

**UNIVERSIDADE DE SOROCABA**  
**PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA**

**Maria de Lourdes A. Martins**

**O corpo no cotidiano: movimentos na comunicação, na cultura e na dança**

**Sorocaba / SP**

**2010**

**Maria de Lourdes A. Martins**

**O corpo no cotidiano: movimentos na comunicação, na cultura e na dança**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Professora Doutora Míriam Cristina  
Carlos Silva

**Sorocaba / SP**

**2010**

## AGRADECIMENTOS

Para qualquer iniciativa da vida, nosso corpo transita neste mundo munido das pessoas, lugares e momentos que já passaram por nosso caminho e pelos quais passamos e fizemos com que olhássemos para as coisas por outro viés. Meu trabalho insere-se nesta idéia e somente cheguei até aqui porque tive a amizade e apoio de algumas pessoas.

Agradeço à Professora Doutora Míriam Cristina Carlos Silva, por assumir o diálogo de minha orientação, já com o processo encaminhado. Ao professor Paulo Celso da Silva, pela leitura crítica e atenta, pelas contribuições fundamentais. À professora Luciana Coutinho Pagliarini de Souza, pelas preciosas observações sobre a estrutura do trabalho. Agradeço também à Professora Doutora Luísa Paraguai, uma mulher admirável, que com seu jeito afetuoso me ensinou a compor uma pesquisa pautada no prazer, responsabilidade, rigor e criatividade. Como artista, fez questão de sempre me lembrar que esta era a minha expressão, e que o corpo desta dissertação trazia meu ser, e a dança vivida por mim.

À ETEC Martinho Di Ciero, por proporcionar momentos de colaboração e apoio total na realização desta minha pesquisa.

As alunas, Luisa, Raissa, Maria Alice, Elen Rosa, Gabriele, Gabriela e Bianca pelos ensaios, dedicação e carinho na realização desse trabalho corporal.

Minha mãe, Antonia Rossivalda Alencar Martins, esteve sempre presente em todas as etapas desta jornada, mas principalmente me confortou nos momentos de cansaço, por meio de suas falas e de sua integridade. A ela teria muitos agradecimentos a fazer, mais do que qualquer declaração poderia abranger.

Agradeço a meu companheiro Erik Svedelius, por nosso amor e amizade. Pude sempre expor com sua disposição em ouvir meus desabafos, discutir minhas dúvidas e pelo seu apoio total na ajuda desta pesquisa. Principalmente, ensinou-me a estar atenta para respeitar os meus sentimentos e necessidades mais intensas.

Agradecimento especial a Sra. Regina Célia Ferreira Boaventura Bibliotecária da Biblioteca "Aluísio de Almeida" Universidade de Sorocaba Cidade Universitária pelo carinho e atenção com que me atendeu para a realização do término da minha pesquisa.

Agradeço também a todas as pessoas que eu amo e que estão sempre presentes na minha vida: meu pai, José Alcarde Martins, meus irmãos: Roberto, Luis Carlos, Edmilson e Paulo, minhas cunhadas e meus sobrinhos.

A todas as minhas grandes amigas e amigos que fazem valer essa passagem da vida.  
Embora seus nomes não estejam aqui, eles fazem parte do que sou.

Agradeço principalmente a Deus, por me dar a benção de constituir uma existência com tantas pessoas, lugares e momentos maravilhosos para descrever essa história.

## RESUMO

Este trabalho de dissertação tem como objetivo, de modo geral, estudar os processos de comunicação do corpo no cotidiano, no contexto das culturas, mediante suas múltiplas manifestações, como mídia e como texto, mais notadamente, sua linguagem artística, por meio da dança contemporânea. Entre nossos objetivos específicos estão discutir o corpo presente no espetáculo Casa, da Cia. Déborah Colker, que incorpora os movimentos do dia a dia, complexificando-os, fazendo com que trabalhe em constante superação, o que significa também problematizar seu papel como o de um produtor de textos poéticos na comunicação. Para tanto, primeiramente, pretendeu-se fundamentar teoricamente o corpo como objeto de pesquisa da comunicação e da cultura, a partir de sua relação com as teorias da comunicação, com o ambiente urbano, com o espaço e com a educação, na medida em que este se apresenta em cena constantemente rompendo limites físicos, quando se assume como “corpo poético”, aquele que, mais do que se preocupar com detalhes técnicos formais da dança, valoriza a exploração dos movimentos, das habilidades, do resgate de gestos espontâneos. Além disto, refletimos sobre a reconfiguração das posturas corporais, num contexto em que o ser humano se expressa, também, por meio das tecnologias. Assim, o corpo, físico, mas inteiro, integral, não dicotomizado (corpo e alma) é entendido em seus movimentos, sob o ponto de vista da comunicação, com sua linguagem, expressa por signos não verbais. Nossas ponderações dialogam com as reflexões de autores como Foucault, Santaella, Campello, Lotman, entre outros. Em Campello (1997), especialmente, o corpo é entendido como texto, de acordo com Lotman (1978). Buscamos a leveza da escrita poética, por supormos que assim solicita nosso objeto, ainda que com isto assumamos alguns riscos. Porém, cremos no além mais profundo das “linhas e entrelinhas”, nas quais se pressupõe a emergência de novas posturas corporais, em busca do ser humano, pensante, que opina, participa, cria, modifica, enfim, que se expressa mediante as transformações globais que nos envolvem nos dias de hoje.

**Palavras-chave:** Corpo. Comunicação. Cultura. Cotidiano.

## RESUMEN

Este trabajo de disertación objetiva, de modo general, estudiar los procesos de comunicación del cuerpo en el cotidiano, en el contexto de las culturas, mediante sus múltiples manifestaciones, como media y como texto, sobre todo, su lenguaje artístico, por medio de la danza contemporánea. Entre nuestros objetivos específicos, discutir el cuerpo presente en el espectáculo Casa, de Cia Déborah Colker, o cual incorpora los movimientos del cotidiano, que se hacen complejos y que son trabajados en constante superación, o que significa, además, problematizar su papel como o de productor de textos poéticos en la comunicación. Para tanto, discutimos el cuerpo como objeto de pesquisa de la comunicación y de la cultura, a partir de su relación con las teorías de la comunicación, con el ambiente urbano, con el espacio y con la educación, en la medida en que este se presenta en cena constantemente rompiendo los límites físicos, cuando se asume como “cuerpo poético”, aquel que, además de preocuparse con detalles técnicos formales de la danza, valoriza la exploración de los movimientos, de las habilidades, del rescate de gestos espontáneos. Estudiamos la reconfiguración de las posturas corporales, en el contexto en lo cual el ser humano se expresa por medio de las tecnologías. Por eso, el cuerpo, físico, mas entero, integral, es entendido en sus movimientos, desde el punto de vista de la comunicación, con su lenguaje, expresa por signos no verbales. Dialogamos con las reflexiones de autores como Foucault, Santaella, Campello, Lotman, entre otros. En Campello (1997), especialmente, el cuerpo es entendido como texto, de acuerdo con Lotman (1978). Buscamos la delicadez de la escrita poética, por suponer que esto solicita nuestro objeto, aun que con esto asumamos riesgos, puesto que creemos en el más profundo de las “líneas y entrelineas”, en las cuales se presupone la emergencia de nuevas posturas corporales, en busca del ser humano, pensante, que opina, participa, modifica y que se expresa mediante las transformaciones globales que nos envuelven en los días de hoy.

**Palabras claves:** Cuerpo. Comunicación. Cultura. Cotidiano.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 As três Graças.....	42
Figura 2 Years Later.....	52
Figura 3 Years Later.....	52
Figura 4 Years Later .....	53
Figura 5 Come In.....	53
Figura 6 Relatividade.....	56
Figura 7 O Espetáculo “Casa”.....	59
Figura 8 O Espetáculo “Casa” .....	59
Figura 9 O Espetáculo “Casa” .....	62
Figura 10 O Espetáculo “Casa” .....	63
Figura 11 O Espetáculo “Casa” .....	64
Figura 12 O Espetáculo “Casa”.....	65
Figura 13 O Espetáculo “Casa”.....	66
Figura 14 O Espetáculo “Casa”.....	67
Figura 15 O Espetáculo “Casa”.....	68
Figura 16 O Espetáculo “Casa”.....	69
Figura 17 Classe de Dança.....	73

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO: O CORPO E A CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO .....</b>	<b>11</b>
<b>2 O PRIMEIRO OLHAR PARA OS CORPOS .....</b>	<b>17</b>
2.1 O indivíduo e algumas teorias da comunicação: possíveis diálogos com o corpo...19	
2.2 Identidades culturais, o indivíduo e o pós-moderno.....22	
2.3 O corpo é a mídia..... 24	
2.4 Corpo comunicação e tecnologia..... 28	
<b>3 CORPO, LINGUAGEM EM MOVIMENTO .....</b>	<b>33</b>
3.1 Corpos, indivíduo: o movimento na cultura..... 33	
3.2 A linguagem corporal, a dança a cidadania do corpo..... 37	
3.3 Corpo e contemporaneidade..... 41	
3.4 O corpo e o espaço urbano..... 45	
<b>4 DANÇA: CORPO, COMUNICAÇÃO E CULTURA EM CONVERGÊNCIA .....</b>	<b>49</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>72</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>76</b>
<b>ANEXO A – Entrevista.....</b>	<b>83</b>
<b>ANEXO B – Vídeo “Centro de Movimento Deborah Colker”.....</b>	<b>87</b>
<b>ANEXO C – Foto Corpo de Baile da “Cia Deborah Colker”.....</b>	<b>88</b>



Figura 1: *"a fita la cinta veja mais "*

Ano: 2005 - 2007

Material: lapis/ lápiz

Dimensões: 20 x 34 cm

Fonte: <<http://www.gracielascandurra.com.br>>. Acesso em 28/06/09

# 1 INTRODUÇÃO: O CORPO TEXTOS EXPRESSIVOS E CONFORMADOS

Para relatar um percurso pessoal até chegar ao nosso objeto, afirmamos que nosso aprendizado e interesse pelo corpo apareceram em nossa vida no exercício das atividades em educação, por volta dos anos 80. Foi quando optamos por, ao invés de realizar o trabalho com o corpo em academias de dança, considerar a possibilidade de exercer a nossa experiência com a educação através dos corpos, dentro da escola. Ali, com a experiência cotidiana, percebemos o trabalho com a dança, a arte de dançar, não exatamente a preocupação com o corpo. Porém, entendemos, desde aquele momento, que não era apenas o Ballet que precisava ser ensinado, embora as técnicas fossem importantes, contudo existia uma necessidade muito maior, a de observar e aprender com a capacidade de cada elemento distinto dentro das técnicas aplicadas ao movimento dos corpos.

A partir de nossa observação ao longo de nosso trabalho com os processos educativos, visto que nós não apenas temos um corpo, mas de que somos o nosso corpo, buscamos questionar algumas das relações traçadas entre os corpos na educação, ainda naquele momento de nosso percurso. O que percebíamos naquele momento era que a rotina da escola em geral está associada a um automatismo das relações e uma acomodação a padrões de comportamento previamente estabelecidos, onde às vezes é dificultado o lugar para o surgimento do novo.

Não podemos nos esquecer que somos, nós mesmos, profissionais de educação, marcados por um viés cartesiano que influencia a forma como construímos e organizamos nosso conhecimento. Deste modo, por mais que saibamos que não existe desenvolvimento motor separado de desenvolvimento afetivo nem de desenvolvimento cognitivo, ainda é difícil ter um olhar integrado sobre o processo de desenvolvimento de nossas crianças na prática cotidiana. O risco de compartimentalizar o processo de desenvolvimento infantil é real e constante. As práticas escolares, em geral, associam movimento à bagunça, à dispersão e, por isso, privilegiam o não-movimento, a postura estática, quieta e atenta como condição para a aprendizagem.

Se disciplinarmos, impedindo o movimento e a exploração por meio das mãos, do movimento, das trocas gestuais; se nos colocamos como um modelo a ser copiado; se tolhemos ou se libertamos o corpo para o movimento ou se pontuamos a técnica à exaustão, na busca de um movimento único e padronizado, de qualquer forma, o que estamos

fazendo, mesmo quando somos professores de outras disciplinas, e não propriamente professores de dança, estamos educando corpos.

Quando tolhemos o movimento, quando incitamos a paralisia, estamos ainda educando? E se estamos educando, para que ou para quem? Ao incentivarmos o movimento livre ou ao reprimirmos para o não movimento, em ambas as situações, na libertária e na repressiva, a educação do corpo está acontecendo. O que diferencia uma atitude da outra é o tipo de indivíduo que estaremos formando. E isso tudo nos fez refletir sobre a educação desses corpos, corpos pensantes e em movimento. Corpos que gritam à espera da criatividade, do lúdico, da necessidade de agir para eles mesmos enquanto corpos. Esta foi uma das questões que nos guiou até o nosso objeto de pesquisa, e que permanece como questionamento recorrente, embora não tenhamos optado pelo foco da educação para realizá-la.

A partir destas experiências foi que nasceu esta pesquisa, mas também mediante as necessidades cotidianas da sociedade de que somos parte: comer, dormir, trabalhar, consumir, acumular; sociedade na qual o ser humano tem tornado diminuto seu tempo de introspecção e cada vez mais passa a desconhecer seu próprio corpo, tratando-o então superficialmente e vitimando-o às conseqüências, prejuízos e mazelas oriundos da má alimentação, da falta de descanso, das práticas anti-higiênicas, dentre outros malefícios. Segundo Ramos e Sampaio (2007, p.2), esta agressão ao corpo pode ser vista como um descaso, que está ligado à falta de diálogo interno. É necessário sentir este corpo, cuidar do próprio corpo, para a aquisição de um equilíbrio emocional, físico, cognitivo e espiritual. As autoras completam falando sobre a necessidade de ouvir o próprio corpo: “ouvi-lo gemer, respirar, pensar, andar, tensionar, relaxar, pulsar... Ouvi-lo dizer que está vivo. Uma destas maneiras se dá pela dança”.

O que falar da educação e como entender esses corpos no seu cotidiano, em salas de aula sem o movimento, sem o lúdico, sem a movimentação corpórea? McLuhan (1969) distingue sobre a educação escolar, com a qual os indivíduos possam fazer o uso adequado da comunicação, ultrapassando os muros da escola, para ir ao encontro das diferenças sexuais, políticas, ambientais, que compõem o nosso cotidiano, principalmente na globalização em que vivemos o que nos demonstra que “o lugar dos nossos estudos é o mundo mesmo, o planeta de todos. A escola clausura está a ponto de tornar-se escola-abertura ou, melhor ainda, escola-planeta” (MCLUHAN, 1969, p. 57). Embora estas questões sejam prementes e norteiem nossa existência como pesquisadora, porém mais ainda, como educadora e cidadã, tratá-las não é nosso principal objetivo com este trabalho,

ou seja, falar do corpo na educação. Assim, entre um dos objetivos norteadores desta pesquisa, está não a modelagem dos corpos, mas sim a remodelação contínua e crítica do pensamento por meio do aprendizado com o corpo.

Com estas inquietações nos aproximamos da Comunicação e da Cultura, por percebermos a necessidade de se pensar o corpo como texto, como mídia, como estrutura de linguagem, capaz de sintetizar as transformações do indivíduo e de transformá-lo a partir dos vínculos comunicativos que ele constrói, por isso aqui se encontra a delimitação de nosso objeto, o corpo cotidiano, na comunicação e na cultura, complexificado por meio da dança, mais especificamente, a dança contemporânea, por meio da qual a Cia. Déborah Colker se expressa, usando os movimentos do corpo presente no dia a dia, para a realização poética do espetáculo Casa.

O corpo é texto, de acordo com Lotman (1978), pois o autor afirma que qualquer conjunto de signos, organizado de forma a passar uma mensagem, pode ser chamado de texto. Este corpo, texto, é prenhe de sentidos, signos, capaz de poesia, que, ainda segundo Lotman (1978), é linguagem com complexidade.

Entender o corpo como mídia passa por uma opção metodológica, à qual chegamos por meio de Pross, na pesquisa de Campelo, em cujo prefácio Norval Baitello Júnior nos alerta para o fato de que “Harry Pross, em seu primeiro livro de 1972 *Medienforschung* (investigação da Mídia) classifica o corpo como a primeira mídia do homem, como “mídia primária”, aquela que funde em uma (única) pessoa conhecimentos especiais (apud CAMPELO, 1997, p. 10)”. O nosso corpo, segundo Campelo (1997), é entendido como um texto de cultura, produzido em nossos corpos no vivenciar/aprender do cotidiano. Sobre a presença do cotidiano, justifica-se pelo fato de que estas vivências/aprendizados marcam os nossos corpos em nosso dia a dia, deixando significados que serão incorporados em nossas atitudes cotidianas e que se transformarão em textos e subtextos da cultura, capazes de produzir significados múltiplos.

Estes autores, portanto, fornecem a base teórica com a qual pretendemos iluminar o nosso objeto. Entretanto não são os únicos, pois procuramos dialogar com um conjunto de referências que nos fará refletir sobre o corpo no cotidiano, na dança contemporânea, na comunicação e na cultura

Seria válido, portanto, entender o diálogo entre os corpos como um diálogo entre as culturas, as diversas visões do mundo que constroem os processos comunicativos, com seus conhecimentos, vivências, experiências e meios de comunicação com os quais têm contato.

Pretende-se, portanto, a partir da experiência interdisciplinar da comunicação e da cultura, uma educação que envolva as múltiplas linguagens de que os seres humanos fazem uso no processo de interação com a realidade, mediada por outro ser humano. Para que isto ocorra, nos apoiamos nas palavras de Almeida, que afirma ser necessária a multiplicidade de indivíduos que interagem a partir de suas diferenças, pois:

Desta forma, quanto mais diferentes forem os indivíduos, mais possibilidades eles terão de transmitir uns aos outros suas experimentações, vivências e olhares. E este parece ser o papel da escola, da educação, do mestre: constituir pessoas, não máquinas, nem operários. (ALMEIDA, 2005, p. 1)

Isto só é possível a partir do conhecimento, do envolvimento pleno com a nossa realidade. Por isso entendemos que o nosso método envolve a prática da pesquisa participante, pois olhamos para o nosso objeto, ao mesmo tempo, de fora e de dentro, como atores diretos do processo que procuramos desvendar. Brandão (1999) pondera sobre a necessidade de cada um:

[...] aprender a escrever a sua história de classe, aprender a reescrever a História através da *sua* história. Ter no *agente* que pesquisa uma espécie de agente que serve. Uma gente aliada, armada dos conhecimentos científicos que foram sempre negados ao povo, àqueles para quem a *pesquisa participante* - onde afinal pesquisadores e pesquisados são sujeitos de um mesmo trabalho comum, ainda que com situações e tarefas diferentes - pretende ser um instrumento a mais de reconquista popular (BRANDÃO, 1999, p.11).

Desta forma que entendemos o papel desta pesquisa, nascida da experiência educativa com o corpo, em busca da comunicação, suas experimentações, vivências e olhares do corpo para o corpo, uma possibilidade de encontro, entre saberes, entre pessoas, entre culturas. Uma pesquisa participante, na qual se apresentam a experiência como professora, as artes do corpo, a dança, a comunicação, a cultura e, mais do que tudo, o desejo de transformação. Este intuito nos moveu e nos move em todas as etapas deste trabalho, ou seja, o objetivo de melhor compreender o corpo, a linguagem e a comunicação para melhor educar.

Compõe a nossa pesquisa participante já mencionada, da qual não descartamos a nossa experiência pessoal, a revisão bibliográfica; a análise do espetáculo Casa, por meio da presença do corpo e de seus movimentos cotidianos, que são complexificados

poeticamente; e a pesquisa observatória, gerada mediante visita realizada à Cia. Déborah Colker, quando acompanhamos os ensaios e conversamos com o grupo.

Foi optando por esta pesquisa que problematizamos nosso objeto: como o corpo se comunica no cotidiano? O corpo é um meio de comunicação? As teorias da comunicação são capazes de iluminar estes corpos para que melhor possamos compreendê-lo? Quais as relações entre o corpo, a comunicação, a cultura e o cotidiano?

São questões que nos fazemos e que procuramos parcialmente responder ao longo deste trabalho. Parcialmente, por entendermos que nem mesmo uma vida inteira é capaz de dar todas as respostas a uma pesquisa, ainda que se delimite muitíssimo o foco de nosso objeto, já que é natural de toda pesquisa gerar mais e mais perguntas. Assim, àquelas para as quais não obtivemos respostas, fica o convite para que um outro pesquisador, com outro olhar, busque responder.

Sobre a estrutura desta dissertação, nosso primeiro capítulo aborda, em **O primeiro olhar para os corpos**, saber se de fato nosso corpo comunica-se constantemente? ainda que não queiramos ou que não percebamos. Em seguida, no item **O indivíduo e algumas Teorias da Comunicação: possíveis diálogos com o corpo**, o que procuramos é colocar o corpo e o indivíduo em diálogo com parte das Teorias da Comunicação, sobretudo aquelas que discutem o papel do emissor e do receptor nos processos comunicativos, já que entendemos que a existência de um emissor e de um receptor pressupõe a presença de corpos em troca comunicativa. Na sequência, com **Identidades culturais, o indivíduo e o pós-moderno**, procuramos nos debruçar sobre os conceitos de cultura apropriados para se discutir o corpo como construção cultural, mais especificamente, sobre as questões da identidade e do indivíduo no contexto da pós-modernidade, fundamental para se avaliar o contemporâneo. Passamos então à discussão da comunicação em **O corpo é a mídia**, por entendermos que o corpo, mais do que um suporte no qual se colocam elementos de expressão como o vestuário, as máscaras, acessórios e a maquiagem, é ele mesmo produtor de sentidos e de uma linguagem própria, que se estrutura de acordo com cada cultura. Para estas reflexões nos utilizamos da idéia de corpomídia, de Katz e Greiner. No último ponto deste primeiro capítulo, “Corpo, comunicação e tecnologia”, procuramos abordar as transformações do corpo e seu potencial comunicativo, na sua relação com os aparatos tecnológicos.

No Capítulo 2, **Corpo, linguagem em movimento, e em Corpo, indivíduo: o movimento na cultura** discutimos a movimentação dos corpos, a dança, como forma singular de expressividade e comunicação. Já em **A linguagem corporal, a dança e a**

**cidadania do corpo**, apontamos alguns projetos sociais que se utilizam da dança, suas razões, seus objetivos. Passamos então a **Corpo e contemporaneidade**, quando avaliamos o corpo na contemporaneidade, em consequência, a dança contemporânea em suas relações com o corpo no cotidiano, e, como último item deste capítulo, temos **O corpo e o espaço urbano**, já que entendemos a cidade como um espaço privilegiado para a manifestação, a interação, a expressividade dos corpos. No último capítulo, chegamos à **Dança: corpo, comunicação e cultura em convergência**, quando analisamos o espetáculo Casa, da Cia. Déborah Colker. E a partir de nossas **Considerações finais**, graças ao urgir do tempo, fechamos um trabalho que sabemos ainda inconcluso, lacunar, mas que nos acompanhará por muito tempo, com todas as suas questões, em um processo de semiose, produzindo sempre outras perguntas, estas que nos movem e a nossos corpos, que estarão vivos enquanto forem capazes de questionar.

## 2 O PRIMEIRO OLHAR PARA OS CORPOS

Neste capítulo procuramos nos aproximar um pouco mais de nosso objeto de estudo, o corpo, distanciando-nos, agora, da experiência vivida com a educação e nos aproximando das reflexões geradas pela inserção deste corpo na comunicação e na cultura.

Reflexões sobre o corpo podem gerar mudanças na civilização, seja nos costumes, nos valores ou nas categorias de análise das ciências. De qualquer forma, pode-se julgar que as novas maneiras de pensar, sentir e agir com o corpo como objeto são indicadores de uma mudança, que passa também pela comunicação e pela cultura.

Comunicar é uma das formas pela qual o ser humano situa-se no mundo, uma maneira de o corpo traduzir o que está sentindo. Nosso corpo é um incorrigível boquirroto. Mesmo sem que se diga uma palavra, uma interjeição, nem mesmo um murmúrio, ele vai cometendo as maiores indiscrições. Nossas expressões, nossos gestos, nossas posturas expressam por nós e sobre nós, denunciando nossos humores, amores e preconceitos. Do mesmo jeito que nosso corpo pode confirmar nossas palavras, ele pode também desmentilas, numa espécie de ruído denunciador.

O estudo sistemático desse conjunto de sinais vem desenvolvendo-se desde o século passado. Embora estudiosos como Darwin, ou bem mais tarde Reich, tenham se interessado pelo assunto, somente a partir dos anos 60 é que foi aparecendo uma literatura sistematizada a respeito. Contemporaneamente o assunto é tratado por antropólogos, sociólogos, psicólogos, comunicólogos, semióticos, artistas e por terapeutas corporais, entre outros.

É impossível não tomar conhecimento ou fingir que a comunicação não verbal, ou seja, a comunicação corpórea, não tem importância no nosso dia a dia. Por isso, aos poucos, ela vai se firmando como objeto de estudo da comunicação e da cultura, além de assumir cada vez mais importância em nossas vidas, no nosso cotidiano e na arte.

Os movimentos são fluidos, abruptos contidos. Laban (1990) foi um dos primeiros a prestar atenção a isto. A comunicação não verbal pode ser observada a partir do estudo da postura, ou seja, que uma parte do corpo forma com outra parte do corpo, produzindo significados. A orientação do corpo também dá informações comunicativas preciosas. Ela mostra, quando se observa dois interlocutores, ou mesmo um grupo, quem é foco de atenção, quem tem mais carisma, quem tem medo, quem está ou não interessado. A distância interpessoal é outro tema que já foi abordado pelo americano T. Hall (1986), que afirma sua variação segundo a cultura, a natureza da conversa, o grau de afetividade.

Entretanto, apesar de sua inegável importância, a comunicação não verbal é uma linguagem que ainda pode ser explorada e que merece novas pesquisas, já que nela, por seu caráter multifacetado e cultural, nada pode ser classificado como definitivo. Ainda, dada a complexidade do assunto e seu caráter multidisciplinar, estudos que se debrucem sobre o tema, na tentativa de melhor compreendê-lo, bem como de levantar questões que auxiliem a problematizá-lo, são bem-vindos.

É sabido, porém, que parte de nosso conhecimento é passada informalmente, de geração para geração, por meio da cultura e suas práticas. Por isso, o corpo é depositário e gerador de informações, reflexões e saberes, e tem o poder da expressão da palavra e da expressão corpórea. Para avaliar a produção de conhecimento gerada por essa expressão corpórea, ainda serão necessárias mudanças radicais de entendimento do que é o conhecimento, mas podemos vislumbrar transformações que poderão ser avaliadas futuramente, já que o corpo tem se colocado como objeto fundamental da pesquisa em diversas áreas do saber humano. Assim:

Para compreendermos as configurações humanas, é necessário que tenhamos alcançado um distanciamento intelectual considerável relativamente à configuração em que participamos às suas tendências de mudança, à sua “inevitabilidade” e às forças que certos grupos que se entrecruzam, mas simultaneamente se opõem, exercem uns sobre os outros. (ELIAS, 1980, p. 181).

Desta forma, além deste distanciamento intelectual e, ainda, temporal, pautado na polifonia e no dialogismo, cabe ressaltar que a cultura e a expressão do corpo, e estas manifestações inconscientes, coletivas, não intencionais são as mais difíceis de inventariar e avaliar. Gonçalves (1994) concorda que as concepções que o homem desenvolve a respeito de corporeidade estão ligadas a condicionamentos sociais, que imprimem suas marcas no indivíduo, ditando normas e fixando ideais nas dimensões intelectuais, afetivas, morais e físicas.

De acordo com Crespo (1990), o corpo é um dos temas mais discutidos no mundo contemporâneo, sendo objeto de estudos cada vez mais frequentes no domínio das ciências humanas e sociais. A emergência das reflexões sobre corpo processa-se num quadro de profundas mudanças na civilização, costumes, valores, categorias de análise. Em qualquer caso, julga-se que as novas maneiras de pensar, sentir e agir o corpo são indicadores de uma mudança.

## 2.1 O INDIVÍDUO E ALGUMAS TEORIAS DA COMUNICAÇÃO: POSSÍVEIS DIÁLOGOS COM O CORPO

Para Wolf (1992) o indivíduo anônimo, evidenciado pela teoria hipodérmica nos anos 30, sustentará o entendimento de uma sociedade massiva. Qual o lugar do corpo nesta sociedade de massa? E o que vem a ser essa massa?

A massa é constituída por um conjunto homogêneo de indivíduos que, enquanto seus membros, são essencialmente iguais, indiferenciáveis, mesmo que provenham de ambientes diferentes, heterogêneos, e de todos os grupos sociais. Além disso, a massa é composta por pessoas que não se conhecem, que estão separadas umas das outras no espaço e que têm poucas ou nenhuma possibilidade de exercer uma ação ou uma influência recíprocas (WOLF, 1992 p.20).

Segundo esta corrente de pensamento sobre a comunicação, a expansão da sociedade moderna, onde a centralização do poder afasta o público da origem de seus focos de interesse, leva o homem comum a deixar-se orientar por uma comunicação massiva, indireta, impessoal e abrangente, o que Beltrão (1986, p. 32) sinaliza como um mergulho “num estado de vacuidade moral e intelectual, que se manifesta na expressão uniforme e no automatismo de suas reações” (IBIDEM). Com isso, a criatividade e o esforço intelectual, estimulados pelo intercâmbio de elementos simbólicos, que caracteriza a essência da Comunicação, são tolhidos pela total impossibilidade de diálogo, ou seja, ao figurar como o receptáculo passivo de mensagens midiáticas, o indivíduo não mais opera uma mensagem de retorno. Desta forma, é provável que o corpo, não mencionado por estes estudos, estaria também condicionado ao comportamento massivo e passivo. Os indivíduos agiriam comandados por um emissor poderoso, centralizador, o que se pressupõe prever corpos pouco criativos. E como seria, neste caso, o corpo deste emissor poderoso e centralizador? Um corpo marcado por gestos autoritários? Um corpo ativo, que ordena outros corpos, passivos?

A teoria dos *mass media*, segundo Wolf (1992), presente em pesquisas psicológico-experimentais, reconsidera a passividade do receptor, redimensionando sua capacidade de resposta diante de mensagens persuasivas, uma vez que são levadas em conta as barreiras psicológicas de cada indivíduo na assimilação do conteúdo veiculado pelos *media*.

Já os estudiosos da Teoria Crítica vão propor uma avaliação que não somente se detenha sobre os processos decorrentes da homogeneização da sociedade, mas também, e

principalmente, fazer observações críticas sobre os princípios sociais que regeriam estas relações, sob a tônica da submissão, como afirma Mattelart e Mattelart (2000, p. 73), “a Escola de pensamento crítico irá se interrogar sobre as consequências desses novos meios de produção e transmissão cultural, recusando-se a tomar como evidente a idéia de que, dessas inovações técnicas, a democracia sai-se necessariamente fortalecida”.

Beltrão (1986) analisa o receptor massivo segundo o princípio da *universalização*, que diz respeito à:

[...] extensão presuntiva a tudo e a todos, pois destinada à recepção por um público indefinido em número; heterogêneo em idade, nível intelectual e status social, conseqüentemente não selecionado; disperso no espaço e no tempo; e inorganizado, ou seja, sem estrutura global visível, sem uniformidade de comportamento e sem representação legítima (p.62).

A análise das teorias relacionadas à comunicação de massa pode nos levar ao entendimento dos corpos contemporâneos, dos gestos como repetitivos, dos modelos como padronizados pelos meios, e pelo trabalho industrial, especialmente naquele momento dos estudos realizados pela Teoria Crítica, mas ainda hoje presente, seja no modo de sorrir ou de gesticular, seja na aquisição de roupas, acessórios, cortes de cabelos ou na alienação e no condicionamento produtivo de que ainda não escapamos, pois que tira o sono, o descanso, o prazer e o lúdico corporais, que exaure e extenua pelo excesso de trabalho.

São afirmações possíveis, mas podem ser questionadas, já que os corpos podem encontrar brechas para o lúdico, o complexo, o poético, como nos propõe Barbero (2004).

Barbero (2004) propõe um mergulho nos modos de produção cultural que não vêm do centro, mas naqueles que têm na população sua esfera produtiva (periferia). Aqui o sujeito, até então negado pela indústria cultural, é reposicionado no foco da cultura, especialmente marcada pela mestiçagem populacional e de produção/ negociação de sentido. Sob uma abordagem cultural sócio-histórica, Barbero sugere que os estudos em comunicação passem a ver a cultura como *mediação* entre as esferas de produção e consumo e que o processo de comunicação em si seja reconhecido como um lugar de construção de identidades. Ainda que mantenha o uso do termo “receptor”, Barbero situa-o em uma esfera ativa, num espaço social diferenciado, constituído pelo vínculo entre indivíduo, mensagem e cultura local. A importância de todo esse processo é que ele tem impacto na identidade cultural do indivíduo. Lembramos ainda que, apesar de não mencionado diretamente por Barbero, o indivíduo, conseqüentemente, seu corpo, é partícipe na construção desta identidade, ao se moldar, híbrido, com uma cultura mestiça de

que é composto. E como se compõe a nova identidade corporal, a partir de uma cultura caracterizada por tensões do global, que é vivido no local? Um corpo também tenso, de textos múltiplos, locais e globais? O fato de haver tensões significa que há movimento, trata-se, portanto, de um corpo em movimento. Este movimento ocorre também entre as diversas mídias, que são, mais do que tudo, construtoras de formas.

Segundo Barbero (2004), a globalização não legitima somente a ideologia mercantil ou o desenraizamento cultural, mas afeta, ainda e principalmente, o plano dos imaginários cotidianos das pessoas. Apoiados em Barbero (2004), entende-se que os corpos sonham imagens, deslocadas e realocadas nas mestiçagens culturais e mediáticas.

Entendemos que há uma contínua construção e reconstrução de identidades. Sobre isto, nos esclarece Hall (2005):

Um tipo de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de “um sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo (HALL,2005, p.9).

Nesta construção de identidade mencionada por Hall (2005), podemos supor também uma possível reconstrução constante do corpo, sobretudo na tentativa de manutenção da juventude ou na similaridade com modelos consagrados pelos meios, signos que os corpos, objetos, perseguem, mas que jamais poderão ser completamente realizados como objetos. E se estas identidades sempre estiveram em construção, o advento e a popularização da Internet configuram um meio que proporciona outras possibilidades e parâmetros para a construção da identidade dos sujeitos, na medida em que esta forma midiática permite hibridizações com outras formas de linguagens corporais, com potencial de transformação da realidade vivida. Hoje, o receptor começa a se apropriar do mundo em seu fluxo real, mediante simulações, ou seja, por meio de outras modalidades de representação social e de um novo regime de visibilidade pública.

Na concepção de Morin (1995), a reestruturação identitária pós-moderna permite ao homem a isenção do cumprimento de uma racionalidade pautada apenas nos compromissos

com a família, a Igreja e o Estado, permitindo a espontaneidade dos desejos e a diversidade de contextos sócio-culturais. Acrescenta ainda que:

A diversificação é também psicocultural. Conforme as culturas, manifestam-se tipos dominantes de atitudes, de comportamentos, de agressividade, de complacência, etc. Além do mais, em toda civilização, e particularmente na nossa, cada indivíduo assume personalidades diferentes, conforme seu humor e conforme a pessoa que encontra, que enfrenta ou à qual se submete (filho, pai, esposa, amante, chefe, subordinado, rico ou mendigo, etc.); são duas personalidades radicalmente antinômicas num mesmo indivíduo. Cada ser humano é um cosmos, cada indivíduo é uma efervescência de personalidades virtuais, cada psiquismo secreta uma proliferação de fantasmas, sonhos, idéias. Cada um vive, do nascimento à morte, uma tragédia insondável, marcada por gritos de sofrimento, de prazer, por risos, lágrimas, desânimos, grandeza e miséria. Cada um traz em si tesouros, carências, falhas, abismos. Cada um traz em si a possibilidade do amor e da devoção, do ódio e do ressentimento, da vingança e do perdão. Reconhecer isso é reconhecer também a identidade humana. O princípio da identidade humana é *unitas multiplex*, a unidade múltipla, tanto do ponto de vista biológico quanto cultural e individual (MORIN, 1995, p.61).

Maffesoli (1997) parece colaborar com tal visão, expondo que o “contraditório” jamais pode ser desvinculado das histórias humanas, do que se extrai que o contraditório, assim como a ambiguidade, está na raiz do pensamento pós-moderno. Alia-se a estas idéias a crescente heterogeneidade nas identidades e relações. Quanto a isso, Maffesoli expõe que no sonho ou no imaginário, de forma simultânea, o homem vive coisas totalmente estranhas, opostas entre si. E que mesmo nessa heterogeneidade há uma inegável *coerência*. Lida-se com a diversidade dos sentimentos, das opiniões acerca do mesmo fato, da adequação ou imposição de diferentes estatutos institucionais; tudo contribui a uma lógica contraditória, que se traduz na multiplicidade de realidades.

## **2.2 IDENTIDADES CULTURAIS, O INDIVÍDUO E O PÓS-MODERNO**

Hall (2005) chama de *pós-moderno global* o movimento que aponta o colapso de todas as identidades nacionais, até então soberanas, e produz a fragmentação dos códigos culturais a partir da multiplicidade de estilos, do culto ao efêmero, ao flutuante, da ênfase à diferença e ao pluralismo. O rompimento de fronteiras na construção de novas e inúmeras faces culturais afirma/ materializa identidades, que reúnem pessoas distantes e

originalmente diferentes sob os mesmos interesses, num espaço/ tempo compartilhado e presentificado com o auxílio das tecnologias.

Quanto mais à vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas (...) Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha (HALL, 2005, p.79-80).

A escolha a que Hall se refere transita numa rede de micro agrupamentos, ou seja, pequenos grupos, não necessariamente localizados no mesmo espaço e tampouco na mesma cultura, relacionados entre si por interesses diversos. É o que Maffesoli (2005, p. 112) descreverá sobre a massificação da cultura, do lazer, do turismo, do consumo, nomeando o processo como tribalismo. Por favorecer o imaginário, o lúdico, o onírico coletivo, ele reforça os “microagrupamentos”. Entre os arcaísmos recuperados na atualidade estão os agrupamentos de indivíduos com interesses comuns e afinidades, cujo denominador comum é a dimensão grupal, ou ainda, usando um termo oportunamente sugerido por Maffesoli (2005), reabilitando a necessidade do *estar – junto*. Uma união social que acontece num âmbito não mais racional como o moderno, mas sim, numa situação de puro emocional e ritualística, que, de certa maneira acaba sendo elucidada pelos imaginários cunhados pelos jogos virtuais eletrônicos.

A fragmentação da identidade e do imaginário de cada ser humano remete a uma projeção no outro, a um *existir* a partir do olhar do outro. Maffesoli (2005) afirma que o indivíduo não é mais dono de si, o que não significa deixar de ser ator no cenário social. A existência está condicionada ao pertencimento ao grupo, à imitação reelaborada, ao fazer como os outros fazem. O autor fala de uma ambiência que envolve o indivíduo e arrasta-o como força exterior. O aparente efeito massificante do deixar levar-se pela ambiência é desmentido pela absoluta consciência dos sujeitos que aderem a este processo. E não reagem, por necessitar deste vínculo de sociabilidade. Seduzido pela extensa gama de apelos afetivos, lúdicos, políticos, pelos modismos, interesses de toda ordem partilhados, o homem se vê diante de um caleidoscópio desterritorializado e passível de ser incorporado à sua identidade mutante. Ao passo que faz sua escolha, não se limita a ela. O sujeito pós-moderno transita pelo mosaico cultural composto por micro agrupamentos ou, referindo-se ao seu aspecto mais arcaico, por meio de tribos. O autor pondera que:

[...] em verdade, eis o que é interessante na ênfase do espaço e no mecanismo de identificação suscitado, o importante é ‘participar’ com outros. Daí, sob nomes diversos, o ressurgimento do fenômeno comunitário que funciona essencialmente sobre a identificação emocional” (MAFFESOLI, 2005, p.247).

O pensamento pós-moderno predominante na atualidade instaura um movimento de retorno às microestruturas sociais. Considerando que qualquer agrupamento depende de afinidades que serão estabelecidas pelo fluxo interno de mensagens, não se pode desvincular a tribalização de processos comunicacionais. A contribuição das novas tecnologias para a formação de tribos, com a possibilidade de construção de múltiplas identidades, reflete-se na própria heterogeneidade da rede.

Refletimos que estar conscientes desta necessidade de pertencer, de comungar e de enxergar, no outro, a continuidade de cada indivíduo, composto complexamente, pode ser um caminho para a reflexão do corpo abstruso que nos compõe como seres, indivíduos, compostos de tantos outros corpos.

## **2.3 O CORPO É A MÍDIA**

A comunicação é aceita por seus teóricos como um processo social, um acontecimento, uma combinação de fatos sociais, históricos, subjetivos, temporais e culturais, que se dá pelo atrito dos corpos e das expressões, permitindo que se realize, a partir dela, algo novo. Para que ocorra o evento comunicacional, é necessário que haja uma continuidade de comunicação, é preciso que haja a criação de um processo, de uma sequência de seleções criando contato. Este processo não acontece necessariamente entre pessoas que se relacionam para essa finalidade, mas acaba por acontecer na presença muda, nos olhares, no contato dos corpos. O tempo dessa comunicação se realiza apenas no momento em que se identifica a distinção entre um mero sinal e uma informação.

O corpo humano, devido às imutáveis transformações e contradições que a própria medicina não consegue explicar, vem sendo estudado há milênios. Os cientistas, em permanentes pesquisas, descobrem métodos de tratamento cada vez mais eficazes, chegam a transformar seres humanos em autênticos ciborgs. E, hoje em dia, até determinados órgãos de animais podem ser implantados nos humanos, salvando vidas. Santaella (2004) é quem nos fala a respeito das possibilidades oferecidas pelas tecnologias ao corpo orgânico,

cada vez mais desdobrado, aberto, imerso em um mundo de possibilidades de experiências que esfacelam as fronteiras já tênues entre natural e tecnológico:

Hoje, em plena efervescência da revolução digital, a teleinformática transformou o mundo em um campo total de eventos interdependentes, abertos à participação coletiva, tornando cada um de nós imediatamente presentes ao que acontece e acessíveis a partir de qualquer ponto no espaço. Com isso, nosso corpo orgânico, desdobrado nas extensões virtuais, imerge em um mundo total de experiências (...) Além de estar ligado ao ambiente através de uma continuidade eletromagnética, trata-se de um corpo modificável por meio da tecnociência. Tudo isso torna o corpo permeável e sem fronteiras, abalando as antigas e estáveis relações binárias entre mente e corpo, cultura e corpo, cultura e natureza (SANTAELLA, 2004, p. 80).

Para Santaella (2004), além de um corpo fenomenológico, há um corpo construído social e culturalmente, um terceiro sentido e dimensão do corpo que surge como sintoma de uma contemporaneidade pós-humana: *o corpo biocibernético* (idem). Tal como um ciborgue, essa “hibridização indiscernível entre o orgânico-biológico e o maquinaicibernético, entre a umidade do carbono e a secura do silício” (SANTAELLA, 2004, p. 55) ocorre nas sucessivas interfaces que se têm criado entre o corpo e as tecnologias.

O que entendemos, a partir das ponderações de Santaella, é que as novas possibilidades tecnológicas são acompanhadas de novas possibilidades de expressividade do corpo, que continuamente superam seus limites e ampliam, além de sua potência de vida e de longevidade, sua capacidade de comunicação e de complexificação esta comunicação. Por isso achamos pertinente acrescentar a afirmação de Samarão (2006), que avalia a contribuição de Merleau-Ponty (1971), enfatizando que o autor, “em seu estudo sobre a percepção, já ressaltava que o corpo é uma forma de expressão, pleno de intencionalidade e poder de significação (SAMARÃO, 2006, p. 1)”. Entretanto, de acordo com a autora, quando escreve que para Foucault (1989):

[...] o corpo é sujeito à docilização. Diferentemente de Merleau-Ponty (1971), Foucault (1989) trata o corpo como um elemento a ser disciplinado e docilizado. Sua postura, sua utilidade e sua funcionalidade são submetidas à disciplina, tornando o corpo, um corpo dócil (Apud SAMARÃO, 2006, p. 1).

A autora explica que “para Foucault (1989, p.125) é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transmitido e aperfeiçoado” (IBIDEM). E

finaliza: “assim é o corpo na dança” (ibidem). Porém, discordamos da leitura de Samarão se ponderarmos que o corpo é dócil na dança quando sujeito a movimentos coreografados sistematicamente, como é o caso da tradição clássica do ballet. Por outro lado, numa outra perspectiva de linguagem, a da dança contemporânea, por exemplo, pode ser o corpo, na dança, o contrário do que Foucault aponta – um corpo indócil, subversivo, não submetido, aberto às improvisações e à surpresa dentro de um improviso, ainda que ensaiado e sabido de todos os participantes.

Entendemos, sobretudo, que se trata de uma avaliação que deve respeitar a perspectiva histórica, já que o corpo, obviamente, reflete esta história na dança que realiza. Para Siqueira (2006), independente de que os movimentos sejam coreografados ou ainda que sejam completamente espontâneos, ocorre que neles aparecem, como que nas entrelinhas, aspectos culturais daquele que se move. Ela também ressalta o fato de que o modo como um coreógrafo e seu intérprete vislumbram o mundo aparece na dança que realizam.

O corpo humano permite uma variedade infinita de movimentos, que brotam de impulsos interiores e exteriorizam-se pelo gesto, compondo uma relação íntima com o ritmo, o espaço, o desenho das emoções, dos sentimentos e das intenções.

Se a dança é um modo de existir, cada um de nós possui a sua dança e o seu movimento, original, singular e diferenciado e é a partir daí que essa dança e esse movimento evoluem para uma forma de expressão que busca a individualidade pela coletividade humana, a partir de movimentos diferenciados, desenvolvidos com a expressividade, a força, os limites, ou seja, a potencialidade física de cada um.

O corpo humano vai ao longo da vida se incorporando linguagens, pois o corpo fala, opera, aprende, pensa (...) o corpo lembra, tem memória mítica, psíquica, muscular, genético-química” (CAMPELO, 1997, p.65).

Não cabe, é claro, exigir respostas sobre se a cultura tenha nascido do corpo, da sua alteração, do medo do envelhecimento e, sobretudo, do medo da morte, última instância do corpo, ao mesmo tempo em que aquilo que o une ao todo de onde veio. Mas é possível afirmar que para compensar sua finitude, o homem inventa mundos e os povoa de signos, ritos, mitologia, arte:

Além de efetiva linguagem, o mito cumpre as funções de guardião da memória e constitui-se numa trilha alternativa para o conhecimento da história do homem. (...) aponta para a multiplicidade, para as profundezas, para o terrível desconhecido. (...) São os mitos que ancoram o saber, as ciências, as crenças religiosas, a ameaça castradora da morte. São os mitos

que religam, continuamente, o homem com o inefável. São eles que lançam as pontes de volta aos jardins do Paraíso. (...) interconectam, assim, o passado - presente - futuro apontando soluções para os obstáculos que vão surgindo e possibilitando, por isso mesmo, o caminhar evolutivo pela Terra (CAMPELO, 1997, p. 43).

A cultura é, portanto, nascida de nossa consciência do corpo e, de acordo com Merleau Ponty (1971, p. 147) “brota e espalha nas articulações do corpo, nas coisas sensíveis e desliza por vias que não abriu”. Este corpo, um “texto da cultura”, segundo Campelo (1997), é mídia capaz de comunicar tudo aquilo que somos, que pensamos, que simulamos ser, que pretendemos vir a ser um dia. Por isso para Katz e Greiner (2001) a idéia de mídia não está circunscrita aos meios de comunicação de massa como o jornal impresso, a televisão, o rádio. O corpo é, também, o primeiro meio de comunicação humano. Não só as mídias de massa sujeitariam o corpo a profundas transformações, como também o corpo seria agente que, transformado, é capaz de propor transformações aos outros meios:

As informações do meio se instalam no corpo; o corpo, alterado por elas, continua a se relacionar com o meio, mas agora de outra maneira, o que o leva a propor novas formas de troca. Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças (KATZ e GREINER, 2001, p.71).

Os corpos dos bailarinos, no processo de comunicação que é a dança, funcionam como o meio pelo qual as produções de sentido são realizadas, dando forma ao espetáculo, no qual elementos da sociedade contemporânea são explicitados. Além disso, estes corpos se constituem em indivíduos/ atores/ bailarinos na sociedade contemporânea. Na dança, no momento das apresentações, o público espectador tem a possibilidade de identificar no espetáculo questões que ele mesmo vive na sociedade, produzindo, assim, também, significados. O corpo fala, transmite sentimentos. Através da dança o bailarino passa suas emoções para o espectador, corporalmente, comunica-se, observa, articula e tem o apoio dos outros corpos.

Greiner (2005) apresenta de forma sintética e precisa o desenvolvimento dessa noção de corpo – mídia:

O corpo é resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com essa noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a idéia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o

corpo. A informação se transmite em processo de contaminação (GREINER, 2005, p. 131).

Neste processo de contaminação, como se re-configuram os corpos, o corpo-mídia, no contato com as novas tecnologias? São estas as relações que pretendemos abordar no próximo item.

## **2.4 CORPO, COMUNICAÇÃO E TECNOLOGIA**

Castells (1999) explana sobre o surgimento de um novo sistema eletrônico de comunicação, surgido com a internet. Para o autor, este sistema seria capaz de transformar a cultura humana e, acrescentamos conseqüentemente, os corpos, já que corpos são construções culturais. Portanto, cabe apresentar aqui o próprio conceito de comunicação, o conceito de audiência, o conceito de interatividade. Se com a comunicação de massa podemos pensar em um emissor centralizado e uma audiência passiva, com a Internet prevemos outros mecanismos de produção, em que a audiência é mais ativa, a partir do momento em que seleciona e acessa fragmentos aos quais altera, nos quais colabora. Entretanto a interatividade, no que diz respeito à comunicação essencialmente dialógica, em que emissor e receptor trocam continuamente de papéis, em tempo real, gerando crítica e questionamento, pode ou não vir a se concretizar neste meio.

Para Castells (1999), as redes constituem a nova forma de nossas sociedades, o que modifica a configuração dos processos, das relações:

Redes constituem a nova morfologia social de nossas sociedades e a difusão da lógica de redes modifica de forma substancial a operação e os resultados dos processos produtivos e de experiência, poder e cultura. [...] Eu afirmaria que essa lógica de redes gera uma determinação social em nível mais alto que a dos interesses sociais específicos expressos por meio das redes: o poder dos fluxos é mais importante que os fluxos do poder. A presença na rede ou a ausência dela e a dinâmica de cada rede em relação às outras são fontes cruciais de dominação e transformação de nossa sociedade: uma sociedade que, portanto, podemos apropriadamente chamar de sociedade em rede, caracterizada pela primazia da morfologia social sobre a ação social (CASTELLS, 1999, p. 565).

A internet estimulou a comunicação horizontal, de pessoa a pessoa, onde cada um pode criar seus sistemas próprios de comunicação. “Pela primeira vez, há uma capacidade de comunicação maciça, não midiaticizada pelos meios de comunicação de massa”, destaca Castells (2000, in: Moraes, p. 286). Na visão de Castells, a internet:

[...] constitui a base material e tecnológica da sociedade em rede; é a infra-estrutura tecnológica e o meio organizativo que permitem o desenvolvimento de uma série de novas formas de relação social que não têm sua origem na internet, que são fruto de uma série de mudanças históricas, mas que não poderiam desenvolver-se sem a Internet (CASTELLS, 2000, in MORAES, 2003, p.286 e 287).

E esse corpo, comunicando “todos com todos”, transforma a idéia de comunicação, de modo que vamos ao encontro da visão de pós-humano, abordada por Santaella (2003):

O potencial para as combinações, entre vida artificial, robótica, redes neurais e manipulação genética é tamanho que nos leva a pensar que estamos nos aproximando de um tempo em que a distinção entre vida natural e artificial não terá onde se balizar. De fato, tudo parece indicar que muitas funções vitais serão replicáveis maquinicamente assim como muitas máquinas adquirirão qualidades vitais. O efeito conjunto de todos esses desenvolvimentos tem recebido o nome de pós-humanismo (SANTAELLA, 2003, p. 199)

Se no nosso cotidiano, na comunicação corpo a corpo, podemos identificar os signos não verbais e verbais com os quais as pessoas passam seus sentimentos em relação a nós e aos outros, na comunicação mediada das redes, a câmera traz a imagem do corpo, o microfone o signo da voz, não mais os objetos. Na comunicação interpessoal, o corpo expressa quando está havendo entendimento, em gestos, em expressões faciais. Podemos ainda dizer que, em um processo comunicativo, sob a perspectiva da troca de consciências, como já apontou Martino (2001), a complexidade da relação entre emissor e receptor, e com eles os corpos envolvidos no processo, é muito maior do que o papel de codificador e decodificador, mas emissor e receptor intercambiam suas funções e transformam-se em sujeitos ativos, ambos, do processo comunicativo. Oliveira (2003, p. 7) aponta que “o campo comum acontece através do diálogo e da argumentação das opiniões, propostas e divergências. Nessa perspectiva, independentemente do lugar que ocupam, os interlocutores produzem sentidos”.

A variabilidade do poder de intervenção do indivíduo na comunicação midiática pode ser medida, segundo Lévy (2003), de acordo com as possibilidades de *apropriação* e de *personalização* da mensagem disponível, a *reciprocidade* da comunicação e ainda a

*implicação* da imagem dos participantes nas mensagens, ou uma espécie de co-autoria. O autor vai além e aponta a necessidade de uma Teoria da Comunicação renovada, o que passa, obrigatoriamente, por uma cartografia minuciosa dos modelos de comunicação praticados em ambientes midiáticos digitais.

O estabelecimento dessa cartografia torna-se ainda mais urgente, já que as questões políticas, culturais, estéticas, econômicas, sociais, educativas e até mesmo epistemológicas de nosso tempo são, cada vez mais, condicionadas a configurações de comunicação. A interatividade assinala muito mais um problema, a necessidade de um novo trabalho de observação, de concepção e de avaliação dos modos de comunicação, do que uma característica simples e unívoca atribuível a um sistema específico (LÉVY, 2003, p.82).

No modo de compreensão do termo *mídia de massa* e *mídia segmentada*, podemos ver que, uma vez que todo o sujeito dispõe de potencial interativo, sendo ativado ou reprimido de acordo com as possibilidades tecnológicas, o entendimento de comunicação massiva reflete uma peculiaridade técnica relativa aos *media*. Castells (1999) pondera que:

Constitui uma das ironias da história intelectual o fato de serem precisamente aqueles pensadores que defendem a mudança social os que, com frequência, vêem as pessoas como receptáculos passivos de manipulação ideológica, na verdade inibindo as idéias de movimentos e mudanças sociais, exceto sob o modo de eventos excepcionais singulares gerados fora do sistema social. Se as pessoas tiverem algum nível de autonomia para organizar e decidir seu comportamento, as mensagens enviadas pela mídia deverão interagir com seus receptores e, assim, o conceito de mídia de massa refere-se a um sistema tecnológico, não a uma forma de cultura, a cultura de massa (CASTELLS, 1999, p.360).

O que se deve levar em conta, em todo caso, é, mais do que continuarmos a discutir a comunicação de massa, de que os usos que se faz da tecnologia na contemporaneidade se trata de um cenário de complexidade no qual, o corpo tende a se reconfigurar, agente e receptáculo de sentidos, mídia e suporte da comunicação. Se a internet permitiu outras possibilidades de interação, e o que isto significa em termos de transformação de consciências, é algo a se questionar, já que os lugares de debate e argumentação figuram cada vez mais calcados nos velhos antagonismos radicais. Pertencer a uma comunidade é agregar-se ao igual. As diferenças co-existem, não necessariamente convivem. E os corpos experimentam menos movimentos físicos ou ainda outros movimentos nas relações entre redes, na fruição onipresente de espaços e tempos distintos e improváveis sem esta tecnologia. Resta saber como estas relações promoverão novas possibilidades de corporeidades, antes simuladas apenas em sonhos ou na ficção da literatura. Resta saber

que corpos estão mais presentes ou mais ausentes e de que matéria, compostos, somos mais reais, carne ou pixel.

Por tudo isso, e entendendo-se a dança também como um processo comunicativo e tecnológico, percebe-se que não podemos mais ignorar a presença e os efeitos das novas tecnologias em relação ao corpo. É por este avanço tecnológico que o trabalho com o corpo congrega uma grande diversidade de corpos (docentes, médicos, psicólogos, discentes, atores, bailarinos, coreógrafos, engenheiros, etc.) que se relacionam de maneiras múltiplas com as possibilidades que temos hoje de transformar-los por meio das cirurgias, das próteses, dos implantes e da performance na arte. Estamos falando hoje do “Corpo pós-humano”, na medida em que o corpo físico não só não é mais um limite para o ser humano, como nunca o foi, já que em toda a história das ferramentas comunicativas, sempre estamos ampliando, projetando nossas ações. Santaella (2002, p.198) nos esclarece: "a este cruzamento, que se faz notar entre o aparecimento do inorgânico no interior do orgânico e a existência da irreversibilidade própria à vida no universo inorgânico, tenho chamado advento do pós-humano".

Couto (1997) aponta em seu trabalho duas correntes filosóficas que relacionam com as tecnologias ao seres humanos: a primeira, representada por Marshall McLuhan e Jean Baudrillard, na qual a tecnologia é a extensão do corpo humano, considerado obsoleto. O corpo físico, portanto, tende a desaparecer com a implantação de um corpo tecnológico superior. Outra representação é proposta por François Laruelle, que acredita “o homem utiliza-se das tecnologias no próprio corpo para usufruir uma intensidade maior, para poder mais, para estender seus próprios limites” (COUTO, 1997, p. 46).

As tecnologias digitais vêm implicando mudanças e desafios nos comportamentos humanos e a partir delas, o que seria necessário? Resgatar o supostamente corpo natural, na tentativa de salvar os seres humanos ameaçados pela tecnologia? Não podemos esquecer de que o corpo já não é natural há muito tempo: desde as drogas para a saúde, aos óculos, marca-passos, pinos cirúrgicos, silicones, até as tintas de cabelo, somos híbridos. Não podemos simplificar, visto o reconhecimento histórico de que as diferenças e transformações sociais e culturais estão inscritas e construídas em nossos corpos. Acredita-se, assim, em um novo desafio, centrado na possibilidade de inter-relacionar e interconectar nossos corpos físicos e digitais.

Nas últimas décadas, artistas, que trabalham na extremidade das complexidades computacionais, passaram a explorar a tecnologia da vida artificial, atraídos pelo desafio de criar formas de vida que simulam os comportamentos da vida biológica e que evoluem, autopropagando-se como resultado da experiência (SANTAELLA, 2004, p.100).

Desta forma, arte e tecnologia não se excluem. Assim como a arte antecipou invenções, realizou descobertas que mais tarde seriam referendadas pela ciência, a ciência abre outras possibilidades para a arte. E a dança não é diferente, pois com o auxílio da tecnologia pode inovar, explorar os movimentos, criar novas extensões e suportes para o corpo que dança.

### **3 CORPO, LINGUAGEM EM MOVIMENTO**

Neste capítulo, pretendemos apresentar o corpo em movimento como um modo de se expressar pela cultura. O movimento é a linguagem do corpo, e como outras linguagens, a linguagem do corpo possui seus códigos, e é passível de ser interpretada, de produzir mensagens e de se transformar em comunicação complexa, por meio da arte.

Não é natural dos corpos que permaneçam estáticos. E o modo de se movimentar, os gestos, as expressões, também se configura como linguagem, linguagem esta que é determinada, moldada, construída pela cultura, e que difere, portanto, de povo para povo, de indivíduo para indivíduo. A dança, por sua vez, é o corpo em movimento, transformado em sua potência poética, potência de comunicação.

#### **3.1 CORPO E INDIVÍDUO: O MOVIMENTO NA CULTURA**

O corpo tem sido ao longo da história humana, dicotomizado. A reflexão nem sempre foi o habitual de nossas práticas corporais, bastava fazer. O porquê de se fazer, com que corpo fazer, para quem fazer e em nome do que e de quem se faz, significativamente, é quase sempre dispensável esclarecer. O ativismo mecânico permeia a maior parte de nossas ações cotidianas.

O interesse pela expressão da corporeidade pode apontar para o diálogo com a própria vida, diretamente envolvida com os processos de transformação do conhecimento, associada à importância na experimentação do corpo como um movimento humano consciente.

O desafio maior está em ver a transformação do corpo a partir de como experimentamos o conhecimento. Cabe a este conhecimento definir, organizar, criticar, mas, sobretudo auxiliar no alcance da qualidade de vida. Estudar o corpo é ter como proposta a ampliação do campo de conhecimento em busca de um ser pensante, com direito a opinar e modificar as situações mediante suas necessidades e vivências sócio-culturais, através das transformações do dia a dia. Por isso, como já mencionamos na introdução deste trabalho, nossa preocupação maior não está centrada em detalhes técnicos formais do campo da dança, mas na exploração dos movimentos, habilidades e gestos espontâneos do

corpo em processos comunicacionais e em suas possíveis leituras. Percebemos que não se trata de propor um estudo fechado, mas apenas o início de um leque de situações utilizando o corpo como uma forma infinitamente aberta para as intenções do movimentar-se rumo ao conhecer-se. Cabe aqui a conhecida pergunta de Garaudy (1980, p. 13): “O que aconteceria se, ao invés de, apenas, construirmos nossas vidas, tivéssemos a loucura ou a sabedoria de dançá-la?” O filósofo afirma que a dança não é apenas uma arte, mas um modo de viver, uma forma de existir.

Não pretendemos aqui traçar um histórico da transformação da arte de dançar através dos tempos, mas cabe pontuar a que dança nos referimos e quais as referências a serem memoradas, a dança contemporânea, possibilitada pela ousadia de superação e experimentação iniciada com a dança moderna. A dança moderna (início do século XX) retoma, assim, depois de quatro séculos de balé clássico, o que foi a dança para todos os povos, em todos os tempos: a expressão, através de movimentos do corpo, organizados em sequências significativas de experiências que transcendem o poder das palavras e da mímica.

A dança é um modo de existir, retomando Garaudy (1980), não apenas jogo, mas celebração, participação e não apenas espetáculo. Relacionados a estas questões, estão elementos da própria vida, da expressão, da comunicação. Para o autor:

[...] os homens dançaram todos os momentos solenes de sua existência: a guerra e a paz, o casamento e os funerais, a sementeira e a colheita. Dançar é, antes de tudo, estabelecer uma relação ativa entre o homem e a natureza, é participar do movimento cósmico e do domínio sobre ele” (GARAUDY, 1980, p.13).

Baitello (1997) explica que os textos da cultura, suas manifestações, são capazes de transformar o nosso corpo, provocando reações orgânicas, experiências que se iniciam na pele e que, acreditamos, permanecem tatuadas em nossa memória, determinando nossos comportamentos e as nossas possíveis leituras de mundo. Assim:

[...] um determinado espetáculo, um poema ou um romance, um ritual, uma dança, uma peça musical ou teatral, ou até mesmo a narrativa empolgada de uma partida esportiva podem emocionar alguém até as lágrimas, afetando, ainda que por momentos, seu equilíbrio biológico, ou seja, alterando o ritmo e a qualidade da comunicação intraorgânica. (BAITELLO, 1997, p. 41).

Mendes e Nóbrega (2009) discutem estas relações entre o biológico e o cultural, no corpo:

Percebemos que os textos da cultura, como as danças, os jogos, os esportes, as lutas ou as ginásticas possuem uma relação constante com os códigos do funcionamento orgânico e com os códigos da linguagem. Destacamos ainda que Mauss (1974), ao reconhecer que os atos corporais são fenômenos biopsicosociológicos, já se empenhava em tecer relações entre a Biologia e a cultura, uma vez que reconhecia que determinadas técnicas corporais influenciavam os fenômenos biológicos (MENDES e NÓBREGA, 2009, p. 6).

A autora ainda explica que quanto aos processos de significação das práticas corporais, os sentidos originais serão percebidos em consonância com o lugar no qual foram produzidos. De acordo com a introdução de um novo contexto, e a partir da interpretação dos sujeitos que vivenciam estas práticas, podem surgir novos significados. Assim, na visão das autoras, não podemos negligenciar o fato de que as técnicas corporais obedecem a uma lógica simbólica, que se transforma de acordo com fatores tais como a educação, as experiências de vida, portanto, as trocas culturais. Vale retomar as idéias de Mauss (1974), que fala a respeito das prescrições e proibições relacionadas às práticas corporais. Mulheres que podem ou não mostrar o rosto, homens que se beijam ou não ao se cumprimentar, franzir ou não o cenho, oferecer ou não a mão a uma mulher ou mesmo beijá-la no rosto, quantos beijos serão dados, são práticas permitidas ou proibidas no contexto de cada cultura. Os jogos, as danças populares, os ritos, são práticas que se transformam continuamente. Para Mendes e Nóbrega (2009),

Ao serem criados no local ou advindos de outro lugar, os jogos, as danças, os esportes, as lutas ou as ginásticas vão sendo recriados pelos seus participantes. Novos usos do corpo surgem, adquirem outros sentidos e os objetivos também se alteram. Essa capacidade de atravessar bairros, cidades, estados e países, além de ocorrer pelo fato de serem considerados como sistemas comunicativos, também sofrem influência do que é valorizado nas sociedades em que estão inseridos e acabam sucumbindo aos ditames da economia de mercado e da espetacularização. (MENDES e NÓBREGA, 2009, p. 7).

Assim, entendemos que a forma mais apropriada de compreender determinada cultura, é abrir-se ao seu conhecimento, porquanto sabemos que nenhuma cultura sobrevive isolada, fechada em si mesma. Mendes e Nóbrega (2009) denominam essa troca cultural, essa movimentação pelas culturas como “cultura do movimento”, e avaliam, sobre a necessidade de se aplicar este conceito às práticas de educação com o corpo:

Compreender a cultura de movimento a partir do entrelaçamento entre corpo, natureza e cultura também pode contribuir para que os alunos tenham acesso a manifestações culturais de outros contextos sociais, com possibilidades de se estabelecer reflexões sobre as diversidades culturais, sobre as aproximações e as diferenças com suas realidades e a possibilidade de trocas culturais, contribuindo com a comunicação entre os sujeitos de várias localidades do mundo (MENDE; NOBREGA, 2009, p. 7).

Já Aragão e Pernambuco (2006) ponderam sobre o modo como as manifestações da cultura do movimento podem favorecer nos processos de conscientização dos sujeitos:

As manifestações da cultura do movimento favorecem o processo de conscientização quando codificam os diferentes lugares ou posições, que o sujeito ocupa por toda a sua vida, e que concorrem para a formação humana. O que são esses lugares ou posições? Situações de vida e papéis sociais desempenhados pelo sujeito, nas quais se efetivam trocas de informações e mudanças. Lugares aonde chegam informações que permutam com outras e que são levadas para outros destinos, já modificadas, naturalmente, pela interação, pela troca que promove a transformação (ARAGÃO; PERNAMBUCO, 2006).

Vale ressaltar que as representações que as pessoas têm a respeito da corporeidade incluem todas as experiências que possuem, sendo a cultura um dos principais pontos de referência na expressão corporal, na linguagem não-verbal. Para Pinho (2005) o corpo figura como reprodução da sociedade, transmitindo estruturas culturais mediante práticas determinadas. Ribeiro (2009) explica que:

[...] o comportamento não-verbal tende a ser indescritível, espontâneo e com frequência vai além de nossa consciência. O seu aprendizado envolve aspectos culturais universalmente aceitos, como expressões faciais que representam as emoções básicas do ser humano (SAMOVAR; PORTES; STEFANI, 1998). Existem também os gestos culturais de regiões específicas que são diferentes de outras áreas, os quais em determinado tempo e local geram consequências positivas ou negativas de acordo com as regras culturais (RIBEIRO, 2009, p. 4).

Para Gonçalves (1994) a corporeidade do homem é marcada culturalmente. Trata-se de um corpo social e culturalmente condicionado. Este condicionamento dita normas e ideais nas várias dimensões humanas: física, moral, intelectual e afetiva. De acordo com o autor, cada indivíduo de um determinado grupo cultural tende a revelar para além da singularidade que o caracterizam como indivíduo, expressões que diferenciam esse grupo

como unidade. Cada corpo traz em si, como se fossem cicatrizes, além da sua própria, a narrativa social, com todos os ritos, mitos e valores que a especificam. Com todas as leis que inibem o corpo. Com todas as sanções que ele teme. Com todos os fetiches de que ele pode ser vítima.

Marx (1980), por exemplo, debruçou-se sobre as relações do homem com o trabalho, que afeta irremediavelmente o corpo, transformado em objeto dominado pela necessidade produtiva. Para Marx (1980, p.202) homem e natureza são partícipes do processo laboral. A partir do momento que o homem necessita dominar a natureza para produzir bens, necessita também reprimir o seu próprio corpo, ou seja, conquistá-lo, dominá-lo. Cremos que a afirmação de Marx ainda possui validade, na medida em que percebemos o tempo livre aproveitado para mais produtividade, além dos corriqueiros massacres ao corpo contemporâneo: não comer de forma adequada, não dormir o suficiente, permanecer horas em frente ao computador, televisão, vídeo games, a fim de “aproveitar” ao máximo o tempo de que se dispõe. Por outro lado, sob o apelo do consumo, certa corpolatria parece respeitar o corpo, mas também o massacra com horas de academia. Desta forma, o homem domina a natureza, mas é dominado pelo trabalho, pelo consumo, pela cultura, necessitando adaptar seu corpo e até superar as necessidades físicas para que este corpo ganhe em produtividade.

Veremos a seguir que cada corpo expressa a história acumulada de uma sociedade que nele marca seus valores, suas leis, suas crenças e seus sentimentos, que estão na base da vida social.

## **3.2 A LINGUAGEM CORPORAL, A DANÇA E A CIDADANIA DO CORPO**

Por meio da postura corporal, dos gestos, o nosso corpo organiza-se, compondo ou não com as palavras, para significar. Em algumas ocasiões específicas apresenta-se expressivamente para conseguir obter uma expressão concreta, por exemplo, num concurso de beleza, numa prova de xadrez, na marcação de um pênalti, num discurso político. Para Birdwhistell (1970), a força das palavras nos processos de comunicação interpessoal é indireta, que a comunicação entre pessoas não se restringe à capacidade de codificar e decodificar sinais como um aparelho emissor e receptor. Ela é, antes de tudo, uma

negociação, um ato criativo. Ele afirma haver uma grande parte da comunicação que se processa em um nível abaixo da consciência. Enviar, receber e perceber sinais não-verbais são processos independentes, que ocorrem sem que se tenha, na maioria destes comportamentos, a consciência da sua causa ou do que está a acontecer; são processos culturais construídos socialmente, ou seja, contextualizados no espaço social. Os corpos ocupam um espaço e são constituídos, eles mesmos, de outros espaços. Vianna (2005) explica o espaço corporal:

[...] os espaços correspondem às diversas articulações do corpo, no qual é possível localizar fluxos energéticos importantes e nas quais se inserem os vários grupos musculares. Em sentido mais amplo, a idéia de espaço corporal está intimamente ligada à idéia de respiração – que, ao contrário do que pensamos, não se resume à entrada e à saída do ar pelo nariz. (VIANNA, 2005, p. 70)

Já no espaço físico, o corpo transforma-se, expressa e identifica cada qual a procura de sua configuração e de seu movimento.

Dessa forma, a configuração do espaço por um movimento é mais importante do que o movimento em si: é nesse intervalo que se passam a emoção, as projeções. A vida em movimento está nesse espaço. É a sabedoria de viver nem tanto lá nem tanto cá. É também estar presente a cada movimento, assim como não deixar escapar a intenção de um movimento enquanto ele se realiza, nem antecipar mentalmente (IBIDEM, 2005, p.92).

A relação entre o corpo e o espaço promove o entendimento espacial, seja ele social e ou político. A vivência do espaço favorece a importância do corpo para fora de si mesmo, é a base fundamental de todo o desejo de expressão e comunicação. Na dança, a expressão corporal é a relação do indivíduo com o espaço comunicacional do outro.

Além disto, cabe ressaltar o papel da dança na transformação do espaço social, considerada um instrumento de inclusão. Existem inúmeros projetos sociais que colaboram para a diminuição das diferenças sociais. Isso pode mudar o cenário da dança, pois ainda que continue sendo uma linguagem para as elites, quase todas as companhias de dança no Brasil e no mundo promovem projetos para pessoas que não têm condições de fazer aulas de Ballet, Jazz, Sapateado, etc. É o caso de Ivaldo Bertazzo, coreógrafo brasileiro, que fez a opção pelo trabalho não com bailarinos profissionais, mas sim com pessoas não profissionais, mas que exercem diferentes atividades e vêm de diversas classes sociais, aos quais ele chama de “cidadãos dançantes”. A idéia, que é praticada pelo coreógrafo desde os anos 70, é a capacitação de jovens que, ao atuarem na área, tendem a se tornar

multiplicadores do conhecimento adquirido através da dança, da arte e da educação. Segundo, Bertazzo (2009). A arte e a cultura são os meios para melhorar o social, que é o fim, o objetivo. O viés cultural é um exercício. As pessoas põem a arte em uma fronteira, em um patamar inatingível”. A diferença pode trazer não somente bailarinos esculpidos de trabalho árduo, mas mostrar pessoas comuns que apresentem potencial físico, motor.

Essas transformações do cotidiano, efetuadas pela dança exercida em projetos sociais, afetam os familiares, pois transformam a rotina e modificam, inclusive, a distribuição das tarefas domésticas; a dança, neste caso, passa a exercer a função de unir o grupo, além de oferecer novas possibilidades, novas sensibilidades, alento a todos os envolvidos em seus processos. A dança, nessa dimensão, parece ser meio, não fim. Um meio de diálogo, de autoconhecimento, de comunhão com o outro, de transcendência, de experimentação. A intenção dos projetos sociais, em alguma instância, é capacitar profissionalmente na dança, mas esta não é a única. Importante é que, nestas condições, percebemos, como estabelecer a cidadania, relacionando a atividade da dança às outras instâncias da vida: escolar, profissional, etc. Esses projetos organizam suas atividades pedagógicas em torno da formação de uma companhia profissional e de um espetáculo, ou investem na formação profissional de bailarinos, buscando também usar a dança como ferramenta para desenvolvimento de potencialidades e como um caminho para a construção da cidadania.

Quando Bertazzo iniciou o projeto Dança Comunidade, tinha como objetivo acelerar o aprendizado ou os hiatos que a escola pública não conseguia preencher por meio da arte e da educação. Acreditou que a arte trabalha o indivíduo com linguagens que exploram diferentes potenciais. O coreógrafo crê nos corpos de classes sociais diferentes em confronto, impulsionando a compreensão individual para resolver o movimento. Este encontro de distintas classes e corpos recicla as linguagens das artes cênicas. Desta maneira, a dança é, no último caso, um meio para educar, no sentido amplo do termo educação, além de um meio para comunicar.

Educar através da dança e educar em dança não seriam propostas distintas? O que pode parecer apenas um jogo de palavras tem mobilizado, nos últimos anos, pesquisadores e professores na discussão do papel da arte na educação. Outro exemplo nacional, Marika Gidali e Décio Otero, com o projeto “Ballet Stagium vai às escolas”, prevê a realização de espetáculos temáticos nos espaços escolares, transformando-os em espaços culturais. Neste caso, o que observamos, é a dança exercendo o papel de fim e de meio, a dança como resultado se apresenta para um público que, provavelmente não teria outro acesso é meio

quando reconfigura o espaço escolar, possibilitando o acesso ao público, invertendo a direção do caminho, na medida em que o artista vai até o público.

De qualquer forma, a sociedade precisa compreender a idéia do “desenvolver com arte”, gerando formas mais sensíveis de ver o mundo. Aproveitamos as palavras de Faria, para quem:

A educação como cultura e a cultura como educação abrem possibilidades de construção de valores permanentes para outra forma de estar e pertencer ao mundo, plena de significados, sentidos, compartilhamentos, intimidades do fazer humano, convivências com o mistério, realidades e fabulações (FARIA, 2009).

Assim, apoiados em Faria (2009), pensamos o corpo como arte, capaz de comover e de atravessar séculos e culturas; na arte do corpo podemos reconstruí-lo na contramão do propagado por sua superexposição imagética nas diferentes mídias, tema cotidiano, especialmente nas culturas ocidentais. Uma demanda dada pela tirania das formas ideais presente em todos os espaços e veículos. A necessidade de adquirir certo padrão passou a ser uma moeda corrente e impositiva que, para acalmar as frustrações impostas pelo arranjo genético que produz cada um de nós, agora o corpo passa a ser planejado e comprado. Não apenas um narizinho mais afinado, não mais apenas a velha cirurgia plástica, anti-rugas, mas também mais e menos centímetros aqui e ali, rostos fabricados com não-expressão padrão e muitas novidades nos modos de se alisarem a pele e os cabelos. Em todo caso, a modificação sempre tem como objetivo a busca de um corpo perfeito, em que seja eliminado tudo o que é considerado imperfeição. Santaella (2004) menciona que:

A palavra de ordem está no corpo forte, belo, jovem, veloz, preciso, perfeito, inacreditavelmente perfeito. Sob a regência dessa ordem, desenvolve-se a cultura do narcisismo que encontra no culto ao corpo sua mais bem acabada forma de expressão (SANTAELLA, 2004, p.127).

Em relação a este corpo, perfeito, narcísico, propõe-se outras formas de se pensar, sentir, exercitar e viver o corpo por meio da dança. Um corpo que valorize o trabalho coletivo, sem menosprezar as potencialidades e diferenças de cada indivíduo.

### 3.3 CORPO E CONTEMPORANEIDADE

Na contemporaneidade, o erotismo e a sexualidade transformaram-se em moeda de troca determinante e associada à aquisição de bens, de status, revestida de um poder simbólico que promete felicidade plena. Foucault (1984) explica sobre um certo “dispositivo da sexualidade” e a sua capacidade de gerar controle sobre os indivíduos. A esta capacidade, o autor classifica como “biopoder”, esclarecido por Santos e Gomes (2008, p.4):

Acreditava-se que na sexualidade seria possível conhecer a identidade do indivíduo, a essência das almas e dos corpos. Por meio do controle do sexo era possível controlar os impulsos normalizadores da sociedade industrial. Entretanto, segundo Sibilia (2003), a sociedade contemporânea estaria emprestando ao biopoder uma nova dinâmica: “Em uma sociedade atravessada pela informação digital de inspiração imaterial, o código genético parece estar ocupando o lugar de preeminência antes atribuído ao sexo. Localizada na interseção exata entre o corpo individual e o corpo da espécie, hoje a cadeia de genes do DNA é um alvo privilegiado tanto das biopolíticas que apontam para a população humana quanto das tecnologias específicas de modelagem subjetiva. [...]. Assim como o sangue nas sociedades feudais e o sexo no mundo industrial, hoje são os genes que determinam 'o que você é' (Ibid., p.181)”. (SANTOS e GOMES, 2008, p.4)

Entretanto, é no território das ciências cognitivas que parecem surgir contribuições significativas no sentido de se demonstrar a relação entre o corpo, o ambiente e o desenvolvimento humano. Neste caso, nem o corpo biológico, nem a cultura social e nem o ambiente ecológico, seriam instâncias autônomas, mas em constante intercâmbio para explicar como o corpo aprende a conhecer o mundo ao seu redor. Fundamenta-se, neste caso, a comunicação entre o corpo e o ambiente onde se insere, como um resultado co-evolutivo da sua relação com o ambiente. Destaque-se, co-evolutivo (GREINER, 2005) e não apenas evolutivo, pois nesta relação ambos estão expostos ao mesmo processo e nele realizam as suas trocas. A hipótese da co-evolução regula nossa permanência nesse mundo, abre caminho para essa segunda condição prévia, a de concordar que nosso corpo não passa de uma forma circunstancial, moldado por muitas informações espalhadas e tomadas ao longo do tempo.

As relações entre o corpo e o ambiente se dão por processos co-evolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais. Embora corpo e ambiente estejam envolvidos em fluxos permanentes de informação, há uma taxa de preservação que garante a unidade e a sobrevivência dos organismos e de cada ser vivo em meio à transformação constante que caracteriza os sistemas vivos (GREINER, 2005, p.130).

Circunstancial e em transformação, uma vez que esse processo de “contaminação” entre corpo e ambiente nunca cessa de acontecer. Portanto, circunstancialidade e transformação marcam o corpo, que durante o percurso histórico modifica-se, sob vários aspectos, assumindo diversos formatos ou modelos de erotismo, de saúde, de práticas corporais de lazer, entre outros. Estas formas são responsáveis pelo reconhecimento humano. Por isso, na civilização greco-romana, o corpo era pautado pela saúde e por suas formas atléticas. Já o corpo espartano era produzido como um corpo guerreiro. No século XV, na época do renascimento, o corpo feminino caracteriza-se pelas formas arredondadas, pelos seios fartos, pelo ventre volumoso, como ode à fertilidade, como apresentado na imagem a seguir.



Fig. 1 - As tres graças – Rafael Sanzio

Fonte: Disponível em <http://br.geocities.com/discursus/archistx/caritace.html>

Acesso em: 02/11/2009.

Sobre as mudanças do corpo através dos tempos Garrini (2007, p. 2) coloca a interferência do cinema como modelo a ser seguido: “Na década de 1920, os atores do cinema americano, tais como Rodolfo Valentino, passaram a representar o ideal masculino. Para muitos seus traços físicos eram andróginos”.

Aliás, o cinema forneceu, e ainda fornece formas humanas idealizadas com as quais nos comparamos, nas quais nos inspiramos e até mesmo com as quais nos educamos: um jeito de sentar, de segurar o cigarro, de olhar, de beijar. Se a linguagem dos meios produz clichês, estes clichês povoam o nosso imaginário corporal.

Assim, a mulher que corre pela praia ao encontro do amado, que a toma em seus braços, vestido de branco e, em um longo giro, inclina o corpo sobre o rosto feminino que se oferece passivamente em um beijo, às cenas de sexo à meia-luz, são fontes de desejo e, por que não dizer, também de frustração.

O papel inspirador do cinema cabe hoje à TV, às revistas impressas, que ainda permanecem nos oferecendo corpos, sobretudo a publicidade. Portanto, a busca por modelos de corpo ideais não é uma novidade de nossos dias.

Desde muito tempo o homem se inspira nas artes, nos jogos, nos meios de representação para se auto-modelar ou para sonhar o seu próprio corpo. Desde muito o homem persegue signos como modelos, o que não deixa de ser paradoxal. Se o que impera em nossos tempos é o ideal de um corpo magro, longilíneo, de cabelos impecavelmente lisos e sedosos, pensamos que a própria história encarregou-se de provar que se trata de um modelo provisório. Entretanto, quanto durará, quais as suas consequências nos corpos e nos sonhos humanos, o que virá depois dele, ainda são incógnitas. É certo, porém, que continuamos a viver uma supervalorização da aparência, na qual não se descartam rigorosas dietas, consumo de medicamentos e anabolizantes e correções / próteses cirúrgicas aplicadas desde muito cedo.

Neste sentido, percebe-se que a valorização da diferença e da autenticidade podem ser comprometidas, como um resultado socialmente nefasto, o desencontro com a auto-estima e a solidariedade, além da disseminação de preconceitos por corpos obesos, não padronizados, singularizados, mas que não se deseja como modelos.

Assim segue a busca por um corpo ideal, que esconde a ilusão da eterna juventude, na linguagem dos anti-sinais, antiidade, da ginástica sem esforço, num passe de mágica, das receitas milagrosas e dietas bizarras. Sonha-se com um SPA, com um dia de transformação em clínicas estéticas, com a possibilidade de realização de cirurgias plásticas. No fundo é

ainda o eterno dilema da cultura, superar o tempo, atualizar os mitos: o da beleza eterna, o da juventude contínua, o vencer a morte.

O homem sofre transformações naturais em seu corpo ao longo de sua vida. Envelhece, degenera, adoce, ganha marcas: rugas e cicatrizes; partes que se tornam flácidas; gorduras que se acumulam; ossos que envergam. Talvez nos sirva do pensamento de Foucault (1997, p. 109), pois se trata ainda de uma sociedade do controle, ou da tentativa de controle, exercido por meio de procedimentos prescritos aos indivíduos para fixar sua identidade, mantê-la ou transformá-la. O que mudam são as técnicas e o que se quer alcançar com isto. Como Lucas e Hoff (2006) nos esclarecem:

O corpo presente na publicidade brasileira atual, embora traga consigo a promessa de superação das mazelas e fragilidades da condição humana, enquanto experiência vívida que acompanha o sujeito durante a existência mantém-se como espaço/instância de controle: a pseudo-liberdade de intervir no próprio corpo, reinventando-o a partir de escolhas de caráter individual, acena para a noção de acesso ao mercado e de democratização do consumo. Podemos dizer que o consumidor encontra-se livre diante das ofertas do mercado e escolherá, exercendo seu direito de consumidor, em função do que está disponível. Nesse cenário, as mais avançadas técnicas de intervenção no corpo para a construção de um ideal estético reafirmam a noção de controle (LUCAS; HOFF, 2006, p. 15).

O que se tem é um quadro, de acordo com as autoras, em que figura uma racionalização, oriunda do conhecimento detalhado do funcionamento do organismo. Elas explicam:

[...] a racionalização ou o conhecimento detalhado do funcionamento do organismo promove, ao longo do século XX, a des-humanização do corpo (Felinto: 2003; Lecourt: 2003; Santaella: 2003; dentre outros): carne que pode ser modificada, que pode confundir-se com máquina e, por fim, pode também se confundir com o produto, dada sua capacidade de transformar-se na superfície. O corpo, instância na qual a doença se manifesta, torna-se, na atualidade, objeto de especulação/imaginação: menos afeito à doença, configura-se como promessa (p. 11).

Até onde nos levará esta promessa é o ponto chave. Corre-se o risco de que o corpo nos escape, cada vez mais. Estar perto demais equivale a obscurecer a visão. Por isso, conhecer o corpo, sua história, os fundamentos que o regulam, físicos, bioquímicos, mas, sobretudo culturais e simbólicos, talvez possa nos permitir vislumbrar com mais acuidade qual o corpo que nos compõe.

### 3.4 O CORPO NO ESPAÇO URBANO

Em Paris na primeira década do século XIX, ainda se ouviam os últimos acordes de uma revolução consumada quando uma febre tomou conta da cidade. Durante uma breve temporada, homens e mulheres aderiram ao movimento nada comum de certo exibicionismo do corpo. Completamente nuas, mulheres passeavam nos jardins cobertos apenas com um fino xale de gaze; homens e mulheres adotaram o hábito de sair às ruas com roupas molhadas de modo a fazê-las aderir ao máximo no corpo. Trata-se de um dos momentos na História em que o corpo interferiu de modo contundente na vida urbana, alterando os fluxos habituais do cotidiano e abrindo fissuras nas relações esperadas entre o cidadão e o lugar. Em momentos como esse, os usos de si e da cidade evidenciam sua irrefutável conjunção. As bordas que separam a vida pública da vida privada atenuam-se em favor de novas articulações do homem com seu corpo. Sennett (1997) evidencia as relações entre corpo e planejamento urbano, entre mobilidade e espaço, entre a transitoriedade do tempo e a permanência da arquitetura.

A história que nos interessa contar localiza-se mais especificamente no advento da cidade moderna e de seu correspondente predileto: o indivíduo que é, ao mesmo tempo, agente e produto da cidade. Em 1628, o médico William Harvey revelou os mistérios da circulação sanguínea. Rapidamente o vocabulário médico passou a frequentar a linguagem dos projetistas, ocupados em planejar as cidades prestes a adentrar a modernidade.

A noção e a experiência da cidade moderna erguem-se sobre o traçado da circulação. Veias e artérias; fluxos e mobilidade fazem do sistema sanguíneo o modelo para uma nova experiência urbana em que o espaço é transformado em lugar da passagem. A partir das idéias de Harvey (1999), quando o espaço público aparece como lugar de experiência humana, a condição de cidadania torna-se sinônimo de trânsito: o cidadão é transeunte, e a rua, corredor para o tráfego. A eficiência das cidades passa a ser medida pela sua capacidade em manter meios velozes e fáceis de deslocamento. O obstáculo é vivido como distúrbio, o esbarrão como incômodo, o encontro como momento furtivo, a paisagem como cenário. Sempre em trânsito, o corpo experimenta a cidade como problema e escreve com seu vaivém uma história do movimento. Quando a carruagem é substituída pelo trem, a disposição dos assentos frente a frente provoca embaraço, o silêncio do ambiente evidencia o incômodo da convivência forçada com estranhos. Raramente as pessoas eram obrigadas a sentarem-se juntas, caladas, por tanto tempo. Os cafés parisienses intensificam a tendência à solidão e ao recolhimento, correlato a este constrangimento.

Tostes (1989), analisando Sennett na obra *Carne e Pedra*, explica a gradual passividade do corpo a partir da emergência do conforto nas cadeiras:

Comparando-se a posição e solicitações do corpo requeridos em um banco da Idade Média com os requeridos nas cadeiras do século XVIII e posteriormente do século XIX, vê-se claramente uma tendência à diminuição dos esforços, quase a uma imobilização: do banco sem encosto à cadeira articulada que ainda permitia certa liberdade ao corpo, sem grandes restrições aos movimentos, ao século XIX, das cadeiras estofadas capazes de prover com o estofamento um maior acolhimento e sensação de bem-estar ao preço da restrição daquela liberdade anterior (SENNETT, 2003). Trata-se mais uma vez da constatação de uma crescente passividade a que os corpos se submetem na sociedade reconfigurada pela industrialização.

Os planejamentos urbanos surgem amparados na crença de que uma configuração feita a priori determinaria tanto os usos que o corpo faria das ruas quanto os relacionamentos urbanos. O passar do tempo provou que, ao traçado único e original do projetista, sobrepôs-se uma pluralidade de outros traçados sugeridos pelos usos efetivos da cidade pelo cidadão. Uma vez contrapostos, estes diversos traçados não estabeleceram correspondência entre si. Cada nova planificação urbana provoca fissuras nas vivências corporais da população daquele lugar, influenciando afetos, memória e tempo. A rua é o lugar da vida coletiva e antagoniza com a edificação; enquanto o espaço privado pertence a um indivíduo, o espaço público pertence a qualquer um e, mesmo, a ninguém. Para o europeu a cada avenida larga aberta ao fluxo é toda uma vinculação do corpo com o lugar que se transforma. Circulando pela cidade que não mais lhe pertence, o indivíduo não se vincula ao espaço percorrido, ele passa. A travessia torna-se sinônima de um individualismo que reflete a desarticulação do corpo do homem em relação ao corpo da cidade e, necessariamente, aos outros corpos que o cercam.

Assim, percebemos a importância do corpo nos nossos modelos ocidentais de individualização. E quanto às cidades, adentra em curso uma grave ruptura, que é a sobreposição de diversos planejamentos urbanos sucessivos e o crescimento incontrolável dos grandes centros que vão, pouco a pouco, desenhando a cidade como uma malha remendada e desordenada em sua instância física. Afinal de contas, a quem pertence à cidade? O corpo contemporâneo responderá à desvinculação entre a “carne e a pedra”, entre o homem e o lugar onde vive. O anseio daquele que intervém violentamente na cidade é violá-la para possuí-la, caso dos pichadores que escalam alturas insondáveis, ou dos skatistas que adentram em túneis interditados. Destacando-se das espacializações convencionais e hierarquizadas do museu e da casa teatral, a arte vai para a rua ao encontro

dos transeuntes. Diante de toda esta mobilização da arte e dos artistas, perguntamos: o que pode a dança? Ou o que pode o corpo? Trata-se aí de um convite: o corpo que se move na coreografia pode propor aos corpos que se movem pelas veias da cidade uma relação de co-presença. Trata-se de uma provocação e também de uma estratégia.

A dança, uma vez em trânsito, mostra-se nas suas precariedades, nos seus mecanismos intrínsecos, diante da qual o espectador sente-se convidado. Há uma espécie de abertura do processo criativo para incluir nele aquele que passa. Há uma espécie de interrupção da passividade perceptiva para incluir nela aquele que dança. A inclusão remenda por alguns instantes a ruptura ética entre a “carne e a pedra” (SENNETT, 1994). Ao tratar da cidade como o lugar do olhar, Canevacci (2004) exprime o que pode significar o exercício da co-presença, do olhar e ser olhado entre corpos que transitam e, conseqüentemente, comunicam-se:

A cidade é o lugar do olhar. Por este motivo a comunicação visual se torna o seu traço característico. Supera-se a velha dicotomia (para mim sempre ambígua) entre comunidade e sociedade: o olhar significa não somente olhar, mas também ser olhado. E a grande cidade desenvolve ao máximo esta dialética, inserindo este duplo olhar sobre outro panorama. Intrinsecamente metropolitano: os panoramas urbanos e a sua réplica ou conflito nos panoramas visuais urbanos. Por isso, os olhares desejados estão dentro da metrópole e não na genérica rede mundial da cablesociety, onde falta o exagero sedutor de observar e ser observado (CANEVACCI, 2004, p. 43).

Se a dança se associar aos usos do espaço público, se ela estiver nas ruas, na cidade, sua transitoriedade deixará marcas, não no local propriamente dito, mas nas pessoas. Afetos tomam o lugar das antigas relações, inaugurando sensações e estabelecendo vínculos entre o cidadão, intérprete e espectador e a cidade. Por desconhecer a lógica do percurso proposto pelo evento, o espectador se deixa percorrer pela velha cidade como se nela tivesse chegado pela primeira vez. Reconhecendo os traços habituais do lugar, imersos, entretanto, em outro contexto, ao espectador é dado conhecer o novo da cidade, de novo. Como acontece com qualquer pessoa, as vivências corporais constroem na sua memória uma cidade que lhe pertence de modo totalmente particular, pois percorremos daquele modo. A cidade torna-se propriedade sem fronteiras, devolvendo aquela pedra àquela carne e reavivando o pertencimento daquela carne àquela pedra (SENNETT, 1994).

No mapa circulatório urbano feito de avenidas, ruas e cruzamentos, o corpo perfaz outro mapa no percurso da experiência. O corpo transeunte frequenta a cidade, deixando nela suas marcas, sinais de uma escrita daquilo que ele vivencia. Por seu lado, a cidade

também é uma experiência que se inscreve na musculatura, nas sensações, nos afetos. A cidade encarna no corpo através dos modos que este encontra para percebê-la e agi-la, olhares, paradas, gestos e velocidade. Estes índices de movimento são traços de uma grafia sempre transitória, de cujos arranjos fazemos, às vezes, dança. Como uma terceira escrita surgida do diálogo entre fluxo do corpo e suas interrupções, a coreografia pode também ser entendida como um dos modos de a cidade escrever sua experiência contemporânea. Do mesmo modo, a coreografia é uma maneira de o corpo devolver à cidade aquilo que ela mesma escreveu. Neste caso, levar a dança para a rua pode significar também um modo de nela intervir, interrompendo seu fluxo irresistível e inaugurando novas sensações da atualidade. Quando devolve a carne ao mundo, a dança afirma-se contemporânea de seu tempo. E as artes do corpo, cada vez mais na contemporaneidade, complexificam suas relações com o espaço e a tecnologia, criando manifestações performáticas, temporárias, transitórias, associadas sobremaneira à comunicação.

Um exemplo das relações entre corpo, arte, cidade e tecnologia, neste caso em particular, o celular e a internet, são os chamados *flash mob*, cuja história tem início em 2003, em Nova York, quando o jornalista Bill Wasik organizou, por e-mail, o primeiro encontro, tomado pelo intuito de reunir cinquenta participantes em frente a uma loja de artigos femininos. O encontro não se concluiu, pois a polícia foi avisada e impediu a manifestação. O segundo *flash mob* ocorre também em 2003, ainda em Nova York, com mais de cem indivíduos concentrados no 9º andar de uma loja, na seção de tapetes. Todos se deitaram em volta do mais caro e diziam procurar pelo tapete do amor. Com a participação do Brasil, representado pela cidade de Belo Horizonte, no mês de abril de 2009, ocorre a Guerra de Travesseiros em várias capitais e foi também em abril deste mesmo ano que ocorreu o “No pants day” (Dia sem calças), em que os participantes desfilaram vestidos apenas com cueca ou calcinha, no metrô da capital paulista. Ainda no mesmo ano, o *flash mob*, reuniu, também em Belo Horizonte, uma multidão disposta a cantar um clássico de Raul Seixas. Assim, entre as manifestações mais contemporâneas, o *flash mob* faz repensar o conceito de performance, pois, fundamentalmente associado ao cotidiano, à cidade e às tecnologias, é condizente com a contemporaneidade, fugidio, movediço, instantâneo, fragmentado e volátil. Congrega momentaneamente diferenças e se afeta as individualidades ou se apenas suspende ou estranha um momento que logo será apagado, é sem dúvida marca contemporânea de nossas realidades fugidias.

## 4 DANÇA: CORPO, COMUNICAÇÃO E CULTURA EM CONVERGÊNCIA

Nesse capítulo o que procuramos é refletir sobre a dança como uma forma de conhecimento que possibilita uma intervenção direcionada para a ampliação da expressividade dos sujeitos, dado que ela permite ler a gestualidade humana como uma linguagem, além de debater o corpo que dança com interesse na constituição e organização da fala do corpo. Propõe-se um jeito diferenciado de observar o corpo que dança. A performatividade é trazida para discutir e problematizar corpos que organizam pensamentos e fala na forma de dança. A ressalva da produção desse falar propicia a percepção de que o corpo que dança organiza e constitui sua fala no praticar, além de destacar que esta fala é construída no e pelo corpo.

Segundo a teoria de Chomsky (1998), os seres humanos possuem uma habilidade inata para o uso da linguagem. Curiosamente, isso também transfere o lócus da fala do auditivo para o visual, para os gestos corporais visíveis. O autor sugere uma conexão biológica entre o movimento e a linguagem de formas não-vocais, tais como a linguagem de sinais, capaz de materializar enquanto corpo a linguagem verbal e retorna à concepção mentalista da linguagem, definindo a investigação lingüística como proposta de revelar as características dos mecanismos mentais subjacentes à produção lingüística efetivamente observável, considerando a linguagem como uma “faculdade humana [que] parece ser uma verdadeira ‘propriedade da espécie’, variando pouco entre as pessoas” e que “[a] linguagem humana parece estar biologicamente isolada em suas propriedades essenciais” (CHOMSKY, 1998, p.17).

Segundo Garaudy (1980, p.175) é com a dança moderna que se resgata um lugar “como expressão condensada da vida e da cultura, no coração da vida e na raiz da cultura”. E esta dança pressupõe a palavra, o corpo e as imagens, na possibilidade de se criar significados. Isto quer dizer que não basta à pesquisa por um novo modo de realizar os movimentos e a expressividade através da dança, mas também de buscar outros desejos, outras vontades, outras intenções para a ação de dançar.

Buscam-se movimentos que intentam aproximar a dança de seus receptores, atores na interpretação. Busca-se algo menos rígido, artificial e escolástico, questionando-se o rígido espaço ocupado pela técnica do balé clássico. Desta forma, a emoção é fundamentada no exercício de relacionar a arte e a vida.

A recuperação do cotidiano passa a elemento fundamental, além da possibilidade de se estabelecer novas conexões entre signos distintos. Esta é a dança que nos interessa.

Não podemos descartar o uso que a dança faz da comunicação verbal através da linguagem e da palavra. A linguagem, no sentido da inspiração literária, verbal, sempre teve um papel fundamental na concepção de coreografias, incluindo-se os balés narrativos do século XIX. No entanto, aqui estamos nos referindo àqueles coreógrafos que trazem a linguagem verbal para dentro da performance, utilizando-se de várias estratégias de composição que evoluíram a partir de múltiplas perspectivas estéticas. Alguns coreógrafos utilizam materiais textuais como elementos visuais, slides ou vídeos projetados nas paredes, nos corpos, ou em outras superfícies. Suas palavras, independentemente de seu significado literal, se colocam fora da dança, de forma exegética, mesmo quando interagem com os outros componentes da peça.

Gaiarsa apresenta a teoria reichiana que trata do homem inteiro, não somente da comunicação pela palavra e “mostra em pormenores e insistentemente que todas as nossas posições, gestos e caras têm funções ou têm efeitos – sobre os outros e sobre nós mesmos” (GAIARSA, 1991, p.13).

De modo intencional ou não o nosso corpo expressa nossos desejos e vontades, logo ele fala tanto quanto a palavra. Há gestos para ilustrar, para reforçar, para contradizer a linguagem verbal. No jogo do corpo com a palavra, na dança, podemos encontrar conexões não literais, literais ou nenhuma conexão; as palavras, sejam elas de um idioma que compreendemos ou não, talvez funcionem primordialmente como sons, ritmo, textura, sinais estruturais que podem coexistir com a dança de forma variável.

Esses processos tecnológicos na dança não são um dado recente se pensarmos na utilização de máquinas e suportes usados por coreógrafos e bailarinos ao longo da história da dança, no entanto se pensarmos a utilização dessa tecnologia como elemento criador e problematizador, propondo outros olhares e estéticas para o corpo dançante, observamos que o uso de aparatos tecnológicos possibilita um dançar que inventa e reinventa a noção de corporeidade, de tempo e espaço na dança. “O aspecto inédito trazido pela tecnologia digital está em sua potencialidade de ser configurada para além do sentido convencional de ferramenta” (SANTANA, 2003, p. 06).

Muito antes das possibilidades digitais, tais como a produção de hologramas, realidades aumentadas entre outras, Mikhail Baryshnikov já interpretou mais de cem papéis ao longo de sua carreira nas mais importantes companhias de dança do mundo. Nascido em 1948 em Riga, capital da Letônia. Foi solista do Kirov Ballet (Rússia); do American Ballet

Theater e do New York City Ballet (EUA). Atuou no cinema e consagrou-se como um dos melhores e mais importantes bailarinos do mundo e posteriormente naturalizado norte-americano.

No ano de 2007 quando estive no Brasil atuou com sua própria imagem projetada, em um processo completamente contemporâneo, juntando o ontem e o hoje através de recursos visuais. Misha, como também é conhecido brinca com imagens projetadas de seu passado de bailarino clássico, ainda bem jovem, e contracenando consigo próprio numa tentativa de mostrar que agora ele é bem maior do que aquilo que já foi, é a magia do movimento através das tecnologias, que se faz presente para o corpo estar em movimento constante com o mundo tecnológico. Passado e presente se juntam, há um rompimento espaço temporal promovido pela imagem projetada, com a qual Baryshnikov dialoga, portanto, palavra, corpo e imagem do corpo são conjugados, ampliando o potencial comunicativo da dança. A idéia é possibilitar uma fusão de tempos. O bailarino jovem, projetado pelo audiovisual, em contraste com o corpo já envelhecido, mas capaz de mudança, de questionamento, de crítica, de interação e de superação em relação ao seu próprio passado. Neste contexto, a linguagem verbal funciona como parte do todo, pois, o bailarino conversa com ele mesmo, nos movimentos que realiza, e com a imagem, por meio da palavra e de seu próprio corpo. O bailarino que ousou romper os limites de seu próprio corpo, tornando-se famoso mundialmente por criar técnicas de giros e saltos, que chegavam a três metros, a despeito de sua pouca altura, 1,68, considerada um problema no ballet clássico, ousou romper os limites da própria idéia de corpo, contracenando com sua imagem.



Fig. 2 - MIKHAIL BARYSHNIKOV– Teatro Municipal de S.Paulo em 2007 "Years Later", de Benjamin Millepied

Fonte: [http://entretenimento.uol.com.br/album/mikhail\\_album.jhtm](http://entretenimento.uol.com.br/album/mikhail_album.jhtm)



Fig. 3- MIKHAIL BARYSHNIKOV – Teatro Municipal de S.Paulo em 2007 "Years Later", de Benjamin Millepied.

Fonte: <http://umabailarina.blogspot.com/>



Fig. 4 - MIKHAIL BARYSHNIKOV– Teatro Municipal de S.Paulo em 2007 "Years Later", de Benjamin Millepied

Fonte: [http://entretenimento.uol.com.br/album/mikhail\\_album.jhtm](http://entretenimento.uol.com.br/album/mikhail_album.jhtm)



Fig. 5 - Coreografia "Come In" da Hell's Kitchen Dance

Fonte: [http://entretenimento.uol.com.br/album/mikhail\\_album.jhtm](http://entretenimento.uol.com.br/album/mikhail_album.jhtm)

Sabemos, portanto, que a relação da dança com as tecnologias de comunicação não é nova. Com o surgimento do cinema, bailarinos emprestam seus corpos para compor, ilustrar, complementar as narrativas. A arte é associada ao entretenimento, e a câmera configura um novo modo de se perscrutar o corpo e oferecê-lo ao espectador. Por isso, o corpo também se reconfigura na dança, ao fazer-se dança para o cinema, atendendo a marcações, enquadramentos, movimentos regulados pelo tamanho da tela, pela vontade do diretor, pela necessidade de entreter o público ou de tornar, para ele, clara a comunicação. Tempos depois, com a possibilidade das gravações em videoteipe, surge a vídeoarte, que culminará na vídeodança, sendo que a vídeoarte como experimentação nasce nos estudos televisivos, e posteriormente irá agregar as artes do corpo ao audiovisual, ao corpo que dança em convergência com os multimeios: na TV, na publicidade, no celular e na Internet.

Santaella (2004) explica que nos últimos vinte anos nosso corpo e tudo o que constitui o humano é colocado numa escalada vertiginosa, sob a incerteza de nossa condição. Chega-se a um organismo híbrido, numa relação entre o humano e a máquina, que culmina ainda, acrescentamos, em uma dança que é o resultado estético deste corpo continuamente transformado. Assim o que se tem é um diálogo cada vez mais intenso entre a dança e a tecnologia.

Nesta realidade diversa, com o uso das novas tecnologias, há a possibilidade de outros modos de relação entre os sujeitos e os meios, além de novas maneiras de se utilizar o tempo e o espaço, das quais não se exclui o corpo como possibilidade de ponto de partida para estas reflexões. O que a arte antecipa e o cotidiano corrobora, é que, de acordo com Ferreira (2001, p. 44) “o corpo físico desaparece como algo circunscrito à concreitude material da própria pele, osso e carne, e passa a ter outra complementaridade” (FERREIRA, 2001, p. 44). Esse corpo convive em um espaço novo, existente ou até mesmo inexistente, socializado. As percepções do corpo são alteradas, não se fala mais em um corpo individual, mas em um hiper corpo híbrido e mundializado, que pode exercitar uma série de emoções possibilitadas pelos avanços dos aparelhos eletrônicos (FERREIRA, 2001).

A dança não é algo homogêneo, sobretudo na contemporaneidade, quando todas as hibridizações e convergências fazem da arte um espaço privilegiado de discussão. No campo de atuação da dança, há infinitas escolas, inúmeras técnicas, e inesgotáveis perspectivas que podem ir do jazz ao *hip hop*, da dança folclórica ao *ballet* clássico, deste à dança moderna. No entanto, ainda que sejam múltiplas essas especificidades, o trabalho com a expressividade se faz constante e esse deve ser o centro da intervenção com a dança, associada à experimentação da dança contemporânea e mais, quaisquer que sejam as

tecnologias associadas ao corpo que dança. E destaque-se aqui que a expressividade é uma construção, não é natural, inata. Trata-se de um aprendizado cultural, de cada época, de cada sociedade, sujeito a valores simbólicos produzidos por núcleos básicos de convivência, pelas instituições, pelos mitos e pela mídia.

Trazer o movimento cotidiano para o corpo, para a comunicação, para a cultura e para a tecnologia, é uma forma de dança com a vida, na qual o corpo ainda se faz presente em diversas ações comunicativas, como o contato interpessoal, que é algo essencial ao ser humano. Outro aspecto a ser levantado é que, apesar da ênfase contemporânea à comunicação mediada tecnologicamente, como por exemplo, namoro on-line, comunidades de protestos, velórios virtuais e afins, o corpo ainda tem seu espaço para manifestações primárias de comunicação, corpo a corpo; um exemplo disso são as greves, passeatas e até expressões por meio do comportamento como vestuário, maquiagem, gestos, festas, entre outros, o que significa que uma forma não exclui a outra. Esses e outros aspectos nos fazem lembrar que, apesar de vivermos em uma era informatizada e em que as pessoas parecem tender a se encontrar conectadas e não vinculadas, a necessidade do corpo ainda se faz presente de diversas formas, inclusive quando os corpos estão conectados, já que todo processo de comunicação prevê corpos que interajam, ainda que operando aparatos tecnológicos.

A tecnologia permite a experimentação artística e comunicativa, portanto deve ser pensada, criticada e absorvida pela arte. Foi por meio da experimentação, por exemplo, que artistas como Escher produziram, com a arte, possibilidades provocativas como formas de reflexão sobre a realidade, mostrando coisas do cotidiano de uma forma como não se pensou antes. Assim, Escher passa a idéia de paradoxo no cotidiano. Na figura (4), algo está, ao mesmo tempo, dentro e fora, como as escadas que, dependendo de como o observador olhe, podem estar dentro ou fora do prédio ou da galeria.

Escher relata a limitação da nossa percepção de realidade, diante da impossibilidade de apreender a coexistência do diverso, ou seja, o que nos parece estranho em suas imagens é a existência simultânea do diferente; sem hierarquias, sem início e fim, sem verdade e mentira. Nas litografias *Relatividade* (1953), Escher joga com a perspectiva, forma de representação espacial inquestionável desde o Renascimento, exceto pelo cubismo. Para Ernst (1991), na litografia *Relatividade*, observam-se três pontos de fuga, três realidades simultâneas, sendo que cada um destes três pontos tem três significações diferentes:

As 16 figurinhas que aparecem na gravura podem ser divididas em três grupos, nos quais cada uma delas vive no seu próprio mundo. Para cada grupo, o seu mundo é tudo o que aparece na estampa; só que se apercebem das coisas de forma diferente e lhes dão nomes diferentes. O que é para um grupo um tecto é para o outro uma parede; o que para uma comunidade é uma porta é para a outra um buraco no chão (ERNST, 1991, p.47).

A vida poderia ser retratada como esta imagem, com relatividade, embora se trate de uma metáfora, de uma concepção poética da vida, e não possamos absorver este preceito como ciência. Corpos em movimento, umas vezes a subir, outras a descer. Umas vezes acompanhados, outras vezes sozinho. Alguns momentos para refletir. E os corpos desta litografia desafiam as leis da gravidade e temos pessoas descendo escadas de cabeça para baixo.

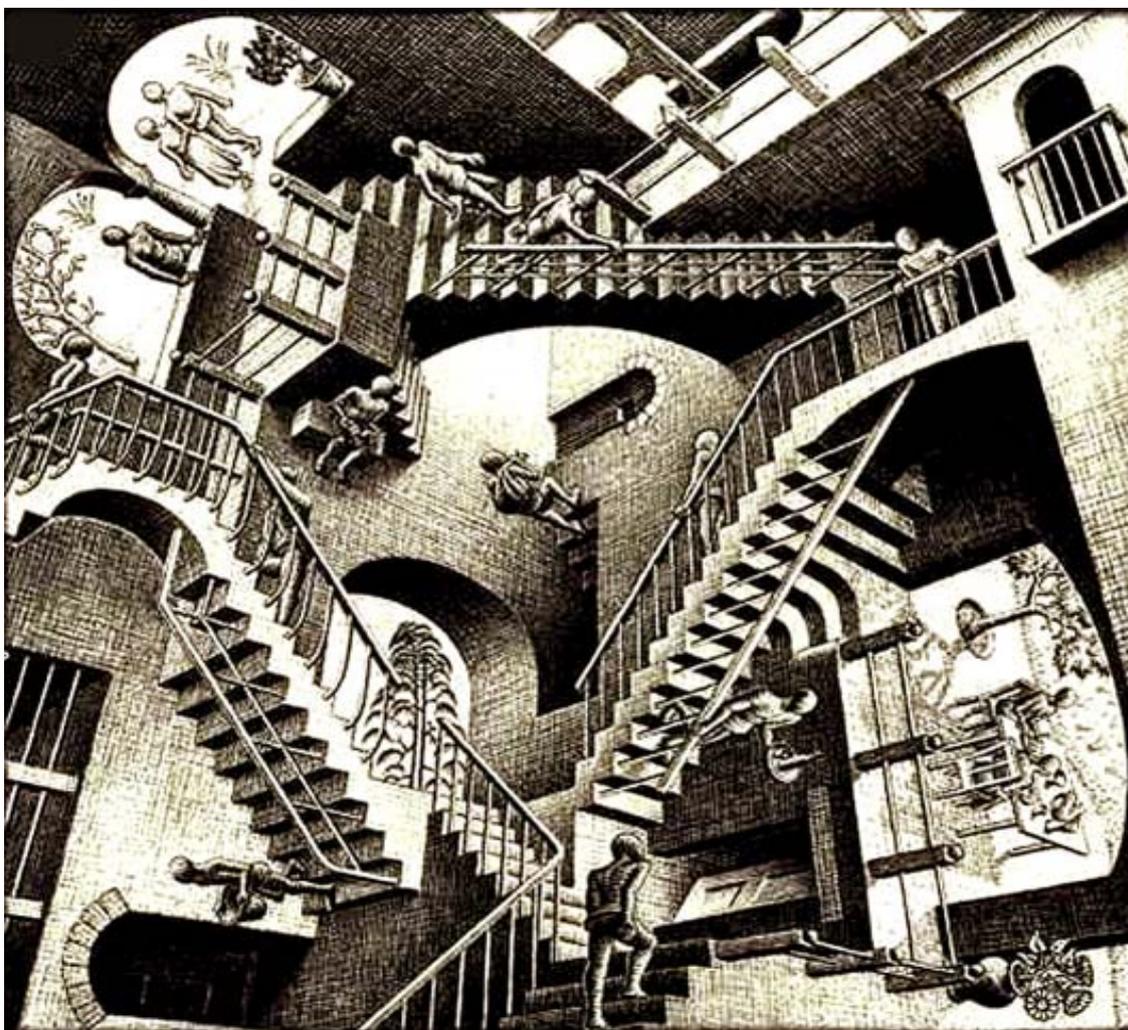


Fig.: 6 - Escher, M. C. **Relatividade** (1953)

Fonte: <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/seminario/escher/gravuras8.html>

Três planos de gravitação agem aqui verticalmente uns sobre os outros. Três superfícies terrestres, vivendo em cada uma delas seres humanos, intersectam-se em ângulo recto. Dois habitantes de mundos diferentes não podem andar, sentar-se ou ficar em pé no mesmo solo, pois a sua concepção de horizontal e vertical não se conjuga. Eles podem, contudo, usar a mesma escada. Na escada mais alta das aqui representadas, movem-se, lado a lado, duas pessoas na mesma direcção. Todavia, uma desce e a outra sobe. É claramente impossível um contacto entre ambas, pois vivem em mundos diferentes e não sabem, portanto, da existência uma da outra (ESCHER, 1994, p.15)

Este impossível expresso pelas artes visuais veio a se tornar possível com as artes do corpo, como veremos mais adiante. Inspirada em Escher é a nossa leitura do trabalho de Deborah Colker. Fazer do impossível um plano de vida, um método de criação. Romper os limites do corpo, da física. Ampliar, com a arte, o contato afetivo pela comunicação.

Na Obra de Escher, padrões geométricos entrecruzados transformam-se em formas completamente distintas. Em “Casa”, Colker, faz com que os bailarinos caminhem na vertical por paredes laterais; subir escadas que se transformam em labirinto, o que deixa os corpos pendurados no espaço. Os labirintos de Escher são diferentes daqueles de Deborah Colker, compreensivelmente estão mais próximo do artista visual que da coreógrafa. “Casa” é sobre a arquitetura dos sonhos no cotidiano dos corpos, e as imagens geradas por Escher são perfeitas para expressar o universo mental. Mas é realmente notável a forma como os diversos recursos permitem a Deborah Colker recriar os efeitos arrojados de ilusões de óptica de Escher, respeitando as regras geométricas do desenho e da perspectiva.

A Cia de Dança Deborah Colker se apresentou pela primeira vez no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1994. Com formação em balé clássico, encontram espaço para a integração de artifícios contemporâneos, como vitalidade, força, agilidade, energia e ritmo. A companhia desenvolve um trabalho que abrange o estudo dos movimentos, dos planos verticais e horizontais, do sistema de relações entre a dança e a arquitetura, a profundidade e o volume, o movimento do cotidiano e do espaço, pois o corpo se manifesta em diferentes espaços e cores, dimensões e intenções<sup>1</sup>.

O trabalho da Cia Deborah Colker transforma o cotidiano em cenas, levando os bailarinos a re-pensar o corpo, nas mais diversas formas e dimensões e a superar seus limites. Deborah e sua companhia consideram sempre a preocupação em relação ao corpo no movimento do dia a dia, a questão da sintonia do espaço e a relação constante com o

---

<sup>1</sup> Para Deborah Colker, “o público é uma coisa que a paralisa em cada cena, e que faz transformar o movimento em beleza” (<http://www.youtube.com/watch?v=jLUdurT3VV0>).

cenário que envolve a arquitetura, cores e a cumplicidade e a vibração constante com o público.

O Centro de Movimento Deborah Colker era um sonho antigo de Deborah, e que se tornou realidade; ela mesma ministra as aulas, cuida da companhia e sente orgulho desse espaço que foi conquistado com esforço e dedicação de toda equipe<sup>2</sup>. Deborah sempre acreditou na criatividade e irreverência, na concentração, na disciplina, na formação, e o foco de tudo isso é a base e a possibilidade criativa de qualquer indivíduo.

Muitos artistas, como já mencionado, mesclam texto e dança, numa variedade de formas multi e interdisciplinares, como o teatro dançado, a arte performática e a criação em multimídia. Também Débora Colker procurou estabelecer relações entre a arte e o cotidiano, mediante o trânsito entre os gêneros, a dança com o teatro, as artes plásticas, o circo e até mesmo a ginástica olímpica. Sabemos que não se trata de uma inovação recente, já que o entrecruzamento das fronteiras dos gêneros artísticos tem sido um elemento central na performance de vanguarda do Ocidente, desde o fim do século XIX, percorrendo também a literatura, a pintura, todas as demais artes.

---

<sup>2</sup> Deborah menciona o que é sentir e experimentar o Centro de Movimento: “Nesta escola queremos pensar e experimentar movimento, disciplinar e conscientizar o corpo que pensa, muda sente e que dança. Criar um espaço comum entre companhia e escola, onde profissionais e estudantes se encontram e relacionam-se com a dança através da arte, saúde, lazer. É um Centro para pensar, emocionar e construir um corpo que tem prazer em se movimentar” (<http://www.blogacesso.com.br/?p=1476>).



Fig.: 7 - O Espetáculo “Casa” (1999)

Fonte: <http://www.ciadeborahcolker.com.br>



Fig. 8 - O Espetáculo “Casa” (1999)

Fonte: <http://www.ciadeborahcolker.com.br>

O esfacelamento destas fronteiras entre gêneros permite a colisão entre a arte e o cotidiano. Cada vez é mais recorrente a presença do banal, do corriqueiro, da vida comezinha e suas relações como temas e como inspiração para o formato diferenciado das artes.

Força atlética límpida comanda muito de "Casa" (1999), (Fig. 6) mas possui inventividade visual e imaginação suficientes para torná-lo mais do que apenas uma rotina aeróbica de uma hora de duração.

A princípio, o público é simplesmente cativado pelas mudanças e trocas seguras que acontecem num piscar de olhos: um bailarino curva-se sobre as costas de seu parceiro, depois ele está em seu ombro, depois ele salta levemente através do círculo de seus braços. Outros se lançam em pulos ou paradas de mão nos ombros dos outros bailarinos.

Logo a estrutura da própria casa entra no jogo, dois e às vezes três níveis de plataforma de madeira, com vários painéis e portas que se movem expandindo ou confinando o espaço. Não há caminho fácil para cima, para dentro ou para fora desta coisa. Os bailarinos escalam suas alturas em escadas estreitas, deslizam por mastros de bombeiros, se arremessam de suas plataformas ou se jogam de um nível para o outro, pousando nos braços de seus colegas. Às vezes "Casa" (1999) parece completamente impressionada com sua própria habilidade, mas exatamente quando você pensa que já havia visto todos os movimentos que os bailarinos têm dentro deles, eles o surpreendem. Nos impressionantes momentos finais, um homem agarra uma plataforma com a forma de uma ponte levadiça no momento que ela começa a levantar. Ele se deixa levar por uma mão, contorce-se e acena para seus amigos embaixo, continua a se segurar com uma das mãos enquanto a ponte o levanta, vinte pés acima do palco. Ele coloca a outra mão de volta no exato momento que as luzes diminuem e ele é trazido para o topo.

Colker diz que seu trabalho é uma homenagem ao dia a dia das pessoas, e ela envia seus bailarinos através dos movimentos do dia comum. Parte disso é habilmente estilizada, como quando um grupo faz os gestos de quebrar, bater, derramar e fritar ovos em um balé harmonioso, realizado em sequência. E esta parte estilizada é o que denominamos como poético ou artístico, levando-se em conta as definições de Lotman (1978), para quem artístico é o texto elaborado com complexidade, em que todos os elementos são elementos de sentido, em que forma e conteúdo não se distinguem, tratando-se do meio mais econômico de se passar uma informação, ainda segundo o autor, pelo caráter polissêmico: na menor estrutura de linguagem há uma série de possíveis significados a serem experimentados.

E o paradoxo está no fato de que, se parte deste processo de linguagem é estilizado, outra parte é surpreendentemente comum, cotidiana, como quando uma mulher em um etéreo vestido vermelho pisa no que parece ser uma cascata de glitter prateado. Trata-se de água caindo, e ela fica de pé sob esta água, encharcando-se, por vários momentos.

Para Vianna (2005) a relação com o corpo e espaço onde convivemos o dia a dia e as inúmeras modificações dos movimentos, mostra o que Colker tem em seu trabalho:

Tudo isso vai dando espaço para cada pessoa, cada aluno, e dar espaço é criar a possibilidade de vivenciar coisas novas. Por isso, insisto sempre que a forma não importa e que essa forma só pode tornar-se interessante quando passa a ser consequência de todo um processo: a emoção não é forma, a emoção é movimento. (VIANNA, 2005, p. 141).

A trilha sonora, creditada a Berna Ceppas, Alexandre Kassin e Sérgio Mekler, é tão essencial quanto às portas e dobradiças para criar esta casa. Ela corre livremente de blips contemplativos para batidas congestionadas, altos guinchos e murmurinhos deslizantes, até mesmo um pouco dos sons da floresta tropical. Ao longo de "Casa" (1999), Deborah Colker brinca com noções de acolhimento, as paredes e pisos podem proteger assim como tornar-se uma armadilha e também com idéias sobre subir e descer.

Quando uma mulher bate uma porta na cara de um homem, e depois a abre com a mesma brusca rudeza não tem acesso as suas razões. Os bailarinos mantém sua atmosfera um tanto maníaca e impulsiva através da noite, estejam eles brincando ou brigando. Aprendemos algo sobre nossas naturezas essenciais? Possivelmente não, mas certamente podemos reconhecer partes de nós mesmos à medida que as apresentações avançam. E maravilhar-nos com a maneira como eles o fazem.

"Casa" (1999) estabelece um intenso e profundo diálogo com o espaço doméstico. Nele, os dançarinos ocuparam quartos, salas e garagens, subvertendo a ordem cotidiana de seus objetos. Um método antes adotado por grandes comediantes do cinema como Charles Chaplin ou Jacques Tati, que gostavam de interpretar personagens em constante desacordo com o mundo e seus objetos - respectivamente, o vagabundo Carlitos e Monsieur Hulot. Na mais famosa cena de *Em Busca Do Ouro*, por exemplo, Chaplin transforma um sapato em filé. Em inúmeros outros momentos, seu vagabundo descobre (ou simplesmente inventa) novos usos para os objetos que o cercam.

Em *Casa* (1999), os bailarinos adaptavam seus corpos a um espaço dado (a casa, o mais cotidiano dos espaços) e criavam uma nova lógica: habito, logo existo.

Neste habitar o espaço, como característica fundamental de Colker, o corpo é posto à prova. Desafia-se a gravidade.

Os bailarinos dançam de maneira verticalizada, sobem pelas paredes, como se ocupar os espaços pelos corpos fosse um desafio, o desafio humano de conquistar cada vez mais espaços, de permanecer, de superar limites.

Muitos críticos se perguntam sobre qual seria a diferença entre Colker e um espetáculo de ginástica olímpica, e a resposta é que talvez muito pouco, exceto que a ginástica olímpica ainda obedece a rígidas regras de apresentação e, na verdade, é como se a coreógrafa fosse uma espécie de "ginasta romântica", para quem não há regras estabelecidas e que possui imenso interesse em entrecruzar sua perfeição corporal a outras manifestações artísticas.

De qualquer forma, a dança de Colker é corpórea, objetiva, quase pragmática. Diferentemente do sentimento de certa forma telúrico de uma Pina Bausch, da transcendência quase etérea de um *Quebra Nozes* ou da paixão incontida de um Antonio Gades, para Deborah Colker, acima de tudo, importa o corpo em si.

A busca do corpo perfeito - além de professada diariamente pela publicidade, pelos canais esportivos, pela dramaturgia, pelo teatro, pelo cinema e pela televisão - sempre foi um dos motes da dança. Por isso os movimentos de Deborah Colker revelam um balé sem transcendência, um elogio do corpo, pelo corpo e para o corpo.

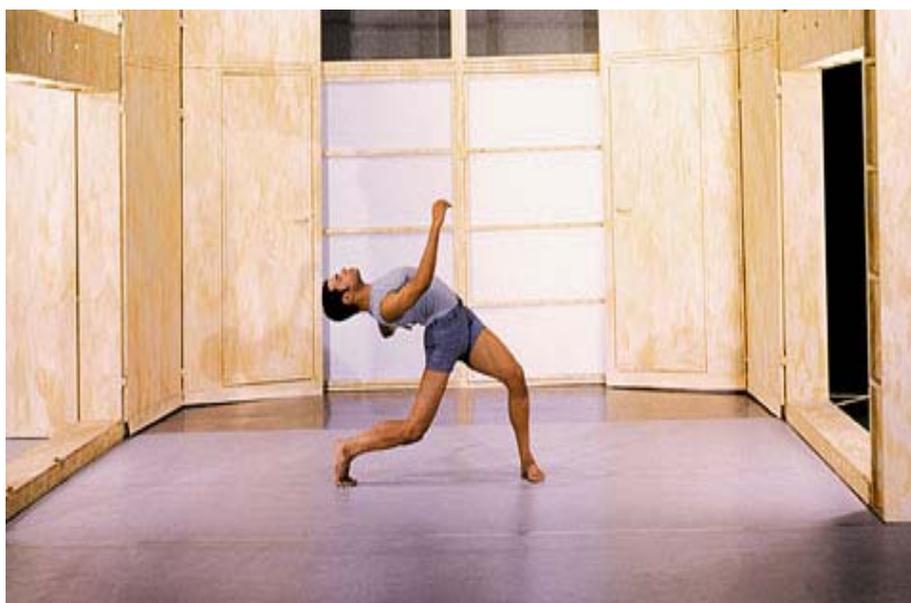


Fig. 9 - O Espetáculo "Casa" (1999)

Fonte: <http://www.ciadeborahcolker.com.br>.



Fig. 10 - O Espetáculo "Casa" (1999)

Fonte: <http://www.ciadeborahcolker.com.br>

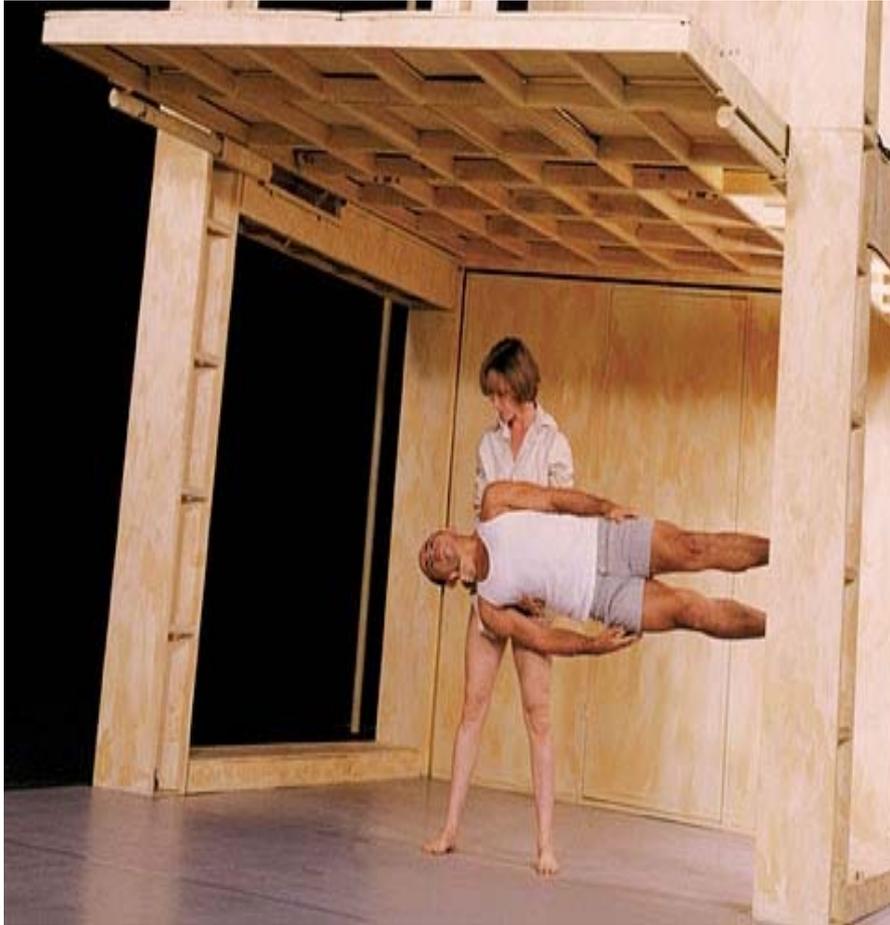


Fig. 11 - O Espetáculo “Casa” (1999)

Fonte: <http://www.ciadeborahcolker.com.br>.



Fig. 12 - O Espetáculo "Casa" (1999)

Fonte: <http://www.ciadeborahcolker.com.br>



Fig. 13 - O Espetáculo “Casa” (1999)

Fonte: <http://www.ciadeborahcolker.com.br>

Sobre o espetáculo *Casa* (2000), Bógea (s/d, p. 73) pondera que Colker:

[...] busca o cotidiano em gestos estilizados. O cenário foi baseado na casa de Colker, com seus diferentes níveis, enquanto que os movimentos derivam de atividades domésticas: cozinhar, comer, dormir, vestir-se, despir-se, brigar, fazer sexo. Criando novas densidades nos corpos e trabalhando com uma estética que une elementos de artes plásticas ao nosso dia a dia, Colker provoca reações diversas em seus espectadores: se muitos se seduzem com o virtuosismo e o arrojo de suas danças, outros contestam a superficialidade das construções coreográficas e a “juventude” com que todos os temas são tratados, numa mistura de arte e diversão. Aqui sim, estamos num Brasil, afinal, alegre, nutrindo-se da sobreposição de registros: cultura pop, hip hop e rap, esporte e dança contemporânea. Colker transita entre as várias linguagens como se fosse a coisa mais natural. É com espetáculos de rigor plástico e boa dose de aventura, apostando nas grandes imagens e no arrojo dos bailarinos que sua dança encanta e empolga, dois verbos fortes, que merecem ser declinados com a devida medida de reconhecimento.

## Dança-Expressão Corporal 23



Fonte: <http://www.ciadeborahcolker.com.br>

Fig. 14 – O Espetáculo “Casa” (1999)

Fonte: [www.ciadeborahcolker.com.br/wp-br/wp-content/gallery/casa](http://www.ciadeborahcolker.com.br/wp-br/wp-content/gallery/casa)



Fig. 15 - O Espetáculo “Casa” (1999)

Fonte: [www.ciadeborahcolker.com.br/wp-br/wp-content/gallery/casa](http://www.ciadeborahcolker.com.br/wp-br/wp-content/gallery/casa)



Fig. 16 - O Espetáculo “Casa” (1999)

Fonte: [www.ciadeborahcolker.com.br/wp-br/wp-content/gallery/casa](http://www.ciadeborahcolker.com.br/wp-br/wp-content/gallery/casa)

Empolga-se e encanta, de um lado, e se cria polêmicas entre os críticos e motes de pesquisa, de outro, sem dúvida o trabalho de Colker é responsável por um papel singular na caracterização da dança brasileira. Além disto, a dança contemporânea, e também Colker, continua a fortalecer relações com linguagens outras, como é o caso do teatro e do circo. Sobre essa liberdade e trocas entre o circo, teatro e a dança, Vianna (2005), diz:

Nesse contexto de liberdade – que não significa caos nem desordem indiscriminada –, a dança deixa de ser uma profissão, uma diversão, uma ginástica, deixa até de ser uma arte no sentido mais restrito do termo, para ser entendida e vivida como um caminho de autoconhecimento, de comunhão com o mundo e de expressão do mundo. (VIANNA, 2005, p. 18)

A linguagem circense revela a vida, o mundo e o homem manifestados por meio do movimento. Dançar é mover-se com ritmo, melodia, harmonia e alma, e o circo tem essa magia, a magia da alma em movimento, a magia de animar – dar alma.

Pela dança, associada a outras linguagens, o homem manifesta os movimentos do seu mundo interior, tornando-os mais conscientes para si mesmo e para o espectador; pela dança ele reage ao mundo exterior e tenta apreender os fenômenos do universo. Na dança entre as diversas linguagens que formam a linguagem da dança, o homem percebe seu próprio corpo:

Perceber o próprio corpo significa, em todas as situações, reconhecer todas as nossas intenções, tanto as que vão expressas nas palavras, como as que vão incluídas no tom da voz, nos gestos, nos olhares, na expressão da boca, no jeito do corpo (GAIARSA, 1994, p.23)

O circo é um laboratório para onde convergem as práticas com inúmeras linguagens: a linguagem corporal, cenográfica, visual, por meio dos figurinos, a linguagem dos objetos de cena, a música, a dramaturgia. Trata-se de uma das formas mais complexas e mais antigas de elaboração artística, cuja finalidade é narrar de forma poética os aspectos do mundo cotidiano.

Poético é como podemos chamar o espetáculo do Circo de Soleil, com coreografia de Deborah Colker, primeira mulher como diretora. A fantasia acrobática do espetáculo “Ovo”, que estreou em 2009, no Canadá, apresenta o mundo dos insetos coloridos que se traduz numa grande festa em comemoração ao aniversário de 25 anos da trupe de Quebec. O que chama a atenção dos espectadores em primeiro lugar em Ovo são os figurinos exuberantes, cujos tecidos conseguem evocar a textura de asas ou a rigidez de um casco. Em “Ovo”, fertilidade, biodiversidade, perfeição da forma e metamorfose são festejadas nesta acrobacia. São movimentos corporais que envolvem insetos do nosso dia a dia, e o corpo representa a exuberância dos movimentos, assumindo o caráter múltiplo e, ao mesmo tempo, as interconexões entre o circo e os sentimentos de humanização e de retorno ao corpo.

Ao contrário do que muitos apregoam, parece que o circo terá vida muito longa. Arte popular, extraída do cotidiano, invade o cotidiano com as escolas de circo, que são procuradas com os objetivos mais variados: de entreter a curar a melancolia, de se profissionalizar a busca da forma corporal perfeita. O domínio do próprio corpo é recorrente: equilíbrio, elasticidade, força. Mas também se faz presente o riso carnavalesco

que prevê o ridículo, o diverso, o avesso da perfeição: a mulher barbada, o anão, o palhaço, desajeitado, caricato, franzino e fracote. É o espaço de convívio das diferenças, simulação imperfeita do mundo imperfeito de que somos parte. Por essa presença do circo, e mais, pela presença dos gestos do cotidiano, como descrito em “Casa”, pela presença da linguagem do teatro, pela busca do movimento perfeito associado ao gesto espontâneo, a Cia Déborah Colker se caracteriza por uma linguagem complexa, no conceito lotmaniano. Trata-se de uma estrutura artística, na qual, do micro ao macro, todos os elementos são produtores de sentido, produtores de experiência. O corpo, gerador de textos, neste caso, converte-se em um texto complexo. Ao associar elementos díspares, antagônicos, multifacetados, variados, congrega textos culturais diversos, ampliando a sua potência comunicativa. Mais uma vez, esta é a dança que nos interessa, complexa e ao mesmo tempo, condutora do banal, que é elevado à complexidade, que encanta e faz refletir, que gera, ao mesmo tempo, entretenimento e possibilidades de outras experiências.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dança, o corpo em movimento, é comunicação, é cultura, é imagem e inspiração. Chegamos a essa conclusão não só a partir das leituras que realizamos, como também ao nos lembrarmos das bailarinas de Degas. O corpo inspirou Degas, para quem provocar efeitos de luz e de cor foi uma das marcas impressionistas. O corpo é fonte de inspiração para inúmeros artistas.

No caso de Degas, o artista nunca se interessou pela pintura ao ar livre. Em 1870, depois da guerra Franco-Prussiana, passou a ser assíduo frequentador do foyer de dança da Ópera de Paris. Começou então a trabalhar o tema mais recorrente em sua obra, bailarinas dançando, ensaiando, amarrando sapatilhas, repousando ou em cenas nas quais o pintor explorava um ângulo de visão mais oblíquo, incomum na pintura da época.

Foi a partir das telas de Degas e do encantamento provocado pelas bailarinas que ele retratou que procuramos a dança. Ali, o inicial encantamento das telas se multiplicou, nos ensaios cotidianos, nos palcos e depois nas vidas com as quais nos deparamos, com seu movimento e sua subjetividade.

Degas é um artista que pertence ao mundo da cultura, da natureza, do cotidiano dançante. Tinha acesso livre ao teatro, e lá, sua presença era tão assídua que ali mais parecia sua casa. Em pouco tempo pôde dedicar-se a seu tema preferido, o trabalho das bailarinas durante as estressantes sessões de ensaio. Sem se deixar notar, aparecia nas salas dos cursos, e a fascinação por tarefa tão penosa, própria desse ambiente, pode ser observada claramente, fazendo-se uma revisão de suas obras.

Como para todos os parisienses da alta burguesia, também para Degas, assistir às representações de balé era um costume antigo. O balé sempre havia desempenhado um grande papel na consciência da elite. Não faltaram observadores críticos que censuravam Degas pela utilização do corpo da mulher como simples produto disponível no mercado de um mundo capitalista, dominado pelo machismo e por considerá-la um dos objetos necessários para suas telas. Era precisamente no corpo feminino que o artista encontrava esse elemento de valorização artística.

As mulheres se convertem, dessa forma, nos condutores sensoriais da imagem humana, de sua beleza e graça às suas formas mais harmoniosas e mais apropriadas para a arte de Degas.

Depois, em uma série sobre bailarinas, Degas, em vez de negar a fotografia, construía suas imagens com um olhar fotográfico, retratava situações em trânsito, de

maneira casual, como se captadas de surpresa, pois sua investigação concentrava-se de fato no estudo do movimento. Sua série dos bastidores da dança é precursora das fotos de moda que vão se tornar comuns apenas a partir do século 20. Seu interesse central estava no movimento, no uso da cor e na incidência da luz. Degas utilizou até mesmo da câmera fotográfica, que ele próprio adquiriu em 1895.



Fig. 17- **Classe de Dança, Edgar Degas**

Fonte: <http://suitedeideias.blogspot.com/2008/09/edgar-degas-27091917.html>

E aqui se justifica este preâmbulo, com a presença de Degas, já que o pintor foi inspirador para o nosso primeiro contato com a dança, graças ao encantamento gerado a partir daquelas bailarinas.

Concluir um trabalho é avaliar um caminho realizado, apontar suas falhas, entrever outras possibilidades para outros questionamentos. É este, portanto, nosso percurso. Passando pelo encantamento a partir das bailarinas de Degas, aos ensaios exaustivos do ballet, às aulas nas escolas, ao interesse pelo corpo e seu poder de comunicação, em sua relação com a cultura. Desta forma, as idéias aqui apresentadas estão ligadas por uma coesão profunda e interna que é a experiência vivida nas artes, especialmente na dança. Partiremos sempre do princípio de que existem diversos caminhos para alcançar determinada meta. No nosso caso, a meta é interior, o que torna as coisas um pouco mais complicadas. Mas o resultado desse trabalho surge também no exterior, no corpo.

Com este trabalho, continuamos a crer em um corpo capaz de se expressar, de dançar a dança da vida de forma liberta. Um corpo que se ouça. Um corpo como definiu Campelo (1997, p. 30), no qual “tudo pede a genialidade do artista que o reinaugure, que lhe clareie os cantos labirínticos perdidos por entre músculos e dentro dos ossos”. Já sabemos que as tecnologias não excluem este corpo, e que podem ampliar as suas possibilidades. Em que medida, quais os caminhos, quais as propostas para se pensar um novo corpo, associado à nova realidade tecnológica, ainda é uma lacuna para a qual não obtivemos respostas, mas que nos aponta para a necessidade de que a arte continue a questionar criticamente o uso das tecnologias, e que possa se servir destas tecnologias como suportes ou extensões para se ampliar o corpo como manifestação artística.

Ao realizarmos o percurso desta pesquisa, nos deparamos com uma miríade de textos que trouxeram o corpo estudado nas mais diversas áreas do conhecimento. Muitos deles estão aqui, de forma explícita, de modo que consideramos que este trabalho não possui um dono, mas alguém que organiza inúmeras vozes, inúmeros discursos, e os coloca em tensão e em diálogo. A eles todos se acrescentam a nossa voz, sobretudo por meio da forma como foram lidos e interpretados por nós. Outros aparecem de forma implícita, pois que com o tempo, misturam-se as vozes de forma profundamente interna. Portanto, sabemos que muitas de nossas afirmações podem já ter sido expressadas por outros, anteriores a nós. Sabemos também das muitas lacunas que permanecem e ainda permanecerão por muito tempo, entretanto, são motes para a continuidade desta pesquisa, são instigações a serem preenchidas por outros pesquisadores, pois entre nossas conclusões está a constatação de que o corpo é, sem dúvida, um objeto da comunicação e da cultura,

mas que as teorias da comunicação não são suficientes para observá-lo, sobretudo, no caso específico de nossa pesquisa, para observar o corpo que dança. Há que se construir novas teorias da comunicação, capazes de entender o corpo, de não negar a arte, de pôr em diálogo o corpo, a arte e a tecnologia? Provavelmente sim. Portanto fica aqui mais uma possibilidade, para uma nova pesquisa. A nossa conclusão, mais modesta, abarca a consideração de que, como a própria comunicação, o corpo é um objeto multidisciplinar, para o qual é necessária também uma abordagem multidisciplinar, da qual não se excluem a Filosofia, a Antropologia, a Semiótica, a Psicologia, a Biologia, entre outras ciências.

De tudo, resta-nos, não concluir, mas considerar, por enquanto: sem dúvida que o corpo comunica e que é mídia. O corpo, mídia primária, é o lugar do aprendizado inconsciente, da experimentação. Como mídia, não necessita de outros aparatos que o complementem, mas oferece um universo amplo de possibilidades de produção de sentidos; como texto da cultura que é natural e simbólico, expressa-se em uma linguagem específica, sua, produzindo textos ao longo de sua existência: marcas biológicas e culturais, tais como cicatrizes, cabelos brancos, rugas, volumes, tatuagens, posturas geradas por nossa adaptação funcional ao trabalho, às roupas e calçados que utilizamos. Como mídia, ao manifestar-se pela dança contemporânea, torna-se linguagem complexa, transformando-se em arte, nas palavras de Lotman (1978), um texto construído com complexidade, no qual todos os elementos são elementos de sentido, o que pode ser percebido nos espetáculos da Cia Deborah Colker, mais especificamente, no espetáculo “Casa”, que incorpora os movimentos do cotidiano, transformando-os em poesia.

Enfim, depois deste percurso, cremos, somos já outro corpo, composto de todos os corpos com os quais dialogamos e continuaremos a dialogar.

Dialogando com esse corpo, a defesa do Mestrado, que aconteceu no dia 27/09/10, foi uma experiência única e gratificante, pois a finalização desta pesquisa culminou em um momento poético não perenizado em palavras no papel, e sim em forma de dança, de corpo se expressando sobre os conflitos que refletem também as buscas, inquietações e desejos no cotidiano. Refletiu-se, neste final dançado, a corporeidade do indivíduo em sua significação humana, portador de um corpo no qual a dor e o prazer fundamentam sua experiência.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Airton Lorenzoni. O “velho” profeta-aldeão McLuhan está de volta. Espaço Acadêmico, número 55, 2005, ISSN 15196186, ano V.

ARAGÃO, Marta Genú Soares; PERNAMBUCO, Marta Maria C. A. .Corpo, cultura e ruralidade. Disponível em:  
<[\(http://www.artigocientifico.com.br/uploads/artc\\_1160141206\\_20.doc\)](http://www.artigocientifico.com.br/uploads/artc_1160141206_20.doc)>. Acesso em 05/02/2010.

BAITELLO JUNIOR, Noval. Síndrome da máquina. In: CASTRO, G. de et al. (orgs.). **Ensaio de complexidade**. Porto Alegre: Sulina, 1997 p. 115-121.

**BALLET STAGIUM**. Disponível em:  
<[http://www.stagium.com.br/home\\_secao.cfm?secao=companhia](http://www.stagium.com.br/home_secao.cfm?secao=companhia)>. Acesso em 30/08/09

BARBERO, Jesus Martin. Globalização comunicacional e transformação cultural. In: MORAES, Dênis de. (org) **Por uma outra comunicação**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. **Tela total: mito-ironias da era do virtual e da imagem**. Trad. de Juremir Machado da Silva. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2002.

BELTRÃO, Luiz. **Subsídios para uma teoria da comunicação de massa**. São Paulo: Summus, 1986

BERTAZZO, Ivaldo: **Dança Comunidade**, Entrevistas - 07.08. Disponível em:  
<<http://www.blogacesso.com.br/?p=143>>. Acesso em 23/11/09.

BIRDWHISTELL, Ray. **El lenguaje de la expression corporal**. Barcelona, Gustavo Gill, 1970.

BOGÉA, Inês. **Contraponto brasileiro no tempo da dança**. Disponível em:  
<[http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF04/SP04\\_05.pdf](http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF04/SP04_05.pdf)>. Acesso em Agosto/2000.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. (org.) **Pesquisa-participante**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

CAMPELO, Cleide Riva. **Cal(e) i dos corpos: um estudo semiótico do corpo e seus textos.** São Paulo: Anna Blume, 1997.

CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede.** São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CASTELLS, Manuel. **A Galáxia da Internet: reflexões sobre a Internet, os negócios e a sociedade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CASTELLS, Manuel. **A internet e a sociedade em rede.** In: MORAES, Denis de (org). Por uma outra comunicação. Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 255 a 287.

CHOMSKY, Noam. **Linguagem e mente.** Brasília: Universidade de Brasília, 1998.

**CIRCO MÍNIMO.** Disponível em: <<http://www.circominimo.com.br/index.php>>, acesso em 01/07/09

**COMPANHIA DEBORAH COLKER.** Disponível em <<http://www.ciadeborahcolker.com.br>>. Acesso em 03/08/08

**COMPANHIA DEBORAH COLKER.** Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=jLUdurT3VV0>>. Acesso em 02/12/08

COUTO, E. **Além do homem, além da máquina.** Revista Atrator estranho, nº 29, São Paulo: ECA/USP.1997.

CRESPO, Jorge. **A História do Corpo.** Lisboa - Portugal : DIFEL, 1990. p. 7-12

DEBORAH COLKER – Projeto social de dança vira realidade, Entrevistas\_08.09. Disponível em: <<http://www.blogacesso.com.br/?p=1476>>. Acesso em 06/11/09

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: uma história dos costumes.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

ERNST, Bruno. **O espelho mágico de M.C. Escher.** Colônia - Alemanha, Editora Taschen, 1978.

ESCHER, M. C. **Relatividade.** Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/seminario/escher/gravuras8.html>>. Acesso em 28/04/09

FARIA, Hamilton. **Caminhos para uma agenda sustentável.** São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.diplomatique.uol.com.br/artigo.php?id=715>>. Acesso em 10/04/09.

- FERREIRA, M. **Novos tempos, novos espaços, novos corpos... uma nova dança**. 2001. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **O uso dos prazeres, História da Sexualidade II**, Rio de Janeiro, Graal, 1984.
- \_\_\_\_\_. **Resumo dos Cursos do Collège de France (1970-1982)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis : Vozes, 2007.
- GAIARSA, José Angelo. **O que é corpo?** 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- \_\_\_\_\_. **O que é corpo**. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GARRINI, Selma Peleias Felerico. **Do Corpo Desmedido ao Corpo Ultramedido. Reflexões sobre o Corpo Feminino e suas Significações na Mídia Impressa**. 2007, São Paulo: Disponível em:  
<http://www.intercom.org.br/papers/outros/hmidia2007/resumos/R0037-1.pdf>
- GONÇALVES, Maria Augusta Salin. **Sentir, Pensar, Agir: Corporeidade e Educação**. Campinas-SP: Papyrus, 1994.
- GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.
- HAEFLIGER, Ernesto Jose. **FILOSOFIA DO HOMEM TODO: o pensamento experiencial de Franz Rosenzweig**. Disponível em:  
<<http://dominiopublico.qprocura.com.br/dp/70570/filosofia-do-homem-todo-o-pensamento-experiencial-de-franz-rosenzweig.html>>. Acesso em 20/07/09.
- HALL, Edward Twitchell. **A Dimensão Oculta**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1986.
- HALL, Stuart, **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HARVEY, William. **Estudo anatômico sobre o movimento do coração e do sangue nos animais**. São Paulo: Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, 1999.

JUNIOR, Wilson do Carmo. **Educação Física e a Cultura: uma ontologia das práticas corporais**. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/8653785/Copia-de-Unesp-WilsonJr> pg. 67-70. Acesso em 10/08/10

KAMPER, Dietmar. **O Corpo Vivo, o Corpo Morto**. Disponível em: [http://www.sescsp.org.br/Sesc/conferencias\\_new/subindex.cfm?Referencia=141&ParamE nd=5](http://www.sescsp.org.br/Sesc/conferencias_new/subindex.cfm?Referencia=141&ParamE nd=5)>. Acesso em 30/05/2008

KATZ, Helena; GREINER, Christine. **Corpo e processo de comunicação**. *Revista Fronteiras: estudos midiáticos*, São Leopoldo, RS, v.3, n.2, dez. 2001.

KATZ, Helena. **A Dança, Pensamento do Corpo, in O Homem-Máquina: a ciência manipula o corpo**. São Paulo, Companhia das Letras, pg. 261-274. 2003.

KIST, Évnton Bohn, **Real x Virtual, Movimentos que Transcendem o Ciberespaço**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul – Blumenau – 28 a 30/05/09. Disponível em: <http://petfacomufjfnoticias.wordpress.com/tag/intercom/>>. Acesso em 03/06/09.

LABAN, Rudolf. **Dança educativa moderna**. São Paulo: Ícone, 1990

LE BRETON, David. *Síndrome de Frankenstein*. In: SANT'ANNA, D.B. (org.) **Políticas do corpo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**. Tradução Carlos Irineu da Costa. 1ªed. São Paulo, nº 34, 1993.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução Carlos Irineu da Costa. 3 ed. São Paulo: Editora 34, 2003.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa. Estampa, 1978.

LUCAS, Luciane e HOFF, Tânia. **Da ortopedia ao controle do corpo: o discurso da saúde na publicidade**, 03/2006. Disponível em:

<http://revistas.univerciencia.org/index.php/comunicacaomidiaconsumo/article/viewFile/5192/4819>>. Acesso em 10/05/2010

MAFFESOLI, Michel. 1997. **O tempo das tribos**. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 232 p.

MAFFESOLI, Michel. **A Trasfiguração do Político - a tribalização do mundo**. Porto Alegre: Sulina, 1997.

MARCHINI, Carmelgia. **Elo entre os ambientes tridimensionais e bidimensionais.**

Disponível em: <<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/1423-6.pdf?PHPSESSID=2010062410523934>>. Acesso em 29/04/09

MARTIN-BARBERO, Jesús. **América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. Sujeito, o lado oculto do receptor.** In: SOUZA Mauro Wilton de. São Paulo: Brasiliense, 1995.

MARTIN, BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

MARTINHO, Cassio. **Redes: Uma introdução às dinâmicas da conectividade e da auto-organização.** Brasília; WWF-Brasil, 2003.

MARTINO, Luiz C. *De qual comunicação estamos falando?* In: MARTINO, Luiz C.; HOHLFELDT, Antonio; FRANÇA, Vera Veiga. (Orgs.) **Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

MAUSS, Marcel. **As Técnicas Corporais. Sociologia e Antropologia.** SP: Editora Pedagógica e Universitária, Editora da Universidade de São Paulo: 1974.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. **Histórias das teorias da comunicação.** 3. ed. São Paulo: Loyola, 2000.

MCLUHAN, Marshall, 2005. **McLuhan por McLuhan: conferências e entrevistas.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

MENDES, Maria Izabel Brandão de Souza; NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. **Cultura de movimento: reflexões a partir da relação entre corpo, natureza e cultura.** Pensar a Prática, 2009.

MORIN, Edgar. **O paradigma perdido: a natureza humana.** 6. ed. Trad. Hermano Neves. Portugal: Europa América, 1999.

MORIN, Edgar. **Terra-pátria.** Porto Alegre: Sulina, 1995.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política.** Tradução de Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

OLIVEIRA, Maria José da Costa. **Comunicação pública e os setores não-estatais.** In: Comunicação Pública. Campinas: Alínea, 2004.

PINHO, O. A. **Etnografias do Brau: corpo, masculinidade e raça na reafrikanização em Salvador**. Estudos Feministas. Florianópolis. Vol. 13. Num. 1. 2005, p. 127-145.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Visível e o Invisível**, (tradução José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira). São Paulo, Perspectiva, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: F. Bastos, 1971.

PIMENTA, Emanuel Dimas de Melo. **Mente: Oceano Escarlate**. Disponível em: <[http://www.triplov.com/cyber\\_art/Emanuel-Dimas-Pimenta/mente.htm](http://www.triplov.com/cyber_art/Emanuel-Dimas-Pimenta/mente.htm)>. Acesso em 22/11/09

RAMOS, Érika da Silva e SAMPAIO, Lia. **A comunicação numa improvisação dançante**. Revista Eletrônica Aboré Publicação da Escola Superior de Artes e Turismo - Edição 03/2007, ISSN 1980-6930.

RIBEIRO, Anely. **A linguagem verbal e não verbal: influência da corporalidade no processo de comunicação organizacional**. São Paulo: ABRAPCORP, 2009. Disponível em: <<http://www.abrapcorp.org.br/anais2009/t4.html>>. Acesso em 06/02/10

RODRIGUES, José Carlos. **O Corpo na História**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1999.

SAMARÃO, Lilianny. **O corpo e a dança como marcas da cultura**. Rio de Janeiro: LOGOS 25: corpo e contemporaneidade. Ano 13, 2º semestre 2006. Disponível em: <[http://www.logos.uerj.br/PDFS/25/11\\_Lilianny\\_Samarao\\_resenha.pdf](http://www.logos.uerj.br/PDFS/25/11_Lilianny_Samarao_resenha.pdf)>. Acesso em 06/05/09

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SANTANA, Ivani. **Imagens do corpo através das metáforas (ocultas) na dança-tecnologia**. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Belo Horizonte, 2003.

SANTAELLA, Lucia. *Cultura tecnológica & o corpo biocibernético*. In: Lucia Leão (org.). **Interlab - labirintos do pensamento contemporâneo**. São Paulo: Iluminuras e Fapesp, 197-205, 2002b.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e Comunicação: Sintoma da Cultura**. São Paulo, Paulus, 2004.

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

SANTOS, Flávia Martins dos. GOMES, Suely Henrique. **Corpo e subjetividade no ciberespaço: um estudo sobre os avatares no Second Life.** 2008. In anais do II Simpósio ABCiber. Disponível em: [cencib.org/simposioabciber](http://cencib.org/simposioabciber), acesso em 02/08/09

SANTOS, Milton. **Da Totalidade ao Lugar.** São Paulo: Edusp, 2005.

SENNETT, Richard. **“Carne e pedra: O corpo e a cidade na civilização Ocidental”**, Rio de Janeiro, Record, 1994.

SENNETT, Richard. **Carne e Pedra.** Rio de Janeiro: Record, 1997.

SIBILIA, Paula. **Os diários íntimos na Internet e a crise da interioridade psicológica.** In: LEMOS, André e CUNHA, Paulo (orgs.). Olhares sobre a cibercultura. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2003

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, Comunicação e Cultura: a dança contemporânea em cena.** Campinas, SP: Autores associados, 2006.

SOUZA, Mauro Wilton de. (org.). **Sujeito, O Lado Oculto do Receptor.** São Paulo: Brasiliense, 1995.

TOSTES, Theodomiro. **Nosso Bairro: memórias.** Porto Alegre: Fundação Paulo do Couto e Silva, 1989

VIANNA, Klauss. **A Dança; em colaboração com Marco Antonio de Carvalho.** 3 ed., São Paulo, Summus, 2005.

WOLF, Mauro. **Teorias da Comunicação.** Lisboa: Editora Presença, 1992, 2 ed

## ANEXO A

DEBORAH COLKER – Projeto social de dança vira realidade, Entrevistas 08.09.

[Entrevistas](#) - 08.2009



A coreógrafa e diretora de movimento Deborah Colker é um dos nomes mais fortes e representativos da dança no país e no mundo. Desde 1994, ela dirige a Companhia Deborah Colker, localizada no bairro da Glória, no Rio de Janeiro.

Antes, teve uma forte passagem pelo teatro nacional e trabalhou com nomes de peso da área como Domingos de Oliveira, Ulysses Cruz, Moacyr Góes, Antônio Abujamra, entre outros. Em 2008, ela foi convidada pelo Cirque du Soleil a criar o espetáculo “Ovo”.

Desde que inaugurou sua própria companhia, Deborah já sonhava com uma escola e com um projeto social, mas demorou até encontrar um lugar fixo para poder fazer seus ensaios e ampliar seu trabalho. Somente dez anos depois conseguiu a casa onde está até hoje. É lá que agora funciona o Centro de Movimento, um espaço para pensar e experimentar o movimento, disciplinar e conscientizar o corpo que pensa e dança.

No centro são ministrados cursos de ballet clássico, dança contemporânea, jazz, yoga, hip hop, dança aérea, consciência corporal para atores, pilates, entre outras modalidades. No mesmo espaço funciona o projeto social que Deborah e sua equipe criaram para atender quem não tem condições de pagar os cursos e para descobrir novos talentos.

Estruturado em 2007, o projeto tornou-se realidade um ano depois, com o apoio do Grupo Votorantim. Em seu primeiro ano de atividades, 13 jovens selecionados têm aulas práticas e teóricas todas as manhãs da semana. Eles aprendem não apenas técnicas de dança, mas também a refletir e sentir cada movimento. A ideia é que, no fim do ano, estejam

preparados para encarar o mercado de trabalho e, quem sabe, atuar em companhias de peso como a de Deborah Colker.

Confira, a seguir, uma conversa exclusiva com a coreógrafa sobre este novo trabalho.

**Blog Acesso – Quando surgiu a idéia de criar o projeto?**

**Deborah Colker** – Essa é uma idéia e uma vontade que eu sempre tive, mas, para falar sobre isso, eu preciso contar um pouco da história de como nasceu minha companhia. Ela existe desde 1994 e, mesmo assim, eu não tinha um lugar fixo para ensaiar. No final de 2004, consegui uma casa no bairro da Glória, onde passou também a existir a minha escola, outro sonho que eu tinha. Lá, eu já garanti vaga para 75 bolsistas, sem ajuda de patrocínio. Hoje, a escola tem 450 alunos. Passei, então, a estudar como fazer para o projeto social acontecer. Eu e uma equipe estruturamos a ideia, colocamos no papel e começamos a correr atrás de patrocínio em 2007, porque eu não tinha como organizar tudo sem dinheiro. O resultado saiu em dezembro do ano passado e no final de janeiro deste ano já estávamos com ele funcionando.

**BA – Como foi montar o projeto até chegar ao modelo final?**

**DC** – Eu contei com a ajuda de uma equipe de coordenação da escola formada por cinco pessoas. Sentamos todos juntos para escrever o projeto, como seria o cotidiano dos meninos. Eu não queria ensinar somente a parte prática, isso já tem vários projetos sociais que fazem. A formação que nós damos é para formar um bailarino completo, consciente do seu corpo e de seus movimentos, com bagagem cultural. Também decidi que não ia pegar gente crua, queria participantes já com algum tipo de formação e com talento, claro. Fiz os testes pelo Skype, porque na época estava em Montreal, trabalhando para o Cirque du Soleil. Todos foram escolhidos porque são bons e agora vão poder espalhar por aí uma boa educação, boa formação. Fazemos uma vigília constante para que eles absorvam o máximo e possam continuar trabalhando. Dos 13 alunos, nove são negros. Eu acho isso interessante porque é muito difícil encontrar bailarinos negros, é uma coisa que não se vê muito, principalmente com formação técnica clássica.

**BA – Quais foram os critérios para seleção dos alunos?**

**DC** – Como eu já disse, não pegamos ninguém cru. Todos passaram por um teste de aptidão de dança. Esse teste foi feito com pessoas de vários projetos do Rio de Janeiro e pessoas que a gente sabia que estudavam dança e não tinham condições de se aperfeiçoar

mais. A maior parte é iniciante. Chega um momento em que eles ainda não estão preparados para entrar numa companhia, precisam amadurecer, mudar de professor, partir para uma formação mais profissional e aí que nós entramos. Todos, agora, já estão em processo de formação adiantada, mas ainda precisam melhorar. Eu fiquei muito feliz porque, quinta-feira, dia 20 de agosto, Guy Darnet (Fundador da Casa da Dança em Lyon) veio conhecer o projeto e ficou apaixonado. Agora ele quer levar todo mundo para se apresentar em Lyon ano que vem. Eu tenho que ver como vou fazer, porque esses alunos já estarão formados, afinal o curso é de um ano. Mas eu vou fazer o possível para que isso aconteça.

Outro critério de seleção é estar regulamente matriculado e frequentando alguma instituição de ensino público, com 70% de média de aproveitamento.

**BA – Como é o dia a dia do projeto? O que os alunos aprendem?**

**DC** – Eles têm aula todos os dias da semana, das 8h às 13h. No primeiro horário, são dadas aulas de ballet clássico e dança contemporânea. Depois, no segundo horário, alternam entre aulas teóricas, como história da dança, da arte, anatomia, e práticas como pilates, hip hop. Também já começamos os ensaios para a apresentação do fim do ano. No final deste projeto, em dezembro, eles irão apresentar um espetáculo. Agora começamos, por exemplo, a fazer alguns ensaios abertos para eles já sentirem o contato com o público, se acostumarem à mudança de horário, fazer maquiagem. Fora do horário das aulas, nós também levamos eles para assistir peças de teatro, à exposições, tudo para complementar a formação. É muito bacana.

**BA – E como será o espetáculo que eles apresentarão no fim do ano?**

**DC** – O espetáculo tem quatro coreografias, três são do repertório da companhia e a quarta é nova, eu estou criando para eles. Uma se chama “Ostinato”, e trabalha a questão da relação da dança e do movimento com gestos ordinários do cotidiano. Outra se chama “Paixão” e, como o próprio nome já diz, tem a ver com os sentimentos, com emoções intensas e, ao mesmo tempo, um pouco de romantismo. Para a terceira, eu juntei duas coreografias, “Velox” e “Maracanã”, e criei uma nova, de uma maneira bem bacana para os meninos. O tema tem a ver com futebol. Como eles têm entre 16 e 22 anos de idade e um vigor bárbaro, dançam com uma energia de jogador e podem trabalhar isso nessa coreografia. A coreografia que eu ainda estou criando terá um prelúdio de Bach e será algo bem mais clássico, com trabalho de pontas, em trio. Eu acho que a técnica clássica é muito

importante para que o bailarino seja completo, apesar de trabalharmos mais a dança contemporânea. Ou seja, eu quis dar, por meio das coreografias, uma formação completa, como a que nós temos o objetivo de passar durante o curso. A apresentação terá a relação do cotidiano com a dança, a relação da dança e da pessoa com o afeto, a técnica do ballet clássico e o valor da energia, do vigor da juventude.

**BA – Você acompanha de perto o trabalho no projeto? Dá aulas lá também?**

**DC** – Eu ainda não dei nenhuma aula e não sei se darei, mas faço os ensaios. Na verdade, eu prefiro mais ensaiar, porque corrijo, converso sobre dança. Aula é uma didática mais cotidiana e não é por isso que eles deixam de estar sempre comigo. Eles, principalmente, estão comigo todos os dias. Tem vezes, por exemplo, que eu junto o projeto com a companhia. E é isso: eu acho muito mais útil sentar com eles, ensaiar e direcionar o que estão fazendo, acho isso até maior do que ser a coreógrafa do espetáculo.

**BA – Você acha que a dança ainda é uma prática artística e cultural a que poucos têm acesso no Brasil?**

**DC** – Acho.

**BA – E isso se dá tanto para quem quer se tornar um bailarino, atuar na área, como para quem quer assistir a apresentações e espetáculos?**

**DC** – Também acho. Estamos engatinhando na questão da formação de público. Na verdade, nós temos um problema dos dois lados, de pouco público e de poucos espetáculos. As pessoas acabam se interessando pelo que a maioria fala. Acho que de dez anos para cá essa questão melhorou e acho até que minha companhia ajudou nesse processo. A dança deve ser para muitos, para todos, deve ser parte da sociedade e não ser vista somente como espetáculo. Por que numa plateia de uma apresentação de dança temos que ter, em maioria, gente que atua na área? Isso precisa mudar.

**BA – Faltam políticas para incentivar a dança? O que você acha que deveria ser feito?**

**DC** – Faltam incentivos, patrocínios. Nos Estados Unidos, por exemplo, há vários teatros de universidades que são abertos para apresentações semi-profissionais. Aqui faltam, por exemplo, teatros estruturados para espetáculos de dança, porque, apesar de dança e das artes cênicas estarem muito ligadas, as necessidades das encenações são diferentes. A dança tem que ter um palco que dê mais condições para movimento. Deveríamos, então, ter uma maior quantidade de teatros bem preparados para isso.

**ANEXO B – Pesquisa in loco, em 26 e 27/01/2009**  
**Centro de Movimento Deborah Colker – Rio de Janeiro – RJ.**

**ANEXO C – Foto do Corpo de baile da Cia Deborah Colker.**

**Realizada nos dias 26 e 27/01/2009 no Centro de Movimento Deborah Colker.**