

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS
ARTES

Camila do Amaral Gomes Lopes

A ATUALIDADE DO CORPO.
REPRESENTAÇÕES DA CONTEMPORANEIDADE NA DANÇA DE DEBORAH
COLKER

Niterói

2013

CAMILA DO AMARAL GOMES LOPES

A ATUALIDADE DO CORPO.

**REPRESENTAÇÕES DA CONTEMPORANEIDADE NA DANÇA DE DEBORAH
COLKER.**

Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Área de Concentração Teorias da Arte, Linha de Pesquisa Análise Crítica, para obtenção do Título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Orientadora:

Prof. Dr. Rosana Costa Ramalho de Castro

Niterói

2013

CAMILA DO AMARAL GOMES LOPES

A ATUALIDADE DO CORPO.

**REPRESENTAÇÕES DA CONTEMPORANEIDADE NA DANÇA DE DEBORAH
COLKER.**

Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Área de Concentração Teorias da Arte, Linha de Pesquisa Análise Crítica, para obtenção do Título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rosana Costa Ramalho de Castro
(Presidente e Orientadora)
Universidade Federal Fluminense – UFF

Prof. Dr. Viviane Furtado Matesco
(Membro Interno)
Universidade Federal Fluminense - UFF

Prof. Dr. Isis Fernandes Braga
(Membro Externo)
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

AGRADECIMENTOS

Primeiramente ao meu Deus, que abriu as portas e me capacitou a passar por elas. A Ele toda Honra, toda Glória e todo Louvor.

Ao Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, por me conceder o privilégio de realizar minha pesquisa e contribuir para minha carreira acadêmica.

À minha orientadora, Prof^a Dr^a Rosana Costa Ramalho de Castro, por me orientar pacientemente no caminho que devia seguir, pela dedicação e pelas imensas contribuições dadas à minha pesquisa e, acima de tudo, ao meu conhecimento.

Ao meu esposo, Anderson, pela compreensão, apoio e paciência com as muitas horas em frente ao computador.

À minha mãe, pelo incentivo e ajuda sempre oportunos.

Aos meus demais familiares, que de algum modo contribuíram para a realização deste sonho estando sempre presentes e solícitos em minha vida.

Ao meu PG, pelas orações por meu sucesso.

Aos meus amigos, pelas palavras de incentivo.

A todos, muito obrigada. Sem vocês nada disso seria possível.

RESUMO

Esta pesquisa trata do estudo do corpo na dança como representação da contemporaneidade. Através de um estudo de caso, na obra da Cia de dança Deborah Colker, buscamos compreender de que maneira o corpo que dança pode ser signo do corpo na atualidade. Hoje, o corpo tem sido o foco para o qual converge a maior parte dos discursos sobre a cultura, pois se encontra em profundas transformações e sob grande visibilidade. Um corpo com novas configurações, características e delimitações, fruto de crescentes interações e ramificações nos mais variados dispositivos tecnológicos e da crescente glorificação midiática. O objetivo da pesquisa, portanto, é discutir a maneira pela qual o corpo que dança se torna signo do corpo na atualidade, fazendo da dança mediadora da experiência contemporânea.

Palavras-chave: Dança; Corpo; Representação; Contemporaneidade.

ABSTRACT

This research deals with the study of the dancing body as a representation of contemporary. Through a case study, in the work of dance of Deborah Colker, we seek to understand how the dancing body can be sign of body nowadays. Today, the body has been the focus for which converges most discourses on culture. It is body in profound transformations and under great visibility. A body with new settings, features and boundaries, the result of increasing interactions and branching in various technological devices and the growing media glorification. The purpose of the research, therefore, is to discuss the way in which the dancing body becomes sign of the body today, doing dance mediator of contemporary experience.

Keywords: Dance; Body; Representation; Contemporaneity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Gráfico do número de cirurgias plásticas realizadas em 2009	59
Figura 2 – Gráfico comparativo da quantidade de revistas por categoria	69
Figura 3 – Revista Claudia – Editora Abril - Edição 616 – Janeiro/2013	70
Figura 4 – Revista Boa Forma – Editora Abril – Edição 311 – Novembro/2012	70
Figura 5 – Revista Corpo a Corpo – Editora Escala – Edição 290.....	71
Figura 6 – Revista Plástica e Beleza – Editora United Magazines – Ano 14, n. 125.....	71
Figura 7 – Revista Cabelos e Cia – Editora Duetto – Ano 17, n. 201.....	72
Figura 8 – Gracyane Barbosa no carnaval do Rio 2013.....	75
Figura 9 – <i>Globeleza</i> , carnaval 2013.....	76
Figura 10 – As irmãs Ana Paula e Tatiane Minerato na gravação da vinheta da Globo para o carnaval de 2013.....	76
Figura 11 – Viviane Araújo na gravação da vinheta da Globo para o carnaval de 2013.....	77
Figura 12 – Ex-BBB Cacau e Simone Sampaio na gravação da vinheta da Globo para o carnaval de 2013.....	77
Figura 13 – Cia de dança Deborah Colker - Espetáculo <i>Rota</i> – 1997	101
Figura 14 – Cia de dança Deborah Colker – Espetáculo <i>Casa</i> - 1999	102
Figura 15 – Cia de dança Deborah Colker – Espetáculo <i>Nó</i> – 2005	102
Figura 16 – Cia de dança Deborah Colker – Espetáculo <i>Tatyana</i> - 2011	103
Figura 17 – <i>Alpinismo</i> . Espetáculo <i>Mix</i> , Cia Deborah Colker, 1995. Bailarinas utilizando dois apoios para sustentação do corpo na parede de escalada.....	116
Figura 18 - <i>Alpinismo</i> . Espetáculo <i>Mix</i> , Cia Deborah Colker, 1995. Bailarinas realizando movimentos em apoio invertido nas garras da parede de escalada.	117
Figura 19 - <i>Alpinismo</i> . Espetáculo <i>Mix</i> , Cia Deborah Colker, 1995. Bailarinos se movimentando através de apoios nas garras e no corpo de outros bailarinos.	117
Figura 20 – Escalada ao ar livre	118
Figura 21 – Escalada ao ar livre	119
Figura 22 – Muro de Escalada.....	119
Figura 23 – <i>Cordas</i> . Espetáculo <i>Nó</i> , Cia Deborah Colker, 2005. Bailarinos amarrados a cordas realizando movimentos de peso e contrapeso.....	120
Figura 24 - <i>Cordas</i> . Espetáculo <i>Nó</i> , Cia Deborah Colker, 2005. Bailarinos amarrados a cordas realizando movimentos de peso e contrapeso.....	121
Figura 25 - <i>Cordas</i> . Espetáculo <i>Nó</i> , Cia Deborah Colker, 2005. Bailarinos demonstrando extrema flexibilidade e força	122
Figura 26 - <i>Cordas</i> . Espetáculo <i>Nó</i> , Cia Deborah Colker, 2005. Bailarinos demonstrando extrema flexibilidade e força	122
Figura 27 – Exercício de Pilates	123
Figura 28 - Exercício de Pilates.....	124

Figura 29 - Exercício de Pilates.....	124
Figura 30 - Exercício de Pilates.....	125
Figura 31 – Reflexos. Espetáculo <i>Cruel</i> , Cia Deborah Colker, 2008. Corpo com figurino que evidencia as formas e a sensualidade	126
Figura 32 – <i>Reflexos</i> . Espetáculo <i>Cruel</i> , Cia Deborah Colker, 2008. Corpos com músculos à mostra dançando em meio aos espelhos.	126
Figura 33 - <i>Reflexos</i> . Espetáculo <i>Cruel</i> , Cia Deborah Colker, 2008. Reflexos dos corpos desnudos se multiplicando em cena.....	127
Figura 34 - <i>Reflexos</i> . Espetáculo <i>Cruel</i> , Cia Deborah Colker, 2008. Efeito ilusório que evidenciam partes do corpo dos bailarinos proporcionado pelos espelhos.	128
Figura 35 – Famosos exibindo seus corpos pela zona sul do Rio	129
Figura 36 - Famosos exibindo seus corpos pela zona sul do Rio	129
Figura 37 - Famosos exibindo seus corpos pela zona sul do Rio	130

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. A ARTE E A EXPERIÊNCIA CONTEMPORÂNEA. SISTEMA DE CÓDIGOS SIMBÓLICOS.....	16
1.1 O JUÍZO PERCEPTIVO NA AÇÃO FENOMENOLÓGICA.....	28
1.2 A FRAGMENTÁRIA EXPERIÊNCIA CONTEMPORÂNEA.....	33
2. CORPO, PRODUÇÃO DE SENTIDO E A EXPERIÊNCIA CONTEMPORÂNEA.....	38
2.1 A EXPERIÊNCIA CONTEMPORÂNEA E O FOCO NO CORPO-INDIVÍDUO..	45
2.2 CORPO: DA MANIPULAÇÃO À NOVA IDEALIDADE.....	51
2.2.1 O CORPO BIOCIBERNÉTICO	54
2.3 A MÍDIA E AS REPRESENTAÇÕES DO CORPO	64
3. CORPO, SENTIDO E DANÇA.....	80
3.1 O CORPO NA DANÇA: TRANSFORMAÇÃO E CRIAÇÃO.....	88
3.1.1 O CORPO DA DANÇA CONTEMPORÂNEA.....	95
4. DEBORAH COLKER E A EXPERIÊNCIA DA DANÇA.....	99
4.1 O CORPO EM CENA: DA TRANSFORMAÇÃO À REPRESENTAÇÃO.....	108
5. O CORPO QUE DANÇA COMO SIGNO DA CONTEMPORANEIDADE. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	115
BIBLIOGRAFIA	133

INTRODUÇÃO

O interesse da pesquisa surge a partir de observações acerca do papel do corpo na cena da dança contemporânea. A dança é uma arte do corpo e, por isso, este está sempre em evidência, com suas formas e potencialidades.

Ao observar a maneira como o corpo é tratado na sociedade pós-moderna, sobretudo nos apelos midiáticos, percebemos que a mudança de paradigmas no pensamento sobre o corpo, sua imagem e relação com a individualidade, poderá transformar também a maneira de se fazer dança, ou ainda, que as questões que norteiam tais pensamentos, poderiam estar presentes no corpo que dança fazendo deste uma representação do primeiro.

A partir deste entendimento, começo a questionar se a dança contemporânea hoje não está trabalhando com códigos que podem estar aproximando o corpo que se coloca em cena daquela imagem de corpo que se coloca diante de nós a todo tempo nas mais diversas formas e representações.

Em decorrência de estudos sobre os princípios da dança contemporânea realizados durante a graduação em dança pela UFRJ, pude perceber que alguns dos valores elaborados pelos coreógrafos pioneiros desta dança se chocam diretamente com valores pregados na atualidade sobre a relação do homem com seu corpo.

A liberdade do corpo, a diversidade das formas e movimentos, a fragmentação no que diz respeito ao sentido e à subjetividade, que são os principais motes da contemporaneidade na dança seguem na contramão do corpo marcado pela idealização, pela estetização, pela padronização e objetivação.

Percebi também que tais valores, se encontram de maneira totalmente dispersa no campo da dança, onde podemos verificar uma profunda complexidade e diversidade de ideias, construções e escolhas acerca do corpo e sua aproximação nos movimentos definidos.

Desta forma, como podemos entender o papel do corpo na dança contemporânea? Observando as companhias de dança de maior proeminência em nosso tempo, o que podemos dizer sobre a construção de corpo que se mostra em cena?

Foram estas as indagações que me levaram à questão chave deste trabalho: Considerando o lugar do corpo na contemporaneidade, poderá a dança, uma arte do corpo, se constituir como representação desta contemporaneidade à medida que se utiliza de elementos, sobretudo na construção corporal, que se configuram como códigos que o aproximam do que chamamos de corpo contemporâneo? Se ela realmente se torna signo da contemporaneidade no corpo, como isso acontece? Quais os elementos reconhecíveis em seu discurso cênico do corpo que nos levam a identificá-la como representação da contemporaneidade? E, principalmente, como é possível avaliar a intenção da dança se apenas a mudança se encontra na forma como o corpo é preparado para o evento?

Nosso objetivo não é, entretanto, traçar um panorama das companhias de dança contemporânea em exercício no Brasil para verificar a relação com o corpo direcionada por cada coreógrafo, nem mesmo realizar um estudo sistemático da estrutura dos espetáculos de uma ou mais companhias através de análise de espetáculos para criar categorizações conceituais.

Visamos apenas utilizar um estudo de caso na análise da imagem de corpo construída a partir do trabalho de uma das companhias de dança de maior destaque na cena da dança brasileira hoje, a Cia Deborah Colker, para compreender, através da comparação com a imagem de corpo construída na atualidade, como sua maneira de representar dialoga com as

representações de corpo na atualidade constituindo-se, assim, em signo da contemporaneidade.

Buscamos realizar o estudo partindo de conceitos teóricos e avaliações estatísticas que demonstram a exacerbação do corpo na mídia em função da complexidade do fenômeno social em questão. Por se tratar de um campo de estudo bastante amplo e com muitas nuances e especificidades, como é o caso da dança, e que, por isso, não pode ser considerado fora do contexto onde ocorrem naturalmente, buscamos no estudo de caso as comprovações para uma melhor compreensão do fato estudado. Tratando de uma situação específica, poderemos encontrar características essenciais que nos permitirão, a partir da análise dos dados coletados na observação, fazer dela um caso exemplar da hipótese levantada.

A escolha da Cia Deborah Colker para o estudo de caso se deu em função de sua projeção no cenário da dança brasileira. Sua trajetória há anos consolidada e sua grande projeção na mídia é que nos levaram a considerar a importância de seu trabalho para a construção do campo de estudo.

A Cia Deborah Colker é considerada hoje um fenômeno de comunicação em função do sucesso de público que proporciona a cada estreia e a cada temporada apresentada em diversos teatros em diferentes estados do Brasil, inclusive em turnês internacionais. A utilização de certos elementos cênicos - como o figurino, a música, os cenários, e, principalmente o tipo de movimentação, e a profunda empatia que geram no público (o que particularmente sempre me despertou interesse), foram o ponto de partida para os questionamentos e indagações acerca da contemporaneidade partida do preparo do corpo.

Quanto à coleta de dados para a pesquisa, tivemos alguns contratemplos. A primeira dificuldade encontrada foi a falta de material teórico sobre o assunto *Dança*. A escassez de

fontes teóricas sobre as manifestações de dança contemporânea e seus caminhos e configurações, nos levou à necessidade de consulta a fontes diversificadas, como a internet.

Outra dificuldade foi a falta de acesso à companhia em questão e a informações sobre seu trabalho, como trajetória profissional, interesses e intenções, tipo de trabalho corporal desenvolvido, etc. O intuito inicial era a realização de uma entrevista com a coreógrafa da companhia e/ou com alguns bailarinos para recolhermos informações sobre suas escolhas em cena e sobre a percepção que tais profissionais tem de sua atuação, principalmente no que diz respeito à construção e preparo dos corpos dos intérpretes para transmitir, ou não, mensagens através dos espetáculos.

Porém, infelizmente, isto não foi possível. Apesar das inúmeras tentativas de contato de nossa parte, não obtivemos sucesso, o que nos obrigou a trabalhar apenas com uma análise indicial, baseada em depoimentos dados em outras ocasiões como entrevistas em revistas, em sites, na TV e até mesmo em trabalhos desenvolvidos por outros pesquisadores que buscavam objetivos semelhantes ao desta pesquisa.

O estudo adota uma postura fundamentalmente transdisciplinar, o que se faz necessário quando lidamos com um objeto de pesquisa – o corpo na contemporaneidade – passível de ser analisado sob diversos enfoques: como o biológico, o cultural, o religioso, o filosófico, etc. Respalhada pelo instrumental teórico da semiótica, da filosofia, da comunicação e de áreas afins, a pesquisa teve como objetivo geral estudar o corpo na dança de Colker como representação da contemporaneidade a partir da hipótese de que os elementos utilizados em seu trabalho funcionam como signos do ideal de corpo na atualidade.

Para alcance do objetivo foi necessário dividir o trabalho em etapas que buscavam analisar de maneira específica as questões teóricas e práticas que envolvem o objeto dando suporte para a construção do pensamento.

No primeiro capítulo, o objetivo específico era compreender a relação ente a arte e a experiência contemporânea. Buscou-se, para tanto, o referencial teórico acerca da cultura enquanto sistema de códigos simbólicos, da arte enquanto manifestação inserida neste sistema e acerca daquilo que entendemos como experiência contemporânea e suas implicações nas relações sociais e na arte.

No segundo capítulo, buscamos analisar o corpo em sua relação com a experiência contemporânea. Ou seja, com base nos estudos filosóficos sobre a realidade do corpo nas sociedades pós-modernas, e nos estudos desenvolvidos na área da comunicação sobre as representações do corpo na mídia, buscou-se construir um panorama da ideia de corpo que encontramos representada na sociedade atual. Este estudo é de suma importância para o desenvolvimento da pesquisa, pois é a partir deste panorama traçado que poderemos estabelecer relações entre esta ideia de corpo e o corpo na dança.

Já no terceiro capítulo, passamos a uma análise do corpo em sua relação com a dança, buscando compreender como este se constitui, qual o seu papel e de que maneira ele constrói sentido principalmente para quem vê. O estudo sobre as possibilidades do corpo no contexto de suas potencialidades de criação artística e de sua transformação através da técnica, em geral e dentro de uma perspectiva específica da dança contemporânea, se torna essencial nesta etapa da pesquisa, pois é a partir deste entendimento que conseguiremos construir um pensamento sobre o corpo que dança no contexto estudado.

O quarto capítulo é destinado ao estudo de caso propriamente dito. Buscou-se analisar o objeto a partir de alguns pontos importantes: seu percurso histórico, estrutura e perfil dos espetáculos, com uma pequena análise das imagens: os elementos que constituem a cena, o tipo de discurso estético e, principalmente a maneira como o corpo se coloca em cena, ou seja, a imagem criada.

Buscou-se ainda estabelecer um paralelo entre o trabalho de construção corporal da companhia, considerada como companhia de dança contemporânea, e o discurso corporal que costuma caracterizar este tipo de dança, conforme estudado no capítulo anterior. Tal análise encontra lugar na pesquisa à medida que nos permite compreender um ponto crucial para construção da hipótese: a empatia causada no público em função de sua aproximação com os códigos e símbolos relacionados ao corpo e suas potencialidades presentes da cultura pós-moderna.

Para concluir a análise, optou-se por realizar um estudo das imagens do corpo em alguns fragmentos dos espetáculos da companhia objetivando ilustrar o pensamento desenvolvido até aqui a respeito da relação entre o objeto – o corpo que dança na cena de Colker, e o seu fundamento – a imagem de corpo da sociedade pós-moderna, para compreendermos a ação do signo gerado, relacionando o referencial teórico com as informações coletadas.

Desta maneira, esperamos que esta pesquisa possa contribuir para o pensamento crítico sobre a dança como expressão da sociedade e da cultura, bem como trazer para a cena novos questionamentos acerca das representações que o corpo que dança pode assumir que instigarão futuros estudos.

1. A ARTE E A EXPERIÊNCIA CONTEMPORÂNEA. SISTEMA DE CÓDIGOS SIMBÓLICOS

O processo de produção de significados em qualquer atividade humana nunca se dá de maneira isolada. Todo processo de significação implica um conhecimento relacionado a algo que os grupos sociais reconhecem mediante as atividades compartilhadas. Os indivíduos são sensíveis às interferências de outras manifestações culturais, desenvolvendo habilmente o hibridismo de distintos referenciais simbólicos, traduzindo-se nas representações aliando o novo à bagagem cultural no que se refere aos códigos simbólicos; isto é o que ordena as experiências perceptivas e assimilativas em continuidade na representação formal.

Na representação da arte não é diferente. O antropólogo Clifford Geertz (1997) refere-se à capacidade de uma obra de arte fazer sentido para o observador. Segundo o autor, esta capacidade decorre da experiência coletiva que vai bem mais além da própria representação ou atividade. Em seu ensaio *A arte como um sistema cultural*, Geertz apresenta o argumento de que “um artista trabalha com sinais que fazem parte de sistemas semióticos que transcendem em muito a arte que ele pratica.” (GEERTZ, 1997, p.165).

Estes sistemas semióticos estão na origem da formação dos códigos simbólicos e constituem o diferencial, que Geertz chama de cultura. Para ele, trata-se de uma teia de significados tecida pelo homem, e compreender o homem é interpretar essa teia de significados.

A partir de exemplos etnográficos, o autor intenta demonstrar que a compreensão das manifestações artísticas depende da análise do contexto sociocultural mais amplo, onde se

constroem as manifestações simbólicas, assim como: a religião, a economia, o direito, a comunicação, a sociabilidade, etc.

Isso implica dizer que o fenômeno artístico é uma das formas de pensar, dizer ou sentir algo, relacionado à cultura própria de cada grupo social, visando compreender o mundo em que se vive. Entretanto, não se trata de entender a arte como um mecanismo elaborado para definir as relações sociais, mas sim como a materialização exemplar e singular de uma cultura particular em um determinado tempo. Dessa forma, entendemos a arte como uma atividade inserida neste sistema simbólico chamado cultura, e que esta não pode ser analisada fora de uma consideração contextual.

Na arte podemos ver os rumos do desenvolvimento do ser humano, uma vez que os artistas se lançam aos mistérios e inquietações da condição humana para dar corpo às mais variadas e complexas significações manifestadas através da cultura.

Entre as diversas definições de cultura existentes entre os teóricos da área, a que nos aproximamos é a defendida por Geertz (1973), caracterizada pelos singulares sistemas simbólicos, ou seja, construída como uma rede dinâmica de sistemas entrelaçados de signos interpretáveis. Ou ainda, em suas palavras:

O conceito de cultura que eu defendo, (...) é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. (GEERTZ, 1973, p.15)

A cultura, portanto, é construída e compartilhada por meio dos signos, elementos através dos quais representamos e interpretamos o mundo produzindo significado num movimento contínuo.

Para os grupos sociais, a interação ocorre através de signos, e, por isso, somos seres totalmente simbólicos. Só conhecemos o mundo porque o reconhecemos, representamos e o

interpretamos, e este processo se realiza através da elaboração mental de objetos baseados em outros que nós conhecemos, e estes outros simbolizam algo para nós. Desta maneira, os objetos que conhecemos e são constituintes de nossa cultura revivem em outros através de uma constante geração de signos e seus significados.

Dessa forma, interpretamos as coisas porque elas aparecem diante de nós como signos que possuem um fundamento do qual temos conhecimento, possibilitando a compreensão do percebido. Este fundamento é importante para ele, pois sem ele o fenômeno não será assimilado. Em suma, só é possível conhecer algo a partir de experiências similares que possuem alguma significação para nós.

Na obra de Umberto Eco (1980) também encontramos alguns enfoques importantes para pensarmos sobre a produção de sentido na cultura, que assume o caráter de tessitura, de sistema de signos, uma vez que os processos de produção de sentido fazem parte do processo comunicativo como um todo e todo ato de comunicação é visto como um ato de cultura (ECO, 1980).

Para o autor, há um inesgotável diálogo entre estes sistemas de signos, sejam eles literários, orais, gestuais ou inconscientes, que é visto como originário das tensões provocadas pelo social. Neste sentido, todo processo sógnico será sempre reflexo das demandas sociais e históricas. Não são jamais mero produto de uma consciência individual e isolada, pois emergem do jogo complexo dos intercâmbios sociais.

Nesta tessitura cultural, as relações entre os diversos sistemas de signos compartilhados estão em permanente interação coabitando nos múltiplos espaços sociais. E estes sistemas, por sua vez, são vistos como tecidos articulados da cultura, onde o processo de comunicação vem mesclar os múltiplos processos de significação que os diferentes sujeitos podem engendrar.

Como ocorre no *texto*¹, cujo sentido é atualizado em vista das condições comunicacionais peculiares de cada grupo social, ritos, mitos e saberes sofrem modificações que emergem do processo semiótico e atualizam os códigos simbólicos das culturas locais.

Sendo assim, não há como compreender cada cultura a não ser como um sistema complexo de símbolos através dos quais os significados das práticas do cotidiano emergem encontrando eco nos processos cognitivos, bem como nas relações de expressão e de poder.

A cultura, portanto, é construída e compartilhada pelos grupos sociais, e se faz por meio dos signos, que são os elementos através dos quais representamos e interpretamos o mundo, produzindo e revendo os significados produzidos num movimento contínuo.

O fenômeno perceptivo perpassa de todas as maneiras por este sistema de signos, sendo a própria percepção um primeiro passo no processo de interpretação.

Quando falamos em signo, entretanto, entendemos sua abrangência e transformação em cada situação, portanto não admitimos uma visão reducionista que o define como algo que possui uma significação pré-determinada e que seja independente do processo perceptivo em si. O signo brota na interpretação que damos, mentalmente, a determinado objeto, pessoa ou situação, uma interpretação que vai se configurando como uma representação mental.

Por isso, somos seres simbólicos, pois percebemos o mundo através da criação de signos mentais. para entendermos tudo o que está ao nosso redor. Melhor dizendo: para compreendermos o que está à nossa frente é preciso realizar uma investigação mental, a

¹ A noção de texto utilizada é aquela sob o prisma semiótico, a partir da visão de Umberto Eco; um sistema organizado de signos – orais ou escritas, imagens, sons, gestos, etc., responsáveis pela construção do sentido. O texto é um objeto cultural que faz parte do mecanismo de comunicação. Está articulado a outros termos como: enunciação, sentido, significação, contexto, interpretante, entre outros (ECO, 1980).

priori, para encontrarmos dados na nossa memória que nos permitam entender, por similaridade, aquilo que nos foi apresentado.

Conhecemos porque representamos e interpretamos. Interpretamos as coisas à medida que elas suscitam em nós a criação de signos, que, por sua vez, a partir de um fundamento, produzirá uma interpretação, gerando, assim a significação, para nosso entendimento, de tal “coisa”.

Vemos, então, que o processo de produção de significado em qualquer atividade humana nunca se dá de maneira isolada. Todo processo de significação implica um conhecimento, e este conhecimento está relacionado a algo que as pessoas fazem juntas através de práticas que são essencialmente atividades compartilhadas a que chamamos de cultura. Neste trabalho, portanto, relacionamos a atividade de expressão da dança como parte do processo de formação e apresentação do pensamento de um grupo social.

Os vários tipos de habilidades interpretativas operadas por cada indivíduo não são inatas, mas partem da “bagagem cultural” de cada um, e isto é o que ordena suas experiências perceptivas.

Em *Dez lições sobre os estudos culturais*, de Maria Elisa Cevasco (2003) encontramos uma reflexão acerca da participação decisiva da cultura na habilidade de produção de significados de um indivíduo, bem como na própria formação deste indivíduo e sua inserção na sociedade.

Ela afirma que o processo de formação de uma sociedade está na constante descoberta de significados e direções comuns e no desenvolvimento desses significados através do debate ativo e da experiência. Isto significa que a cultura não só é construída pelos indivíduos como também os constrói, sendo então responsável por grande parte de seu “poder” de produção de sentido diante de suas experiências e práticas.

Como atividade que implica alto grau de participação, a cultura “opera” nos indivíduos “evidenciando e cultivando suas capacidades e potencialidades de fala, ação e criatividade” (KELLNER, 2001, p.11).

Baseado nestes supostos, de uma perspectiva semiótica da cultura, é que seguimos em uma análise semiótica da arte, em busca de suporte para entendermos as expressões dos objetos humanos e seus modelos de vida, pois, conforme observa Geertz em sua obra *A arte como sistema cultural*: “não podemos deixar que o confronto com os objetos estéticos flutue, opaco e hermético, fora do curso normal da vida social” (GEERTZ, 1997, p. 146).

O maior problema da mera presença do fenômeno do poder estético, segundo Geertz, é como incorporá-lo na “textura de um padrão de vida específico” anexando-o a outras formas de atividade social, pois a definição de arte em cada sociedade “nunca é totalmente intra-estética” (idem, p. 146).

Neste sentido, Geertz nos alerta para o formalismo, ou a visão dos objetos estéticos como meros desencadeamentos de formas puras, impossibilitando a realização de estudos comparativos nas artes, pois “os meios através dos quais a arte se expressa e o sentimento pela vida que os estimula são inseparáveis.” (MATISSE apud GEERTZ, 1997, p.148).

Vemos, então que a significação nas artes é um elemento indissolúvel do próprio processo social e que os elementos simbólicos presentes em dado objeto artístico, possuem uma “conexão ideacional com a sociedade em que se apresentam” (idem, p.150).

Arte e vida estão entrelaçadas de forma reflexiva, sendo a arte uma forma específica de experiência simbólica onde as sensibilidades ali representadas podem ser encontradas na própria sociedade, onde os elementos simbólicos são constantemente ressignificados.

Sobre este assunto, Pierre Bourdieu, em sua obra *Gostos de classe e estilos de vida* (1983), também já nos indicava que as diferentes práticas sociais, bem como as percepções

que se tem delas são elaboradas pelos agentes sociais de acordo com o *habitus*, ou *estilo de vida*², construído a partir das condições de existência.

Em suas pesquisas sobre as distinções sociais fundadas pelos estilos de vida (2007), e sobre o público dos museus de arte na Europa (2003), Bourdieu aponta que existem algumas condições sociais para que um agente organize suas práticas. A própria disposição estética que constitui a condição da apropriação legítima de uma obra de arte, juntamente com a competência específica correspondente, é uma dimensão de um estilo de vida.

Dessa forma, o autor nos deixa concluir que o processo de apropriação ou de fruição de uma obra de arte, processo que envolve sua significação, está totalmente relacionado com as condições de existência daquele que a frui; e que esta competência construída socialmente a que ele atribui tão enfaticamente essa apropriação é mais um indício de que somente damos significado a uma obra de arte dentro de uma teia de significações sociais e culturais.

Portanto, utilizando as palavras de Geertz (1997, p.179), não é a “mecânica” da arte que gera seu significado, mas os “indicadores e símbolos” que desempenham um papel na vida de uma sociedade. Ou ainda:

A variedade da expressão artística é resultado da variedade de concepções que os seres humanos têm sobre como são e funcionam as coisas. Na realidade, são uma única variedade. (idem, p.181).

De acordo com esta abordagem, não há como separar a experiência perceptiva da cultura em que estamos inseridos, pois é nela, e através dela, que realizamos as conexões e trocas pertinentes ao processo de construção do conhecimento.

² Segundo O autor, *estilos de vida* são “sistemas de desvios diferenciais que são a retradução simbólica de diferenças objetivamente inscritas nas condições de existência.” O estilo de vida é produto do *habitus*, “sistema de disposições duráveis e transponíveis que exprime, sob a forma de preferências sistemáticas, as necessidades objetivas das quais ele é produto.” (BOURDIEU,1983, p.82)

Ainda que esta manifestação artística trabalhe com elementos que não foram criados para demonstrar um significado específico, inevitavelmente eles construirão sentido juntamente com outras formas simbólicas presentes no *espaço contextual* criado por ela, que, por sua vez, faz parte do ambiente cultural em que estão inseridos eles mesmos e aqueles que os observam.

John Dewey (2010) também nos traz essa visão de arte enquanto relação intrínseca com a vida. Em seu livro *Arte como experiência*, ele parte do princípio de que “toda experiência é resultado da interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo em que ela vive.” (DEWEY, 2010, p.122).

Portanto, a arte, ou *experiência estética*, como chama, é considerada parte de nossas vidas, uma forma especialmente expressiva de nossa realidade. Tais considerações se mostraram de grande importância para as discussões sobre estética, pois para ele a arte não estaria apenas no domínio do subjetivo sem nenhuma ligação com o conhecimento, mas deveria ser vista como experiência, em que todo o processo de vida, portanto de cognição, se encontra imbricado.

A experiência ocorre continuamente, porque a interação da criatura viva com as condições que a rodeiam está implicada no próprio processo de viver. Nas situações de resistência e conflito, os aspectos e elementos do eu e do mundo implicados nessa interação modificam a experiência com emoções e ideias, de modo que emerge a intenção consciente. (DEWEY, 2010, p.109)

O contexto também é de grande importância para a construção do sentido de determinada obra de arte. Thomas Sebeok (apud GREINER, 2010)³ salienta a importância do contexto em que qualquer discurso é produzido. Ele explica que o ambiente onde tudo

³ Ver: SEBEOK, Thomas. *The sign is just a sign*. Indiana: Indiana Press, 1991.

acontece nunca é passivo; ele deixa de ser apenas o lugar da experiência e passa a ser um participante na sua construção.

O que ele entende por contexto não é a coleção de “coisas” que se apresentam ao redor, no espaço objetivo, de determinada experiência; mas é exatamente o que aqui discutimos enquanto percepção ou experiência. Ou, nas palavras de sua leitora Christine Greiner (idem):

O reconhecimento que um organismo faz das condições e maneiras de poder lidar efetivamente com as informações. Contexto inclui, portanto, sistema cognitivo, mensagens que fluem paralelamente, a memória de mensagens prévias que foram experienciadas e, sem dúvida, a antecipação de futuras mensagens, que ainda serão trazidas à ação, e que existem como possibilidades. (idem, p.124)

O que cada um considera e o que deixa à margem em dada experiência perceptiva é definitivo para a percepção, ou seja, para seu entendimento. E isto é determinado pelo tipo de conhecimento sensorio-motor que o indivíduo possui ou já experimentou.

Merleau-Ponty, em *Fenomenologia da percepção* (2011), também nos aponta para a importância das experiências passadas no ato de perceber quando fala sobre a memória. Não que a recordação seja necessária para completar determinada impressão sensorial, mas certamente desenvolveremos nosso conhecimento a respeito de algo a partir de outras *experiências* que temos dele.

A respeito do entendimento de como a memória atua na percepção, Merleau-Ponty argumenta:

[...] como, em cada instante, sua experiência antiga lhe está presente sob a forma de um horizonte que ela pode reabrir, se o toma como tema de conhecimento, em um ato de rememoração, mas que também pode deixar “à margem”, e que agora fornece imediatamente ao percebido uma atmosfera e uma significação presentes. Um campo sempre à disposição da consciência e que, por essa razão, circunda e envolve todas as percepções [...] (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 47).

E ainda, relacionando percepção e experiência:

Os átomos dos físicos parecerão sempre mais reais do que a figura histórica e qualitativa deste mundo [...] as “significações” da Escola de Viena mais reais do que a consciência, tanto que se procurará construir a figura deste mundo, a vida, a percepção, o espírito, em lugar de reconhecer, como fonte inteiramente próxima e como última instância de nosso conhecimento a seu respeito, a *experiência* que temos dele (idem, p. 48).

Por isso, parece bastante apropriado considerar o caráter relacional, corporal e social da percepção - este fluxo de conexões organismo-ambiente, que está em constante mudança - que tentar explicá-la sob um ponto de vista em que cada coisa possui os significados fundamentados previamente.

O sentido apreendido na experiência com a obra de arte, portanto, dependerá da criação de signos e de sua articulação com o plano do abstrato. Isto é, dependerá das conexões atuais e potenciais que o indivíduo obterá no processo de fruição.

De maneira que não poderemos conceber qualquer conjunto de coisas ou de movimentos que ficasse completamente mergulhado na abstração mantendo-se definitivamente distante do plano dos significados, pois se assim não ocorresse, teríamos de admitir que a apreensão seja um processo místico.

Neste sentido, vemos que a significação nas artes é um elemento indissociável do próprio processo social e que o fluxo de elementos simbólicos é elaborado diante da percepção de cada objeto artístico, que possui de alguma forma uma “conexão ideacional com a sociedade em que se apresentam” (GEERTZ, 2009, p.150).

Neste trabalho, portanto, relacionamos a atividade de expressão da dança como parte do processo de formação e apresentação do pensamento de um grupo social.

O estudo de caso aqui proposto – a dança de Deborah Colker - não será destinado a avaliar formalmente a estrutura da dança: a coreografia, a marcação cênica, a dramaturgia, etc. O propósito será realizar uma investigação que possa nos fornecer indícios para entendermos o significado do simbólico contemporâneo inserido na dança em questão, apenas

do ponto de vista do complexo referencial da nossa cultura atual, mesmo que a representação mantenha uma ideia moderna cujo referencial está baseado no pensamento do século XX.

Em suma, para pensarmos sobre a significação nas artes, ou ainda, sobre a significação do corpo nas artes, levando em consideração sua inserção nesta tessitura de códigos simbólicos a que chamamos de cultura, faz-se necessário compreender, ainda dentro de uma perspectiva semiótica, como se dá o processo de significação em si.

1.1 O JUÍZO PERCEPTIVO NA COGNIÇÃO FENOMENOLÓGICA

No sub-capítulo anterior, procuramos avaliar o processo perceptivo do ponto de vista da sociedade, ou seja, do modo como o grupo social, como um todo, reage em vista de um objeto ou uma manifestação artística, podendo ser uma representação de arte que revela o universo simbólico do grupo e como este universo será importante durante o processo de criação da arte.

Neste sub-capítulo, nossa intenção é de avaliar a percepção do ponto de vista do indivíduo, considerando o modo de operação da percepção, o juízo perceptivo e a continuidade. Visamos analisar o processo perceptivo de modo a compreender seu funcionamento como uma forma de compreender a maneira como interpretamos e damos sentido ao que está à nossa volta. Entender o processo de percepção é fundamental para se pensar sobre o corpo, já que, de acordo com estudos mais recentes no campo da semiótica e da cognição, ambas fazem parte de um mesmo processo.

A pesquisadora Maria Luisi (2006), da Università degli Studi di Milano - Itália, apresenta um estudo sobre o processo cognitivo, ou seja, a maneira pela qual damos significado às coisas e às experiências.

Segundo a autora, este processo só ocorre porque a percepção do fenômeno do qual estamos diante nos leva, através do *juízo perceptivo*, a um fundamento que já possuímos. Por exemplo, para entender o significado de uma palavra temos de recorrer a outra palavra que substitua a anterior, onde seu sentido se traduz em um novo signo, e assim, infinitamente.

Toda cognição é determinada logicamente por uma cognição prévia, que por sua vez, também recorrerá a uma cognição prévia e assim por diante, numa série inferencial sem fim que determinará a significação que daremos a tal fenômeno.

Interpretamos as coisas porque elas aparecem diante de nós como signos que possuem um fundamento do qual temos conhecimento, pois, segundo a fenomenologia de Peirce, não podemos interpretar algo se não temos um conhecimento prévio que o fundamentará; se não fosse este o caso, o fenômeno não existiria. Só é possível conhecer algo se o relacionarmos a experiências que possuem alguma significação para nós.

De acordo com os estudos de Luisi (2006), sobre a experiência perceptiva na fenomenologia de Peirce, todo fenômeno perceptivo possui um caráter de interpretação e uma relação essencial com o *continuum*. Tempo, continuidade e percepção estão intrinsecamente relacionados no processo de interpretação, produção de significado e, portanto, de conhecimento.

A maneira como interpretamos algo, ou alguma experiência, depende de um processo contínuo de cognições que concorrem para formar um juízo, uma resposta final, para aquele evento percebido. E este processo não acontece de maneira pontual ou isoladamente.

Estamos o tempo todo percebendo e interpretando tudo o que vemos, ouvimos ou vivemos de maneira que não se pode separar cronologicamente o momento de passividade ante ao evento percebido de sua interpretação, muito menos um processo interpretativo de processos anteriores.

Através da análise dos escritos tardios de Peirce, entre 1900 e 1908, Luisi nos traz a compreensão de que nossa experiência perceptiva é composta de dois elementos: o *Percepto*, que seria “a pura reação contra o golpe do objeto externo”; e o *Juízo perceptivo*, que “pertence à ordem da interpretação”. (idem, p. 65)

Porém, a autora nos chama atenção para a importância de entender a relação intrínseca entre esses dois elementos no processo da semiose. Segundo ela, para que não se configure uma contradição, ao dizer que o fenômeno perceptivo é composto por estes dois elementos, precisamos ter em mente que não existe uma linha precisa de demarcação entre os dois, ocorrendo, portanto, em uma relação essencial com o *continuum*⁴.

Não podemos distinguir entre um primeiro momento de mera passividade e um segundo momento em que o juízo já está formado. Por isso, Peirce nos traz a ideia de *Percipuum*, que é o *percepto* imediatamente interpretado no *juízo perceptivo*. Esta expressão nos mostra a condição de continuidade na nossa percepção.

O *percepto* desempenha o papel lógico daquilo que provoca o signo - o objeto - algo que gera uma representação mental imediata; o *percipuum* é esta primeira representação mental do que o signo indica, e o *juízo perceptivo* cumpre o papel do efeito pretendido do signo, a criação de um novo signo mental, o julgamento, o interpretante (SANTAELLA, 2008).

Portanto, quando percebemos algo, nossa mente opera de maneira ininterrupta numa sequência de cognições infinitas, onde se torna impossível definir o momento exato em que aquele fenômeno foi finalmente interpretado; pois toda cognição é determinada logicamente por uma cognição prévia, que por sua vez, também recorrerá a uma cognição prévia e assim por diante, numa série sem fim que concorrerá para a significação que daremos a tal fenômeno.

⁴ Em 1903, Peirce considerou o verdadeiro *continuum* como “a relação entre as partes de um espaço ou tempo sem interrupções. Ele é composto de possibilidades puras, sem pontos singulares.” (LUISI, 2006, p.68). Segundo as palavras de Peirce: “parece necessário dizer que um *continuum*, onde ele é contínuo e ininterrupto, não contém partes definidas; que suas partes são criadas no ato de defini-las e a definição precisa delas quebra a continuidade.” (apud LUISI, 2006, p. 68).

Tal estudo é de grande importância para nossa pesquisa, pois mostra como nossa experiência perceptiva nunca é uma “percepção” estanque ou pura de um objeto externo, mas sim a sequência de uma percepção sobre a outra, concluindo, assim, que “todo processo em nosso conhecimento é semiótico desde o início.” (LUISI, 2006, p. 69).

A partir do argumento da semiótica, de que damos significado àquilo que nos rodeia através dos signos, é que entendemos que a maneira como damos sentido a cada elemento da cultura não acontece de maneira isolada, mas está intrinsecamente ligada a um processo muito mais amplo que envolve toda uma experiência de vida.

De maneira resumida, um signo, de acordo com a semiótica peirciana, é “aquilo que, de certo aspecto ou modo, representa algo para alguém”, ou seja, algo que “cria na mente dessa pessoa um signo equivalente” (PEIRCE apud SANTAELLA, 2008, p. 12)⁵.

Entendemos, entretanto, tratar-se esta definição formal de um fenômeno em abstrato, de modo que se possa permitir o mais amplo e dilatado campo de aplicações possíveis.

Defino um Signo como qualquer coisa que, de um lado, é assim determinada por um Objeto e, de outro, assim determina uma ideia na mente de uma pessoa, esta última determinação, que denomino o *Interpretante* do signo, é, desse modo, mediatamente determinada por aquele objeto. Um signo, assim, tem uma relação triádica com seu Objeto e com seu Interpretante (idem, p. 12, grifo do autor).

Fica evidente, portanto, a função mediadora do signo entre objeto e interpretante, onde “objeto” não se refere necessariamente a algo físico ou palpável - mas de qualquer espécie, como imaginado, sonhado, sentido, experimentado, pensado, desejado, etc. – e o interpretante não pode ser tido como absoluto ou definitivo.

⁵ Ver: PEIRCE, C.S. **Collected papers**. A.W. Burks ed. v.8. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931.

Se a operação de representação do objeto pelo signo implica a determinação de um interpretante, algo que tenha a capacidade de ser um signo não poderá sê-lo enquanto ele não for interpretado como tal.

O signo, entretanto, não representa o objeto em todos os aspectos, mas o representa por referência a certa ideia, o *fundamento do signo*. O fundamento do signo lhe é próprio com respeito a uma qualidade, qualidade que se constitui a razão de um signo ser um signo. O que implica dizer que um signo apenas é signo numa situação específica.

[...] Qualquer coisa que seja, pode ser um signo, Isto é, pode funcionar nesse papel; mas para que faça isso, deve ter algum caráter em virtude do qual pode assim funcionar. Esse caráter é o que constitui o fundamento ou razão de sua capacidade para ser um signo [...] (RANSDELL apud SANTAELLA, 2008, p. 21).

Quando dizemos, então, que certa “coisa” é signo de algo, como, por exemplo, que certa mulher é signo da beleza feminina, é porque de certo aspecto ou modo sua imagem é identificada para um grupo social por meio daquilo que é reconhecido como sinal de beleza para todas as mulheres. Assim, a ideia da beleza, neste caso, é constituída na representação do grupo social que assim define o conceito no imaginário.

Em determinados grupos, épocas e costumes há determinados modelos que são atributos da beleza naquela circunstância. Em todos os casos, as representações sempre seguem este mesmo sistema em se tratando do imaginário social.

Segundo a semiótica peirceana, pela relação entre o signo que se estabelece mentalmente e o objeto, representar é estar no lugar de outra coisa, de tal forma que, para uma mente interpretante, o signo é tratado como sendo o próprio objeto, em determinados aspectos. O processo representativo se define pelas relações imbricadas que se estabelecem entre signo-objeto-interpretante, nas quais os termos atuam determinando ou sendo determinados pelos outros elementos da tríade.

A partir deste conceito buscamos neste trabalho compreender como a expressão da dança no trabalho de Deborah Colker representa a contemporaneidade. No que diz respeito ao tratamento dado ao corpo, os movimentos, o preparo físico, os aspectos posturais e etc., não temos dúvida de sua propriedade.

No entanto, a dança como expressão artística não se limita a este aspecto. Também há outros elementos que foram devidamente avaliados no capítulo 1, mais precisamente no sub-capítulo 1.1 e, a seguir, no sub-capítulo 1.3.

Neste caso, a expressão apresenta elementos que mediam a relação entre o signo, o objeto e seu interpretante numa determinada situação e com uma determinada ideia que define a contemporaneidade.

1.2 A FRAGMENTÁRIA EXPERIÊNCIA CONTEMPORÂNEA

É o permanente revolucionar da produção, o abalar ininterrupto de todas as condições sociais, a incerteza e o movimento eternos... todas as relações fixas e congeladas, com seu cortejo de vetustas representações e concepções, são dissolvidas, todas as relações recém-formadas envelhecem antes de poderem ossificar-se. Tudo que é sólido se desmancha no ar...” (MARX e ENGELS apud HALL, 2006, p.14).

Após apresentarmos uma discussão sobre cultura, arte, o simbólico na sociedade e o processo de percepção, damos sequência a nosso estudo teórico buscando o alicerce do que podemos entender por contemporâneo relacionando-o com a experiência da arte.

Desta forma, percebemos que condições bastante diferentes das experimentadas em períodos anteriores têm sido vivenciadas pela sociedade atual. *Pós-modernidade*, *modernidade líquida*, *hipermodernidade*, etc., são algumas das nomenclaturas dadas a este período, caracterizado por uma grande instabilidade. Contudo, ao invés de tentar transcendê-la, visando definir novos elementos imutáveis, responde-a através da total aceitação do fragmentário, do descontínuo e do efêmero, preferindo o fluxo à unidade e a diferença à uniformidade (HARVEY, 2007).

A sociedade contemporânea assume uma forma de vida acelerada, onde as mudanças, além de muito rápidas, também possuem profundas e amplas implicações nas práticas sociais, nos modos de comportamento e na individualidade do homem contemporâneo.

O que Zygmunt Bauman (2009) chamou de *sociedade líquido-moderna* em sua obra *Vida Líquida*, trata-se de uma sociedade em que “as condições sob as quais agem seus membros mudam num tempo mais curto do que aquele necessário para sua consolidação, em hábitos e rotinas, das formas de agir” (idem, p.7).

O pós-moderno, no entanto, não deve ser entendido como algo subsequente à modernidade, como se estivesse superando-a ou substituindo-a por outra coisa, mas como a

consumação do moderno levado aos extremos. Seria uma nova e mais intensa fase da era moderna, com a intensificação de muitos dos seus ideais, porém com uma mudança radical e impactante em suas prioridades e ênfases.

As instituições pós-modernas diferem das anteriores em seu dinamismo, no grau em que interferem em hábitos e costumes tradicionais e em seu impacto global (GIDDENS, 2002). Elas alteram radicalmente a natureza da vida social afetando, ao mesmo tempo, a dimensão dos aspectos mais pessoais do “eu” e a dimensão dos eventos globais.

Numa sociedade globalizada, aberta ao livre fluxo de capital, informações e produtos, nada do que acontece em algum lugar poderá passar despercebido em tantos outros lugares do planeta, nem deixar de influenciar o modo de vida de milhares de pessoas que se encontram em tempos e lugares distantes entre si.

Esta realidade colabora com a rapidez com que as mudanças se processam e se espalham, sobretudo quando se tem como principal mediadora a indústria “mass-midiática”. Gera, com isto, uma sensação generalizada de insegurança em relação às estratégias de ação e reação nos atores sociais.

As rápidas e quase imprevisíveis mudanças de circunstâncias da vida pós-moderna induzem à necessidade de uma busca por novas experiências e sensações, sob pena de “ficar para trás”, ou de não ser mais considerado como pertencente a determinado grupo.

Na obra *Modernidade e Identidade*, de Giddens (2002), a sociedade pós-moderna é vista como *pós-tradicional*, não por substituir as antigas certezas das tradições pelas certezas provenientes de um conhecimento racional, mas por institucionalizar a dúvida como modo de pensar; ou seja, na sociedade atual, todo pensamento deve tomar a forma de hipótese, não transformando o saber em nenhuma verdade imponderável.

Portanto, ações e proposições devem estar sempre sob a forma de “afirmações que bem podem ser verdadeiras, mas que por princípio estão sempre abertas à revisão e podem ter que ser, em algum momento, abandonadas” (idem, p.10).

Esta mudança no cerne da vida social possui implicações profundas no processo de formação das identidades. Como destaca Hall (2006), o sujeito produzido pelo processo da pós-modernidade é composto não mais por uma identidade unificada e estável, como no “sujeito do iluminismo” ou no “sujeito sociológico”⁶, mas composto por várias identidades, se tornando um sujeito fragmentado e, contínua e reflexivamente transformado, pois:

[...] à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente” (HALL, 2006, p. 13).

Outro aspecto também parece ser de grande importância na definição da sociedade atual. Autores como o próprio Bauman (1999) destacam o fato de sermos uma sociedade de consumo como o fato mais marcante da pós-modernidade.

A globalização e o desenvolvimento da indústria da cultura de massa são alguns dos fatores cruciais que definem a experiência contemporânea. Uma redefine a relação espaço-tempo, enquanto a outra trabalha segundo a lei da sedução e da novidade gerando um consumo instável e acelerado.

⁶ Em sua obra *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), Stuart Hall propõe três concepções de identidade que podem ser verificadas ao longo da história: O *sujeito do iluminismo* “estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades da razão, de consciência e da ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou “idêntico” a ele –a ao longo da existência do indivíduo” (idem, p. 10); Já a noção do *sujeito sociológico* “refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com “outras pessoas importantes para ele”, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura- dos mundos que ele/ela habitava” (idem, p.11); E, por último, o *sujeito pós-moderno*, para quem a identidade torna-se uma “celebração móvel”: “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (idem, p. 13)

A rapidez com que se multiplicam as ideias, os discursos de saber, as opções de produtos para o consumo e a diversidade de identidades possíveis, faz com que o homem pós-moderno seja “obrigado” a “modernizar-se”, ou seja, mudar tantas vezes quanto necessário, a fim de acompanhar o ritmo das novidades e a despir-se dos atributos já considerados ultrapassados para ir em frente numa busca infindável por um novo objeto de desejo.

Considerando a importância da sociedade de consumo como uma marca que caracteriza a pós-modernidade, podemos ressaltar como este valor que é constantemente instigado à mudança em vários níveis - os gostos e os hábitos e também as ideias - tornam permanente a insatisfação, pois enquanto o desejo continuar irrealizado a promessa de sua satisfação continuará sedutora.

Em relação a isso, Lipovetsky (2009) oferece-nos também uma grande contribuição ao destacar a expansão da necessidade como mola mestra da produção e do consumo de massa. A abundância de mercadorias e dos serviços, o culto ao objeto e aos lazeres, a moral hedonista e materialista são, segundo ele, alguns dos fatores que reordenam o consumo sob a lei da *obsolescência*, da *sedução* e da *diversificação*.

Afirmar que vivemos em uma sociedade de consumo é dizer que a maneira pela qual ela molda seus membros é, acima de tudo, ditada pelo dever de desempenhar o papel de consumidores. Por isso, a lógica consumista torna-se uma lógica do excesso, pois para que novas expectativas sejam criadas, é necessário que aquelas já alcançadas sejam consideradas inúteis e descartadas com a mesma rapidez com que aparecem as ofertas de produtos pelo mercado.

De certa forma, a expansão de uma vida de consumo também se deve às inseguranças geradas por essa não consolidação das ações em tradições e dos pensamentos em verdades absolutas, típicos da pós-modernidade. Conforme a instabilidade presente em diversos

aspectos da vida torna mais difícil prever tendências futuras a partir de eventos passados, a necessidade de lidar com o “agora” abre caminho para um consumismo imediatista.

Incapazes de reduzir ou controlar o ritmo das mudanças, tentamos nos concentrar naquilo que pensamos (ou que nos fazem pensar) poder influenciar hoje; tentamos encontrar soluções, muitas vezes moldadas pelo mercado de consumo, para as necessidades criadas, necessidades estas que não se sabe se serão satisfeitas e, nem mesmo, se permanecerão as mesmas amanhã.

Por isso, podemos supor que um dos aspectos da vida do ser humano contemporâneo que mais tem sido mais afetado por essa dinâmica consumista é o seu corpo. Este tende a ser uma fonte prolífica da ansiedade permanente gerada por esta falta de limites confiáveis e estáveis. Esta é a razão pela qual especialistas em marketing têm considerado a ansiedade em torno do corpo uma das maiores e inesgotáveis fontes de lucro.

Conforme veremos mais adiante, essas questões estão diretamente ligadas ao tratamento social e cultural do corpo e da maneira como ele tem sido objeto de atenção na contemporaneidade. O novo imaginário do corpo é, como sempre foi, uma construção simbólica, cujas bases estão sem dúvida no antigo dualismo corpo/alma – conceito que trataremos adiante, porém, agora, totalmente renovado, dando ao corpo um caráter complexo e contraditório.

2. CORPO, PRODUÇÃO DE SENTIDO E A EXPERIÊNCIA CONTEMPORÂNEA.

O corpo tem sido estudado mediante várias abordagens e diferentes olhares, assim como pelo olhar histórico e filosófico, o sociológico, o psicanalítico, semiótico, político, antropológico, e pelo olhar da medicina, voltado para as questões estéticas e da saúde. O entendimento sobre o corpo não ocorre de maneira homogênea nas diferentes pesquisas realizadas até hoje, ressaltam-se principalmente os estudos sobre o corpo a partir do século XX.

Os estudos contemporâneos sobre o corpo mudaram radicalmente a perspectiva sobre seu estatuto; questionando a ideia do corpo cartesiano, começam a discuti-lo a partir de suas relações ontológicas e representacionais; de uma visão de corpo como estrutura física, estrutura vivida e lugar de mecanismos cognitivos ao mesmo tempo.

No campo da sociologia, Marcel Mauss (2003), em seu trabalho sobre as “técnicas do corpo”, procede à análise do corpo construído socialmente através de “técnicas” padronizadas que revelam e compartilham valores culturais e políticos. Essas “técnicas” são modos específicos de treinar o corpo que estão totalmente imersos na cultura.

Ele explica que cada corpo, apesar de ser uma instância supostamente privada, realiza suas ações de maneira compartilhada, como fruto de uma existência social. Ou seja, o uso do corpo é aprendido, e, com isso, dependente dos distintos contextos culturais do qual emerge. As diferentes ações corporais manifestam certa estrutura que é reiterada nos outros corpos, revelando, assim, um *hábitus* ou as “técnicas” corporais de cada cultura. Como afirma o autor:

Assim, durante muitos anos tive a noção de natureza social do “*habitus*”. Observem que digo em bom latim, compreendido na França, “*habitus*”. A palavra exprime, infinitamente melhor que “hábito”, a “*exis*” [hexis], o “adquirido” e a “faculdade” de Aristóteles (que era um psicólogo). Ela não designa os hábitos metafísicos [...].

Esses “hábitos” variam não simplesmente com os indivíduos e suas imitações, variam, sobretudo com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, os prestígios (MAUSS, 2003, p. 404 grifo do autor).

Avançando um pouco mais nesta análise, o filósofo Michel Foucault também vai fazer, por volta de 1975, uma leitura crítica desse corpo, um corpo que, segundo ele, é campo de inscrição dos acontecimentos e de forças múltiplas que se convergem e se chocam. Este corpo é, portanto, um lugar de constante dissolução do eu, ambos em constante desintegração, e é marcado de história e articulado através de diferentes contextos discursivos.

Mais recentemente, Susan Leigh Foster (1995) discute esse corpo como sendo inscrito na história e inscrito pela história. Sob a expressão “bodily writting”, a autora explica que os hábitos corporais emergem das práticas culturais e constroem sentido corporalmente. Esta escrita corporal é construída através dos encontros com outros corpos, e a relação entre fisicalidade e o sentido é estabelecida em conjunto com as ações físicas e os discursos, verbais ou não, desses outros corpos a cada encontro.

Um corpo, quer sentado escrevendo ou de pé pensando ou andando falando ou correndo gritando, é uma escrita corporal. Seus hábitos e posturas, gestos e manifestações, cada ação de suas diferentes regiões, áreas, e partes – tudo isso emerge das práticas culturais, verbais ou não, que constroem significado corporalmente. Cada movimento do corpo, tal como cada escrita, traça o fato físico do movimento e também um conjunto de referências a entidades conceituais e eventos. Construída por repetidos encontros com outros corpos, cada escrita corporal mantém uma relação não natural entre fisicalidade e referencialidade. Cada corpo estabelece esta relação entre fisicalidade e significado em conjunto com as ações físicas e as descrições verbais dos corpos que se movem junto com ele. (FOSTER, 1995, p.3 tradução nossa).

Anunciando uma nova compreensão do corpo, Dietmar Kamper (2002), em seus importantes estudos da antropologia na percepção histórica do corpo, nos mostra que conforme a história avança as diferentes teorias vão gerando novas concepções de corpo e que hoje, os muros construídos ao redor do corpo no cartesianismo, que o via como um objeto absolutamente mudo, estão em ruínas.

Sobre a concepção histórica de corpo, Kamper afirma:

O corpo, do latim corpus, intenso no sentido de corpo morto dos chefes e, mais tarde, no sentido de cadáver pode ser na verdade considerado como natural ou original. De costume, como “resultado” vital e ativo da evolução, ele é atribuído à pré-história e à história. Isso deve dar às ciências humanas e sociais, e, particularmente, à antropologia histórica, uma prioridade com relação às ciências da natureza e às variantes da antropologia que tomam isso como modelo. A medicina, por exemplo, é antes um fator de mortificação do corpo, ao passo que a civilização é somente uma breve, embora devastadora, fase da longa história do corpo, que deixa dentro de si o corpo humano como um corpo-prótese, como uma construção defeituosa e inservível para as viagens espaciais, como fator de perturbação da espiritualização tecnológica, como resíduo não integrável e fall out (precipitação) como “problema de varredura” (idem, 2002, p.1).

Para o autor, morte e sexualidade representam, ainda hoje, as duas fraquezas fundamentais do corpo, “cargas de angústia primordial”. Neste sentido, Kamper (idem) aponta para uma atual “estratégia da civilização” em dar a “devida resposta” às antigas fraquezas fundamentais do corpo fundadas historicamente: a emancipação do corpo em imagem, ou” a transformação do corpo (transitório) em imagem (eterna)” (idem, p. 2). E ele segue afirmando:

É preciso insistir nessa diferença: emancipação dos corpos sim, porém em imagem, em efígie, no espelho. Se até agora aumentaram as pressões das normas de civilização, educação e socialização, essas eram e são agora “liberadas” em imagens especulares, espectros, fantasmas corpóreos que exercem – até retroativamente – poder e violência. Inclusive onde são aparentemente espalhados (nos esportes, nos consumos, no sexo) os corpos seguem as imagens, suas regras quase involuntárias; uma vez que, concernente ao imaginário, nada é mais rechaçado do que a suposição segundo a qual se teria um livre curso da fantasia. A lógica das imagens funciona como uma armadilha. Tudo isso é o êxito de um processo que foi preparado durante muito tempo e impõe novos competidores que se proponham a pensar nele. (KAMPER, 2002, p.8)

Como se vê, o debate acerca da modernidade (pós-revolução industrial) e da contemporaneidade incita à avaliação das mudanças epistemológicas no pensamento sobre o corpo, sobre seu estatuto, seus “contornos” e fronteiras, suas maneiras de ser e estar no mundo, o que nos leva a novos entendimentos acerca do corpo como meio de compreensão do que nos cerca.

Na medida em que a percepção do corpo na história da civilização vem mudando e novas análises são apresentadas, não podemos mais entender os processos cognitivos a partir

do antigo pensamento, baseado nas dicotomias corpo/mente, cognição/emoção, pensamento/sentimento.

Apesar do fato de que em grande parte da bibliografia acerca do tema do significado o vemos analisado a partir do olhar da linguística, podemos perceber em algumas leituras que este não é o único viés através do qual podemos olhar para o corpo e discorrermos sobre sua relação com as representações simbólicas e o significado.

Greiner (2010) contribui para este pensamento quando observa a importância de tal discussão afirmando que há anos avaliam-se estas questões a partir dos estudos realizados nos séculos XVII e XVIII acerca da arte e sua relação com as faculdades da mente. Estes estudos apresentavam a arte como uma linguagem, e, por conta disto, ainda hoje, “pouco se discute sobre como experimentamos e compreendemos a arte para além da analogia entre arte e linguagem” (idem, p.91).

Neste sentido estudos como o de Mark Johnson e George Lakoff (1999), sobre a consciência incorporada, ou *embodied mind*, são de grande importância para entendermos o significado como algo enraizado na experiência corporal, ou seja, para analisarmos os processos significantes a partir do corpo e suas relações com o ambiente, e não mais a partir de visões que levam em consideração apenas a relação significante/significado, própria da linguagem.

Não podemos, entretanto, deixar de admitir que a linguagem seja inerente à nossa experiência sensível, ou ainda, que a “evidência intelectual nunca se separa totalmente da evidência sensível” (DUPOND, 2010, p. 63), porém isto não significa dizer que esta seja uma relação de subordinação.

Por isso, podemos dizer que, inclusive no campo das experiências artísticas, que propõem outros modos de representar o corpo e seu entorno, tanto a capacidade imaginativa

como a conceitual, que envolvem a percepção em si, são dependentes de processos sensório-motores, e que o significado emerge precisamente da experiência corporal.

Isto é, “o que costumamos chamar de razão não é nem uma coisa concreta nem abstrata, mas processos encarnados através dos quais nossas experiências são exploradas, criticadas e transformadas em questão” (GREINER, 2010, p. 90).

Greiner ainda argumenta que, negando a concepção de sujeito cartesiano, a razão iluminista ou qualquer retorno idealista, teóricos como Merleau-Ponty puderam reconhecer na percepção um campo de experiência eminentemente corporal e não exclusivamente um ato psíquico.

Engajo-me com meu corpo entre as coisas, elas coexistem comigo enquanto sujeito encarnado [...] é por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo “coisas” (MERLEAU-PONTY, 2011, p.252 e 253).

Não podemos, entretanto, desconsiderar que a percepção é também pensamento, pois a experiência perceptiva, mesmo em sua instância mais primária, é inseparável do entendimento conceitual. Perceber não é apenas ter sensações, mas “ter sensações que alguém entende” (GREINER, 2010, p.75).

A partir dos estudos de Alva Noë (2004) sobre ação e percepção, Greiner nos mostra que “perceber já é um modo de pensar sobre o mundo”, ou ainda que “ter uma experiência é ser confrontado com um modo possível do mundo” (idem, p. 76).

Perceber é, antes de tudo, uma maneira de agir, é algo que fazemos. Portanto, só pode estar relacionado com o que sabemos como fazer, ou estamos prontos para fazer. Ou seja, com o fato de termos certo tipo de conhecimento sensório-motor.

Isto implica dizer que o “sensível” não pode mais ser visto como um efeito imediato e puro de um estímulo exterior, ou que perceber não é apenas ter uma “sensação” ou receber impressões sensórias sem nenhuma relação com a ação do juízo, mas que “a percepção torna-

se uma “interpretação” que a sensibilidade fornece conforme os *estímulos* corporais, uma “hipótese” que o espírito forma para “explicar-se suas impressões” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 62).

Ainda neste sentido, podemos retomar os estudos da pesquisadora Maria Luisi (2006), citados anteriormente, que são de grande importância para compreendermos como opera o juízo dentro da experiência perceptiva. Apontando para a intrínseca relação entre o *percepto*, o *juízo perceptivo* e o *continuum*, ela nos mostra que não é possível demarcar uma linha que separe um “primeiro” momento de mera passividade e um “segundo” momento em que o juízo já estaria formado.

Perceber já implica operar, de maneira ininterrupta, uma sequência de cognições infinitas determinadas pelas habilidades sensório-motoras, o que torna impensável separar “impressões sensórias” e “entendimento conceitual”⁷.

Portanto, como diz Merleau-Ponty, as conexões que construo numa dada experiência perceptiva são acima de tudo extrínsecas a ela, ou seja, quando dou determinado sentido a algo que vejo esse sentido é fornecido por experiências anteriores no decorrer das quais aprendi a empregá-lo (MERLEAU-PONTY, 2011).

Esta abordagem, a que revela o caráter relacional da percepção, nos mostra que o algo percebido se coloca sempre “em relação a”; e em termos de percepção do outro, o corpo cria conexões com uma espécie de *espaço contextual* (o espaço em redor objetivo, o espaço de presença, o espaço do corpo) que, segundo Gil (2004), induz um comportamento nos outros corpos, o que, por sua vez, induzirá a um tipo de relação do sujeito com os outros, isto por conta do conhecimento sensório-motor despertado ou ativado em quem observa.

⁷ O que se propõe aqui não é que não exista diferença entre perceber, conceituar e julgar, porém, segundo Noë (2004), a percepção não é algo que antecede à conceituação, mas ela já é cognitiva desde o princípio, de modo que sua relação com o *continuum* não nos permite destacar um momento do outro.

Ao introduzir o conceito de *intercorporeidade*, Merleau-Ponty (2011) nos aponta para a evidência de que na percepção, há uma imbricação do corpo vidente no corpo visível. Ele nos mostra que quando percebemos o corpo de outrem, o percebemos a partir de uma reversibilidade⁸ entre o “senciente”, ou seja, aquele que sente ou percebe, e o sentido. O seja, perceber o corpo de outrem é:

Encontra [r] ali como que um prolongamento miraculoso de suas próprias intenções, uma maneira familiar de tratar o mundo; doravante, como as partes de meu corpo em conjunto formam um sistema, o corpo de outrem e o meu são um único todo, o verso e o reverso de um único fenômeno. (MERLEAU-PONTY apud DUPOND, 2010, p.44).

Portanto quando percebo outro corpo, levo em conta o meu corpo, constituindo com aquele um único fenômeno, uma única percepção. O que não significa que pré-exista uma significação única inerente a tal fenômeno, mas que cada indivíduo faz com aquele outro corpo diante de si uma troca na qual estabelece com ele um sentido. A intercorporeidade é essa “troca primeira, carnal e depois simbólica” (idem, p.45).

Por isso, um gesto corporal abstrato, que não possui significação intrínseca, adquire-a partir da visão de quem o vê, corpo vidente e visível, que reconhece naquele corpo suas próprias intenções, dando a ele suas próprias interpretações.

Ou seja: o indivíduo que percebe o movimento do corpo do outro não constrói nesta experiência apenas conexões intrínsecas a ela, estabelece também conexões extrínsecas, conexões cujo sentido emerge de experiências anteriores vivenciadas pelo indivíduo, experiências que geraram certo conhecimento sensório-motor, o que lhe permite dar significação a tal fenômeno.

⁸ Segundo Dupond (2010), a reversibilidade “caracteriza a relação em virtude da qual o palpar ou o ver são inseparáveis de um ser palpado e de um ser visto [...] inscreve-se, assim, nas relações do senciente com o sentido, uma reversibilidade, uma circularidade em que se revela o copertencimento deles, mas também sua distância, sem coincidência ou fusão.” (idem, p.66).

2.1 A EXPERIÊNCIA CONTEMPORÂNEA E O FOCO NO CORPO-INDIVÍDUO.

Conforme apresentamos anteriormente, a contemporaneidade é marcada por grandes mudanças e intensas implicações sobre as práticas sociais, sobre a sociabilidade e sobre as questões de identidade. Em um mundo onde as imagens midiáticas, bem como as ofertas do mercado de consumo exercem grande influência sobre o imaginário e sobre a maneira de “ser-no-mundo”, uma nova realidade se oferece por meio da universalidade do espetáculo, sobretudo em relação ao corpo.

Para compreender a noção contemporânea de corpo, é necessário compreender que esta está ligada às concepções de *pessoa* e que estas se delineiam em cada sociedade no interior de sua visão de mundo.

Como diz Le Breton na obra *Antropologia do Corpo e Modernidade* (2011), nas sociedades tradicionais, o corpo não se distingue da pessoa: as matérias que compõem o homem são as mesmas que compõem o cosmos, a natureza. “Entre o homem, o mundo e os outros, um mesmo estofa reina com motivos e cores diferentes, os quais não modificam em nada a trama comum” (LE BRETON, 2011, p. 9).

Já nas sociedades ocidentais pós-modernas, o isolamento do sujeito em relação aos outros, à maneira individualista, e em relação à natureza e a ele mesmo, à maneira dualista, determinam as concepções atuais do corpo. Estas concepções, portanto, estão intimamente ligadas ao avanço do individualismo enquanto estrutura social e à emergência de um pensamento racional que, de certa forma, está relacionado à história da medicina que encarna em nossa sociedade um saber “oficial” sobre o corpo.

Segundo a análise de Le Breton (2011), o corpo nas sociedades ocidentais é signo do indivíduo, “lugar de sua diferença e distinção” e, ao mesmo tempo, está paradoxalmente dissociado dele devido à herança dualista que pesa sobre a sua caracterização ocidental.

Entretanto, conforme comentado anteriormente, o dualismo contemporâneo difere do forjado no cartesianismo. Ele opõe o homem a seu corpo, porém não mais como uma realidade a negar, mas fazendo dele exatamente o recinto do sujeito, tornando-o o objeto privilegiado de uma vontade de domínio, uma espécie de “*alter ego*”, ou um corpo desejado, imaginado.

Esta nova realidade do corpo funciona como “fator de individuação”, onde se pode intervir para criar uma imagem que o vinculará à trama simbólica através da qual o indivíduo pode atuar em sua sociedade.

Historicamente, a mudança de paradigma que altera o conteúdo do dualismo sem, porém, alterar sua forma, traduz, segundo Le Breton (2011), a repercussão social da história da medicina, considerada como “farol da modernidade”.

Assim, o advento das primeiras disseções oficiais em cadáveres no início do século XV, seguido da crescente banalização deste procedimento na Europa nos séculos XVI e XVII, fez com que o corpo, que durante toda a Idade Média não era visto como algo singularizado do homem, começasse a ser considerado isoladamente e a ser posto em suspensão. O corpo deixa de se esgotar na significação da presença humana e passa a ser visto como dissociado do homem, sendo estudado a partir de então como realidade autônoma.

A intervenção do corpo traz para o homem moderno uma nova noção de sujeito, não mais ligado ao cosmos, não mais como *sendo* um corpo, mas como *tendo* um corpo. Tais são as origens do dualismo moderno, pois é neste contexto que:

A correspondência entre a carne do homem e a carne do mundo é rompida. O corpo não remete a mais do que a ele mesmo. O homem está ontologicamente separado de

seu próprio corpo, que parece conduzir, certamente fixado ao homem, sua aventura singular (LE BRETON, 2011, p. 95).

Em consequência dos experimentos, podemos considerar que o saber anatômico influenciou o pensamento filosófico culminando em uma importante mudança. A afirmação do *cogito*, de Descartes: a tomada de consciência do indivíduo, caminha em paralelo com a depreciação do corpo. Através dessa mudança, a filosofia cartesiana revela um homem que se encontra sob um regime de socialização na qual o indivíduo prima sobre o grupo e onde este indivíduo é idealizado.

Entretanto, como vimos anteriormente, a sociedade contemporânea tem testemunhado uma crise caracterizada pela rejeição à definição de um sujeito universal, estável, unificado, totalizado e totalizante, interiorizado e individualizado (SANTAELLA, 2004). A crise desta ideia de sujeito forjada no cartesianismo, engendrada pelas inúmeras mudanças de paradigma que tal sociedade vem vivendo, levou os filósofos contemporâneos a questionarem a identidade e a individualidade a partir da relação do homem com seu corpo.

O sujeito estável e “de limites bem definidos pelo invólucro do corpo” começa a ser questionado desde o final do século passado para ser ainda mais esgarçado e questionado minuciosamente nas últimas três décadas.

Teóricos como Foucault, Deleuze, Guatari, entre outros, começam a introduzir conceitos que questionam radicalmente os preceitos que regiam a vida em sociedade até então, conceitos que atrelam os processos de subjetivação a diversas organizações de poder e a condições circunstanciais e fluidas.

O sujeito, antes individualizado e unificado, e o corpo, antes entidade biológica, agora se torna produto socialmente construído, de delimitações infinitamente maleáveis, instáveis e em constante movimento. Tais quebras de paradigma representam para o homem contemporâneo uma nova maneira de lidar com seu corpo.

Em Foucault (1997), como vimos, a subjetividade está inscrita na superfície do corpo e inteiramente constituída pelo discurso, e o corpo, por sua vez, é um campo de forças múltiplas em cuja superfície se encontram inscritos os acontecimentos. O corpo, para Foucault, é um lugar de constante dissolução do eu, ambos em constante transformação; é marcado de história e articulado através de diferentes contextos discursivos.

Já em Deleuze (1991), o conceito de *dobra* elucidada de maneira clara esta ideia do sujeito que não está mais “preso” em seu corpo, mas vai além da sua pele numa cadeia de conexões múltiplas.

O “eu” seria “o efeito de uma função ou operação que sempre se produz na exterioridade desse eu. O sujeito já não é uma unidade-identidade, mas envoltura, pele, fronteira: sua interioridade transborda em contato com o exterior.” (DOMENÈCH, TIRADO E GÓMEZ, 2001, p. 122).

Dessa forma o sujeito em Deleuze não é aquilo que está do lado de “dentro”, nem mesmo um mero receptáculo do que está do lado de “fora”, e sim uma “dobra do de fora” para constituir o de dentro. Ou seja, o ser humano é visto como capacidade de afetar e ser afetado, escapando da ideia de uma exterioridade absoluta e de uma interioridade unificada, situado em uma cadeia de conexões com vetores em todos os sentidos.

Guatari (1992) vai além em considerações que insistem na heterogeneidade dos componentes que concorrem para a produção da subjetividade. Para isso, considera também as *dimensões maquínicas* de subjetivação ao tomar as produções semióticas da mídia, da informática, da robótica, e etc., como elementos fundantes da subjetividade.

Para o autor, as *máquinas* sociais e tecnológicas de informática e de comunicação – onde a concepção de *máquina* consiste em uma tentativa de substituir o “sujeito” por uma linguagem que enfatize os acoplamentos heterogêneos que produzem efeitos – “operam no

núcleo da subjetividade humana, não apenas no seio de suas memórias, de sua inteligência, mas também da sua sensibilidade, dos seus afetos, dos seus fantasmas inconscientes.” (GUATARI, 1992, p.33).

Na emergência de uma sociedade em que a manipulação simbólica amplia-se, os conhecimentos em relação ao corpo e sua maleabilidade se difundem e a gama de serviços que permitem diferentes graus de intervenção do corpo à disposição do homem se estende desmesuradamente, a proliferação de imagens de subjetividade e de representações do corpo torna os sujeitos “"agenciamentos" que metamorfoseiam ou mudam suas propriedades à medida que expandem suas conexões (...) nada mais e nada menos que as cambiantes conexões com as quais eles são associados” (DELEUZE E GUATARI apud ROSE, 2001, p.146).

Isto é:

No lugar do eu, proliferam novas imagens de subjetividade: como socialmente construída; como dialógica; como inscrita na superfície do corpo; como espacializada, descentrada, múltipla, nômade; como o resultado de práticas episódicas de auto-exposição, em locais e épocas particulares. (idem, p.139)

São estas imagens e representações do corpo que, segundo Le Breton (2011), funcionam como fator de individuação para o homem contemporâneo. É a partir da gestão do corpo que o indivíduo sublinha a representação de si perante a sociedade.

Ele afirma que a fragmentação do corpo é consequência da fragmentação do sujeito, e é a “perda da carne do mundo” que o impele a preocupar-se com seu corpo para dar carne à sua existência. É a passagem do “corpo objeto” ao “corpo sujeito”, ou ainda, o corpo sendo promovido a *alter ego* e deixando de representar a parte do ser relegada ao silêncio. (idem, 2011).

O indivíduo contemporâneo é chamado a descobrir seu corpo como um universo em permanente expansão, como um patrimônio que convém explorar até os limites na tentativa de fazer dele uma forma disponível de transcendência pessoal.

A anatomia não se configura mais como um destino do homem, nem mesmo como algo sem valor e que se deve tentar apagar, mas como um acessório de sua presença, uma “matéria-prima a modelar, a redefinir, a submeter ao *design* do momento” (LE BRETON, 2003, p.28). Desta forma, o antigo dualismo passa a encarnar uma nova versão: o corpo não se encontra mais em oposição ao espírito, mas ao próprio sujeito, uma vez que este se torna o “piloto” que possui à sua disposição um duplo, um outro si mesmo, visando à criação de uma identidade provisoriamente escolhida.

2.2 CORPO: DA MANIPULAÇÃO À NOVA IDEALIDADE

A relação do indivíduo com seu corpo, para Le Breton (2003), ocorre sob a égide do domínio de si. “O homem contemporâneo é convidado a construir o corpo, conservar a forma, modelar sua aparência, ocultar o envelhecimento ou a fragilidade, manter sua “saúde potencial”. O corpo é hoje um motivo de apresentação de si” (idem, p. 30).

Inúmeros recursos de manipulação do corpo e possibilidades de interações maquínicas cada vez mais profundas se encontram à disposição dos atores sociais hoje, que buscam a gestão do corpo como uma máquina da qual se deve tirar o máximo rendimento possível.

O corpo torna-se um território a conquistar em busca da própria conquista de si; precisa ser alvo de todas as atenções, cuidados e investimentos. É preciso cuidar do seu “capital corporal”, numa grande estetização da vida.

Os psicotrópicos atuam na modulação do humor; a ginástica, a musculação e até mesmo administração de hormônios aumentam a massa muscular atuando também em seu rendimento físico; os cosméticos amenizam a ação do tempo flagrante na pele; os regimes alimentares mantêm a silhueta em conformidade com as exigências atuais; a cirurgia estética modifica as formas corporais, e até mesmo o sexo;

Tatuagens, *piercings* e a *body-modification* atuam na superfície da pele dando ao corpo sinais específicos de identificação; implantes, próteses, exames de diagnóstico por imagem e tantos outros recursos da medicina moderna são capazes de esquadrihar e corrigir “defeitos” tanto na aparência como no funcionamento do corpo; até a manipulação genética pode, hoje, realizar os sonhos mais ousados de agir diretamente sobre a fórmula genética do sujeito para modelar formas e comportamentos.

Os indivíduos, muitas vezes em crise, buscam mudar o corpo pretendendo, com isso, mudar sua vida e seu sentimento de identidade; esta busca está na preocupação em modificar o olhar sobre si e o olhar dos outros a fim de sentir-se existir plenamente. Tais intervenções, como a cirurgia estética, não são apenas metamorfoses banais da aparência, mas mudanças no imaginário que exercem incidência na relação do indivíduo com o mundo.

Porém, tal prática não é observada apenas em indivíduos em crise. A manipulação simbólica de si e a plasticidade do corpo tornam-se lugares comuns para o homem contemporâneo, que se torna um “eu” eternamente em busca de uma “encarnação provisória” que garanta um vestígio significativo de si.

A sobressignificação do corpo já revela hoje um modo de ser no mundo; evidencia uma condição de vida, como observado por Le Breton:

(...) querer modificar-se, querer colocar o próprio corpo em relação com o próprio *self*, não é nenhuma doença, nem algo de que se deva ter vergonha. Mas algo a se reivindicar abertamente à luz do dia com orgulho (VELENA apud LE BRETON, 2003, p. 29).

Num mundo onde imperam as incertezas e a liquidez das identidades, dos relacionamentos, das condições de sociabilidade, das imagens do corpo, dos empregos, do mercado de consumo, etc. (BAUMAN, 2007), a manipulação e intervenção no corpo como tentativa de intervenção na própria vida eleva o corpo ao status de “via de salvação” minimizando-o como símbolo do erro e da queda.

No segundo tempo do avanço individualista, aquele da atomização dos atores, e da emergência de uma sensibilidade narcísica, o corpo torna-se o refúgio e o valor último, aquilo que fica quando os outros se tornam evanescentes e toda relação se faz precária. O corpo permanece a âncora, única suscetível de fixar o sujeito em uma certeza, ainda provisória certamente, mas pela qual ele pode se reatar a uma sensibilidade comum, encontrar os outros, participar do fluxo dos signos e sentir-se sempre capaz de atuar em uma sociedade na qual reina a incerteza. As sociedades ocidentais, confrontadas á dessimbolização de sua relação com o mundo, [...] engendram formas inéditas de socialização que privilegiam o corpo, mas o corpo enlulado de sinais efêmeros, objeto de um investimento crescente. (LE BRETON, 2011, p. 243).

É por este motivo que, cada vez mais, os atores sociais buscam essas formas de intervenção no corpo como uma maneira de se estabelecer socialmente, ou de criar para si uma identidade que dê a ele um sentimento de pertencimento espaço-temporal. A criação da imagem do corpo modelado, trabalhado e transformado por técnicas e produtos, é o que direciona ou, em alguns casos, condiciona o investimento dos atores em suas práticas, bem como o sentido que dão a elas.

2.2.1 O CORPO BIOCIBERNÉTICO

A pesquisadora Lúcia Santaella, em sua obra *Culturas e artes do pós-humano. Da cultura das mídias à cibercultura* (2003), desenvolve um estudo aprofundado sobre as múltiplas realidades do corpo a partir das muitas possibilidades de relação e expansão entre o corpo e as tecnologias disponíveis em nosso tempo.

Segundo ela, um cenário de profundas hibridizações entre o natural e o artificial, entre o orgânico e o maquínico, o vivo e o não-vivo, propiciadas pelos avanços tecnológicos, vem proporcionar a convicção de que o ser humano está hoje inserido em uma era *pós-biológica, pós-humana*⁹, proporcionando uma mudança no próprio estatuto dos corpos vivos.

Pretende-se, portanto, realizar, neste sub-capítulo, uma análise do corpo baseada neste estudo, que se torna de grande importância para o desenvolvimento de nossa pesquisa, visto que a partir dele poderemos compreender as diferentes formas de expressão, ou as diferentes representações, que o corpo vem assumindo na era contemporânea. Tais representações, por sua vez, nos ajudam a compreender a lógica através da qual o corpo se torna signo para nossa sociedade.

Os variados sistemas de extensões tecnológicas que geram ramificações no corpo humano, suas descorporificações e recorporificações, geram este corpo problemático, híbrido e sob intensa interrogação entre os sociólogos, filósofos, cientistas e artistas, e aponta para uma nova antropomorfia, o corpo *biocibernético* (SANTAELLA, 2003).

⁹ A autora utiliza a expressão com base na visão de que o pós-humano se constitui como a construção de um corpo como parte de um circuito integrado de informação que inclui componentes humanos e não humanos (HAYLES, 1996) e também para apontar para a convergência geral dos organismos com as tecnologias a ponto de se tornarem indistinguíveis (PEPPERELL, 1995).

A escolha da autora pelo termo *biocibernético* para designar este corpo sob novas configurações na era pós-humana, se deu porque este adjetivo, segundo Santaella, deixa explícita a hibridização indiscernível entre o “orgânico-biológico” e o “maquínico-cibernético”, “entre a umidade do carbono e a secura do silício”.

O sentido atribuído ao termo em sua obra é similar ao de *ciborg*, termo que nasce da junção de *cyb(ernetica) + org(anism)*, um neologismo criado por Manfred E. Clynes e Nathan S. Kline, em 1960, e surgiu a partir das influências e repercussões dos estudos da *cibernética*¹⁰. O termo *ciborg* foi utilizado para designar os sistemas homem-máquina auto-regulativos no contexto dos estudos sobre a relação entre o programa espacial norte-americano e a pesquisa médica.

Mais tarde este termo passou por algumas adaptações e aplicações em novos contextos ganhando novas conotações, como, por exemplo, em 1965 na visão de D.S.Hallacy, onde *ciborg* aparece como uma entidade reversível fruto da combinação entre homem e máquina que permitia que dispositivos criados fossem incorporados às cadeias regulatórias do corpo humano. Ou ainda em 1985, no manifesto de Donna Haraway, que anunciava que todos somos *ciborgs*, pois as tecnologias biológicas e teleinformáticas estão redesenhando nossos corpos. (SANTAELLA, 2003).

O *ciborg* transgride as fronteiras que separavam o natural e o artificial, o orgânico e o inorgânico, questionando os dualismos produzidos pelo sentido de corpo e natureza dado pelo iluminismo.

¹⁰ Termo cunhado pelo matemático Norbert Wiener em seu livro *Cybernetics: or the Control and Communication in the Animal and the Machine*, em 1948, que representa o campo de estudo e aplicação tecnocientífica e o emprego estratégico dos processos de controle comunicativo em sistemas complexos constituídos por humanos, máquinas e o resto da natureza viva. A ideia fundamental deste estudo é a de que certas funções de controle e de processamento de informações semelhantes em máquinas e seres vivos são, de fato, equivalentes e redutíveis aos mesmos modelos e mesmas leis matemáticas.

Apesar de *ciborg* significar a hibridização entre organismo e máquina, Santaella chama este “novo” corpo de *biocibernético* devido à maior abrangência do termo *bio* em relação a *org*, expondo, assim, de maneira mais explícita a hibridização entre o biológico e o cibernético; além de *ciborg* possuir uma série de conotações geradas pelo imaginário fílmico e televisivo.

As diversas extensões tecnológicas estão cada vez mais sendo acopladas à fisicalidade do corpo e habitando seus interiores a ponto de se tornarem cada vez mais invisíveis ou imperceptíveis.

Com todo esse aparato, é flagrante a existência de efeitos psíquicos e mentais experimentados em consequência dessa nova corporeidade; uma vez que, através de diversos sistemas e dispositivos de extensão tecnológica, o cérebro, responsável pelo fluxo de sinapses que comanda as funções orgânicas, estende este fluxo para fora do corpo, trazendo resultados ainda desconhecidos, que, ao menos, causam um profundo estranhamento, tornando obscuras as fronteiras do natural/artificial e dos limites do corpo.

A pergunta feita por Santaella: “o que acontece (*dentro da mente*) quando circuitos eletrônicos penetram no cérebro e se misturam com a química do corpo?” (SANTAELLA, 2003, p. 227. grifo meu), é bastante pertinente, pois, de fato, as tecnologias complexificam nossa visão de mundo ao amplificar os processos de produção de signos, e o cérebro, extra-somatizado, mergulhado em um universo sensorial e cognitivo ampliado, se objetiva em cultura (idem: 229).

Essa cultura emergente, a *cibercultura*¹¹, está ligada às diversas influências que essas tecnologias exercem sobre as formas de sociabilidade contemporâneas, influenciando o

¹¹ Segundo Lemos (2002), a cibercultura compreende as relações entre as tecnologias informacionais de comunicação e informação e a cultura, emergentes a partir da convergência

trabalho a educação, o lazer, o comércio, etc. Todas as áreas da cultura contemporânea estão sendo reconfiguradas com a emergência da *cibercultura*, que, segundo Lemos (2002), surge a partir da convergência “informática/telecomunicações” desde a década de 1970.

O corpo tornou-se “foco privilegiado para a atividade constante de modificação e adaptação por meio da troca de informação com o ambiente circundante. (...) sistema auto-organizativo com capacidade de responder à mudança, produzindo mudança.” (SANTAELLA, 2004, p. 66).

Esse caráter mutável do corpo, em transição perene, chega a tal nível que já podemos afirmar que este corpo já não possui mais os contornos e dimensões que estávamos acostumados a ver, ou seja, está em processo de redimensionamento, ou, segundo Santaella, de construção de uma nova antropomorfia.

Esta nova antropomorfia se apresenta em diferentes aspectos, uma vez que essas próteses sempre complexas, umas mais e outras menos, atuam no real e também no imaginário do corpo e não só ampliam ou estendem os cinco sentidos de nossos corpos como também produzem e processam signos que modificam a cognição de nossos cérebros.

Diante das múltiplas possibilidades de descorporificação, recorporificação e expansão carnal e não carnal produzidas pela tecnologia pós-humana - que, segundo Pepperell (apud SANTAELLA, 2003), se caracterizam em: realidade virtual, comunicação global, protética e nanotecnologia, redes neurais, manipulação genética e vida artificial - encontramos em Santaella algumas das novas realidades do corpo agrupadas em classes bastante representativas.

O *corpo remodelado* visa à manipulação estética da superfície do corpo. Trata-se de “um corpo construído com técnicas de aprimoramento físico” como musculação, cosmética, *body building*, implantes e enxertos, cirurgias plásticas, *body modification*, entre outras. O *corpo remodelado* é o corpo tornando-se mercadoria a ser manipulada e desenhada com os mais diversos fins, tendo, para tanto, como principal contribuição, o monopólio midiático.

O uso dessas tecnologias, que podem possuir objetivos e motivações diferentes, não só possibilita uma adaptação do corpo a determinados ideais, como os padrões estéticos e de beleza como também representam uma maneira de construir uma identidade através de transformações mais radicais do corpo.

Para efeito didático, dividiremos aqui as possíveis modificações que compõem a realidade do *corpo remodelado* em duas subcategorias: modificações estéticas ou convencionais e modificações extremas ou não convencionais. Sabemos, entretanto, que ambas as subcategorias assim descritas são orientadas ou obedecem à mesma lógica, a lógica do consumo do corpo.

Dentre as modificações estéticas ou convencionais, podemos destacar, entre outras, técnicas como as dietas, os cosméticos, a ginástica e a musculação, os mais diversos tipo de cirurgias plásticas – implantes de próteses de silicone, lipoaspiração e lipoescultura abdominoplastia, rinoplastia, lifting facial, etc..

Segundo a reportagem da revista *Veja*¹², publicada em 14 de maio de 2012, cujo título é: *Cirurgias plásticas: começou a temporada de busca pela perfeição*, todo ano durante o outono e o inverno a procura nas clínicas de cirurgias plásticas apresenta um grande crescimento. O texto apresenta dados da Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica (SBCP),

¹² Disponível em: <http://veja.abril.com.br>. Acesso em: 15 dez. 2012.

que revelam que este tipo de cirurgia representam 17% dos procedimentos cirúrgicos realizados no Brasil.

A reportagem ainda acrescenta:

Uma grande parcela dos corpos perfeitos que desfilam nas praias no verão é resultado de uma maratona que passa longe das academias de ginástica. Começa meses antes, durante o outono e o inverno. Todo ano, nesse período, as clínicas de cirurgia plástica têm um movimento até 40% maior graças a pacientes que procuram principalmente lipoaspiração, aumento dos seios, abdominoplastia e correções no nariz e nas pálpebras. (YARAK, A. e ROSA, G. **Cirurgias plásticas: começou a temporada de busca pela perfeição**. Rio de Janeiro, 2012)

Segundo a Veja, os dados mais recentes divulgados pela Sociedade Internacional de Cirurgiões Plásticos Estéticos revelam que os mais de 5.000 cirurgiões plásticos brasileiros realizaram 1,6 milhão de cirurgias em 2009. O Brasil é o segundo país onde são realizadas mais cirurgias plásticas, com 1.592.106 procedimento por ano. Só fica atrás dos Estados Unidos, com 1.620.855.



Figura 1 – Gráfico do número de cirurgias plásticas realizadas em 2009

Dentre as modificações extremas ou não convencionais destacamos as tatuagens, piercings, implantes subcutâneos, práticas corporais como a suspensão, escarificações,

implantes transdermais, bifurcação de língua, etc.¹³. Esta prática também tem apresentado um grande crescimento, principalmente dentre o público jovem.

O *corpo protético* é o corpo corrigido ou expandido visando à amplificação das suas funções orgânicas, um corpo que passa por alterações que intensificam sua funcionalidade interna, borrando a margem do que é natural e artificial na interseção entre dois sistemas. Como exemplo dessas alterações podemos citar: próteses de partes do corpo, lentes corretivas para os olhos, órgãos artificiais, implantes de biochips, etc.

Uma reportagem da revista eletrônica Diário da Saúde¹⁴, publicada em 07 de julho de 2011, noticia a realização do primeiro transplante de um órgão sintético. O paciente recebeu uma traqueia sintética numa cirurgia realizada em um hospital na Suécia. A reportagem explica que este tipo de técnica poderá abrir novas possibilidades terapêuticas para milhares de pacientes.

No *corpo esquadrihado*, encontramos um corpo “virado pelo avesso, perscrutado e devolvido como imagem”. Ele está sob a vigilância das máquinas de diagnóstico médico, tais como ecografia, tomografia, ressonância magnética, laparoscopia, etc.

O *corpo plugado* é interfaceado no *ciberespaço*. “São os usuários que se movem no ciberespaço enquanto seus corpos ficam plugados no computador para a entrada e saída de fluxos de informação.” (SANTAELLA, 2003).

Este corpo pode atingir diferentes níveis de interface no ciberespaço, que vão do mais superficial, onde os corpos ficam plugados a um computador enquanto sua mente navega através dos sentidos pelos conteúdos hipermediáticos, ao mais imersivo, onde o corpo vive

¹³ Disponível em: <http://www.brasilecola.com/sociologia/body-modification.htm>. Acesso em: 12 jun. 2012. Ver também em: <http://www.bodymod.org>.

¹⁴ Disponível em: <http://www.diariodasaude.com.br>. Acesso em: 04 dez, 2012.

experiências de presença e ação à distância através de dispositivos de transmissão de informação ou realiza interações com uma realidade simulada.

Na categoria de *corpo simulado*, os corpos são produzidos numericamente, ou seja, corpos desencarnados, produzidos a partir de corpos carnis ou não e que mimetizam a aparência ou mesmo processos próprios de organismos vivos.

O *corpo digitalizado*, um projeto em desenvolvimento, são representações tridimensionais de um corpo carnal, escaneado, seccionado, fotografado digitalmente, etc., convertido em arquivo visual disponível para a manipulação ilimitada.

A última categoria é a do *corpo molecular*, um corpo manipulado geneticamente através da engenharia genética e da bioengenharia produzindo experiências transgênicas podendo chegar até mesmo à clonagem do ser humano.

Como vimos, o processo dinâmico dessas fusões entre corpo e tecnologia pode estar orientado em diferentes vetores. Ao analisar as implicações do corpo *biocibernético* no imaginário social, Santaella recorre a algumas classificações que localizam este corpo em diferentes movimentos em função do vetor que o processo dinâmico das fusões natural/tecnológico estabelece para ele.

São três movimentos: os processos de dentro para fora do corpo, onde os diferentes dispositivos possibilitam ultrapassar os limites espaciais ao transportar a mente sem necessidade de transportar o corpo; os que estão entre o dentro e fora, ou seja, processos que interferem em sua aparência; e os processos de fora para dentro do corpo, que se trata das “próteses” que pretendem corrigir, ampliar, transformar ou criar funções orgânicas. (SANTAELLA, 2004).

O movimento de maior interesse para nossa pesquisa é o movimento das fusões que se localizam na superfície “entre fora e dentro do corpo”, exibem-se em sua aparência, pois,

conforme apresentado anteriormente, a possibilidade de “transformar”, “reconstruir” ou “modificar” o corpo, radicalmente ou não, que está ligada ao advento tecnológico e formas de conhecimento técnico, traz uma fascinação pelo corpo e tudo aquilo que ele pode vir a tornar-se.

Desta forma, o corpo manipulado apresenta-se como fundamento da expressão artística no processo criativo contemporâneo. Pois, o trabalho corporal intenso visando o aprimoramento técnico para o alcance dos movimentos que extrapolam os limites mais usuais – como vemos na expressão da dança de companhias como a Deborah Colker - são, sem dúvida, importantes componentes da nova “realidade” do corpo. No entanto, entendemos que não se deve limitar a análise da dança apenas ao aspecto do corpo contemporâneo, conforme analisamos neste sub-capítulo.

Todas estas questões que envolvem o corpo e as inúmeras possibilidades de manipulação para alcançar certa expressividade, certa identidade, se encontram completamente mediadas pelo que Guy Debord chama de “sociedade do espetáculo”. Em sua obra *A Sociedade do Espetáculo* (1997), o autor nos chama atenção para uma nova configuração da vida social contemporânea, onde o poder das imagens através da hiperestimulação sensorial se torna um espelho vinculado ao processo de interpretação e significação dos atores sociais.

A exacerbação das imagens do corpo na mídia, com a proliferação de “corpos perfeitos e saudáveis” como os das *top models* e dos artistas hollywoodianos, leva a uma hipervalorização da aparência física. As imagens funcionam como um ideal corporal a ser atingido e a força desse ideal estimula o investimento necessário para a modificação e reconstrução do corpo.

Notadamente, as representações nas mídias têm grande efeito sobre as experiências do corpo, trazendo, assim, “uma espécie de economia psíquica da auto-estima e de reforço do poder pessoal.” (SANTAELLA, 2004, p.126).

À medida que o corpo é confrontado com um campo de possibilidades, sem dúvida, exacerbado pela mídia, de ir além de suas limitações físicas, cada vez mais ele produz nas mentes um ideal de desejabilidade, signo de um modelo a ser alcançado. A representação midiática do corpo e suas implicações no processo de produção de sentido é o que trataremos em seguida.

2.3 A MÍDIA E AS REPRESENTAÇÕES DO CORPO

A sociedade contemporânea, uma sociedade de consumo, conforme estudamos anteriormente, baseia seu projeto sob uma nova ordem caracterizada também pela revolução tecnológica dos meios de comunicação de massa e pelo desenvolvimento da Indústria Cultural - cujos produtos apresentam as mesmas características dos outros produtos fabricados em massa: transformação em mercadoria, padronização e massificação (ADORNO, 2002).

É notório, hoje, o surgimento de um novo âmbito da vida cotidiana engendrada na sociabilidade contemporânea; um novo tipo de cultura que vem surgindo como primeiro plano para o qual convergem nossas atenções e atividades: a *cultura da mídia*, cuja força está no poder de comunicação instantânea do espetáculo mediada pelos meios de massa, onde o valor da mercadoria e a representação de um pseudo-uso da vida são seus maiores protagonistas e sem o qual a administração da sociabilidade já não pode mais ocorrer.

Segundo Kellner (2001), em seus estudos culturais, a *cultura da mídia* se tornou um dos setores mais representativos da economia e já atingiu dimensões globais. Ela cria novas configurações de utilização da tecnologia e da cultura, transformando a mídia em princípio organizador da sociedade.

É uma cultura cujas narrativas e imagens veiculadas “fornecem os símbolos, os mitos e os recursos que ajudam a construir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos” (idem, 2001, p.9) e transcodificam os elementos da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, ajudando a modelar opiniões e comportamentos e fornecendo o material com que as pessoas forjam suas identidades.

O estabelecimento desta nova condição se consagra, no campo da cultura, através do desenvolvimento da Indústria Cultural e esta, com seus valores, discursos tecnológicos e poderes simbólicos, passa a ser determinante na criação, difusão e percepção das atividades culturais.

A revolução tecnológica dos recursos comunicacionais - a saber: a evolução dos métodos de criação e distribuição de produtos culturais, potencializada pela propagação em larga escala da internet e seus infinitos e acessíveis recursos, das mídias digitais, dos sistemas de informação rápida e interativa, do crescimento e abrangência dos sistemas de televisão e até mesmo do acesso ao computador pessoal - é peça chave para o desenvolvimento da *sociedade do espetáculo*, que, segundo Debord (1997) , é a relação social sendo totalmente mediada por imagens.

Isto é, o espetáculo seria um mecanismo que utiliza do poder das imagens através da hiperestimulação sensorial, principal marca do nosso atual sistema de comunicação, para transformar o mundo real em representações do real, gerando um sistema de poderes baseado no mercado simbólico e mediado pelos meios de comunicação de massa, principalmente a televisão.

É através do poder do espetáculo que as realizações da medicina e da biologia citadas anteriormente dão ao corpo o valor de um objeto de preço inestimável em vista da demanda; seu valor de mercado supera seu valor moral. Nossa atenção é a todo tempo chamada pela mídia a observar as maneiras disponibilizadas pela pesquisa médica para evitar o envelhecimento e as doenças, melhorar a forma física, desfrutar do bem viver e do bem parecer.

Estabelece-se uma gestão do corpo enquanto propriedade pessoal do sujeito, porém esta gestão está “firmada” nas muitas flutuações dos valores do mercado de consumo.

Conforme os valores seguros de um momento logo se tornam obsoletos em função de novos valores veiculados pela mídia, as apostas nos procedimentos, serviços e produtos destinados à ação sobre o corpo também se tornam voláteis.

Tecnologias das mais diversas são disponibilizadas no mercado pelas indústrias (cosmética, têxtil, alimentícia e estética) e estimuladas pela divulgação midiática (mídia impressa, televisiva e eletrônica), estimulando o mercado através da construção de um ideal criado. Todas as ofertas de técnicas de manipulação do corpo para tentar torná-lo mais jovem, mais bonito, mais eficiente, seja em seu interior, seja em sua aparência, se tornam importantes aliadas dos grandes mercados de produtos de saúde e beleza e dos publicitários.

São as representações do corpo nas mídias e publicidade que têm o mais profundo efeito sobre as experiências do corpo. “São elas que nos levam a imaginar, a diagramar, a fantasiar determinadas existências corporais, nas formas de sonhar e de desejar que propõem.” (SANTAELLA, 2004, p. 126).

Desta forma, a mídia acaba por se tornar o principal meio de difusão e capitalização do culto ao corpo como comportamento, e, junto à indústria da beleza, trabalha mediando a temática, mantendo-a sempre em evidência na vida cotidiana e levando ao consumidor as novidades e descobertas tecnológicas que incorporarão tendências para o culto ao corpo e inculcando padrões de beleza e comportamento. (Idem, 2004).

A imagem de um corpo incrivelmente limpo, sem defeitos, jovem e forte, nos interpela nas mais diversas formas em que aparece: nas capas de revistas, nos *outdoors*, nos programas de TV, nos artigos de revistas eletrônicas, etc., de maneira que até mesmo quando se tem consciência do poder que exercem sobre o desejo, fica difícil escapar de sua influência e abdicar do ideal narcísico que veiculam.

Desta forma, a mídia assume um importante papel de “educador” ou “formador”, exibindo e propagando a maneira ideal de como seus espectadores devem se comportar como consumidores de produtos, modas e comportamentos. Homens e mulheres são a todo tempo persuadidos a alcançar a aparência e o comportamento em relação ao corpo desejáveis, ainda que para isso seja necessário o esforço pessoal ao se submeter a exercícios intensos, dietas rigorosas e até mesmo cirurgias plásticas.

Como exemplo da glorificação do corpo através da mídia, podemos destacar a constância com que tais imagens são veiculadas na mídia impressa. É comum hoje vermos inúmeras revistas que tratam de assuntos relacionados à saúde com foco nas técnicas de aprimoramento físico, sejam “naturais”, como exercícios e alimentação, ou “artificiais”, como roupas e acessórios esportivos, cosméticos, cirurgias plásticas e outros.

A editora *Abril*¹⁵, por exemplo, possui um grande número de revistas que tratam deste tema: *Boa Forma*, que trata da saúde estética, indicando métodos naturais e artificiais que “garantem” a conquista do corpo perfeito de acordo com padrões estabelecidos; *Saúde*, que, na mesma linha, oferece formas de aumentar a resistência corporal para suportar os desafios da vida contemporânea.

As revistas *Men's Health* e *Women's Health*, também tratam dos mesmos assuntos - beleza, fitness, saúde, dietas – mostrando como podemos modificar ou aprimorar as nossas funções corporais; e, por último, a *Runners*, que indica formas de aumentar a performance atlética do corpo para a prática de esportes, apresentando as últimas novidades em tratamentos artificiais, como energéticos, acessórios com grande avanço tecnológico e treinamentos físicos - métodos para garantir a *high-performance*.

¹⁵ Disponível em: <http://www.abril.com.br>. Acesso em: 22 set. 2012.

Em uma pesquisa realizada em bancas de jornal, onde verificamos a incidência de revistas cujos temas remetem aos cuidados com o corpo, constatamos a existência de um número bastante expressivo destas revistas comparando-se com o universo total dos assuntos tratados em outras revistas expostas para a venda.

Foram analisadas três grandes bancas no centro de Niterói, Rio de Janeiro, onde encontramos uma grande variedade de revistas com os mais variados temas e assuntos. Em cada uma delas, registramos a incidência quantitativa de exemplares para cada tema verificado. Foram considerados diferentes tipos de revistas, sendo elas de uma mesma editora e de editoras diversas, bem como diferentes edições de uma mesma revista.

Os temas verificados foram agrupados em dez categorias que puderam ser observadas nas três bancas analisadas. São elas: *Corpo* (que compreende revistas sobre esportes, fitness, saúde, beleza, dietas e moda); *Lazer* (que compreende revistas sobre arte, viagens, animais e fotografia); *Cultura e Ciência* (compreendendo temas como descobertas científicas, história, geografia, filosofia, tecnologia informática e profissões); *Política* (com revistas que tratam de temas do cotidiano e atualidades da sociedade brasileira e do mundo, incluindo política, economia, cultura e comportamento); *Adulto*; *Negócios*; *Culinária*; *Adolescentes* (que compreende revistas sobre temas como comportamento, moda, beleza e curiosidades voltadas para o público adolescente); *TV* (revistas sobre novelas e fofocas de celebridades) e *Decoração* (compreendendo revistas sobre decoração de ambientes e artesanato).

O gráfico a seguir ilustra o resultado encontrado:

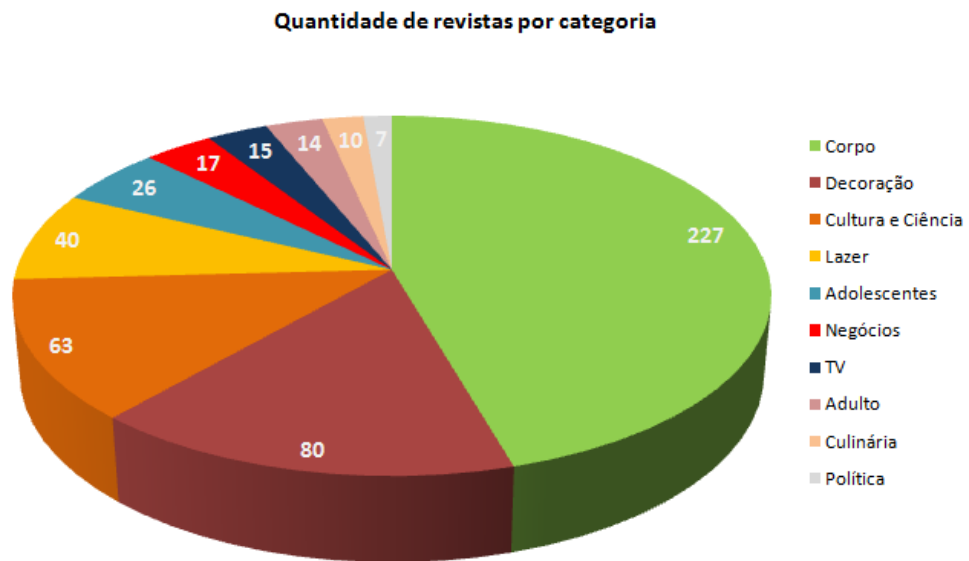


Figura 2 – Gráfico comparativo da quantidade de revistas por categoria

Dentre as revistas que compõem a categoria *Corpo*, ainda é necessário fazer um destaque para uma maior incidência dos temas *dieta e beleza*, direcionados em sua maioria ao público feminino, sobre os temas *saúde, fitness e esportes*. As revistas *Claudia, Boa Forma, Ana Maria, Viva!Mais* e *Sou mais Eu*, da editora Abril, *Corpo a Corpo* e *Dieta Já*, da editora Escala, *Plástica e Beleza*, da Unitted Magazines Editora e *Cabelos e Cia*, da Duetto Editorial, representam a grande maioria dos exemplares verificados nesta categoria.

Estas revistas exploram, em sua quase totalidade, a imagem do corpo feminino, utilizando-se principalmente da nudez para enfatizar a importância de tais “cuidados” corporais para se atingir o padrão de beleza que as mesmas inculcam.



Figura 3 – Revista Claudia – Editora Abril – Edição 616 – Janeiro/2013



Figura 4 – Revista Boa Forma – Editora Abril – Edição 311 – Novembro/2012



Figura 5 – Revista Corpo a Corpo – Editora Escala – Edição 290



Figura 6 – Revista Plástica e Beleza – Editora United Magazines – Ano 14, n. 125



Figura 7 – Revista Cabelos e Cia – Editora Duetto – Ano 17, n. 201.

O resultado da pesquisa demonstra, em primeiro lugar, que o corpo e a imagem de beleza, o bem-estar e a saúde tem sido o tema preferencial na mídia impressa e que soma um grande número de exemplares direcionados para diferentes tipos de públicos, com diferentes linguagens e preços. Isto nos permite perceber a preferência com que tal tema é tratado e a forma idealizada que o corpo é apresentado. Além disso, podemos também verificar, em virtude da grande oferta de revistas sobre o assunto, que o interesse do público em geral tem se mostrado muito mais direcionado para esta categoria que para as outras.

A constância com que o corpo tem sido apresentado pela mídia televisiva também é bastante flagrante. Podemos verificar um grande número de programas, tanto na TV aberta como na TV por assinatura, que têm como foco o corpo, seus cuidados – saúde, bem estar e beleza – e sexualidade.

Se tomarmos como exemplo as três principais emissoras brasileiras de TV aberta, *Rede Globo*, *SBT* e *Rede Record*, poderemos destacar vários programas que tratam do tema direta ou indiretamente, ou que apresentam uma exposição massiva do corpo e da nudez.

Na Rede Globo temos, no gênero *Esporte*, os programas: *Corujão do esporte*, *Esporte Espetacular* e *Globo Esporte*; no gênero *Jornalismo*, temos o programa *Bem Estar* e nos gêneros *Variedades* e *Auditório*, temos *Big Brother Brasil*, *Caldeirão do Huck*, *Amor e Sexo*, *Domingão do Faustão* e *Esquenta*.

No SBT, encontramos os programas *Domingo Legais*, *Esquadrão da Moda* e *Tenha Estilo*, todos do gênero *Variedades*.

Já na Rede Record, temos: no gênero *Jornalismo*, o programa *Esporte Fantástico*; no gênero *Reality Show*, o programa *A Fazenda*; e no gênero *Shows*, os programas *O melhor do Brasil* e *Programa do Gugu*.

Nos programas esportivos, vemos um grande investimento na imagem do corpo forte, jovem, saudável e que ultrapassa seus limites. Este tipo de corpo pode ser consumido através das ofertas de técnicas e produtos que aparecem junto com ele, como ginástica ou treinamentos desportivos, roupas, calçados, aparelhos e alimentos que garantem melhor desempenho esportivo. Esses produtos estão sempre direcionados à construção do corpo conforme o ideal mostrado, relacionando-o com a ideia de saúde.

Programas como o *Bem Estar*, exibido todas as manhãs de segunda a sexta na Rede Globo e que traz temas ligados à saúde do corpo, sempre discutidos por profissionais da área médica e afins, apresentam o corpo como uma máquina que deve estar sempre funcionando bem. A imagem de corpo que vemos em programas como este é aquela em que o nosso “bem maior”, o corpo, deve estar sempre saudável (sendo “saudável” sempre relacionado à ideia de

um corpo magro, forte e vistoso em todos os aspectos como pele, cabelos, unhas, etc.), e, para tanto, necessita de grande investimento de atenção, tempo e dinheiro.

Nos *Reality Shows* e programas de auditório, a imagem de corpo representada é a mesma, a do corpo belo, esbelto e forte, porém ela aparece investida através de outro discurso: o da exposição excessiva do corpo propriamente dito, apresentando-o em situações de nudez e de prazer.

A publicidade é outro âmbito onde a imagem do corpo também é fortemente explorada. O corpo exposto e “erotizado” é utilizado como apelo psicológico para o consumidor. Esta forte tendência, como podemos ver em inúmeros anúncios de produtos que a princípio não teriam ligação com a imagem do corpo como bebidas alcoólicas, cigarros, automóveis e etc., gerou grande aceitação desta imagem de corpo, que, por sua vez, serve como incentivadora dos índices de audiência fazendo da imagem sensual do corpo um produto de grande valor mercantil.

A nudez representada de forma estética e artística na publicidade e nas novelas é usada para incitar os sentidos provocando um desejo pelo consumo de tal imagem como ideal de desabilidade.

O indivíduo, desta forma, poderá consumir sem sair de casa o belo reflexo dos corpos limpos de qualquer inconveniente psicológico e físico, como as doenças, o envelhecimento e problemas comportamentais. Através do controle remoto, ele poderá assistir à “ditadura” da boa aparência, dos corpos esbeltos e dentro dos padrões, e consumir tal prazer, seja como alguém a quem resta apenas o prazer visual, como alguém a quem as técnicas e produtos ligados á manutenção deste ideal se encontram acessíveis.

De diversas formas, o corpo é tratado como um patrimônio manipulável, como um significante de status social ou um mero produto de consumo. Os corpos esculpidos nas

academias apresentados como cenário desses programas e que aparecem na mídia em geral, como as inúmeras fotos e cenas de celebridades exibindo seus atributos físicos, são corpos que representam a medida de status social, de beleza e de atração.

A polêmica encenada pela dançarina Gracyane Barbosa no último carnaval do Rio de Janeiro é um exemplo da força com que este ideal de corpo explorado pela mídia acaba incentivando exageros na busca pelo corpo perfeito. A dançarina, rainha de bateria da Mangueira, exibiu um corpo completamente trabalhado, musculoso e artificial, gerando comentários e críticas na própria mídia devido ao excesso de músculos.



Figura 8 – Gracyane Barbosa no carnaval do Rio 2013.

Porém, a própria mídia, neste período, explora o culto ao corpo próprio desta festa ao apresentar vinhetas onde famosas e anônimas dançam exibindo belas curvas vestidas com fantasias sensuais.



Figura 9 – *Globeleza*, carnaval 2013.



Figura 10 – As irmãs Ana Paula e Tatiane Minerato na gravação da vinheta da Globo para o carnaval de 2013.



Figura 11 – Viviane Araújo na gravação da vinheta da Globo para o carnaval de 2013.



Figura 12 – Ex-BBB Cacau e Simone Sampaio na gravação da vinheta da Globo para o carnaval de 2013.

A partir de um jogo de sedução, o corpo, receptáculo de todos os desejos e gozos, é apropriado como mercadoria de troca de valor máximo. Este universo de espetacularização simbólica que a comunicação de massa projeta se torna uma máquina de criação do imaginário coletivo em trono do corpo-mercadoria, disponível em diferentes formatos: o esportivo/saudável; o lazer/prazer e o sedução/erotismo.

Como podemos ver, na mídia encontramos representado um corpo pronto para o prazer, fruição e consumo. É um corpo belo, esportista e esbelto, livre de celulites e outras infrações à beleza e à saúde; um corpo apresentado como signo de alegria, beleza, riqueza, sedução, inteligência, de eternos vigor e juventude.

Apesar das diferenças de discursos utilizados e dos efeitos específicos que cada um deles produz no espectador, todas as formas de representação do corpo na mídia (impressa, cinematográfica ou televisiva) formam um cenário de glorificação e culto ao corpo que passa a fazer parte e, mais que isso, a direcionar o investimento social por parte dos membros da sociedade contemporânea.

Desta forma as atividades culturais e artísticas, como a dança, passam a ser também um campo de observação dos efeitos simbólicos da imagem de corpo criada na sociedade contemporânea. Abandonando o ideal primeiro de abrigar o corpo em sua diversidade e totalidade de expressão, a dança contemporânea acaba se tornando mais uma atividade em que vemos uma representação do corpo glorificado, espetacularizado e idealizado. Tais atividades podem servir como representação dessa imagem, como é o caso de algumas companhias de dança contemporânea como a Cia Deborah Colker, que analisaremos aprofundadamente no estudo de caso.

No caso da dança, não é apenas a imagem representada que está no foco das análises. É também o sentido da imagem que evoca um ideal, um imaginário e um desejo de identificação e projeção.

A arte da dança é aquela que necessita do corpo para a expressão e, como tal, reflete não só a imagem desejada como também o corpo como um dado da linguagem do momento e em movimento.

O mito do corpo belo e trabalhado não pode estar ausente na exposição da dança. É esta a forma como entendemos a importância do corpo, tal como ele é visto na atualidade, como importante meio e linguagem da expressão do gesto na dança da atualidade.

Assim sendo, seguimos nossa pesquisa para aprofundarmos a questão.

3. CORPO, SENTIDO E DANÇA.

“Nenhuma arte é vítima de maior número de mal-entendidos, juízos sentimentais e interpretações místicas do que a arte da dança” (LANGER, 1980, p. 177).

A dança é uma arte do corpo em movimento. À medida que se entrega ao movimento dançado, este corpo passa por inúmeras transformações que o tiram de seu lugar “natural” e o levam para uma dimensão de infinito; uma transformação poética, que cria um fluxo entre seus sistemas físicos internos e externos, psicológicos, emocionais e simbólicos.

A arte da dança tem sido foco de muitos estudos ao longo de vários anos; e diferente de muitas outras formas de arte, sua literatura se mostra bastante fragmentada e dispersa, apresentando um sem número de teorias críticas e estéticas que não formam um consenso acerca de sua natureza, seus efeitos artísticos, sobre o que fazem aqueles que dançam e o que isto significa.

Discussões sobre sua “essência”, origem e apreensão não dão conta de toda sua complexidade e especificidade frente às artes visuais. Observa-se, no entanto, ao longo dos anos, que o pensamento sobre a dança foi se transformando, e essa complexa mudança se deve principalmente ao fato de ser a dança uma arte do corpo. Podemos, então, supor que a dança se transforma na medida em que a expressão deste corpo vem se transformando no tempo.

José Gil (2004) propõe um olhar sobre a dança como um acontecimento criado por um *corpo paradoxal*. Um corpo que é considerado não mais como um percebido concreto e visível somente, mas como um “metafenômeno”, visível e virtual ao mesmo tempo:

Feixe de forças e transformador de espaço e de tempo, emissor de signos e transsemiótico [...] Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo por intermédio da linguagem e do contato sensível, e no recolhimento de sua singularidade através do silêncio e da não-inscrição. Um corpo que se abre e se

fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos (idem, p. 56).

O corpo que dança é o corpo percebido e vivido, mas, além disso, é um paradoxo, que se abre e se fecha ao espaço e aos outros corpos, operando uma “abertura”. Esta abertura “se trata do espaço interior que se revela ao reverter-se para o exterior, transformando este último em espaço do corpo” (idem, p.57).

Conforme vimos anteriormente, esta abertura, segundo Gil, é o que cria o plano de imanência da dança, plano este que é criado com um único propósito: agenciar. Desta forma, o gesto dançado seria um agenciamento do corpo. Porém, enquanto um gesto “comum” agencia, de maneira geral, o corpo com um objeto ou com outros corpos, o gesto dançado agencia gestos com outros gestos, um corpo atual com os corpos virtuais que atualizam.

Assim acrescenta Gil:

A dança opera uma espécie de experimentação pura desta capacidade do corpo de se agenciar, criando um laboratório onde todos os agenciamentos possíveis são testados. A dança não só põe o corpo em movimento agenciando seus membros (que normalmente se articulam segundo funções), mas encadeia esse movimento sobre o puro movimento vital que se acoita no corpo [...] a dança é uma máquina abstrata de agenciamentos que se expõem e se recobrem sem fim: quer sempre agenciar agenciamentos, e não órgãos com outros órgãos. (idem, p.58)

Entretanto, faz-se necessário compreender o que aproxima e o que diferencia os gestos de dança dos gestos cotidianos. Esta é uma questão de grande importância quando nos propomos a pensar sobre a percepção do corpo que dança.

Susanne Langer (1980), nos mostra que todo movimento de dança é gesto, pois este “é a abstração básica pela qual a ilusão da dança é efetuada e organizada” (idem, p. 183). Porém, o gesto também faz parte de nosso comportamento real, pois é inerente ao processo vital, mesmo quando não se trata de uma atividade especialmente expressiva.

Segundo a autora, “Gesto”, é definido pelo dicionário como “movimento expressivo”, porém este “expressivo” implica duas compreensões distintas e complementares:

Quer dizer ou “auto-expressivo”, isto é, sintomático de condições subjetivas existentes, ou “logicamente expressivo”, isto é, simbólico de um conceito, que pode ou não referir-se a condições dadas faticamente [...] o mesmo se aplica ao gesto: ele pode ser ou auto-expressivo, ou logicamente expressivo, ou ambas as coisas. (LANGER, 1980, p. 188)

Um gesto pode ser indicial, indicando intenções ou reações, como quando uma pessoa faz um sinal para outra indicando contentamento ou raiva, ou quando alguém tem uma reação gestual ao medo ou ao susto, por exemplo; pode ser também puramente simbólico, como na linguagem dos surdos-mudos, ou no gestual de um guarda de trânsito;

Também pode ser icônico, quando apresenta características que o qualificam como representativo de uma atividade ou situação específica, como o puxar as redes no trabalho da pesca, ou como num balé, quando a bailarina se contorce até ao chão movimentando os braços repetidas vezes para trás para representar a Morte do Cisne.

Assim, podemos concluir que um gesto qualquer pode apresentar uma “natureza” auto-expressiva ou indicativa (simbólica), ou até mesmo as duas ao mesmo tempo. Eis o paradoxo do gesto de dança; e daí surgem as confusões com relação ao seu significado, pois ao mesmo tempo em que ele tende ao gesto simbólico, nunca o faz por inteiro, pois aquilo que ele representa é apenas sugerido.

Porém, embora não se consiga designar linguística ou logicamente aquilo que o gesto ali representa, porque este não está diretamente dado, não ficamos completamente desorientados, pois possuímos familiaridade com este objeto, ainda que não saibamos lhe dar um “nome”.

Independente do tipo de gesto, se auto-expressivo ou logicamente expressivo, a maneira como um gesto é executado geralmente indica o estado de ânimo de quem o executa, ou pelo menos apresenta determinada postura corporal que induz a um sentido inconsciente, o que gera nos outros corpos uma resposta também corporal, como, por exemplo, uma

aproximação por atração, compaixão, desejo, ou um afastamento por medo, reprovação ou repulsa.

Langer continua explicando que o gesto de dança não é um gesto real, mas *virtual*. Ou seja, o movimento corporal em si é real, mas o que o torna *gesto emotivo* é ilusório, o movimento é real, mas a *auto-expressão* é virtual, pois ela nasce de um sentimento imaginado e não real¹⁶.

Na dança, de alguma maneira, os aspectos reais e virtuais do gesto se encontram misturados de maneira complexa, e nela esses dois sentidos do gesto são confundidos, pois ao mesmo tempo em que nasce de um impulso interno¹⁷, espontâneo e emocional, também é passivo de planejamento, repetição, organização e forma.

Os movimentos, evidentemente são reais; brotam de uma intenção, e, nesse sentido, são gestos reais; mas não são os gestos que parecem ser, porque parecem brotar do sentimento, como de fato não o fazem. Os gestos reais do dançarino são usados para criar uma semelhança de auto-expressão e são, destarte, transformados em movimento espontâneo virtual, ou gesto virtual. A emoção em que tal gesto começa é virtual, um elemento de dança, que transforma todo movimento em um gesto de dança (LANGER, 1980 p. 189).

Gil (2004) explica esta complexa relação entre o *real* e o *virtual* no gesto dançado mostrando que os movimentos de dança são como movimentos de transição ou intermédios entre duas figuras compostas de significações claras. No balé, por exemplo, esses movimentos assumem o sentido finalizado nos movimentos figurativos, porém, se tirarmos estes últimos,

¹⁶ Quando Langer afirma que o sentimento que gera o gesto expressivo da dança é imaginário e não real, ela quer dizer que não são condições emocionais reais que governam a dança, pois para dar a uma dança um estado de ânimo excitante um bailarino não necessariamente tem de estar contente ou empolgado com algum fato ocorrido em sua vida minutos antes da coreografia ser executada. Ver: LANGER, Susanne. **Sentimento e Forma**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

¹⁷ Segundo a teoria de Rudolf Von Laban, o homem se movimenta para satisfazer uma necessidade. Diferente dos animais, onde os movimentos acontecem estimulados por um instinto, quando o homem se movimenta, ele “tem por objetivo atingir algo que lhe é valioso” (LABAN, 1971, p.19), possuindo cada gesto um objetivo tangível e um objetivo intangível. Este último caracteriza sua necessidade emocional.

teremos os movimentos intermédios, “puros” ou abstratos. Movimentos que compõem as coreografias contemporâneas como as de Merce Cunningham, por exemplo.

Para o autor, a dança tem a capacidade de absorver e dissolver os *gestos-signo*, ou simbólicos do cotidiano e os transformar de “meros signos indicativos”, como apontar o dedo para mostrar algo ou acenar para alguém com a mão para dar até logo, em *mais que expressão*. Ou seja, “o movimento deixa de exprimir o que quer que seja, torna-se mais que expressão, torna-se o próprio movimento que vai do exprimido à expressão” (idem, p. 98).

O autor argumenta que sempre existirá uma defasagem entre a possibilidade total de expressão de um gesto e o exprimido, isto é, um gesto nunca “diz” tudo o que poderia dizer. O exprimido, ou o inscrito no gesto, sempre vai comportar não-inscrições. E é neste ponto que a dança cria sua imanência, em fazer emergir o *espaço dos possíveis*, ou atualizar os movimentos subterrâneos tornando-os visíveis, em tornar visível o invisível, agenciando o real com o virtual.

Desta forma, o que o espectador apreende não são os “gestos acabados”, ou o gesto *logicamente expressivo*, e sim esse *espaço dos possíveis*, ou o *espaço contextual* criado pelo corpo do bailarino ao abrir este intervalo para um fluxo que, ora tende para o plano do invisível, do virtual, da *auto-expressão*, ora para o plano dos *gestos-signo*, visíveis, macroscópicos, ou significativos.

Durante muito tempo se associou o gesto dançado ao gesto indicativo. Sob a influência do balé, o movimento de dança, ainda hoje, é visto como uma forma de representar uma história, sentimentos, ou uma emoção originada na música.

Porém a partir de pesquisas corporais desenvolvidas por volta dos anos 60 e 70, como, por exemplo, as pesquisas dos bailarinos da Judson Church¹⁸, o corpo que dança deixa de atuar como dispositivo de uma subjetivação e passa a se colocar em cena em sua “objetividade”, em sua “singularidade nua”, e o movimento dançado, então, inicia sua caminhada rumo à abstração.

O gesto dançado, então, não precisa mais extrair seu sentido de um signo previamente codificado, ele passa a ser um movimento *em direção a* significações, nele próprio, e tal é o seu sentido quando realizado.

Quando pensamos em gestos “reais”, como inclinar-se para pegar um objeto, entre a primeira e a última posições do corpo, que têm significações precisas, se desenvolvem inúmeros movimentos intermédios que não significam nada, apenas estão compondo tal modalidade de ação efetuada por este corpo.

Por isso, Gil (2004) nos fala de uma *linguagem do sentido*, que quer dizer que estes movimentos apresentam, sem precisar recorrer a uma narrativa, ou a um conteúdo emocional explícito ou a qualquer outro elemento fora do próprio movimento, um sentido imediatamente apreensível pelos outros corpos, já que estes os localizam em seu próprio corpo como movimentos que fazem sentido em diferentes esferas de ação, desencadeando gêneros de reações emocionais ou de pensamento que são compostas por estes mesmos movimentos.

As possíveis metáforas construídas a partir desses gestos intermédios por parte dos que o observam, extraem seu sentido destas esferas de ação engendradas em seus corpos,

¹⁸ O *Judson Dance Theater* era um coletivo de bailarinos, compositores e artistas visuais independentes; trata-se de um grupo unido por interesses espontâneos e não hierárquicos sem a presença de um diretor. Colagem, fragmentação, estrutura livre e acaso eram alguns dos métodos utilizados pelos artistas envolvidos, o que acabou constituindo o primeiro grupo de dança a considerar bailarino e criador a mesma pessoa. O coletivo foi marcado pela influência de um músico numa função do que hoje poderíamos denominar de um provocador cênico: Robert Dunn. A partir de suas oficinas e espetáculos de dança encenados na Judson, seus integrantes alargaram as fronteiras da dança lançando as bases do que hoje chamamos de dança contemporânea.

traduzindo, assim, um sentido inconsciente, pois “uma posição do corpo traz consigo um contexto espacial, de tal maneira que a posição ganha um sentido por referência a outras posições possíveis, no interior de um campo semântico” (idem, p. 94).

O gesto dançado, portanto, nunca se esgota. Leva a outros gestos e outras posições abrindo, no espaço, uma dimensão do infinito, dimensão esta que é percorrida pelo corpo do espectador, que tende a “mover-se internamente como o bailarino” e a reconhecer-se naquele gesto criando suas *nuvens de sentido*, articulando gestos-signo e movimentos intermédios; “movimentos que não desposam inteiramente o movimento do sentido, mas, que, de uma maneira ou de outra, parcialmente, indiretamente, o significam” (GIL, 2004, p. 103).

Perceberemos, então, que estes significados surgem imediatamente e totalmente a partir das conexões criadas no espaço de relação entre os corpos, são engendrados pela intercorporeidade que ali opera.

Um indivíduo que observa uma dança está o tempo todo construindo essas conexões, trocas e reflexões entre o corpo que dança e todo seu *espaço contextual*, e seu próprio corpo. A partir delas, então, o sentido emerge no “olhar” de quem observa.

Um sentido “inconsciente”, que vai sendo elaborado em forma de “nuvens” cujos contornos vão dando lugar a outros sem que se perceba o momento de sua transformação; num movimento contínuo, discreto e inapreensível.

Neste sentido, se a significação que alguém dá a um gesto de dança surge a partir do seu olhar numa experiência não apenas mental, mas acima de tudo corporal, logo se concluirá que o significado é não somente corporal, mas também social, uma vez que corpo e ambiente possuem uma relação coevolutiva (GREINER, 2010).

O espectador de uma dança “entra na imanência do sentido do movimento” criada por aquele corpo que ele observa, pois não mais vê o movimento unicamente com os olhos, mas “recebe o movimento dançado com seu corpo inteiro” (GIL, 2004, p. 98).

Apreender ou perceber um gesto de dança é entrar em um “devir-bailarino” (idem, 2004), absorvendo e testando em seu próprio corpo o efeito da energia recolhida e reintegrada por aquele corpo que dança.

Neste processo, o espectador colocará em ação seus conhecimentos sensório-motores, numa sequência de associações e cognições que levarão a outras num fluxo infinito. Este fluxo engendrará uma reintegração de signos, antes dissolvidos pelo movimento, à medida que vão sendo interpretados pelo espectador a partir de um fundamento que lhe seja próprio, produzindo, assim, um interpretante que pode ser um pensamento, uma ação ou até mesmo uma mera qualidade de sentimento.

Uma dança, portanto, anunciará mais do que ela contém, ou seja, diante dela apreenderemos um sentido que não será dado pelo objeto em si, mas construído a partir de nossa experiência com ele, experiência esta que será influenciada pela cultura. E mesmo que este sentido não seja traduzível pela linguagem formal, poderemos dizer que esta obra possui um significado.

Este significado emergirá do espaço criado pelo corpo do bailarino, dessa dimensão do infinito, e não será determinado pelo sentimento, pensamento ou intenção do coreógrafo ou do bailarino e sim pelas conexões que seu observador realizará ao agenciar, juntamente com aquele que dança, gestos reais com gestos virtuais, gestos-signo com movimentos intermédios, o sentido inconsciente com a esfera simbólica.

3.1 O CORPO NA DANÇA: TRANSFORMAÇÃO E CRIAÇÃO

A dança transforma o corpo gerando nele fluxos de conexões interno-externo à medida que rompe os limites entre o natural, o espiritual e o simbólico. Será que podemos considerar o oposto? O corpo poderá transformar a expressão da dança? Daí, se o corpo tem possibilidades nunca antes exploradas poderá de algum modo, ser um expoente na linguagem da dança?

Nossa intenção é a de nos basear neste e em outros questionamentos para ampliar a possibilidade de estudos sobre a dança. Ao realizar o estudo de caso poderemos constatar como o preparo do corpo transforma a criação na dança e ainda se nem mesmo esta característica inovadora do corpo na atualidade serve para a criação de uma dança contemporânea.

A dança é um acontecimento que desloca o corpo de seu equilíbrio estável para uma instabilidade provocada por ele mesmo numa busca pelo desequilíbrio; ela torna o corpo um lugar de infinitas possibilidades de agenciamento, um lugar de abertura de si mesmo e de criação.

Sobre este deslocamento que marca o início da possibilidade de arte no corpo, Gil (2004) comenta:

Deixando de adotar uma postura natural, o corpo dá-se um artifício, faz-se artificial: pode doravante tornar-se imagem, quer dizer matéria de criação de formas. A sua instabilidade em nada prenuncia aquilo em que vai tornar-se, não predeterminando nenhuma outra postura. Este ponto crítico é um ponto de caos – múltiplas forças podem nascer dele. Procurando desestabilizar a atitude natural, o bailarino quer criar as condições que lhe permitirão tratar o corpo como um material artístico (idem, p. 22).

A dança torna o corpo um sistema instável, onde há, ao mesmo tempo, a busca incessante pelo desequilíbrio mecânico, dos vetores de força físicos, e o equilíbrio ligado à

ação direta da consciência. Porém não se trata da consciência corporal comum, aquela que busca a posição de pé como referente absoluto, como ponto de origem e de fim; pois se nos tornarmos demasiadamente conscientes de nosso gesto a ponto de controlá-lo, aumentaremos as chances de o falhar.

A consciência de que falamos é uma “*consciência do movimento*”, uma “consciência inconsciente”, considerada por Gil (idem) como o “espírito”, ou a energia do movimento.

Temos agora uma ideia do que significa mover-se (dançar) da maneira “mais inconscientemente consciente possível”: não intensificar os poderes da consciência de si, da própria imagem, do próprio corpo visto do interior como um objeto exposto, por um lado; e, por outro, não abolir esses poderes a ponto de deixar o corpo agir às cegas. A consciência de si deve deixar de ver o corpo do exterior, e tornar-se uma *consciência do corpo* (GIL, 2004, p. 128).

O corpo que dança conta com esse elemento imponderável, que faz dele não mais um objeto colocado num espaço, pois o fato de ser atravessado por forças e tensões já o torna um *sistema-corpo* em cujo interior se revela outro sistema.

Portanto, não é a influência do espaço externo que determina o movimento do corpo para um bailarino, mas tudo se passa internamente, criando um espaço povoado de forças que se alternam e modificam a posição do corpo.

Este movimento que vem do interior do corpo, ou que acontece no “espaço do corpo” (idem), já havia sido elucidado por Rudolf Von Laban em sua teoria do movimento¹⁹. Laban coloca em jogo a noção de *esforço*, que ele mesmo define como o “impulso interior na origem de todo movimento” (LABAN apud GIL, 2004, p. 15).

¹⁹ Segundo Barbosa (2011), Rudolf von Laban nasceu em 1879, na então cidade de Pressburg, Áustria-Hungria, atual Bratislava, Eslováquia. “Ele dedicou sua vida ao estudo e sistematização da linguagem do movimento em seus diversos aspectos, sendo considerado como o maior teórico da dança do século 20. Pesquisou os princípios dos movimentos humanos, fundando o que mais tarde chamaríamos de Sistema Laban, que além de propor os estudos dos movimentos no espaço, seus ritmos, formas e esforços, incluía também um sistema bastante preciso para a notação dos movimentos, chamado de Labanotation. As pesquisas de Laban resultaram em um conjunto de elementos básicos que são utilizados para gerar ou descrever movimentos, bem como examinar detalhadamente as possibilidades do corpo humano ao se mover.” (BARBOSA, 2011, p. 38). Ver também: LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1971, p. 53.

O *esforço* seria um impulso interno, dotado de “qualidades” – como peso, tempo, espaço e fluxo – que, combinadas, darão a configuração ou a forma ao movimento que se desenvolverá.

Por isso que, de certa maneira, podemos admitir que um corpo que dança é um outro corpo, ou ainda, uma multiplicidade de corpos que dançam no interior e além deste corpo matéria, o corpo de carne e osso que vemos. É um *corpo paradoxal* (GIL, 2004), que busca no desequilíbrio mecânico real – ou seja, na perda da gravidade através do jogo com o peso - o equilíbrio virtual.

O equilíbrio não é, portanto mecânico, físico, mas “virtual”, porque é o corpo virtual que dança (Susanne Langer), não o corpo de carne e de músculos. Ou antes: o corpo de carne dançando atualiza o virtual, encarnando-o e desmaterializando-o ao mesmo tempo (idem, p. 24).

É o movimento interno, ou movimento da consciência, ou esforço - como quisermos chamar - move o corpo à medida que reverbera seus efeitos macroscopicamente, na superfície do corpo. É, então, este efeito que faz com que este corpo dance.

O movimento do bailarino transformou o seu corpo num sistema tal de ressonância da ação da consciência que o infinito se tornou atual, quer dizer que o infinitamente pequeno se atualizou em imagem atuante e participante desse mesmo movimento; e isto, graças ao efeito de ampliação infinita obtido na ressonância de todo o movimento dentro de um sistema em equilíbrio instável (GIL, 2004, p. 24).

Desta forma, o corpo que dança compõe-se de uma “matéria especial”, que tem a propriedade de ser no espaço ao mesmo tempo em que se torna espaço; espaço de reversão do interior em exterior, de abertura do corpo para projetá-lo para fora. É criando este *espaço do corpo* que criamos o plano de imanência da dança, onde acontecem os agenciamentos possíveis do corpo (idem).

Um gesto dançado é um agenciamento particular do corpo, porém, diferentemente do gesto comum, onde apenas se agencia o corpo a um objeto ou a outro corpo conectando-os para um fim, na dança, o corpo se agencia a ele mesmo, agencia gestos com outros gestos,

uma postura anterior com possíveis novas posições, gerando, assim, um espaço aberto para o livre fluxo de suas possibilidades de agenciamento.

Para favorecer a criação, a imanência da dança, este corpo deve ser um corpo construído para este fim, pois este é oposto ao corpo “produzido” pela sociedade capitalista - um corpo idealizado e homogeneizado. Para vivenciar um corpo em estado de criação é preciso deixar que se manifestem nele diferentes corporeidades, não habitando mais uma corporeidade homogeneizada e socialmente instituída.

Segundo Almeida, em sua obra *A Selvagem Dança do Corpo* (2011), a organização universalizante do corpo é o que pode paralisar ou prejudicar sua potência de criação para a arte; não se trata de deixar de ser um organismo anatômico e fisiológico, mas sua organicidade não pode eliminar a possibilidade deste corpo de habitar outras múltiplas forças, formas e intensidades.

O plano de imanência da dança lança o corpo ao desconhecido; o lança à desorganicidade, porém não à desordem; ao indeterminado, porém não ao vazio. Conforme nos afirma Almeida (idem):

Podemos entender a criação como um processo de esgarçar o instituído, como um processo de borrar as estruturações. Partimos de algum modo do instituído para a criação. Na criação há o instituído que espera ser desinstituído. O corpo-arte, apesar de ser uma estruturação, tem uma condição que é necessária para anunciar-se como corpo-arte: ele se faz constituindo o instituído, mas, ao mesmo tempo, quer borrar seus contornos constantemente. Há nele a necessidade de organização, só que organizações regionais, voláteis, temporais, inacabadas... (ALMEIDA, 2011, p. 187).

Almeida denomina de *corpo-arte* esta “possibilidade de organizar novos corpos”, que possibilita a criação através de um corpo, que, mesmo instituindo novos territórios – ou seja, formando uma obra - ainda guarda sua “potência de deriva”.

Ao se inscrever o *corpo-arte*, uma série de sentidos são gerados. Entretanto, se um limite ou uma borda foi produzida ao se criar uma obra, um gesto, uma subjetividade, não

significa que o fluxo de criação foi interrompido, mas esta nova borda pode agora fazer parte daquele corpo servindo de ponto de partida para outras obras; podem passar a ser marcas de um estilo, de um modo de fazer (idem).

Para Almeida (2011), apesar do *corpo-arte* poder guardar sua potência de criação ao se instituir enquanto obra, o contrário também é possível: se a borda que permaneceu anteriormente endurecer e se estratificar, a criação ficará prejudicada e o *corpo-arte* paralisado.

É o que pode acontecer com a técnica, quando utilizada para produzir um corpo final, terminado, identificado. Segundo o autor, ao se administrar uma técnica corporal, esta pode seguir dois caminhos: um que objetiva a *eficácia*, onde se busca produzir um efeito visível e esperado; e outro que potencializa a *eficiência*, onde as “derivadas das tecnologias singulares corporais” podem advir (ALMEIDA, 2011, p. 176).

É o que podemos verificar na dança de uma das pioneiras da *Dança Moderna*, Isadora Duncan²⁰, que acreditava que os movimentos de dança deveriam surgir de dentro para fora, da alma, e não de fora para dentro, como no ballet clássico, onde há movimentos e coreografias pré-estabelecidos e sobre o qual fizera intensas críticas. Duncan dançava com os pés descalços, com túnicas leves e esvoaçantes e realizava suas danças em meio à natureza; com isso, buscava libertar o corpo e dar a ele a chance de sua autonomia, autenticidade e naturalidade (ALMEIDA, 2011).

²⁰ Isadora Duncan (1877-1927) foi uma bailarina estadunidense considerada a pioneira da dança moderna. Com fortes influências da filosofia de Nietzsche, sua proposta de dança era algo completamente diferente do usual, com movimentos improvisados, inspirado nos movimentos da natureza: vento, plantas, entre outros. Ainda que não tenha criado uma técnica sistematizada, Duncan estabeleceu uma grande teoria da dança; com base no princípio das formas presentes na natureza, sua dança tinha como centro uma região principal do corpo, de onde partem todos os movimentos: o tórax, a região cardíaca, “local da pulsação pra a alma que anima nossos poéticos movimentos.” (ALMEIDA, 2011, p. 80).

Isadora Duncan criticava o ballet, pois o via como uma “ginástica virtuosa com maneirismos burgueses” (idem, p.81). Por isso tentava realizar uma dança onde o corpo estivesse livre das repressões sociais, numa busca pela arte dos coros gregos: “Minha ideia de dança é deixar meu corpo livre para o sol, para sentir na terra meus pés metidos em sandálias, estar perto dos olivais da Grécia e amá-los.” (DUNCAN apud ALMEIDA, 2011, p.69).

Almeida define a diferença entre eficácia e eficiência segundo Jullien (1998), e explica que a eficácia visa um resultado e se baseia em um modelo; e, em contrapartida, a eficiência estaria ligada à imanência produtiva e criadora.

A técnica é definida por Almeida (2011) como “qualquer mecanismo ou estratégia idealizada para o corpo atuar no mundo, seja ela herdada pelo aparato biológico ou constituída no *bios* pela cultura”, ou ainda, como “uma ideia geral sobre um modo de fazer” (Idem, p. 176 e 177). Desta forma, cada corpo, diferentemente, se constitui pelas técnicas herdadas de sua espécie – de ordem filogenética, e também por aquelas que construiu ao longo de sua vida por um modo de fazer recorrente no corpo – as de ordem ontogenética.

O autor ainda nos traz uma reflexão sobre como a técnica pode se diferenciar das *tecnologias singulares*, pois somos capazes de manifestar ou aprender princípios gerais de uma técnica – seja ela filogenética ou ontogenética; porém é em cada corpo que se desenvolvem os estilos, as maneiras de fazer, ou que se manifestam as singularizações na expressão dos gestos.

Uma se diferencia da outra, porém as duas estarão sempre relacionadas; de forma que uma particularização da técnica do ballet, por exemplo, em uma tecnologia singular não elimina de forma alguma a técnica, pois esta continua a existir, mesmo na singularização do gesto. É possível observar no corpo que dança as duas vertentes.

Por isso, o corpo que dança deve estar aberto a esta potência criativa, pois sem espaço para a transmutação da técnica em tecnologias singulares, poderá ocorrer um empobrecimento da técnica, que ficará no nível da eficácia, deixando o corpo de fluir em direção à deriva para permanecer preso a um grupo corporal identitário.

É possível, portanto, que qualquer tipo de dança, principalmente as que se encontram em forma de espetáculo, tenda à estandardização. Essa tendência dependerá de como tal técnica é administrada em cada corpo.

Entretanto, como a técnica de dança, outras técnicas presentes nas mais diversas atividades humanas também constituem um corpo, pois “todo fazer constitui um certo modo de agir e organizar o corpo” (ALMEIDA, 2011, p. 181). Desta forma, um corpo que se propõe a dançar, já é, antes de tudo, um corpo instituído e organizado.

Ao guardar em si este paradoxo, o corpo que dança sempre lidará com sua tendência à permanência em modelos instituídos tanto pelo tratamento social e cultural de que este corpo é objeto, quanto pela homogeneização proveniente de uma técnica empregada de forma a atingir certa eficácia.

3.1.1 O CORPO DA DANÇA CONTEMPORÂNEA

A dança contemporânea é hoje uma construção estética bastante consistente, porém difícil de conceituar. Fruto de influências múltiplas, esta dança acontece de maneira diferente em diferentes lugares do mundo e é feita por coreógrafos que possuem experiências corporais de gêneros variados e características distintas com trabalhos reconhecidos como contemporâneos mas que poderiam ser classificados de forma diferente. Diversidade é a principal marca desta estética.

A dança contemporânea surge a partir de ideais que tratavam o corpo de maneira diferente daquela como ele era tratado pelas técnicas de dança até então. Para seus pioneiros, como Rudolf Von Laban, Isadora Duncan, Mary Wigman, entre outros, a dança deveria buscar, em primeiro lugar, uma ruptura com princípios como: a expressão, que diz que a dança deve expressar as emoções; o primado do sublime e das questões inteligíveis sobre as questões sensíveis; a organização, que faz com que os corpos dos bailarinos criem um todo orgânico com gestos que convirjam para um fim (GIL, 2004).

No que diz respeito à dança, a intenção era promover uma separação ou independência entre esta e o elemento musical; em relação ao movimento, esvaziar as formas de qualquer conteúdo expressivo ou até mesmo significativo; já em relação à cena, a ideia era desestruturar o espaço cênico e o espetáculo, de forma a criar uma maior proximidade entre arte e vida.

Mais especificamente em relação ao corpo, buscava-se “liberta-lo” das formas artísticas instituídas, das convenções e técnicas já formalizadas para a dança, como o ballet clássico ou a dança moderna, por exemplo.

Enquanto a dança moderna, forjada nas primeiras décadas do século XX, buscava conferir um conteúdo mais expressivo à dança, fugindo do puro virtuosismo e da forma

técnica baseada na graça e elasticidade explorada no ballet, a dança contemporânea buscou ainda quebrar outras regras no que diz respeito ao corpo e ao movimento numa libertação das formas instituídas e de todo conteúdo expressivo.

Podemos citar alguns dos coreógrafos que mais se aplicaram nesta busca pela libertação dos corpos para a dança. Entre eles estão: Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown e Simone Forti. Estes jovens bailarinos que se reuniam para realizar suas pesquisas de movimento na Judson Dance Theater por volta da década de 60, buscavam, acima de tudo, a integração da multiplicidade na dança e a não idealização dos corpos para a execução da dança, além da ausência de um objetivo final predeterminado para o processo criativo.

Estes ideais puderam contribuir fortemente para esta abertura do corpo de que falamos. Esta possibilidade de lidar com o diferente, o não instituído e o não idealizado no corpo, foi o que norteou o desenvolvimento da dança a partir desse período.

Era dada ao dançarino uma autonomia gestual. O ato de dançar era então realizado inteiramente na atualidade, como gesto desnudo, na temporalidade espacial do presente em ação, pois sem a artificialidade temporal da criação, a dança se libertava da evocação de algo que fugia ao seu acontecimento integral na atualidade. E, com isso, a linguagem da dança, em essência vinculada ao corpo, desgarrava-se das mediações mentais e privilegiadas ao sujeito para esvaziar-se em sua condição primeira e, aqui, única: como linguagem corporal (OLIVEIRA, 2010, p.2).

Embora a dança contemporânea, a princípio, se apresentasse como um tipo de arte que prima pela liberdade dos corpos, também acabou sendo capturada pela institucionalização gerando categorizações, ainda que sutis; o que não deveria se tornar um estilo, uma escola ou uma técnica fechada - por se tratar da pesquisa por novas gestualidades e possibilidades corporais, se mostrou também capaz de criar “critérios herméticos, complexos e conceituais para os gestos” (ALMEIDA, 2011, p. 9).

Verifica-se nitidamente um impasse na dança, apesar de todo esforço da dança contemporânea para pensar a diversidade de corpos e gestos. Para nós, o que ainda permanece e impossibilita voos mais intensos são as ideias judicativas sobre o corpo” (Idem, p. 12).

Através da utilização de discursos gestuais e de tipos de corpos específicos, coreógrafos, bailarinos e grupos de dança foram, aos poucos, se adequando dentro de uma estética esperada, o que levou à geração de subjetividades e discursos próprios, que, mais tarde serviram para classificar gestos e corpos que pertencem a esta arte de “vanguarda” e aqueles que não pertencem (ALMEIDA, 2011).

Algumas das companhias atuantes hoje optam por não seguir as convenções criando um estilo próprio, onde a liberdade corporal, a experiência pessoal e as pesquisas individuais do coreógrafo exercem maior influência para suas criações que as “regras” e padrões estéticos esperados para ele; enquanto outras utilizam em seu discurso um “repertório gestual” bastante característico de uma técnica mais “fechada”.

A aproximação ou o afastamento deste discurso corporal pode influenciar na legitimação enquanto companhia de dança contemporânea no contexto Brasileiro hoje. Porém, é necessário salientar que devido à não definição das fronteiras e limites, algo que foi buscado pelo próprio ideal contemporâneo, se torna muito difícil compreender com precisão as definições e categorias classificatórias em trono da dança contemporânea.

O que percebemos é apenas uma tendência à criação de um sentido político hierárquico utilizado para legitimar ou desmerecer certos artistas através de privilégios dentro das instituições de consagração cultural da dança contemporânea, sejam elas de maior ou menor porte, de nível global ou específico.

Diante disto, temos de admitir que haja pelos menos dois olhares distintos através dos quais se pode analisar a “relevância” de determinada companhia dentro da estética contemporânea, ou até mesmo “classificar”, como de costume de muitos críticos de arte, cada uma delas como contemporânea ou não: um é o olhar do poder que se encontra manifestado dentro do circuito específico da dança contemporânea, o olhar de seus pares – instituições e

público especializado; o outro é o do circuito mercadológico – instituições que oferecem patrocínio a projetos de grande projeção, inclusive midiática, e o público não especializado.

Grandes companhias atuantes no cenário da dança contemporânea no Brasil, como Grupo Corpo, de Belo Horizonte, Quasar Cia de Dança, de Goiânia, Cisne Negro Cia de Dança, de São Paulo e a Cia Deborah Colker, do Rio de Janeiro, apresentam uma linguagem que se aproxima do olhar mercadológico. Apesar disso, algumas delas ainda conseguem manter em suas pesquisas corporais elementos que os identifica com os ideais e princípios de liberdade e multiplicidade gestual e corporal da dança contemporânea.

Entretanto, ao analisar a imagem e a postura do corpo presente nessas companhias, sobretudo na Cia Deborah Colker, nosso objeto de estudo, verificamos alguns pontos importantes com relação a esta identificação com os ideais e padrões mercadológicos muitas vezes impostos aos “produtos” culturais de nosso tempo.

O fato de mover grandes plateias de expectadores, em sua maioria, completamente leigos com relação à dança contemporânea e de ser considerada pelo sucesso de projeção midiática na concepção de alguns críticos envolvidos com o sistema cultural atual, nos leva a refletir sobre o que neste discurso corporal e em sua imagem representa, para aqueles que o assistem, a própria contemporaneidade.

Os diversos aparatos e dispositivos tecnológicos de que dispõe para a construção dos elementos cênicos e também o preparo dos corpos permitindo a expressão no máximo de sua capacidade, elasticidade e força constituem elementos para além da forma, possibilitando a construção simbólica em referência à imagem de corpo glorificado da contemporaneidade.

Estes elementos, que se manifestam acima de tudo no corpo, bem como a maneira como eles se constituem em representações da contemporaneidade na obra desta companhia, é o que discutiremos em seguida.

4. DEBORAH COLKER E A EXPERIÊNCIA DA DANÇA

A Cia de dança Deborah Colker nasce em 1994 a partir da estreia de seu primeiro espetáculo, *Vulcão*, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, quando foi convidada para abrir o evento *O Globo em Movimento* na mesma ocasião em que se apresentaria a companhia internacional Momix. A estreia fora fruto de seu trabalho realizado no ano anterior no Panorama RioArte de Dança²¹, a convite da organizadora do evento Lia Rodrigues. Deborah, que durante anos trabalhou no Grupo Coringa de dança, dava aulas no clube Casa do Minho, onde foi gerado o embrião do que seria sua companhia independente mais tarde.

Seu trabalho foi ganhando visibilidade ao longo desses anos à medida que atuava, desde a década de 1980, como bailarina e como diretora de movimento de peças teatrais e em programas de televisão, como shows, clipes e comerciais (BUARQUE, 2009).

No ano seguinte, a companhia já contava com o apoio da prefeitura, e com o espetáculo *Velox* (1995), alcançou grande sucesso de público e de mídia, o que a levou a ser convidada a participar da Bienal de Dança de Lyon, em 1996.

Como resultado do grande sucesso de seu último espetáculo, a companhia substituiu, em 1996, o apoio da prefeitura pelo patrocínio exclusivo da Petrobrás Distribuidora – BR, promovendo a elevação do nível profissional e a construção de uma infraestrutura que possibilitou a criação de espetáculos de grande porte. Inúmeras outras criações e pesquisas na área da dança puderam ser desenvolvidas, além de turnês por todo Brasil e exterior.

No Rio de Janeiro, inclusive, devido ao grande sucesso de público que seus espetáculos promovem, a companhia realiza todo ano uma temporada popular no Teatro João

²¹ Festival liderado por Lia Rodrigues que reúne coreógrafos e bailarinos, brasileiros e estrangeiros. Sua primeira edição foi em 1992, no Rio de Janeiro e hoje já se tornou o principal evento de dança contemporânea no Brasil com edições em outros estados.

Caetano (Rio de Janeiro), que, geralmente, dura três meses. A temporada chaga a lotar o teatro em todos os dias de apresentação, com filas na porta e ingressos esgotados.

Outro evento que marcou a carreira da coreógrafa foi o fato de ter sido convidada a participar da criação de um dos espetáculos do Cirque du Soleil. Deborah assina como criadora, diretora e coreógrafa do espetáculo *Ovo*, que estreou em 2009, onde dirigiu um elenco de 53 artistas de diferentes nacionalidades.

Segundo entrevista dada ao programa Sem Censura, da TV Brasil, em 27 de julho de 2010²², Deborah explica que o convite chegou até ela através da Cia Deborah Colker; quando o proprietário e diretor do Cirque, Guy Laliberté, assistiu seu espetáculo *Velox*, ficou impressionado com a parede de escalada que ela criara para a cena *Alpinismo*. Devido ao encantamento com a ousadia e técnica da coreógrafa, o diretor decidiu fazer o convite. Ela foi a primeira mulher, brasileira, a dirigir um espetáculo da companhia.

Desde sua estreia até os dias de hoje, a companhia já possui um repertório de dez espetáculos: *Vulcão* (1994) e *Velox* (1995) – que depois foram agrupados em uma nova montagem com o nome *Mix* (1996); *Rota* (1997), *Casa* (1999), *4 por 4* (2002), *Nó* (2005), *Dínamo* (2006), *Cruel* (2008) e *Tatyana* (2011).²³

Em todos os seus espetáculos a coreógrafa faz questão de adotar uma estética bastante arrojada e dinâmica como, por exemplo, com bailarinos de extremo vigor físico “pendurados” em uma roda gigante em pleno palco, ou em uma parede de escalada onde eles saltam, sobem e descem aparentemente sem muita dificuldade. Virtuosidade e performance acrobática são a principal marca que delinea todo o trabalho, seja pelos movimentos criados, seja pelo elenco de bailarinos.

²² Disponível em: www.tvbrasil.org.br/semcensura. Acesso em 28 fev. 2013.

²³ Disponível em: <http://www.ciadeborahcolker.com.br>. Acesso em 23 mar. 2012.

A estrutura criada para seus trabalhos é sempre grandiosa. A concepção dos cenários é fruto de uma parceria com Gringo Cardia, que já se realiza desde seus primeiros trabalhos. A estratégia é criar objetos arquitetônicos que levem ao espetáculo todo o dinamismo e a inquietação que a coreógrafa deseja servindo de apoio para as diversas acrobacias realizadas em cena.



Figura 13 – Cia de dança Deborah Colker - Espetáculo *Rota* – 1997

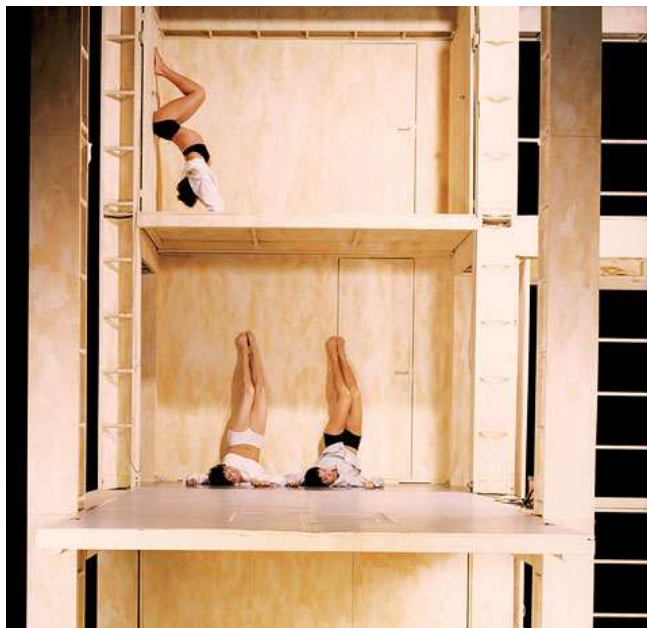


Figura 14 – Cia de dança Deborah Colker – Espetáculo *Casa* - 1999

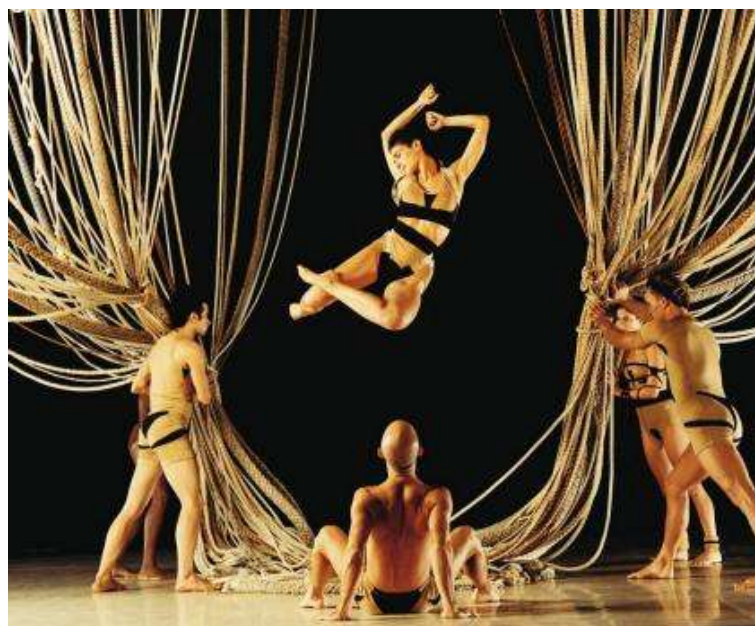


Figura 15 – Cia de dança Deborah Colker – Espetáculo *Nó* – 2005



Figura 16 – Cia de dança Deborah Colker – Espetáculo *Tatyana* - 2011

Em termos de temática, há referências ao cotidiano; De maneira implícita, trata das questões que envolvem a vida de pessoas comuns, como é o caso de *Casa*, onde o principal assunto é o dia-a-dia no lar.

A dramaturgia, por sua vez, costuma ser mais abstrata, sem compromisso com narrativa ou dramatização; ponto que foi modificado em seu último espetáculo, *Tatyana*, uma montagem baseada no clássico da literatura russa *Eugêni Oniéguin*, escrito por Aleksandr Púchkin (1799-1837). Em dois atos, a companhia leva ao palco os personagens do romance que interagem e contam a história de Oniéguin através de suas transformações psicológicas.

O vocabulário de movimento desenvolvido pela coreógrafa possui inspiração na técnica do ballet clássico. Apesar de não adotar integralmente o “vocabulário” do ballet na linha de seus movimentos, Colker utiliza a técnica como possibilitadora, como base corporal, o que fica visível quando observamos os corpos dos bailarinos se movendo em cena. Segundo Deborah, o treinamento em ballet é extremamente importante, porém deve ser capaz de superar a estética clássica ao ser aliado a outros tipos de trabalho físico:

Uma base clássica que supere o estilo clássico e se transforme em técnica. Não adianta só pegar um bailarino clássico, por exemplo os bailarinos saídos dos

Theatros Municipais da vida, que são companhias clássicas, eles tem que sofrer um pouquinho para o clássico ser uma técnica (...). o bailarino para estar preparado para dançar a minha linguagem precisa ter uma técnica clássica que supere essa técnica clássica e se transforma em uma técnica de movimento, que esteja acoplada a uma condição muscular de força, de leveza. (COLKER apud SIQUEIRA, 2006, p. 191).

Este tipo de estética e vocabulário de movimentos, de fácil identificação e assimilação por parte do espectador, acaba conquistando o público e levando aos teatros um número impactante de pessoas, o que ainda hoje é surpreendente para trabalhos de artes cênicas no Brasil, principalmente de dança contemporânea. Em um breve histórico, Buarque (2009) nos mostra alguns números de público dos espetáculos de Deborah Colker: *Vulcão* – 90 mil pessoas; *Rota* - quase 1 milhão de pessoas; *4 por 4* – 350 mil pessoas (Idem, p. 64).

A questão do público para a dança contemporânea tem sido bastante discutida hoje. Verifica-se que a grande maioria dos espetáculos apresentados no Brasil não chega a apresentar um número muito expressivo de espectadores. São inúmeras as pesquisas sobre formação de plateia, que buscam compreender a razão para um número tão baixo de espectadores nos espetáculos de dança contemporânea.

Deixando de lado as questões políticas envolvidas nestas discussões, podemos perceber que trabalhos que se aproximam de uma linguagem mais impregnada de referências estéticas e de uma herança corporal instituída a partir das conquistas do corpo moderno, possuem maior recepção junto ao público – principalmente o leigo, que busca encontrar códigos compreensíveis e estruturas significantes.

Em contrapartida, aqueles trabalhos onde o único referencial é a não permanência em modelos de corpos e em uma semântica pré-estabelecida, costumam atrair um número bem menor de espectadores, além de bem pouca (na verdade nenhuma) projeção midiática.

Os espetáculos da Cia Deborah Colker possuem uma significativa projeção na mídia; com grande penetração e um espaço privilegiado nos meios de comunicação, a companhia costuma figurar primeira página de cadernos de cultura em jornais importantes como *O*

Globo, Estado de São Paulo, Jornal do Brasil, e etc.; além de figurar também em revistas, que veiculam informações sobre espetáculos, fotos e entrevistas e em reportagens na TV. Tais reportagens quase sempre se referem à companhia sugerindo o sucesso de seus espetáculos e buscando despertar a curiosidade do público (BUARQUE, 2009).

Como podemos perceber, o perfil dos espetáculos da Cia Deborah Colker - os elementos utilizados, a estética predominante e a construção corporal (que estudaremos adiante) – se diferencia bastante da estética contemporânea tal qual estudamos no capítulo anterior. Os corpos livres de modelos técnicos instituídos, os movimentos triviais e a desestruturação do espaço cênico e do espetáculo, tão buscados pelos coreógrafos contemporâneos e que se mostram presentes em muitas companhias ainda hoje, são elementos que estão longe de se manifestar nos palcos onde Deborah Colker se apresenta.

Os esforços dos coreógrafos pós-modernos americanos dos anos 60 e 70 em buscar uma estética que contraria a linearidade, a continuidade, a representação e a figuração em favor das estruturas sem lógica e da justaposição, impulsionaram muitos artistas nas décadas seguintes até os dias de hoje, inclusive no Brasil, em produções em dança que aproximam o corpo de uma ideia de corpo “real” e ordinário e o afasta de uma concepção elitista, normatizada e de um ideal instituído.

O manifesto do “Não”²⁴, de Yvonne Rainer, tinha o objetivo de desconstruir os códigos da dança e do espetáculo e se distanciar das tradições que impediam de construir um corpo totalmente distante das virtuosas normatizadas. Esta corrente, juntamente com outras

²⁴ Texto redigido por Yvonne Rainer que resumia os princípios da nova dança pós-moderna: “Não ao espetáculo, não ao virtuosismo, não às transformações e à magia e ao uso de truques, não “*glamour*” e à transcendência da imagem da *star*, não ao heroísmo, não ao anti-heroísmo, não às imaginárias de pechisbeque, não ao comprometimento do bailarino ou do espectador, não ao estilo, não às maneiras afetadas, não à sedução do espectador graças aos estratagemas do bailarino, não à excentricidade, não ao fato de alguém se mover ou se fazer mover.” (Gil, 2004, p. 151).

que surgiram na mesma época, como o *Contato-Improvisação*²⁵, de Steve Paxton, que procurava reinscrever o corpo que dança em sua espontaneidade sem ter de confrontá-lo com técnicas que, segundo ele, impediriam sua liberdade, provocaram uma reviravolta na atividade coreográfica nos anos que se seguiram.

A partir de suas reivindicações e renúncias, das mais discretas às mais extremas, as pesquisas em dança deste período geraram uma proliferação de experiências coreográficas de todas as espécies, sempre heterogêneas, onde tudo que se entendia como dança anteriormente parecia destruído em favor de um jogo de livre apresentação do movimento, dos corpos e de suas ações em relação aos objetos, aos outros corpos e aos lugares.

Estas experiências criaram uma vertente de construção de corpo para muitos trabalhos posteriores. Laurence Louppe (2000), em seu artigo *Corpos Híbridos*, nos mostra como este corpo atípico, situado em “nenhum lugar” e “longe das zonas reconhecíveis da experiência corporal”, é, hoje em dia, “o destino do corpo que dança”.

Algumas companhias de dança contemporânea no Brasil atualmente desenvolvem trabalhos que apostam nesta estética, de um corpo mais livre e com uma pesquisa de movimentos longe do “convencional”. É o caso da Cia carioca Dani Lima, que, através de experiências híbridas em artes, desenvolve uma poética “cotidiana do corpo”.²⁶

Os corpos representados nos espetáculos de companhias como a Dani Lima e tantas outras que podemos citar no cenário da dança carioca, por exemplo, como A Lia Rodrigues Cia de Danças, a Cia Paula Aguas, a Márcia Milhazes Cia de Dança, entre outras, “refletem

²⁵ Técnica desenvolvida e aplicada em forma de exercícios de dança pelo coreógrafo Steve Paxton. Consistia em estabelecer um contato entre os corpos que dançam para, através da improvisação de movimentos, com contato físico ou não, encontrar o equilíbrio da consciência dos corpos fazendo com que a energia passe de um para o outro em um fluxo ininterrupto. (Gil, 2004).

²⁶ Disponível em: <http://www.ciadanielima.com.br>. Acesso em: 20 fev. 2013.

preocupações de um corpo comum e estranho a todos nós na sociedade” (MARINHO, 2008, p. 122).

O corpo na sua intimidade, sandálias havaianas, calça, blusa, olhando o público, prestes a falar algo, a dançar ou a estar lá, parado. Corpo quase se movendo. Corpo pensando no que fazer. (...) Falamos de danças contemporâneas que assim se definem por pensar o corpo como meio de repensar sua própria dança, não só feita de passos guardados, reproduzidos ou compostos em nova ou velha configuração, mas sim de corpo contido de memória, histórias cheias de estórias e, portanto, de imagens que expõe a matéria do corpo.”(Idem, p.120).

Segundo a autora, o corpo da dança contemporânea hoje se apresenta como um corpo comum, que faz da dança não mais aquilo que esperamos dela, mas aquilo que, “a partir dela, pode-se pensar sobre nós mesmos.” O que vemos em espetáculos de companhias de dança contemporânea hoje, em sua grande maioria, não é mais aquela dança reconhecível pelo nosso leque de repertório do que tradicionalmente se define como dança, mas “vemos corpos comuns, vemos esculturas, vemos corpos de gente, artistas de pele”. (idem).

A declaração de Marinho poderá a princípio nos causar certo estranhamento quando nos colocamos diante de espetáculos como os da Cia Deborah Colker - tão cuidadosamente elaborados com extremo rigor técnico, onde se percebem grandes investimentos em tecnologias que fazem dos elementos cênicos, como cenários, iluminação e figurinos, suportes para a virtuosidade dos corpos impecáveis que dançam e parecem mais “super-humanos” que bailarinos.

Entretanto, ainda podemos, diante desta diferença marcante entre a estética predominante (ainda que de menor visibilidade, talvez, entre o público leigo) e a estética de Colker, fazer a seguinte pergunta: Em face desta construção (ou desconstrução) de corpo que caracteriza a dança contemporânea hoje, de que forma o tipo de corpo construído por Colker poderá representar simbolicamente a contemporaneidade através da dança? É o que buscaremos averiguar nas linhas que se seguem.

4.1 O CORPO EM CENA: DA TRANSFORMAÇÃO À REPRESENTAÇÃO.

A preparação corporal verificada nos trabalhos da companhia de dança Deborah Colker é bastante peculiar. Afastando-se da concepção de corpo conforme desenvolvida por coreógrafos e teóricos que atuam hoje nas pesquisas sobre dança, registrado anteriormente, a coreógrafa desenvolve um trabalho onde predomina a imagem de corpo baseada no rigor técnico.

A escolha dos bailarinos por parte da coreógrafa já se constitui, em primeira instância, elemento importante para nosso estudo. Segundo depoimentos da própria Deborah Colker (apud SIQUEIRA, 2006), os intérpretes de seus espetáculos precisam ser fortes, flexíveis, com base técnica em ballet clássico e dispostos a submeter seus corpos a risco físico.

Colker aponta o que busca em um bailarino explicando que este deve ser um “corpo produtivo”. Ou seja, além de possuir uma condição técnica que o permita se movimentar com inteligência e criatividade, suas condições físicas devem ser tais que tornem este corpo disponível para atender às solicitações, como saltos, giros, acrobacias, condições musculares e etc.: “O corpo do bailarino é muito importante, as possibilidades físicas que oferece, as possibilidades técnicas que oferece, mas, principalmente, as possibilidades como indivíduo no mundo. “(COLKER apud SIQUEIRA, 2006, p. 190).

Depois de confirmar as possibilidades técnicas e físicas do bailarino escolhido, Deborah investe em um preparo específico para que seu elenco esteja pronto para desenvolver toda pesquisa de movimentação proposta por ela. A cada espetáculo surgem novas necessidades em relação ao uso do corpo (pois cada um deles propõe um tipo de exploração

do corpo no espaço), por isso, as técnicas de preparação física e técnica também podem variar.

Deborah explica que sua companhia faz, diariamente, aulas de ballet clássico e de contemporâneo, além das horas de ensaio do repertório em questão (Idem). Entretanto, em entrevista dada em 2011 à revista eletrônica Fatos e Dados, da patrocinadora Petrobrás²⁷, a bailarina Ana Caroline Pegano Lima, integrante da companhia, acrescenta que, por ocasião da apresentação do espetáculo *Tatyana* no Festival Internacional de Londrina, os bailarinos também faziam aulas de alongamento e musculação: “Fomos direto para o teatro, onde fizemos aula de balé (o que acontece sempre), malhação, alongamento e ensaios”.

Para conciliar uma rotina intensa de ensaios (7h e 45min por dia²⁸) e apresentações, os bailarinos precisam ter um preparo físico satisfatório além de contar com seguro de saúde, seguro de vida e bons fisioterapeutas à disposição.

Em consequência do preparo percebemos em seus corpos os indícios de um trabalho físico intenso e minucioso, comparado ao de atletas de rendimento: são corpos fortes, os ditos corpos “sarados”, e capazes de realizar atividades de grande resistência.

Uma pesquisa realizada por estudantes da Universidade Castelo Branco²⁹, onde foi analisado o perfil das qualidades físicas dos bailarinos bolsistas avançados do Centro de Movimento Deborah Colker³⁰, concluiu que a preparação e o rendimento físico dos bailarinos de companhias de dança como esta podem ser considerados de alto rendimento e comparados

²⁷ Disponível em: <http://fatosedados.blogspotrobras.com.br>. Acesso em: 27 fev. 2013.

²⁸ Dado fornecido em entrevista dada por Deborah a Terra Magazine em 2008. Disponível em: <http://terramagazine.terra.com.br>. Acesso em: 27 fev. 2013.

²⁹ Disponível em: <http://www.fpjournal.org.br>. Acesso em: 27 fev. 2013.

³⁰ Escola de dança criada em 2005 pela Cia Deborah Colker e situada no bairro da Glória, RJ. A escola funciona como espaço com aulas de diversas modalidades artísticas e realiza projetos sociais através do ensino da dança, além de servir também como espaço para as criações e ensaios da companhia.

ao de atletas, pois eles passam por processos seletivos rigorosos e sessões de intenso treinamento.

Tal resultado nos mostra que o modelo de corpo apresentado pela companhia possui total identificação com os padrões do corpo atlético e belo, dos esportes e academias, tão atual na cultura ocidental.

Apesar de não termos tido acesso a informações precisas sobre o treinamento realizado pela companhia e o preparo específico para as exigências dos espetáculos, bem como sobre a relação de seu trabalho corporal com o trabalho verificado em atividades atléticas como a ginástica e o circo, podemos supor, por sua passagem pelo Crique Du Soleil, que esta aproximação é real. Pois, conforme comentamos anteriormente, o convite surgiu por parte de Guy Laliberté por este identificar na companhia de Colker um tipo de performance semelhante à circense, utilizada nos trabalhos do Cirque.

Este fato colabora para a ideia de que o trabalho da Cia Deborah Colker possui grande identificação com o pensamento que entende e trata o corpo como um recurso que pode e deve ser explorado até seus limites, conforme análise realizada no capítulo 2.1 de acordo com Le Breton (2011); sua imagem corporal remete-nos à gestão do corpo como uma máquina da qual se deve tirar o maior rendimento possível em função de um resultado final, a mesma veiculada pela mídia.

A superação dos limites do corpo se torna a principal marca da pesquisa de movimentos nos espetáculos da companhia. Embora trabalhe com diferentes temáticas, o corpo e suas potencialidades sempre aparecem em destaque em Colker. Devido a isso, a coreógrafa acaba sendo alvo de críticas, pois o que se vê é uma grande valorização do corpo e de tudo aquilo que ele pode fazer, de maneira que sempre surpreenda o público.

Apesar das controvérsias que tais críticas possam gerar, é notório o tratamento altamente técnico e preciso que este corpo exhibe nas coreografias, que trazem um incrível “virtuosismo” coreográfico, muita precisão e vigor nos corpos, que brincam de explorar as mais diversas formas de utilização do espaço cênico. É o que percebemos nas palavras do crítico do jornal O Globo, Arthur Xexéu:

Os espetáculos de Deborah Colker costumam surpreender as mais empedernidas plateias. A maneira como seus bailarinos desafiam a lei da gravidade, sua capacidade de escalar paredes com a agilidade de homens-aranhas, de se livrar de atiradores de facas com magia circense, de girar em rodas gigantes sem perder as sapatilhas são mesmo surpreendentes. (XEXÉU, 2011. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/xexeu>>. Acesso em: 17 de jun. 2011).

Este corpo modelado e trabalhado por técnicas de aprimoramento físico aparece de diferentes formas e em diferentes situações. Podemos ver exemplos disto em suas coreografias: Um corpo literalmente atlético, aproximado daquele dos esportes, visto em *Velox* (1995) onde os bailarinos escalam uma parede de alpinismo, e também em *Dinamo* (2006), que reincorpora alguns elementos e a mesma temática de *Velox*.

Um corpo arriscado e com uma dinâmica impressionante como na “roda-gigante” de *Rota* (1997). Em *Casa* (1999), os corpos absurdamente sincronizados aparecem se equilibrando num cenário de sete metros de altura; *4X4* (2002) exhibe um corpo no limite da precisão e concentração ao dançar em corredores estreitos, formado por vasos de porcelana, realizando saltos e giros.

Um corpo forte e musculoso, que se desenha especialmente em função do figurino, se pendurando em cordas no espetáculo *Nó* (2005). *Cruel* (2008) traz um corpo habilidoso e com uma extrema agilidade, que realiza um duelo arriscado com facas e, novamente, a força física se mostrando essencial na realização de um pas-de-deux masculino.

Por último, em 2011, temos *Tatyana*, que apesar de fugir um pouco à forma e à temática preferidas de Colker, ainda mostra um corpo se arriscando em movimentos precisos num cenário arquitetônico.

Vemos, portanto, que as questões relacionadas às potencialidades físicas, ou ainda, relacionadas à superação e construção de um corpo impecável e minuciosamente trabalhado para alcançar altas performances, um “super-corpo”, se mostra não como um plano de fundo, mas como primeiro plano, independente da temática escolhida.

O investimento na imagem do corpo saudável, forte e sem limites vista nos programas de TV, conforme estudamos no capítulo 2.3, é a mesma vista nos espetáculos da companhia, que, apesar de se tratar de uma manifestação artística e por, isso, não estar comprometida com o objetivo de construir, reproduzir ou inculcar certa imagem corporal, se mostra em conformidade com suas representações contemporâneas. Este fato comprova o que fora discutido segundo Geertz (1973) no primeiro capítulo: que, como manifestação artística, está inserida no sistema de códigos simbólicos que constituem nossa sociedade.

O que vimos anteriormente em Almeida (2011), em relação a técnicas voltadas para a eficácia, ou seja, voltadas para o alcance de um objetivo final e bem definido, é o que podemos perceber neste corpo que dança; um corpo produzido e trabalhado especificamente para um objetivo final: o de ser, segundo o conceito da própria Deborah, um “corpo produtivo”.

Na contramão da grande maioria dos trabalhos de dança contemporânea, Deborah Colker investe em uma linha artística bastante distinta. O uso de alguns elementos que já identificamos anteriormente é um exemplo desta decisão, entretanto, ainda queremos destacar o lugar dado ao corpo.

Muitos coreógrafos também investem em um trabalho físico intenso, porém Colker possui um diferencial: o investimento em uma linguagem que busca a comunicação com o público através da utilização de ícones, signos facilmente identificados e interpretados pelos espectadores, como, por exemplo, o tipo físico dos bailarinos e a virtuose. Para ela, esta comunicação fácil com o público é de grande importância:

É, não tenho pouca, tenho muita. Tenho totalmente a intenção [...] sou mais radical, acho que quem diz que não tem a intenção de comunicar está sendo ingênuo ou, digamos assim, ignorante. [...] A partir do momento em que você se colocou artisticamente numa ação ao público, está comunicando uma série de intenções, de questões, queira ou não, tenha consciência ou não. [...] Será que fazer um espetáculo que se comunique realmente mais rápido, mais facilmente, não é muito mais difícil, muito mais difícil? [...] Acho que um espetáculo acontece quando a comunicação se estabelece. (COLKER apud SIQUEIRA, 2006, p. 204 e 205).

Diante desta linguagem que contém elementos de fácil comunicação com o público, alguns estudiosos e críticos discutem sobre seu trabalho questionando sobre sua classificação como coreógrafa de dança contemporânea.

Apesar de entendermos que para estabelecer classificações acerca da estética na qual se encaixa um trabalho artístico seja necessária uma análise mais aprofundada, sabemos que a presença de elementos que se configuram como representação da contemporaneidade no corpo não é suficiente para afirmar que o trabalho de Colker é contemporâneo; tendo em vista toda a análise que realizamos sobre os valores e pressupostos teóricos que fundamentam a dança contemporânea.

Da mesma maneira que o corpo nos interpela com todo o investimento da indústria midiática, nos seduz como espectadores nas coreografias de Deborah Colker provocando profunda identificação e gerando signos do tratamento que nós, como parte desta cultura, temos dado a ele.

O corpo virtuoso, preciso, atlético, forte e habilidoso das coreografias de Deborah Colker se torna um ícone do corpo reconstruído, modelado pelas técnicas de aprimoramento físico, hipervalorizado e glorificado da cultura contemporânea. Como afirma Siqueira (2006):

A obra de Deborah Colker revela na aparência e no gestual um corpo típico da zona Sul carioca, a região das praias. O figurino *fashion* de seus espetáculos revela tendências da moda, a música é também um *up to date*, misturando clássicos com ritmos atuais. [...] O conjunto desses fatores, aliado à intenção da coreógrafa de promover comunicação com o público e à produção de qualidade dos espetáculos, certamente faz com que suas peças gerem forte empatia com as audiências. (Idem, p. 206).

5. O CORPO QUE DANÇA COMO SIGNO DA CONTEMPORANEIDADE.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Ao analisarmos o corpo enquanto signo ou representação da contemporaneidade na obra de Deborah Colker, buscamos encontrar nos elementos que constituem seus espetáculos, dando ênfase à construção corporal, exemplos da relação entre este corpo e o “corpo contemporâneo”. Esta relação emerge de algumas qualidades encontradas no seu referente, e este será o fundamento para reconhecermos na representação o objeto representado.

Para concluir a análise, realizamos um estudo de imagens de alguns fragmentos de espetáculos da companhia objetivando ilustrar o pensamento desenvolvido até aqui a respeito da relação entre o objeto – o corpo que dança na cena de Colker, e o seu fundamento – a imagem de corpo da sociedade pós-moderna, para compreendermos a ação do signo gerado.

O primeiro fragmento que queremos apresentar é *Alpinismo*, uma das cenas do espetáculo *Mix*, de 1995. Nesta coreografia, vemos um corpo literalmente atlético, aproximado do corpo dos esportes. Os bailarinos escalam uma parede vertical, tal qual uma parede de escalada, onde sobem e descem, saltando e fazendo acrobacias com o apoio de pés e mãos nas garras presas à parede.

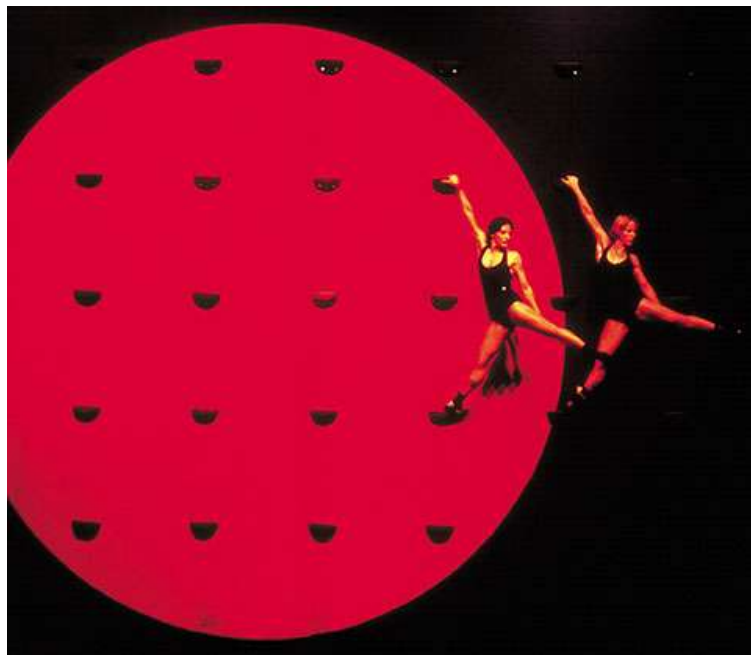


Figura 17 – *Alpinismo*. Espetáculo *Mix*, Cia Deborah Colker, 1995. Bailarinas utilizando dois apoios para sustentação do corpo na parede de escalada.

Os corpos desafiam a gravidade, mostrando extrema força muscular e muita habilidade motora. Alguns movimentos são realizados com quatro apoios, outros com apenas três ou dois e até um único apoio; ficam pendurados nas garras e, em alguns momentos, nos corpos dos outros bailarinos, utilizam apoios invertidos e saltam de uma garra para a outra.



Figura 18 - *Alpinismo*. Espetáculo *Mix*, Cia Deborah Colker, 1995. Bailarinas realizando movimentos em apoio invertido nas garras da parede de escalada.



Figura 19 - *Alpinismo*. Espetáculo *Mix*, Cia Deborah Colker, 1995. Bailarinos se movimentando através de apoios nas garras e no corpo de outros bailarinos.

O corpo de *Alpinismo* é totalmente trabalhado para desempenhar uma alta performance atlética, já que este exercício requer muita força e coordenação motora. O corpo precisa estar pronto para desafiar aquilo que o torna limitado: o seu próprio peso.

Como signo do “corpo remodelado” da atualidade, o “super-corpo” de *Alpinismo* representa o corpo desafiado, aquele que vai além de suas possibilidades reais e alcança novas possibilidades graças às tecnologias de aprimoramento, como musculação e exercícios de resistência, e também às tecnologias dos materiais utilizados.

Esta imagem de corpo pode ser facilmente identificada com a imagem dos corpos das atividades esportivas. A própria escalada, atividade a qual a coreografia faz referência, é um dos exemplos dessa identificação: um esporte de alto risco, que exige força, concentração e muita técnica. Esta modalidade esportiva tem crescido muito no Brasil em função dos benefícios físicos que pode proporcionar.



Figura 20 – Escalada ao ar livre



Figura 21 – Escalada ao ar livre



Figura 22 – Muro de Escalada

O segundo fragmento que vamos analisar é *Cordas*, primeiro ato do espetáculo *Nó*, de 2005, um trabalho que, para falar sobre o desejo, utiliza em seu primeiro ato uma estrutura de 120 cordas que descem do teto onde bailarinos se penduram e fazem acrobacias. Além das cordas no centro do palco, os bailarinos ainda utilizam elásticos e outras cordas menores para se amarrar um ao outro realizando movimentos de peso e contrapeso aproveitando as alavancas proporcionadas pelos materiais.

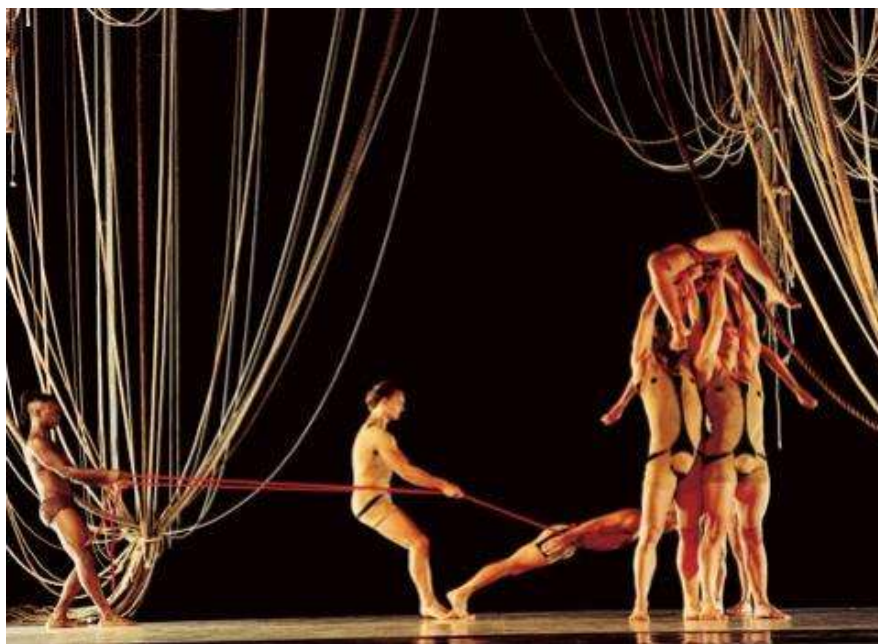


Figura 23 – *Cordas*. Espetáculo *Nó*, Cia Deborah Colker, 2005. Bailarinos amarrados a cordas realizando movimentos de peso e contrapeso.



Figura 24 - Cordas. Espetáculo *Nó*, Cia Deborah Colker, 2005. Bailarinos amarrados a cordas realizando movimentos de peso e contrapeso.

Os corpos que dançam com as cordas e elásticos demonstram um extremo controle da força e, acima de tudo uma grande flexibilidade, pois estes instrumentos os permitem utilizar o peso do corpo do outro bailarino para alcançar a maior amplitude possível nos movimentos do corpo.

Os movimentos realizados impressionam a plateia, pois se tratam de corpos altamente treinados para se esticar até o limite (às vezes além do limite comum) mantendo o equilíbrio, o que requer extrema aplicação de força no abdome, pernas e braços, tanto para sustentar seu próprio peso, como o peso do outro.

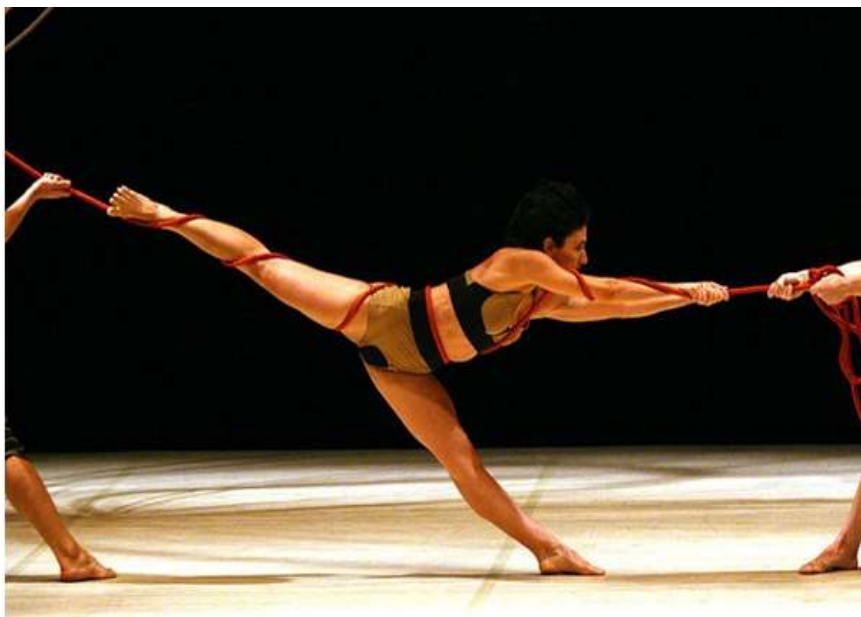


Figura 25 - *Cordas*. Espetáculo *Nó*, Cia Deborah Colker, 2005. Bailarinos demonstrando extrema flexibilidade e força

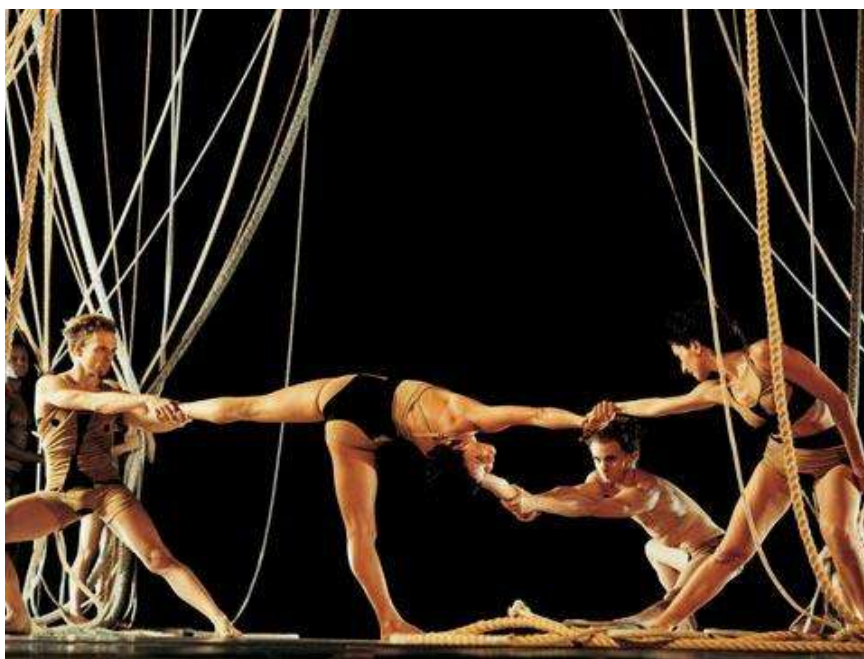


Figura 26 - *Cordas*. Espetáculo *Nó*, Cia Deborah Colker, 2005. Bailarinos demonstrando extrema flexibilidade e força

Como signo da busca pelo total controle do corpo e de suas potencialidades, o corpo de *Cordas* representa a imagem do corpo “completo”; aquele que apresenta um condicionamento físico global, com as mais importantes qualidades físicas bem trabalhadas, principalmente flexibilidade, força, resistência e equilíbrio.

Este tipo de corpo pode ser comparado ao corpo do *Pilates*, técnica de exercícios que está se destacando muito hoje, tanto no mercado de fisioterapia, quanto no mercado do *fitness*. O número de estúdios de pilates e de academias de ginástica que oferecem a modalidade, bem como o número de pessoas que a praticam, vem crescendo muito em função dos benefícios que ela proporciona: alinhamento postural adequado, fortalecimento dos músculos, sobretudo do abdome, ganho de massa muscular, amplitude muscular, maior consciência corporal equilíbrio e coordenação motora. Estas são exatamente as características mais desejadas por aqueles que estão em busca da saúde e do corpo perfeito.



Figura 27 – Exercício de Pilates



Figura 28 - Exercício de Pilates



Figura 29 - Exercício de Pilates



Figura 30 - Exercício de Pilates

Outro fragmento que ilustra a representação do corpo glorificado da contemporaneidade é *Reflexos*, terceira e última parte do espetáculo *Cruel*, criado em 2008. Nesta coreografia, os bailarinos exibem seus corpos praticamente desnudos, com figurinos que deixam o corpo em destaque, dançando diante de grandes paredes espelhadas que giram e se deslocam pelo palco.



Figura 31 – Reflexos. Espetáculo Cruel, Cia Deborah Colker, 2008. Corpo com figurino que evidencia as formas e a sensualidade



Figura 32 – Reflexos. Espetáculo Cruel, Cia Deborah Colker, 2008. Corpos com músculos à mostra dançando em meio aos espelhos.

Eles não só dançam na frente dos espelhos, como também sobem, descem, saltam, se penduram neles erguendo os corpos de outros bailarinos do chão para o alto da parede, numa demonstração de força e equilíbrio. Em determinados momentos, passam por dentro do espelho através de escotilhas que se localizam no centro da parede espelhada.

Estes elementos cênicos produzem um efeito de multiplicação dos corpos em cena, confundindo o olhar do espectador e gerando um efeito óptico que revela partes do corpo como pernas, braços, costas e abdomens de maneira ampliada.



Figura 33 - *Reflexos*. Espetáculo *Cruel*, Cia Deborah Colker, 2008. Reflexos dos corpos desnudos se multiplicando em cena.



Figura 34 - *Reflexos*. Espetáculo *Cruel*, Cia Deborah Colker, 2008. Efeito ilusório que evidenciam partes do corpo dos bailarinos proporcionado pelos espelhos.

O corpo de *Reflexos* é um corpo musculoso e belo, uma imagem de corpo idealizada. O que se vê em cena é um corpo que se vê e se mostra, através do efeito de ampliação e multiplicação proporcionado pelos espelhos, trazendo o foco para suas potencialidades e aparência física.

Desta forma, o vemos como signo, pois representa a busca pelo ideal de corpo trabalhado para estar em evidência, para ser visto e admirado, para demonstrar capacidades além do “natural”. Podemos compará-lo à imagem de corpo veiculada pela mídia, conforme mostrado em capítulos anteriores, nas imagens de capas de revista de beleza e saúde.

Como observado por Siqueira (2006), este corpo que aparece em cena é o típico corpo da zona sul carioca; se andarmos pelas praias, por exemplo, o que veremos é uma proliferação destes corpos “sarados”, que exibem sua “saúde” e beleza e reafirmam o ideal de corpo a ser conquistado.



Figura 35 – Famosos exibindo seus corpos pela zona sul do Rio



Figura 36 - Famosos exibindo seus corpos pela zona sul do Rio



Figura 37 - Famosos exibindo seus corpos pela zona sul do Rio

Analisando as características do corpo que dança nos espetáculos da Cia Deborah Colker, após empreendermos uma pesquisa teórica minuciosa acerca do fundamento que nos permite realizar tal análise, utilizamos os argumentos da semiótica para compreendermos de que maneira este se configura como representação da contemporaneidade.

Concluindo com base na análise semiótica, podemos dizer que o corpo em Colker é: *índice* do corpo na atualidade ao apresentar características que o relaciona à existência real de um trabalho físico, um treinamento, uma técnica de transformação deste corpo;

É ainda *símbolo* do corpo na atualidade, quando, por consequência de uma convenção ou hábito, denota aquele corpo que, por consumir ou adquirir as técnicas e instrumentos disponíveis no mercado para seu melhor desempenho, adquire tal forma e aparência;

E também é *ícone* do corpo na atualidade, quando apresenta qualidades deste corpo - virtuosismo, beleza, precisão, força, habilidade, elasticidade, performance esportiva etc. - são o que o torna apto a ser uma representação daquele corpo com o qual ele se assemelha - o

corpo reconstruído, remodelado pelas técnicas de aprimoramento físico, hipervalorizado e glorificado da cultura contemporânea.

A plasticidade deste corpo em cena fornece para o espectador os signos através dos quais ele identificará o contexto cultural em que está inserido, fazendo com que este dê sentido ao que vê.

A imagem dos corpos aparentemente perfeitos dialoga diretamente com a imagem de corpo que se espera ver e a maneira como eles resolvem as situações propostas em cena, com extrema habilidade, precisão, resistência e força, que revela o tipo de preparo recebido, faz referência ao tipo de tratamento que se busca dar a ele.

O trabalho corporal intenso, o aprimoramento técnico e os movimentos que extrapolam os limites usuais são, portanto, os signos da contemporaneidade neste corpo. Mas não apenas isto; a hipervalorização da aparência física, que faz referência ao corpo jovem e belo, e de suas mais altas potencialidades, conforme vemos exacerbadamente nos apelos midiáticos, também estão presentes neste corpo que dança, ainda que não haja a intenção de destacar tais atributos em detrimento da própria dança.

Desta forma, a análise, pois, aqui verificada, nos permite entender que a obra da Cia de dança Deborah Colker representa a contemporaneidade através da maneira como o corpo se apresenta e constrói uma imagem espelhada na representação do corpo na atualidade.

Este corpo, além de exibir em cena suas mais extremas potencialidades físicas, tendo como aparato para a criação desta imagem todos os outros elementos cênicos, é também um corpo belo. Assim sendo, manifesta-se como signo, uma representação mental para o observador de tudo aquilo que ele considera contemporâneo.

Apesar da relação de identificação entre o modelo contemporâneo de corpo, conforme repetidamente mostramos nas análises realizadas, não será apenas por isso que se poderá

identificar na dança em questão a arte da contemporaneidade. O corpo, em questão, é um instrumento, mas a dança, assim como as demais atividades artísticas, vai além, buscando sempre as características de seu momento histórico.

Pois, retomando Geertz (1997): “um artista trabalha com sinais que fazem parte de sistemas semióticos que transcendem em muito a arte que ele pratica.” (idem, p.165).

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AGANBEM, Giorgio. **O que é contemporâneo?** *In* O que é Contemporâneo e outros ensaios. Chapecó: Editora Argos, 2009.

ALMEIDA, Marcus Vinícios Machado de. **A selvagem dança do corpo**. Curitiba, PR: CRV, 2011.

BARBOSA, Vivian Vieira P. **Sobre a autonomia da forma na dança – Rudolf Laban confrontado a partir de Theodor Adorno**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte). Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói-RJ, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as consequências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

_____. **Tempos líquidos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____. **Vida líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BOURDIEU, P. e DARBEL, A. **O amor pela arte: Os museus de arte na Europa e seu público**. São Paulo: Zouk, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

_____. **Gostos de classe e estilos de vida**. In: ORTIZ, Renato (Org.). **Pierre Bourdieu: sociologia**. São Paulo: Editora Ática, 1983.

BUARQUE, Isabela Maria A. G. **A formação recente do campo da dança. (1980-1990): uma análise comparada da trajetória de duas companhias cariocas**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais UFRJ/IFCS, Rio de Janeiro, 2009.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo editorial, 2003.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **A dobra. Leibnis e o barroco**. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DOMENÈCH, M; TIRADO, F e GÓMEZ, L. **A dobra: psicologia e subjetivação**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org. e trad.). **Nunca fomos humanos. Nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DUPOND, Pascal. **Vocabulário de Merleau-Ponty**. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ECO, Umberto. **Tratado geral de Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

FOSTER, Susan Leigh. **Choreographing History**. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir. Nascimento da prisão**. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

GEERTZ, Clifford **A arte como sistema cultural**. In: **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

_____. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

GIL, José. **Movimento total. O corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GUATTARI, Felix. **Caosmose. Um novo paradigma estético**. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.

GREINER, Christine. **O corpo em crise. Novas pistas e o curto-circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2010.

HAYLES, Catherine. **Virtual bodies and flickering signifiers**. In: DRUCKREY, Timothy (ed.) **Electronic culture. Technology and visual representation**. New York: Aperture Foundation, 1996.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

JULIEN, François. **Tratado da eficácia**. São Paulo: Editora 34, 1998.

KAMPER, Dietmar. **Corpo vivo corpo morto**. Seminário Internacional “*Imagem e Violência*” do CISC – Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia. 2000, São Paulo. Biblioteca digital do CISC. Disponível em: <http://www.cisc.org.br>. Acesso em: 20 de junho de 2011.

_____. **Corpo**. In: WULF, Christoph e BORSARI, Andrea (Orgs.). **Cosmo, corpo, cultura. Enciclopedia antropológica**. Milano: Bruno Mondadori, 2002. Biblioteca digital do CISC. Disponível em: <www.cisc.org.br>. Acesso em: 10 jun. 2011.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**, São Paulo: Summus, 1971.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought**. New York: Basic Books, 1999.

LANGER, Susanne. **Sentimento e Forma**. São Paulo: Perspectiva, 1980

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

_____. **Antropologia do corpo e modernidade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

LE MOS, André. **Cibercultura. Tecnologia e vida social na cultura contemporânea**. Porto Alegre: Sulinas, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

LUIZI, Maria. **Percepto e juízo perceptivo na fenomenologia de Peirce**. In: **Cognitio-Estudos: Revista eletrônica de filosofia do programa de pós-graduados de filosofia da PUC-SP**. São Paulo, V.3, n. 1, jan./jun. 2006. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/pos/filosofia>>. Acesso em: 25 de jul. 2011.

LOUPPE, Laurence. **Corpos Híbridos**. In: SOTER, S. e PEREIRA, R. (Orgs). **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000.

MAUSS, Marcel. **As técnicas corporais**. In: -----, **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

MARINHO, Nirvana. **Tornando (mais) política a imagem da dança**. In: **Imagem – Caderno da revista eletrônica Polêmica!Ca, da UERJ**. Rio de Janeiro, n.7, 2008. Disponível em: <http://www.polemica.uerj.br>. Acesso em: 20 de fev. 2013.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

-----, **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

NOË, Alva. **Action in perception**. Cambridge: MIT Press, 2004.

OLIVEIRA, Ana Marcela França. **Do corpo o incorporal**. In: **Gambiarra. Revista dos Mestrados do Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – UFF**. Niterói, RJ, n. 3, ano 3, 2010. Disponível em: <http://www.uff.br/gambiarra>. Acesso em: 27 jan. 2012.

PEIRCE, C.S. **Collected papers**. A.W. Burks ed. v.8. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931.

PEPPERELL, Robert. **The post human condition**. Oxford: Intellect, 1995.

ROSE, Nikolas. **Inventando nossos eus**. In.: SILVA, Tomaz Tadeu. (Org.). **Nunca fomos humanos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

SANTAELAA, Lúcia. **A teoria geral dos signos: Como a linguagens significam as coisas**. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

_____. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.

_____. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SEBEEK, Thomas. **The sign is just a sign**. Indiana: Indiana Press, 1991

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Nós, ciborgs: o corpo elétrico e a dissolução do humano**. In: ----- (org. e trad.) **Antropologia do ciborg**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura: A dança contemporânea em cena**. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

WIENER, Norbert. **Cybernetics: Or control and communication in the animal and machine**. New York: John Wiley, 1948.

SITES:

Disponível em: <<http://www.abril.com.br>> Acesso em: 22 set. 2012.

Disponível em: <<http://www.ciadanilima.com.br>> Acesso em: 20 fev. 2013.

Disponível em: <<http://www.brasilecola.com/sociologia/body-modification.htm>> Acesso em: 12 jun. 2012.

Disponível em: <<http://www.ciadeborahcolker.com.br>> Acesso em 23 mar. 2012.

Disponível em: <<http://www.diariodasaude.com.br>> Acesso em: 04 dez, 2012.

DANTAS, Paulo M. S.; FILHO, José Fernandes e NISHIOKA, Grazielle A. C. **Perfil dermatológico, somatotípico e das qualidades físicas básicas dos bailarinos bolsistas do**

Centro de Movimento Deborah Colker. n. 7, 2007. Disponível em: <<http://www.fpjournal.org.br>>. Acesso em: 27 fev. 2013.

COLKER, Deborah, 2008. Entrevista fornecida ao site Terra Magazine. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br>> Acesso em: 27 fev. 2013.

_____. Rio de Janeiro, 2011. Entrevista fornecida ao programa Sem Censura. Disponível em: <www.tvbrasil.org.br/semcensura> Acesso em 28 fev. 2013.

LIMA. Ana Carolina Pegano. Rio de Janeiro, 2011. Entrevista fornecida à revista Fatos e Dados, Petrobrás. Disponível em: <<http://fatosedados.blogspetrobras.com.br>> Acesso em: 27 fev. 2013.

XEXÉU, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/xexeo>>. Acesso em: 17 jun. 2011.

YARAK, A. e ROSA, G. **Cirurgias plásticas: começou a temporada de busca pela perfeição.** Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br>> Acesso em: 15 dez. 2012.