulados pelo consumo no sentido de que o indivíduo deve estar sempre atualizado, atento, e disposto a mudar sua conduta e rotina em nome de uma disciplina que o deixe pronto ao mercado de trabalho. Um estado permanente em que ele não se sinta, como indivíduo, “menos” que qualquer outro e por isso, um eterno competidor.

Em 2002, *O Tombo*, de Júlio Mota, propôs a união de dança, canto e técnica de escalada, “num espetáculo que investiga o desequilíbrio das situações e dos movimentos”<sup>126</sup>.

A palavra *tombo* significa entre várias coisas, uma queda, e é com este sentido de queda que ela é aqui empregada. Não somente a queda física mas a queda como metáfora da brusca mudança de nível físico, de estado, de situação emocional e de muitas outras possibilidades de interpretação.<sup>127</sup>

Um andaime é o principal elemento do cenário, o qual possibilita a exploração dos perigos e faz “referências diretas à situação de risco da queda física iminente daqueles que trabalham neste tipo de estrutura, especialmente os da construção civil”.<sup>128</sup>

O roteiro foi construído a partir de um conto de Sérgio Sant’Ana, “Um Discurso Sobre o Método”, que envolve uma situação hipotética de um suicida, representada por um limpador de vidraças que no alto de um prédio, ao parar para um breve descanso, provoca nos transeuntes abaixo a falsa sensação de uma tentativa de suicídio desencadeando as peripécias do conto.<sup>129</sup>

Neste espetáculo, a investigação dos limites do ser humano, seus medos e desafios provocam uma reflexão em relação à condição de vida, à sobrevivência e escolhas no ultrapassar dos limites físicos (principalmente), mas, que, também têm relação com a filosofia de vida e com a cultura que

---

<sup>126</sup> Idem.

<sup>127</sup> Texto extraído do programa do espetáculo.

<sup>128</sup> Idem.

<sup>129</sup> <http://www.curitibainterativa.com.br>

perpassa a condição de fragilidade da humanidade. Até mesmo o suicídio aparece como possibilidade de reflexão, uma vez que coloca em cheque as sensações de quem passa por baixo e imagina que seja uma tentativa de suicídio.

“O tombo pode significar, além da queda física, mudança de situação emocional. Neste caso, a queda, em *O Tombo*, é tomada como tema dramático e princípio de movimento para se construir uma dramaturgia corporal.”<sup>130</sup>

A proposta permite, na investigação da movimentação, principalmente das quedas e dos equilíbrios sobre o andaime, a experimentação dos bailarinos, por meio da improvisação, e a vivência de novas experiências corporais e sensoriais, além da identificação de seus limites e superações individuais enquanto humanos em seus “tombos”.

Erros e acertos que expõem a fragilidade do corpo, tanto em dificuldade de execução técnica de movimento, quanto de exposição de suas fragilidades, gerando superação. Neste sentido, pode-se dizer que introduz a reflexão também em relação ao que estamos constantemente expostos. Nos capítulos anteriores essa questão foi apresentada dando destaque ao papel que a mídia exerce nessa operação de nos estimular ao desejo de querer continuar sempre consumindo.



---

<sup>130</sup> Paraná Online em 25/11/2008

Somos levados a sempre mostrar o melhor, a força, a integridade, a competência, a beleza. Precisamos de uma auto-imagem que nunca me fragilize ou me “diminua” enquanto cidadão social. *O Tombo*, ao mesmo tempo expõe e “camufla” as fragilidades do ser humano, provocando sensações diferenciadas tanto naqueles que estão em cima quanto nos que estão embaixo.

“Em 2003, o grupo apresentou *O Vôo do Poeta*, de Pedro Pires, baseado na mitologia grega e em textos do poeta grego Odisséia Elýtis”<sup>131</sup>.



Segundo Carla Reinecke, o espetáculo é um mergulho no universo grego e na poesia de Elytis, um show de dança contemporânea cuja ideologia coincide com a de Aristófanes. “Ambos escreveram em tempo de guerra, sendo precursores na literatura: Aristófanes na comédia e Elytis no surrealismo”, disse. “Cada um em sua época fez uma crítica do absurdo da guerra, da condição da mulher à espera da volta do marido dos campos de batalha e do amor interrompido. [...] Numa estética contemporânea foram descobertos nossos labirintos, nossos monstros, nossas guerras e nossos deuses, comenta Carla (2003).”<sup>132</sup>

Os medos e os ideais de beleza são levantados a partir da reflexão, deflagrando uma descoberta de indivíduos e corpos singulares, perceptivos do seu tempo, da sua história.

O ano de 2004 foi de parceria com a Yesbody Teatro Físico<sup>133</sup>, estreado a obra *Ritmove*, de Júlio Mota.

<sup>131</sup> Idem.

<sup>132</sup> AEN – Agência Estadual de Notícias em 09/09/2003

<sup>133</sup> Dirigida por Júlio Mota, o grupo Yesbody, é uma companhia voltada para a pesquisa e a prática do Teatro Físico. Nesse gênero teatral a dramaturgia é construída fundamentalmente através do corpo e seu movimento. “A afirmação radical dessa fisicalidade (linguagem) corporal humana é expressa pelo neologismo inglês Yesbody (sim-corpo) em oposição à palavra Nobody (que significa o não-corpo, nenhum corpo, ou seja, ninguém)”, explica Mota. GAZETA DO POVO ONLINE – 25/10/2006 | 15:32 | .

É um neologismo criado a partir das palavras “ritmo” e “movimento”. [...] O espetáculo aborda, através de uma narrativa fragmentada, o surgimento e o desenvolvimento do ritmo. O fio condutor segue desde o Big-Bang – conceito especulativo sobre a provável origem do universo – quando teria surgido o primeiro beat, primeira manifestação rítmica; com o surgimento da vida o ritmo transforma-se em elemento corporal; do corpo o ritmo é externado na natureza, transformando-se em cultura que, posteriormente, retroagirá sobre os corpos. Esta relação de transformação recíproca entre ritmo e movimento, indivíduo e ambiente, natureza e cultura é o mote que conduz o desenvolvimento do trabalho. Do surgimento da vida à constituição dos seres humanos e, dentre estes, nós brasileiros. Este típico Homo brasiliensis com todas as características próprias de ritmo e movimento que o distingue de quaisquer outros. Com sua identidade própria Ritmove<sup>134</sup>.

No jogo entre ritmo e movimento, “os intérpretes criadores buscam desenvolver uma narrativa focada nos recursos expressivos do corpo. [...] Segundo Júlio Mota, neste gênero teatral o corpo, ao contrário da palavra, é o principal meio de expressão (AEN, 2004)<sup>135</sup>.



Por meio da expressividade corporal, explorada ao extremo em suas possibilidades e exatidão em termos de velocidade de movimento, *Ritmove* foca a noção de transformação, ‘indivíduo e ambiente, natureza e cultura’, em que se dão as atividades pautadas no consumo. O corpo ocupa um papel de destaque na ação do consumo, como vimos, e também na construção de identidade que o consumo promove.

<sup>134</sup> Texto extraído do programa do espetáculo.

<sup>135</sup> AEN – Agência Estadual de Notícias. Guaíra 2 Cia de Dança abre 2004 com um novo espetáculo - 25/02/2004

*Solilóquio (Preciso escrever uma carta)* (2004), de Tuca Pinheiro, investiga as manifestações físicas do corpo, no tempo e no espaço.

“Solilóquio revela questões a respeito da identidade pessoal do corpo, um apanhado do meio tempo entre o nascer e o morrer”<sup>136</sup>. Para melhor simbolizar a vida e a morte, os bailarinos utilizam uma pulseira de identificação como as usadas nas maternidades por ocasião do nascimento e uma etiqueta do IML ao final do processo – sua morte.

Solilóquio significa a fala de alguém consigo mesmo. Segundo Tuca Pinheiro, o mais evidente no espetáculo é a provocação de estímulos nos intérpretes na construção de um corpo que tenta falar sobre si mesmo. Muito mais do que uma preocupação rígida em seguir um roteiro ou atingir um resultado final, fica a necessidade de estar sempre elaborando perguntas. “A coreografia mostra o corpo exercitando essa grande fala solitária”, disse. [...] Painéis com desenhos de números e códigos de barras delimitam o espaço no piso, dando a sensação de fechamento, de clausura. No figurino são usadas roupas urbanas, que trazem impressas em serigrafia os mesmos elementos do cenário, e mais o desenho de um rato, figura que sintetiza todo o trabalho de concepção do espetáculo, referindo-se às experimentações de Skinner na área do reflexo condicionado.<sup>137</sup>

São questões relativas à identidade, à autonomia e à obediência que podem ser consideradas relacionadas ao estudo desenvolvido sobre o indivíduo e seu corpo num mundo de consumo. Seus inúmeros operadores, desde a influência da mídia pelo estímulo de compra, até a identidade - os códigos de barra, por exemplo, remetem-se a um código de identificação-, e os métodos de coerção a que o ser humano se submete em termos de comportamento na sociedade atual questionam a alteridade do corpo e sua submissão aos experimentos e as novas tecnologias.

“Segundo Carla Reinecke, diretora do grupo e do Balé Teatro Guaíra, *Solilóquio* não é uma obra para entretenimento, mas que leva o público, por meio dos bailarinos, a questionar algumas de suas próprias angústias”<sup>138</sup>.

---

<sup>136</sup> AEN - Agência Estadual de Notícias em 12/11/2004

<sup>137</sup> Idem.

<sup>138</sup> [www.agenciaestadualdenoticias.pr.gov.br](http://www.agenciaestadualdenoticias.pr.gov.br) em 03/2009.



“Lógico que eu não estou falando de mim”, diz a intérprete em determinado momento da obra. Através deste “solilóquio” ela resume (...e revela!) de forma contundente e paradoxal todo o questionamento que foi o ponto de partida, e também o eixo de um processo, de um estudo que tenta resgatar questões a respeito da identidade pessoal e do corpo (como veículo de identificação). Corpo/identidade que se coloca no tempo e no espaço como produtor de idéias, de conhecimento e linguagem. Corpo/persona que não é pensado como entidade puramente biológica sendo capaz de se manifestar sobrepondo as próprias impressões digitais que o diferencia dos demais. Corpo que é submetido a experimentações, que denuncia sua maneira de estar no mundo revelando uma estrutura despojada, destituída de vaidades, singular, autoral (Tucá Pinheiro)<sup>139</sup>.

*Um dia fora do tempo* (2006), é uma obra diferente – um musical contemporâneo, com a direção de Maurício Vogue. “O espetáculo empresta o conceito do Surrealismo, da Teoria Quântica e do Caos para compor um cenário que retrata o cotidiano, o imaginário inconsciente e o absurdo”(2006)<sup>140</sup>.

O nome do espetáculo surgiu a partir da descoberta de que no calendário Maia o ano termina no dia 24 de julho e começa somente no dia 26. “O dia 25 não existe, pois, segundo os costumes, esta lacuna é necessária para que se possa refletir sobre a vida, sobre os atos no passado, presente e futuro. A partir desta descoberta, o grupo começou a questionar o que seria um dia fora do tempo dentro dessa universalidade presente no cotidiano”<sup>141</sup>.

<sup>139</sup> Texto extraído do programa do espetáculo.

<sup>140</sup> Paraná Online em 31/10/2006 às 16:22:03

<sup>141</sup> Idem.

Envolve uma temática referente à velocidade de fluxo e troca de informações, assim como o bombardeamento delas a que se submete o indivíduo contemporâneo. Faz menção a uma anulação dos sentimentos humanos, como se sua vida fosse reduzida aos acontecimentos em conexão com as tecnologias, com o consumo, com a violência, com a velocidade que giram as coisas no mundo, diminuindo a nossa capacidade de percepção do que está acontecendo. E leva o espectador a refletir sobre estas questões, pessoais, emocionais.



“Um dia Fora do Tempo” nasce num momento em que as pessoas são bombardeadas por informações que sequer conseguem assimilar. Sob nosso olhar, vimos desenvolver uma guerra, em que dezenas de milhares de pessoas morrem dia-a-dia. Vimos traficantes presos

no comando da cidade mais importante do País; vimos aviões que se chocam e causam a morte de 154 pessoas e sofrimento para suas famílias. Essas exposições nos trazem situações ilógicas e surreais. Somos impotentes diante da tecnologia que nos leva, em tempo real, a qualquer lugar e momento, no entanto, a pergunta é: como reagimos ao que está além de todas essas imagens? A arte que se representa em “Um dia fora do tempo” se concentra menos na realidade visual externa, e mais na visão interna. Como disse Picasso, “não o que se vê, mas o que você sabe que está lá”. Seja no trabalho, andando pela rua, assistindo TV ou navegando na internet, caminhamos para um andar e desandar de idéias, pensamentos e sentimentos: mas ainda é preciso viver dentro desta instabilidade que se impõe e continuar nossa busca pela felicidade (Mauricio Vogue – diretor)<sup>142</sup>.

*Leggo* de Júlio Mota (2007),

busca explorar o potencial poético do espaço através da manipulação de três blocos de espuma que servem como peças do famoso jogo de montar, Lego. As diferentes formas que são criadas durante o desenrolar da apresentação, vão para além da sua geometria. Sugerem ambientes, cada um habitados por imagens próprias que levam o espectador, ainda que de forma passiva, a tomar parte de um jogo no qual a sua participação acontece em sua própria imaginação e lembrança.

<sup>142</sup> Texto extraído do programa do espetáculo.

Assim, o espetáculo desperta a ludicidade de crianças e adultos que se vêem estimulados a descobrir a poesia que reside em formas e lugares mais diversos como um canto, uma escada, um portal(2007)<sup>143</sup>.

*Espécie em Extinção* (2007), coreografia da Jane Comfort, resulta de um projeto de intercâmbio cultural chamado “Performance Americas” e viabilizado pela National Performance Network e o Centro Cultural Teatro Guaíra<sup>144</sup>.

A coreografia aborda “questões relacionadas ao meio ambiente. Do homem como guardião do planeta e do dever que tem com os recursos para a continuidade da espécie humana”<sup>145</sup>(2007).

“A obra fala das nossas respectivas culturas de consumo e da inerente perda de recursos. À medida que consumimos, como pagamos? Se não amamos algo, como podemos dizer que o possuímos? Se amamos algo, por que haveríamos de querer possuí-lo? Nós somos guardiães desse planeta, de nossos corpos, do futuro da espécie humana”(2007)<sup>146</sup>.

“Em 2008 surgiu o projeto *Vitrine*, criado por Rosemeri Rocha, apresentado através de pequenas cenas nas janelas do Centro Cultural Teatro Guaíra, nas quais os bailarinos chamavam a atenção das pessoas que passavam nas ruas e calçadas com suas performances”(2008)<sup>147</sup>.

Com *Vitrine*, “a idéia é propagar o conhecimento artístico, promovendo uma arte mais cidadã, menos hierárquica e mais próxima dos diferentes nichos sociais e culturais”, diz Rosemeri Rocha, proponente do projeto e professora de dança contemporânea da G2 desde 2001(2008)<sup>148</sup>.

As várias coreografias fundamentadas em pesquisas, com criação e apresentação dos próprios bailarinos tratam de temas em que abordam a sustentação do próprio corpo, a perda de identidade, o poder, os sentimentos de alegria e tristeza, os movimentos e interação do corpo com outros objetos e o espaço<sup>149</sup>.

<sup>143</sup> Portal Educacional do Estado do Paraná 2007.

<sup>144</sup> Idem.

<sup>145</sup> Idem.

<sup>146</sup> <http://www.jornalcaicara.com.br> em 2007

<sup>147</sup> [Governo do Estado do Paraná](http://www.governo.br) - 25 de Novembro de 2008

<sup>148</sup> <http://www.descubracuritiba.com.br> – *Vitrine aproxima público do trabalho da G2 Cia. de Dança* Reportagem de Emanuella Kalil em 14/04/2008

<sup>149</sup> AEN - Agência Estadual de Notícias em 10/06/2008



Com a idéia tradicional de vitrine, o projeto expõe os corpos que dançam. Os bailarinos colocam seus corpos e seus movimentos para a apreciação dos consumidores, da mesma maneira com que se vêem produtos em exposição em vitrines de lojas. A questão que aqui se coloca é que o produto a ser vendido é a arte, numa tentativa de despertar um olhar que aproxime a dança dos consumidores 'leigos'. Desperta neste o olhar, a curiosidade mas, também, o desconforto junto ao desconhecido.

Os trabalhos apresentados em Vitrine deram origem ao último espetáculo *Tudo porque chorei* (2008), uma criação coletiva.

A obra é composta pelos doze trabalhos que fizeram parte do Projeto Vitrine, apresentados em diversos períodos da tarde, durante doze dias. Neles, conceitos como manipulação, liberdade, limite, possibilidade, acaso, relação, são tratados pelos seus criadores-intérpretes.

Trata-se de um estímulo para a reflexão de que na sociedade em que vivemos no século XXI, os processos de controle e manipulação estão extremamente vivos; mudam os métodos, mas a coerção continua. Exemplo disso foi um episódio de proibição de uma das cenas, antes da estréia, de ser apresentada no palco "tradicional"

151  
do Teatro Guaíra

<sup>150</sup> Foto publicada na Gazeta do Povo, Caderno G em 12/06/2008.

<sup>151</sup> No espetáculo de criação coletiva dos bailarinos, *Tudo porque chorei*, concebido este ano, houve uma situação curiosa. Embora a direção incentive a criação dos bailarinos, os bailarinos Peter Abudi e Inês Drumond tiveram uma cena de sua coreografia cortada, por ser considerada violenta demais. A cena, intitulada posteriormente como "Coisas Frágeis", desenvolve-se com Peter manipulando as tranças de Inês, usando para isso técnicas de improvisação de contato. O mais incoerente disso tudo é que a cena foi apresentada antes da estréia do espetáculo por mais de dez dias no Projeto Vitrine. Nessa ocasião, os bailarinos dançavam em frente às janelas de vidro, dos *foyers* dos teatros. Eram, então, vistos por todos os que passavam ao redor do teatro, no meio da tarde, compartilhando com eles os processos criativos do grupo. Digestivo Cultural – em 29/12/2008 por Emanuella Kalil.



### **Couve-Flor, Mini Comunidade Artística Mundial - coletivo de artistas**

Coletivo formado em Curitiba, integra sete artistas independentes, com históricos profissionais em dança, teatro e performance: Ricardo Marinelli, Neto Machado, Gustavo Bitencourt, Michele Moura, Stéphanie Mattanó, Cristiane Bouger, e Elisabete Finger. Encontraram-se entre os anos de 2003 e 2004, período em que foram bolsistas e artistas atuantes na Casa Hoffmann. Lá, um espaço da Fundação Cultural de Curitiba (FCC), criaram laços através da convivência e da colaboração artística. “O coletivo Couve-Flor desenvolve trabalhos colaborativos entre seus membros e com artistas de fora”<sup>152</sup>.

Entre outros objetivos, visa pesquisar novas metodologias de criação, possibilidades de construir relações de co-responsabilidade entre artista e público, investigar o hibridismo entre linguagens artísticas e manter diálogos com diversas áreas do conhecimento (Prefeitura de Irati, 2007).<sup>153</sup>

Seus membros vêm mostrando vigor na produção de dança contemporânea tanto em Curitiba, onde fica a sede do coletivo, como também

---

<sup>152</sup> <http://www.itaucultural.org.br>

<sup>153</sup> Informativo Prefeitura de Irati em 20/11/2007.

no Exterior, pois seus membros não vinculam a continuidade do trabalho com a convivência presencial.

São artistas independentes que partilham interesses artísticos e afinidades estéticas e destacam-se também pela familiaridade com que lidam com as mídias digitais, pela diversidade de interesses no campo da arte e pela maneira de organizar e coreografar os materiais que selecionam, assim como lidam com registro e compartilhamento (SPANGHERO, 2008)<sup>154</sup>.

Com trabalhos independentes, mas sempre criados, discutidos, observados e debatidos no coletivo, cada um de seus membros propõe uma linguagem própria a partir dos assuntos estudados por eles, o que os faz uma “comunidade” na qual o que prevalece é a singularidade.

O coletivo é um jeito de nos manter conectados a partir de ideais e vontades políticas e artísticas. Há conexões entre o que pensamos e criamos. Serve como fortalecimento das nossas propostas individuais e também como suporte para fazermos criações coletivas. Não nos basta dizer que somos uma companhia ou um grupo. Somos efetivamente artistas que coletivamente tentam pensar coisas juntos (Ricardo Marinelli, 2007)<sup>155</sup>.

“Em todos os projetos que envolvem os integrantes do coletivo existe a marca Couve-Flor. O nome simboliza a idéia de fractal, no qual o todo representa a parte e a parte representa o todo”, explica Marinelli (2008)<sup>156</sup>.

Desde 2005, o coletivo Couve-Flor vem realizando diversas obras e representando o Brasil em Festivais, Mostras, e Encontros de dança no Brasil e no exterior.

---

<sup>154</sup> SPANGHERO, M. *A pedra de cada um*. Publicação no [idanca.net](http://idanca.net) em 20/03/2008.

<sup>155</sup> [Rumos Dança 2007 - Couve-Flor estréia na mostra](http://idanca.net). [idanca.net](http://idanca.net) - por [Idança](http://idanca.net) · 08/03/2007.

<sup>156</sup> <http://www.itaucultural.org.br>

*Solução para todos os problemas do mundo*, Stéphaney Mattanó & Neto Machado, 2007

Tal qual uma mudança brusca de canal de televisão, onde o “controle remoto” do dançarino busca novas formas de comunicação, a composição de movimento parte da influência das palavras no gesto e do estado performático na palavra. Uma ação não prevê outra, necessariamente, o que possibilita uma constante quebra da linha narrativa e a presença de cortes, como na edição de um vídeo. O título/merchandising remete a slogans. Problemas precisam de soluções? É necessário pagar por elas<sup>157</sup>.

Este trabalho, estabelece nexos não-habituais, combinações atípicas na forma de conceber o movimento nos questionamentos que propõe.

De uma forma genérica, o título já é um slogan, um auto-merchandising, ele tenta se vender por si só. A gente está lidando com esse dom de iludir, de criar uma ilusão, de criar uma terceira verdade, uma quarta verdade e em cima de um contexto mentiroso. As nossas próprias verdades estão baseadas em mentiras que consumimos até então, que a gente comprou durante a vida”, explica Stéphaney. “O que queremos jogar é pensar como eu sei que tudo isso é uma ilusão, o espectador também sabe, mas nós dois compramos como verdade. Compramos o jogo de estarmos sendo iludidos”, complementa Neto<sup>158</sup>.

Coloca em reflexão para o público as questões do consumo na atualidade. Lida com a ilusão, num sentido parecido com o que a mídia estimula – o de fazer comprar, com a idéia de “criar” algo que pode ser consumido para resolver os problemas da humanidade, mas que não são soluções “verdadeiras”.

Tem relação por exemplo, com a imagem de corpo que se cria, com aquilo que você consome para torná-lo ideal, mas que é fictício.

---

<sup>157</sup> Fonte retirada de [idanca.typepad.com](http://idanca.typepad.com)

<sup>158</sup> Panorama de Dança 2007. *Franceses e curitibanos se apresentam no Rio*. Por [Idança](http://idanca.com.br) · 07/11/2007.



159

*O que me move a mover?*, de Michele Moura (2005), com a colaboração de Elisabete Finger e Gustavo Bitencourt , conta com recursos do Prêmio Klaus Vianna de Fomento à Dança (Funarte/Petrobras).

O que me move, a sede ou a água? Como o próprio nome diz, o projeto investiga motivos para o movimento e faz da exploração entre corpo e não-corpo (parede, linóleo, elástico, balões, tábua) uma estratégia para testar propriedades específicas, como peso, volume, força, equilíbrio e deslocamento (2008)<sup>160</sup>



161

É uma pesquisa prática que investiga o que nos leva a nos mover (!). A gente dança por quê? Anda por quê? Coça a cabeça por quê? Por que

<sup>159</sup> Foto divulgada por [idanca.typepad.com](http://idanca.typepad.com)

<sup>160</sup> SPANGHERO, M. *A pedra de cada um* . Publicação no [idanca.net](http://idanca.net) em 20/03/2008.

<sup>161</sup> Foto divulgada no blog - <http://oquememove.wordpress.com/2007/08/08/abertura-de-estudio/>

tem coceira? Por que tem vontade de coçar? Por hábito? Por desconforto? Investigando as nossas próprias motivações, começamos a nos interessar por movimentos diferentes do nosso cotidiano. Outras formas, dinâmicas, estados e desenhos que os nossos corpos podem assumir em relação ao espaço, ao tempo, à cena, e ao olhar dos outros. Estamos cheios de idéias e testando várias coisas: cartum, máquinas, transformers, monstros, animação, círculos, tetos transportáveis, relógio, cabelo, canto, perguntas (2007)<sup>162</sup>.

Na busca pela novidade que nos move no cotidiano, o trabalho se propõe a utilizar objetos e elementos dos mais simples aos mais complexos como estímulo às possibilidades de movimento.

Em *Selecta 1*, Michele Moura, (2003) “se propõe a discutir o nu. O seu enfoque concentra-se na relação do público ‘que se predispõe a assistir um espetáculo em que corpos são exibidos’.

Assim, primeiramente a performer instala no chão a bolsa e os sapatos que usa. De dentro da bolsa retira uma boa quantidade de barbante que vai estendendo pela sala, pendurando a sua roupa, até que a estrutura se transforme em um varal com as roupas que usava. Então, ela nos mostra que o barbante estava enrolado em uma banana, a qual primeiramente exhibe ao público e depois come nua e lentamente, fitando os espectadores. Depois, mostra uma maçã que corta ao meio exibindo as metades que remetem ao genital feminino. As duas representações genitais são dispostas como um sanduíche e enroladas na ponta do varal, finalizando-o. É quando Moura mostra um mamão (mais uma figuração genital) que corta. De dentro dele, retira pequenas tiras de papel lacradas que são distribuídas à platéia, com a condição de que todos os espectadores abriam as tiras juntos. Após a distribuição estar completa, os papéis são abertos com a seguinte mensagem: “(inevitável) **Bobagem** também é expressão de uma paixão (A arte é inevitável) O que você está fazendo aqui?”<sup>163</sup>

A reflexão é montada em público. Com os signos que utiliza, com as suas roupas, com o varal, as frutas ..... partes de um todo, o corpo e sua imagem exibida. A nudez, portanto, aparece para levantar questionamentos em relação ao seu próprio corpo nu e aos demais corpos que interagem, mesmo que passivamente, num primeiro momento, como observadores.

<sup>162</sup> Informações retiradas do blog - <http://oquememove.wordpress.com/2007/08/08/abertura-de-estudio/>

<sup>163</sup> ForumVirtual de Literatura e Teatro - <http://www.pacc.ufrj.br>

Traz à tona o quanto o indivíduo contemporâneo se torna exposto, nu e vulnerável ao olhar dos outros nas ações de seu cotidiano. Revela uma imagem e uma concepção de corpo em que não só a forma como os outros nos vêem gera grande impacto em nossas vidas, mas a nossa própria concepção exerce influência em nossas escolhas e estilos de vida.

Além do mais, a forma como os outros nos percebem pode ser também bastante destoante daquilo que experienciamos subjetivamente. A experiência subjetiva que temos sobre o nosso corpo tem um impacto psicossocial muito mais importante do que a realidade social objetiva da aparência (MARINHO, 2007)<sup>164</sup>.

*Amarelo*, de Elisabete Finger, (2004)



<sup>165</sup>

É uma experiência sensorial entre massa, pele, plástico, espinhos, goiabada; entre toque, gosto, cheiro. As formas e imagens geradas nessa integração não são uma conclusão, mas um evento, um manancial de passados e futuros possíveis.

---

<sup>164</sup>MARINHO, M. *A falácia do corpo ideal*. <http://www.jornaldedebates.ig.com.br> - em 17/05/2007

<sup>165</sup> Foto divulgada por idança.typepad.com

Surgiram na prática e tornaram-se o princípio ativo de uma trajetória: a contingência do fazer, desmanchar, transformar... Um convite ao outro que observa.

Aqui se nota a relação direta com a experiência, discutida anteriormente enquanto busca do indivíduo consumidor. É a necessidade de consumir o que lhe proporcione nova experiência, instantânea, que lhe traga sensações, reflexões, e que tem a ver com a sua necessidade de construir, de elaborar uma nova identidade, um novo estilo de vida, um novo corpo, a partir do refazer contínuo, buscando um resultado imediato diferente do conseguido anteriormente. Implica em fazer escolhas para utilizar as possibilidades de substituição: de conceitos, de estilos, de roupas, de comida, de aparência...enfim, de corpo.

**Amarelo** é uma dança que se fez dançando. Os materiais envolvidos na peça vieram desta dança, de um corpo físico e imaginário em movimento. Eles se combinam gerando eventos-imagens, na contingência do fazer e desfazer, em camadas e dobras que se abrem entre performer e observador. Na obra, partilho informações sensíveis: peso, toque, gosto, formas... É um convite a uma experiência”, explica Elisabete Finger<sup>166</sup>.

*Bife, de Gustavo Bitencourt, (2007),*

A idéia surgiu há cerca de um ano com a vontade de relacionar movimentos corporais simples com a dança. Partindo de uma pergunta - como seria o comportamento corporal das pessoas se não existisse o rock'n roll?<sup>167</sup>

Do comportamento observado emergem as ações.

Segundo ele, o solo tem “acompanhamento e intervenções dramatúrgico-mercadológico-políticas de Wagner Schwartz, ideológico-estético-musicais de Octávio Camargo, desenho-conceito-iluminativas de Fábria Guimarães e sócio-físico-estratégicas de Ricardo Marinelli”. A

---

<sup>166</sup> Panorama de Dança 2007. *Franceses e curitibanos se apresentam no Rio*. Por [Idança](#) · 07/11/2007.

<sup>167</sup> Gustavo Bitencourt estréia solo em Curitiba. Por [Idança](#) · 27/02/2008

performance é crua, honesta, corajosa, íntegra e sem fingimentos. Seu autor corre vários riscos, mas está disposto a lidar com eles, senão não teria levado a empreitada adiante. O texto escrito para o programa por Schwartz dá algumas pistas: “GB reconhece na história pessoal de GG (Allin, o músico) uma chance para habitar artisticamente sua cidade - aparentemente cosmopolita e embevecida de títulos. [...] A arquitetura do palco é pequena para ambos. (A arquitetura do quê é pequena pra ambos?) Eles precisam cruzar as coxias, deitar a rotunda e atingir o público: GG com socos e dejetos, GB com a reação social - é difícil falar em baixo calão em uma cidade como Curitiba, a não ser que você esteja bem protegido num quarto escuro<sup>168</sup>”.

*Eu tenho autorização da polícia para ficar pelado aqui*, de Ricardo Marinelli, (2004)

é uma ação de dança que busca partilhar questionamentos. É uma espécie de pacto com o público, que procura refletir sobre a já tão amplamente debatida – porém nunca possível de ser esquecida – necessidade da arte. Política, exposição e troca são palavras importantes para a ação, que trata das formas de fazer-se nu diante das pessoas. Trocar de roupa em público, mostrar fotos muito pessoais, responder a qualquer pergunta... O que me faz mais nú? Quando você fica sem roupa fica obrigatoriamente nú? Estar pelado é estar mostrando intimidade e identidade? Como fico nú sem ficar pelado? – Associada a isso está a provocação entre público e artista: se o público não quiser — seu querer é balizado pela ação de colocar ou não moedas em pratos — »nada acontece«.<sup>169</sup>

As ações são sempre escolhidas pelo público em forma de troca. Ricardo propõe um jogo, e o espectador entra no jogo movido pelo estímulo dado por ele, e lança a nova ação. A construção dessa maneira é sempre inusitada, pois ninguém sabe qual vai ser a próxima escolha e, portanto, a próxima cena.

<sup>168</sup> SPANGHERO, M. *A pedra de cada um*. Publicação no idança.net em 20/03/2008.

<sup>169</sup> Informações retiradas do catálogo do move berlin 2007.



*Mais uma peça selecta*, de Michele Moura e Ricardo Marinelli (2004),

trata analiticamente de questões relativas à validade da dança na contemporaneidade. Junto a isso, aborda os relacionamentos cotidianos vividos a partir de imagens construídas, idealizadas e romantizadas pela novela, cinema e fotos publicitárias... enfim, a banalidade do kitsh e do pop. É uma possibilidade de ver o kitsh e o pop como condição na qual nos encontramos, como forma de vida-mercado-arte é inevitável (uma questão de sobrevivência!?). É um jogo com o que é posto de lado, com o que é bobo, brega e de mau gosto. Roupas, frutas, saco de pão, músicas do Roberto Carlos, passos de dança das garotas do Faustão, corpos nus. Corpos nus? Pop e kitsh como forma de acesso aos clichês de comportamento social, de relacionamentos afetivos e de sorrisos/posturas/attitudes de plástico<sup>170</sup>.

O **Couve-Flor, Mini Comunidade Artística Mundial** - coletivo de artistas realizou várias outras obras coreográficas que possibilitam uma maior interação artista-artista e artista-público. Dentre eles, o *Projeto Couve-Flor Tronco e Membros*, que “busca, em sua origem, ampliar o diálogo e o intercâmbio de idéias entre artistas que compartilham de determinados princípios ideológicos, filosóficos e estéticos, a fim de difundir uma percepção

---

<sup>170</sup> Idem.

mais ampla das implicações e resultados da produção artística na cidade de Curitiba”.

Entendemos que a multiplicidade não é mais uma consequência do dual e sim a natureza das coisas; que pessoas constroem e são constantemente construídas e destruídas pelo espaço, pelo tempo e por outras pessoas; e que essas confluências afetam a cada um, de forma particular, e que cada pessoa modifica o todo, também de forma particular. Entretanto, vivemos num tempo em que já não parece verossímil que um indivíduo (modificador ou modificado) seja independente do meio, que a unidade não seja também o todo. Isso nos motiva a investigar esses limites, pelos meios e métodos que nos dedicamos a conhecer: os da criação artística<sup>171</sup>.

Neste sentido, as ações do Coletivo Couve-Flor, sejam as ações coreográficas, performáticas ou as discussões propostas e abertas ao público, instigam sempre uma reflexão sobre os nossos comportamentos. Por que nos comportamos como nos comportamos? Como encaramos nosso próprio corpo e os corpos dos demais? E como resolver as questões em torno disso tudo, das mais cotidianas até as filosóficas?

O Coletivo Couve-Flor também se engaja nas questões que aqui foram investigadas em torno da presença do consumo na sociedade em que vivemos e no que o consumismo produz no que diz respeito ao corpo.



---

<sup>171</sup> Informações retiradas do site - <http://couveflor.wordpress.com/about/>

#### 4. CONCLUSÃO

*Enfim...que corpo cultuado é esse na sociedade contemporânea de consumo?*

O culto ao corpo evolui nas relações que se estabelecem entre corpo e ambiente, permeadas pela atuação cultural do consumo e da mídia. Em busca dos padrões proeminentes em cada época histórica, o indivíduo se submete a práticas e comportamentos que se traduzem em um estilo de vida, em uma identidade que lhe dê a sensação de pertencimento ao meio, que é sempre complexo na articulação dos conceitos e desejos do momento.

Cada vez mais estimulada pela interferência da mídia e da rede global de comunicação, vem ocorrendo uma supervalorização da aparência a partir, principalmente, do século XX. Em contextos muito próprios, conceitos de beleza, funcionalidade e utilidade integram-se, passando a constituir padrões que adquirem uma visibilidade cada vez maior.

Os entendimentos contemporâneos de corpo, assim como a necessidade de “naturalização” daquilo que antes era entendido como um ornamento externo, modificam as estratégias de ação e o consumo de práticas em torno do corpo. Passa a ser necessário dar conta do embelezamento agora integrado de uma maneira muito singular com a utilidade e/ou a funcionalidade.

Por este viés, o corpo natural, aquele que envelhece ao longo do tempo, tende a desaparecer, deixando, no seu lugar, um corpo construído por recursos tecnológicos (sejam eles associados à vida digital, à medicalização, à “malhação”, etc.) que vão sendo criados para atender aos padrões estéticos que surgem na forma de produtos de consumo.

Essa supervalorização da aparência do corpo torna-se elemento relevante. A mídia, ao expor intensivamente os novos padrões, vai difundindo comportamentos e estilos de vida que interferem diretamente na construção do que seria o corpo ideal também para a dança. Na elaboração desse corpo ideal, surgem inúmeros dispositivos de controle, que seduzem o consumidor. Fazem-no acreditar na possibilidade de construir e (re)construir o corpo permanentemente, pois o alvo é, na verdade, inatingível na sua plenitude. Afinal, não se trata somente de deixar o corpo bem próximo ao do modelo em vigência mas, sobretudo, em continuamente desejar modificar o que ainda não

atingiu essa semelhança: desejar a continuar a desejar o corpo ideal. A hipótese aqui desenvolvida é a de que a dança não escapa a essa situação, o que pode ser verificado no comportamento hoje disseminado do bailarino trocar permanentemente de técnica visando conquistar uma boa formação.

É sob essa ótica que o corpo passa a ser entendido como objeto, invólucro, artefato, passível de conserto de seus possíveis defeitos. Tornar-se um consumidor de práticas voltadas ao seu embelezamento e aprimoramento técnico permanente, de acordo com os modelos eleitos, torna-se uma condição de existência. Intervenções cirúrgicas, dietas, atividades físicas, novas técnicas e treinamentos para condicionamento corporal proliferam no mercado, prometendo resultados eficientes e imediatos ligados à estética, à saúde, no combate ao envelhecimento e na preservação do corpo belo. Existe um “ideal de felicidade” a ser alcançado, e o elemento principal para esta conquista passa a ser o corpo. Cabe a ele também a construção da sua identidade, a qual vai determinar sua possibilidade de pertencimento e representatividade social enquanto indivíduo.

Na dança, essa busca constante também está presente, a partir da construção de modelos de corpo ideais ao longo de sua história, uma vez que cada dança é diferente da outra e, portanto, tem exigências específicas em relação ao seu desempenho. A conquista de uma posição de visibilidade no mercado de trabalho implica em que o bailarino esteja, permanentemente, conectado com as demandas próprias da dança que escolheu. Seu desempenho deve dar conta do padrão das exigências para que ele possa ser transformado em uma “mercadoria” vendável no mercado artístico.

Para tornar-se “mercadoria vendável”, o bailarino necessita ampliar sua formação, abandonando o molde anterior do aprendizado e do treinamento em uma única técnica, à qual se dedicava por longo tempo.

Investir no seu próprio desenvolvimento, portanto, significa tornar-se “vendável”, no sentido de pertencer cada vez mais ao mercado de trabalho profissional. Investimento que requer disciplina e experimentação para aprimorar as qualidades existentes e deixá-las prontas a atender a diversificada demanda que hoje organiza a cena da dança contemporânea.

A formação continua a exigir uma disciplina, no sentido de promover maior aptidão e domínio corporal. E não dispensa, de maneira alguma, o desejo de ser belo em relação aos padrões esteticamente estabelecidos.

A diversidade de corpos que compõe a dança contemporânea implica em uma variedade de programas de formação diferentes e, conseqüentemente, dos modelos de corpos para esta dança. Quais técnicas esse corpo deve se dedicar a dominar para atingir os atributos necessários?

As ofertas em relação a isso crescem rapidamente. O consumo de técnicas e treinamentos “inovadores” que podem ser somados à sua formação, estimulam os bailarinos na construção de corpos modeláveis, fazendo-os acreditar na possibilidade de, por meio de escolhas pessoais, desenvolverem um corpo *seu*, singular a ponto de ganhar uma visibilidade no coletivo da dança contemporânea.

Pode-se dizer que, assemelhando-se ao papel das mercadorias na sociedade, seus corpos desejam ser postos à venda para atender ao consumo das companhias de dança, diretores, coreógrafos, produtores e programadores desejosos de corpos tecnicamente capazes de realizarem satisfatoriamente as demandas dos seus processos criativos.

Isso não necessariamente significa um corpo perfeito em relação a um único padrão de beleza estética, principalmente porque o ideal de corpo na dança contemporânea é muito diferente do ideal estético de corpo formado, por exemplo, no balé e nas artes plásticas e visuais de épocas precedentes. Hoje, o desejável não é um modelo de beleza, mas sim uma capacidade adaptativa às demandas diversas, ou seja, uma flexibilidade performativa.

Qual seria, então, o corpo ideal na dança contemporânea, senão aquele que associa funcionalidade ao papel antes ocupado somente pela beleza? Esse corpo constrói a imagem de ser capaz de comunicar o que escolheu. Nesse sentido, o feio, o gordo, o deficiente, o baixo, o magro, o siliconado, o atlético ..., enfim, qualquer tipo de corpo cabe nessa proposta – o que alarga o entendimento de beleza, uma vez que o padrão único desaparece em função desses outros aspectos, para dar conta de toda uma estrutura que permita ao artista desenvolver sua arte e seu próprio jeito de criá-la.

Essa democratização de modelos de corpos possíveis na dança contemporânea não está imune às interferências da moda e da mídia. Afinal, a

dança se encontra completamente inserida numa rede ininterrupta de comunicação global.

O prestígio social, tão almejado na sociedade consumista, é medido pela visibilidade. Na dança, os criadores funcionam como agentes de comunicação difusores dos novos padrões e estéticas que vão pondo no mundo e que passam a estimular os bailarinos a desejarem construir corpos para atendê-las. A busca pela visibilidade passa pela necessidade de uma identidade nessa rede. Daí a importância das escolhas que norteiam esse desejo de pertencimento à dança escolhida a cada momento da trajetória profissional.

Cada corpo relata um estilo de vida, mas também é por ele escolhido como seu representante. Transita, portanto, entre o pertencer ao modelo e ser escolhido pelo modelo, ao mesmo tempo em que cria novos modelos.

Como consumidor, o bailarino é instado pela mídia a cultivar a novidade. Talvez por isso, tenda a desejar se apropriar das novidades de forma a incorporá-las a seu trabalho de uma maneira própria, seja um criador ou um intérprete.

Numa visão de mundo em que o consumo não está somente direcionado a bens, mas às experiências, não são as técnicas, elas mesmas, que contam para o bailarino que as consome, mas sim o seu uso idealizado. Não mais o desejo imaginado do corpo perfeito, mas agora a idealização do corpo que pode tudo, pode todas as danças. A incorporação das tecnologias e a aproximação com outras linguagens artísticas possibilita agregar experiências distintas na construção de um corpo próprio, com um estilo singular, dentro das exigências impostas pela moda e pelo mercado em movimento.

A mídia, agente principal no estímulo ao consumo, difunde discursos metafóricos que auxiliam no convencimento de que somos regidos pela obsolescência, e que devemos evitá-la, trocando sempre tanto de objetos, produtos, como de técnicas de dança a serem praticadas. O que esse comportamento preserva é a metáfora do corpo recipiente: as técnicas e os métodos de treinamento vêm de “fora” para “dentro” do corpo, como se pudessem preencher um espaço qualquer e, neste processo, mudar a natureza, fazendo do corpo um corpo capaz de dançar tudo.

É, portanto, toda esta concepção de corpo, que pode servir para justificar o crescente consumo de tantas modalidades técnicas e diferentes

treinamentos. E que nos permite identificar a relevância dos trabalhos de dança contemporânea realizados hoje em Curitiba, na medida em que, preocupados com um corpo “não-recipiente”, trazem para a cena estes questionamentos.

## Bibliografia

ALBRIGHT, A. C. In FREIRE, I. M. (2001). *Dança-Educação: o corpo e o movimento no espaço do conhecimento*. Cadernos CEDES vol.21 no.53 Campinas.

AGAMBEN, G. (2007). *HOMO SACER: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

ARÂN/ PEIXOTO JR., 2007. *Vulnerabilidade e vida nua: bioética e biopolítica na atualidade*. Rev. Saúde Pública. 41(5): 849-857.

BAUMANN, Z. (2008). *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadorias*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

\_\_\_\_\_. (2007). *Vida líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

\_\_\_\_\_. (2005). *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

\_\_\_\_\_. (2004). *Amor líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

\_\_\_\_\_. (1999). *Globalização: as conseqüências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

\_\_\_\_\_. (1997). *O Mal estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

BERNARD, M. *Le corps*. (1995). Collection Points. Paris: Éditions du Seuil.

BRUNI, C. G. (1998). *L'enseignement de La danse et après*. Paris: Germs.

\_\_\_\_\_. (1993). *Danse et pensée: une autre scène pour la danse*. Paris: Germs.

BUENO, M. L./ CAMARGO, L. O. L. (2008). *Cultura e consumo: estilos de vida na contemporaneidade*. São Paulo: SENAC.

Cadernos CEDES - Print ISSN 0101-3262 Cad.  
CEDES vol.21 no.53 Campinas Apr. 2001

CALAZANS, J./ CASTILHO, J. / GOMES, S. (coordenadores). (2003). *Dança e educação em movimento*. São Paulo: Cortez.

CARVALHO, J. M. *Corpos em risco: etnografando bailarinos de dança contemporânea em Florianópolis com ênfase em suas trajetórias na dança, concepções de corpo e corporalidade*. Dissertação de Mestrado – Antropologia Social – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis-SC, 2006.

CASTRO, A. de. (2007). *Culto ao corpo e sociedade: mídia, estilos de vida e cultura de consumo*. 2 ed. São Paulo: Annablume: Fapesp.

CAUNE, J. (2006). *Culture et communication: convergences théoriques et lieux de médiation*. Grenoble: PUG.

COLEÇÃO DANÇA CÊNICA (2008). *Pesquisas em dança*. TORRES, V./ MEYER, S. / XAVIER, J. (org.). Vol 1. Joinville: Letradágua.

CORBAIN, A; COURTINE, J.J; VIGARELLO,G. (dir.) (2008). *História do corpo: Da Renascença às Luzes*. Tradução de Maria Lúcia M. E. Orth. Petrópolis, RJ: Vozes.

CORREIA, F. D. C. (2007). *Corpo sitiado..., a comunicação invisível. Dança, rodas, poéticas*. Tese de doutoramento. PUC/SP.

COSTA, J. F. (2004). *O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo*. Rio de Janeiro: Garamond.

COSTA, L.O.T. (2007). *Comunicação e valores do masculino: a construção da identidade na relação entre corpo e moda*. Dissertação de Mestrado – PUC – SP.

DAVID, D. (1993). *Le corps écletique*. In: *Les vendredis du corps*. Montreal: Jeux.

DAWKINS, R. (2001). *O relojoeiro cego: a teoria da evolução contra o desígnio divino*. São Paulo: Companhia das Letras.

DEBORD, G. (1997). *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.

DE CARLI, A.M.S. (2007). *O artifício, a moda, o corpo: ritos da sedução*. In HUMUS, 2. Org. NORA, S. Caxias do Sul: Lorigraf.

ECO, U. (2004). *História da beleza*. São Paulo: Record.

EDMONDS, A. (2002). *No universo da beleza: notas de campo sobre a cirurgia plástica no Rio de Janeiro*. In GOLDENBERG, M.(org.) *Nu & Vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. Rio de Janeiro: Record.

FEATHERSTONE, M. (1995). *Cultura de consumo e pós-modernismo*. Tradução de Julio Assis Simões. São Paulo: Studio Nobel.

FOUCAULT, M. (2003). *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhe. 27 ed. Petrópolis: Vozes.

FUNCK, S. B./ WIDHOLZER, N. (2005). *Gênero em discursos da mídia*. Florianópolis: Ed. Mulheres.

GARCIA, W. (2007). *Corpo & mediação: ensaios e reflexões*. São Paulo: Factash Editora.

\_\_\_\_\_. (2005). *Corpo, mídia e representação: estudos contemporâneos*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning.

GARRINI, S. P. F. (2007). *Do corpo desmedido ao corpo ultramedido: reflexões sobre o corpo feminino e suas significações na mídia impressa*. In Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - V Congresso Nacional de História da Mídia – São Paulo – 31 maio a 02 de junho de 2007.

GAZZANIGA, M. S. (2008). *Human*. HarperCollins Publishers.

GAZETA DO POVO - Caderno G –25/04/2008.

GERARDI, S. (2007). *Representações sobre técnicas para dançar*. In HUMUS, 2. Org. NORA, S. Caxias do Sul: Lorigraf.

GOLDENBERG, M. (org.). (2002). *Nu & Vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. Rio de Janeiro: Editora Record.

GÓMEZ, Z. P. *Corpo, pessoa e ordem social*. (2002). Tradução de Simone Andréa Carvalho da Silva. Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo n. 0 (1981). Projeto História 25, - São Paulo : EDUC.

GREINER, C. (2005). *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume.

GREINER, C./ AMORIM, C. (org.) (2003). *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume.

HAKIM BEY. (2001). *TAZ: zona autônoma temporária*. São Paulo: Conrad.

HALL, S. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.

HANNS, D. K. *Invente-se (entre tics, blogs & second life): signos e valores da globalização*. In GARCIA (ORG.) *Corpo & mediação: ensaios e reflexões*. São Paulo: Factasch Editora, 2007.

HARDT, M. / NEGRI, A. (2005). *Multidão: guerra e democracia na era do Império*. São Paulo: Record.

HEILBORN, M. L. *Fronteiras simbólicas: gênero, corpo e sexualidade*. *Cadernos Cepia nº 5*, Gráfica JB, Rio de Janeiro, dezembro de 2002, p. 73-92 (apoio Fundação Ford e UNIFEM).

HUMUS, 2. (2007). Org. NORA, S. Caxias do Sul: Lorigraf.

KATZ, H. (1994). *Um, dois, três.... A dança é o pensamento do corpo*. Tese Doutorado. PUC/SP.

\_\_\_\_\_.(2007). *Ruído 5.1 trata consumismo como vírus anestesiante*. Caderno 2 - O Estado de São Paulo em 04/07/07.

\_\_\_\_\_.(2007). *Curitiba arma um Barraco diferente*. O Estado de São Paulo – Caderno 2 D9 em 11/04/2007

\_\_\_\_\_. (2009). *A escola que ousou desafiar os interesses da academia*. Especial para O Estado Araraquara em 06/01/2009.

\_\_\_\_\_.(2005) *Jérôme Bel traz ao País sua palestra/espetáculo*. O Estado de São Paulo em 16/02/2005.

\_\_\_\_\_. (2007).*Profanando as múltiplas vidas : Organizador de Carne funciona como poderosa metáfora sobre o nosso comportamento cotidiano*. Estadão de Hoje – Caderno 02 em 06/10/2007.

\_\_\_\_\_.(2004).*O Meio é a Mensagem: Porque o Corpo é Objeto da Comunicação*. In HUMUS, 1. Org. NORA, S. Caxias do Sul: Lorigraf.

\_\_\_\_\_.(1999). *A Natureza Cultural do Corpo*. In Lições de Dança 3. Org. Silvia Soter/ Roberto Pereira. Rio de Janeiro: Univercidade.

LAKOFF/JOHNSON. (2002). *Metáforas da vida cotidiana*. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: EDUC.

\_\_\_\_\_. (1999). *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books/ Perseus Book Groups.

LE BRETON, D.(2006). *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Vozes.

\_\_\_\_\_. (2003). *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas, SP: Papyrus,.

LIÇÕES DE DANÇA 1. (1998). AMORIM, P. H. (org.). Rio de Janeiro: Univercidade.

LIÇÕES DE DANÇA 2. (2000). ANTUNES, A. (org.). Rio de Janeiro: Univercidade.

LIÇÕES DE DANÇA 3. (2000). SOTER, S. / PEREIRA, R. (org.). Rio de Janeiro: Univercidade.

LIPOVETSKY, G. (2007). *A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo*. São Paulo:Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_. (2007). *A sociedade da decepção*. São Paulo: Barueri, SP: Manole

\_\_\_\_\_. (2005). *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Barueri, SP: Manole.

LOUPPE, L. (2000). *Corpos Híbridos*. In: Lições de Dança 2. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora.

\_\_\_\_\_. (2007). *Poétique de la danse contemporaine: la suite*. Bruxelles: Contredanse.

MACHADO, A. (2007). *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Zahar Ed.

MACHADO, A. B. (2007). *Corpo: MEDI(Ações) MIDI (Ações) e MEIO de (Ações)*. In HUMUS, 2. (Org.) NORA, S. Caxias do Sul: Lorigraf.

MAFFESOLI, M. (1996) *No Fundo das Aparências*. Petrópolis – RJ: Vozes.

MAIA, A. C. (2003). *Biopoder, biopolítica e o tempo presente. 2003*. In: NOVAES, A. (org) *O homem – máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras.

MARINHO, M. (2007). *A falácia do corpo ideal*. <http://www.jornaldedebates.ig.com.br> - em 17/05/2007

MEDEIROS, M. S. F. (s/d). *Imagens, percepções e significados do corpo nas classes populares*. <http://www.scielo.br/scielo.php>

MORAES, E. R. (2002). *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras/ FAPESP.

NOVAES, A. (org). (2003). *O homem – máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras.

NUNAN, A. (2003). *Homossexualidade: do preconceito aos padrões de consumo*. Rio de Janeiro: Caravansaraí.

OLIVEIRA, A. C. (2007). *Corpo e roupa nos discursos da aparência*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Cultura das Mídias”, do XVI Encontro da Compós, Universidade Tuiuti do Paraná (UTP) Curitiba, PR, em junho de 2007.

OLIVEIRA, R. C. A. (2007). *O corpo jovem: razão, estética e êxtase entre natureza e cultura*. In GARCIA, W (Org.) *Corpo & mediação: ensaios e reflexões*. São Paulo: Factasch Editora.

ORTIZ, R. (1983). *Coleção Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Ática.

Panorama de Dança 2007. *Franceses e curitibanos se apresentam no Rio*. Por Idança · 07/11/2007.

PELBART, P. P. (2003). *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo, Iluminuras.

PELLEGRIN, N. *Corpo do comum, usos comuns do corpo*. In: CORBAIN, A; COURTINE, J.J; VIGARELLO, G. (dir.) (2008). *História do corpo: Da Renascença às Luzes*. Tradução de Maria Lúcia M. E. Orth. Petrópolis, RJ: Vozes.

QUEIROZ, R. S.(org.). (2000). *O corpo do brasileiro: estudos de estética e beleza*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo.

RENGEL, L. P. (2007). *Corpoconectividade: comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação*. Tese de Doutorado – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Programa de Comunicação e Semiótica.

Revista Brasileira de Cirurgia, março-abril 1985, vol. 75 , n. 02.

RIBEIRO, L. B. (2003). *Cirurgia Plástica estética em corpos femininos: a medicalização da diferença*. Artigo apresentado no doutorado em Antropologia Social. UFSC.

ROMAGNOLLI, L.(2008). *Nudez em movimento*. Publicado no Caderno G – Gazeta do Povo em 25/04/2008.

SANCHES, E. O. *Corpo, cultura de massa e reificação: estética corporal, o simbolismo da mercadoria*. Universidade Estadual de Maringá, s/d.

SANTANA, I. (2007) .*A dança em sua dobra. Olhar para o mundo e, de dentro dele, ver(-se)*. In HUMUS, 2. (Org.) NORA, S. Caxias do Sul: Lorigraf.

\_\_\_\_\_. (2003). *A imagem do corpo através das metáforas(ocultas) na dança-tecnologia*. Trabalho apresentado no Núcleo de Comunicação Audiovisual, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação – Belo Horizonte/MG.

\_\_\_\_\_. (2001). *Corpo de sempre: novo corpo sempre. Corpo/tecnologia: simbioticamente outra dança*. In: *Transformação e Realidade: mundos convergentes e divergentes*. Dulcimira Capisani (org.) – Campo Grande, MS: PROPP/CEAD/UFMS, 2001, pp. 115 –130.

SANT'ANNA, D. B. de. (org.) (2005). *Políticas do corpo: elementos para uma história das práticas corporais*. 2 ed. São Paulo: Estação Liberdade.

SETENTA, J. S. (2008). *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador: EDUFBA.

SIQUEIRA, D. C. (2006). *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. São Paulo: autores associados.

SLATER, Don. (2002). *Cultura do consumo & modernidade*. Tradução de Dinah de Abre Azevedo. São Paulo: Nobel.

SLOWIK, H. (2002). *A complexidade do simples*. Gazeta do Povo – Caderno 2 em 29/06/2002.

SOARES, C. L.(2002). *Corpo, educação e natureza..* Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo n. 0 (1981). Projeto História 25, - São Paulo : EDUC.

SOARES, H. (1997) “*Economia Pós-moderna*” - Publicado em jornal “A Razão”.- <http://www.angelfire.com/sk/holgonsi/index.economia.html> -

SOUZA, M. A. V. (2006). *Bios midiático: o corpo como o limite da comunicação*. Tese de Doutorado – PUC SP.

SPANGHERO, M. *A pedra de cada um*. Publicação no idança.net em 20/03/2008

SPANGHERO, M.(2003). *A dança dos encéfalos acesos*.São Paulo: Itaú cultural.

STIEGLER, B. (2009). *Contribution à une theorie de la consommation de masse: Le désir asphyxié, ou comment l'industrie culturelle détruit l'individu*. <http://www.monde-diplomatique.fr>

TORRI, G./BASSANI, J. J./VAZ, A. F. (2007). “A educação e os cuidados com o corpo remontam aos períodos civilizadores da Grécia Clássica e da República Romana” (pg 1). In : Dor e tecnificação no contemporâneo culto ao corpo. Resultados parciais do projeto *Teoria Crítica, Racionalidades e Educação*, financiado pelo CNPq.

VERLAINE, F. (2003). *Adorno & Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar Ed.

VILLAÇA, N. *A multiplicação dos corpos na comunicação artística: representação e antropologia*. (s/d).

XAVIER, J./ MEYER, S. / TORRES, V.(org.) (2006). *Tubo de ensaio: experiências em dança e arte contemporânea*. Florianópolis: Ed. Do Autor.

Sites consultados:

[www.donaorpheline.com](http://www.donaorpheline.com) – Sheila Ribeiro – Organizador de Carne – acesso em 03/03/2009.

<http://www.insituproductions.net/fr/frameset.html> - acesso em 10/03/2009.

<http://www.pacc.ufrj.br> – ForumVirtual de Literatura e Teatro

<http://oquememove.wordpress.com/2007/08/08/abertura-de-estudio/>

idança.typepad.com

idançaypepad.com

<http://www.itaucultural.org.br>

<http://www.fotosdefamosas.com.br>

<http://images.google.com.br/>

<http://www.redetv.com.br/siteredetv/grupos/programas/drhollywood/>

<http://mundogump.com.br/cirurgia-plastica>

<http://modosdemoda.wordpress.com/>

[www.google.com.br](http://www.google.com.br)

<http://www.preljocaj.org/>

<http://cache06.stormap.sapo.pt>

<http://oglobo.globo.com/>

<http://www.forgottentreasurez.com>

<https://secure.wesleyclassics.com.au/>

<http://www.escultopintura.com.br>

<http://go.to/sylviequillem>

<http://famosas.wiki.br>

<http://pt.inmagine.com>

<http://www.asc.es.edu.br/>

<http://www.fyvie.net>

<http://www.overmundo.com.br/quasar>

<http://www.pesnochao.org.br/>

<http://cm-evora.pt/Noticias/images>

<http://www.cena11.com.br/html/foto.html>

<http://www.cintiabracht.com.br/>

<http://www.hagah.com.br/rbs/image>

<http://www.insituproductions.net/ fr/frameset.html>

<WWW.boaforma.abril.com.br/edicoes>

<http://www.oficinadocorpo.fst.br>

<http://nadanca.multiply.com>