

# NO CORPO DO (CON)TEXTO: DO TEMPO COTIDIANO, DO TEMPO ESPETACULAR

Thiago Silva de Amorim Jesus

Professor no Curso de Graduação em Dança da Universidade Federal de Pelotas  
Doutor em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina  
Email: thiagoufpel@gmail.com

Josiane Gisela Franken Corrêa

Professora no Curso de Graduação em Dança da Universidade Federal de Pelotas  
Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Email: josianefranken@gmail.com

---

## Resumo

O texto aborda o corpo em relação ao tempo cotidiano, o contexto e o tempo espetacular, reflexão ancorada nas teorias de autores como Katz & Greiner (2002), Rodrigues (1975), Mauss (2002), Foucault (1987), Gil (2004) e outros. É possível considerar que a materialização corporal produz uma asserção dos princípios e valores coletivamente instituídos pelas esferas sociais, assim como alimenta a criação de novos paradigmas e, com isso, demonstra a importância ímpar que o corpo assume para o entendimento das diferentes sociedades. O contexto da criação artística nas artes da cena mostra-se como terreno fértil para a expressividade dos sujeitos, para a projeção de novas ideias e mesmo para a invenção de novos modos comportamentais corporais, o que não diminui a relação corporal-contextual, pelo contrário, potencializa a ideia de que antes de existirem de determinado modo, estão, corpo e contexto, em constante movimento, seja no tempo cotidiano ou no tempo espetacular, reatualizando-se e significando novos modos de ser e estar em sociedade.

---

## Palavras-chave

Corpo. Artes Cênicas. Contexto Social.

---

## Abstract

The text addresses the body in relation to the daily time, the context and the spectacular time, reflection anchored in the theories of authors such as Katz & Greiner (2002), Rodrigues (1975), Mauss (2002), Foucault (1987), Gil (2004) and others. It is possible to consider that the corporeal materialization produces an assertion of the principles and values collectively instituted by the social spheres, as well as feeds the creation of new paradigms and, with this, demonstrates the unique importance that the body assumes for the understanding of the different societies. The context of artistic creation in the performing arts shows itself as fertile ground for the expressiveness of the subjects, for the projection of new ideas and even for the invention of new corporal behavioral modes, which does not diminish the corporal-contextual relation, on the contrary, strengthens the idea that before they exist in a certain way, they are, body and context, in constant movement, in daily time or in spectacular time, giving back and signifying new ways of being and being in society.

---

## Keywords

Body. Performing Arts. Social Context.

---

## Introdução

A partir dos estudos de autores como Katz & Greiner (2002) e Meyer (2009), no que tange à objetivação do corpo; Rodrigues (1975), Peirce (1977) e Mauss (2002), alicerçados em uma concepção corpórea que depende primordialmente da relação contextual, o que vai ao encontro das teorias de Foucault (1987), no que se refere à docilização dos corpos e ainda Gil (2004) em relação ao corpo que dança; busca-se a elaboração de uma reflexão que se insere no crescente movimento teórico sobre o tema, especialmente na perspectiva das artes da cena.

A discussão sobre o corpo na história das ideias não é algo recente (Dantas, 2009), sendo ele estudado a partir de diferentes campos, como filosofia, arte, sociologia e outros. Já, no campo da dança, acredita-se que a teorização sobre o corpo ganhou maior ênfase a partir da década de 1990 e que hoje, configura-se como um dos principais temas de pesquisa da área.

Com isso, objetiva-se discutir a relação do corpo entre o tempo cotidiano, o contexto e o tempo espetacular, assim como contribuir para a expansão de pesquisas sobre esta temática cada vez mais explorada. A reflexão que segue é ancorada pelos estudos das teorias dos autores citados mais acima.

---

## Movimentos e pensamentos sobre e do corpo

Ao longo dos últimos séculos, a concepção de corpo a partir da ótica dualista de René Descartes, influenciador de diversas correntes de pensamento, especialmente associadas ao academicismo e racionalismo ocidental, pro-

jetou um sentido inusitado de compreender o sujeito que, de certo modo, evocava a impressão do mesmo estar dentro e fora de si próprio, simultaneamente. Segundo lembram Katz & Greiner (2002), Descartes intentava êxito em um caminho que fugisse da lógica aristotélica e da teologia católica que predominavam à sua época e dedicou praticamente sete anos estudando o corpo, fundando-se em conhecimentos oriundos das ciências naturais para propor uma concepção de cognição completamente autoreferencial, dependente apenas dela mesma:

Por reduzir a verdade ao que pudessem ser apreendido pela mente de forma clara e distinta, [Descartes] fez da matemática a linguagem da verdade no mundo, pois seus objetos resultam de regras claras e distintas, e que, portanto, não precisam se apoiar no mundo empírico para retirarem de lá a explicação de sua existência. Assim, seu *cogito, ergo sum* colaborou para consolidar a compreensão, que ainda guia a muitos, de que existe uma essência humana e ela se localiza numa mente (ou alma, ou espírito) separada do corpo (Katz & Greiner, 2002, p. 79).

Os desdobramentos da empreitada conceitual deste filósofo francês ganharam proporções cujas dimensões não se podem mensurar com exatidão. O que cabe destacar aqui é, pois, que este modelo idealizado de “mente” gerou uma descrição mais específica do funcionamento do organismo e “[...] o corpo passou a ser entendido como aquilo que tem extensão temporal e espacial [...]”, assumindo qualidades de objeto (Katz & Greiner, 2002, p.79-80).

Meyer (2009, p. 93) discorre que “Enquanto máquina física mensurável e observável a partir de seu movimento, o corpo passou a ser considerado em si mesmo, separado do que o

anima, o espírito”. Por muito tempo, este paradigma cartesiano da dicotomia mente-corpo se constituiu num dos principais referenciais orientadores das discussões e concepções sobre a condição corpórea do sujeito.

De outra sorte, apesar de não estarmos livres dos resquícios do pensamento de Descartes (que bate à porta todos os dias, como no subjugo das atividades ditas corporais em relação às entendidas como racionais), os parâmetros para a discussão sobre o corpo avançaram e novos horizontes têm sido delineados.

Sociologicamente, o corpo pode ser entendido como um ente expressivo dentro de um determinado contexto sócio-comunicativo: “[...] tudo o que for expressivo no corpo, tudo o que comunicar alguma coisa aos homens, tudo o que depender das codificações particulares de um grupo social, é objeto de estudo sociológico” (Rodrigues, 1975, p. 46).

A noção de ente expressivo não resulta, pois, na possibilidade de perceber o corpo como linguagem dada, como objeto de comunicabilidade pré-determinada ou mesmo como uma “linguagem por si só”. O que se instaura a partir do corpo é sua potência de linguagem, de comunicação, que vem a se efetivar, concretamente, mediante as infinitas variantes resultantes dos usos que dele forem feitos em cada contexto (tempo/espço) específico.

O corpo, nesta perspectiva, é considerado como um meio de linguagem cuja ocorrência é primordialmente contextual, uma vez que a construção do conhecimento se dá pelas experiências singulares dos sujeitos e estas estão ligadas diretamente à ideia de sujeito-corpo. Se a base da comunicação é o uso, como explica Peirce (1977), a linguagem empreendida pelo corpo deve ter sempre como referên-

cia as aplicações simbólico-contextuais aos quais ele (corpo) está vinculado.

Mauss, numa referência à condição de uso do corpo mediante as necessidades demandadas pelo ambiente, sintetiza: “[...] creio que a educação fundamental das técnicas [...] consiste em fazer adaptar o corpo a seu uso” (Mauss, 2003, p. 420-421).

Deste modo, podemos entender que linguagem, corpo e uso são noções que se aproximam de forma íntima uma vez que, para Rodrigues (1975), o corpo é um complexo de informações que estão altamente codificadas e que variam de sociedade para sociedade, às quais lhe fazem constituir-se numa linguagem “tão coletiva como qualquer outra”.

A interação sujeito-sociedade, desta forma, acaba por encaminhar a determinação de comportamentos normativos em relação ao corpo, que podem ser percebidos numa intersecção entre as características biológicas e culturais, como aponta o trecho a seguir:

A cultura dita normas em relação ao corpo; normas a que o indivíduo tenderá, à custa de castigos e recompensas, a se conformar, até o ponto de estes padrões de comportamento se lhe apresentarem como tão naturais quanto o desenvolvimento dos seres vivos, a sucessão das estações ou o movimento do nascer e do pôr-do-sol. Entretanto, mesmo assumindo para nós este caráter “natural” e “universal”, a mais simples observação em torno de nós poderá demonstrar que o corpo humano como sistema biológico é afetado pela religião, pela ocupação, pelo grupo familiar, pela classe e outros intervenientes sociais e culturais. (...) Reconhecemos no nosso corpo e no das pessoas que conosco se relacionam um dos diversos indicadores da nossa posição social e o manipulamos cuidadosamente em função desse atributo. Vemos, no nosso próprio dia-a-dia, o corpo se tornando cada vez mais carregado de conota-

ções: liberado física e sexualmente na publicidade, na moda, nos filmes e romances; cultivado higiênica, dietética e terapêuticamente; objeto de obsessão de juventude, elegância e cuidados. (...) Ao corpo se aplicam, portanto, crenças e sentimentos que estão na base da nossa vida social e que, ao mesmo tempo, não estão subordinados diretamente ao corpo (Rodrigues, 1975, p. 45-46).

Dentro desta perspectiva de interação sociológica, o autor destaca que o corpo sofre interferência de características determinadas e preconizadas pela sociedade ao longo de todo o processo educativo dos sujeitos. Para ele, “[...] uma sociedade não pode sobreviver sem fixar no físico de suas crianças algumas similitudes essenciais que as identifiquem e possibilitem a comunicação entre elas [...]”, de modo a concatenar, com isso, ideais intelectuais, afetivos, morais e físicos decididos amplamente pelo aglomerado social ou por cada grupo social específico em que vivem os sujeitos (Rodrigues, 1975, p. 45).

Mauss (2003) também infere sobre a importância da educação no processo de orientação das ações do corpo na sociedade e explica que as atitudes corporais, assim como as habilidades manuais, só se aprendem lentamente. Ao considerar que cada sociedade tem seus hábitos corporais próprios, ele explica:

A criança, como o adulto, imita atos bem sucedidos que ela viu ser efetuados por pessoas nas quais confia e que têm autoridade sobre ela. O ato se impõe de fora, do alto, mesmo um ato exclusivamente biológico, relativo ao corpo. O indivíduo assimila a série de movimentos de que é composto o ato executado diante dele ou com ele pelos outros. (...) É precisamente nessa noção de prestígio da pessoa que faz o ato ordenado, autorizado, provado, em relação ao indivíduo imitador, que se verifica todo o elemento social. (...)

Em suma, talvez não exista “maneira natural” no adulto (Mauss, 2003, p. 405).

Esta visão de imposição que o mundo social empreende diante do comportamento corporal dos sujeitos remete, quase que intuitivamente, ao pensamento de Michel Foucault. O autor, que considera o corpo como o lugar onde os discursos se inscrevem e, ainda, como o ambiente primordial das relações produtivas de poder, é enfático ao dimensionar que o corpo dos sujeitos é controlado e construído a partir das instituições sociais dominantes, consideradas por ele como núcleos fundamentais para o entendimento das próprias configurações do corpo.

Foucault (1987) expande a ideia de poder disciplinar sobre o corpo problematizando alguns aspectos que ele considera orientadores das diretrizes que impõem ao sujeito modos determinados de comportamento corporal. Neste sentido, o autor esclarece algumas estratégias adotadas pelas instituições sociais (escola, exército, penitenciária, hospital etc.) para demarcar a disciplina sobre os corpos (transformando-os em *corpos dóceis*<sup>1</sup>), das quais é possível destacar dois grandes grupos por ele apresentados:

a) “a arte das distribuições”: o primeiro indicador de disciplina se circunscreve a partir da distribuição dos indivíduos no espaço, o que se processa a partir da utilização de diferentes técnicas como o fechamento dos sujeitos em um espaço determinado (cerca); o uso do princípio da localização imediata ou “quadriculamento”, onde cada um deve ocupar o seu lugar e, em cada lugar, deve haver um indivíduo; o estabelecimento de localizações funcionais,

<sup>1</sup> Foucault, 1987. *Vigiar e Punir*.

nas quais a arquitetura do ambiente aparece dirigida às funções que cada um deve desempenhar no respectivo local, ou seja, naquele lugar deve haver uma pessoa cumprindo tal função e agindo, portanto, corporalmente daquela determinada forma; e, ainda, a ordenação espacial mediada pelo lugar que cada um ocupa e pela distância que separa um sujeito do outro, o que remete ao conceito clássico das fileiras e demais alinhamentos obrigatórios nos quais cada indivíduo se localiza por meio de sua idade, seu desempenho, seu comportamento, obedecendo ordens hierárquicas devidamente regulamentadas pela instituição.

b) “o controle da atividade”: outro aspecto está focado diretamente em estratégias de controle como aquele sobre o horário da atividade, regendo a configuração de rotinas temporais e comportamentais pré-estabelecidas e dividindo o tempo de modo a utilizá-lo como um regulador global das ações dos sujeitos; também tal controle é orientado pela elaboração temporal do ato, onde o conjunto de gestos e ações a serem desempenhados seguem um conjunto de obrigações impostas, as quais cumprem um alto grau de precisão na decomposição de sua realização (elaboração passo-a-passo do que e como deve ser feito); ainda há a relação entre eficácia e rapidez do gesto executado, onde o controle disciplinar não consiste simplesmente em ensinar ou impor uma série de gestos definidos, mas na observância da busca pela melhor relação entre um gesto e a atitude global do corpo; vale destacar também a articulação corpo-objeto, na qual a disciplina age definindo cada uma das relações que o corpo deve manter com o objeto que manipula; e, por fim, a estratégia de utilização exaustiva, onde o tempo é considerado sagrado e não pode ser desperdiçado, fazen-

do com que o corpo se transforme em um corpo do exercício [...], um corpo manipulado pela autoridade mais que atravessado pelos espíritos animais, um corpo do treinamento útil e não da mecânica tradicional, do qual se requer que seja dócil até em suas mínimas operações.

Paralelamente a Foucault, Mauss (2003) considera que, em todo coletivo de vida em grupo, existe uma espécie de educação dos movimentos “em fileira cerrada”, de modo que, em todas as sociedades, “todos sabem e devem saber e aprender o que devem fazer em todas as condições”. Efetiva-se, então, um movimento impositivo duplo, onde, em primeiro lugar, o coletivo impõe-se diante do individual, formatando-o; e, em segundo lugar, o padrão de comportamento corporal impõe-se de dentro para fora, em relação ao sujeito.

---

### **Do tempo cotidiano, do tempo espetacular**

A energia cria unidades de espaço-tempo. O bailarino não atravessa o espaço do corpo como atravessaria uma distância objetiva, num tempo cronológico dado. Produz ao dançar unidades de espaço-tempo singulares e indissolúveis que transmitem toda a sua força de verdade a metáforas como: ‘uma lentidão dilatada’, ou ‘o alargamento brusco do espaço’ que descrevem certos gestos do bailarino (Gil, 2004, p. 54-55).

O dimensionamento da corporeidade proposto por Foucault, que sublinha a ingerência das principais instituições sociais contemporâneas do mundo ocidental sobre o comportamento corporal dos sujeitos, se apresenta orientado pelo fator temporal. Nas artes cênicas, o tempo regular, da vida cotidiana, da rotina e dos afazeres comuns ao conglomerado

social é ressignificado, redimensionado, reorganizado e modificado estruturalmente no momento em cena, quando assume sua condição de tempo excepcional, extraordinário, móvel e, como bem aponta Debord (1997), tempo espetacular.

Para Gil (2004), o tempo espetacular é delineado por um vazio que se caracteriza pelos momentos de pré e de pós movimento. É um desequilíbrio de forças em que “O corpo do bailarino é transportado pelo movimento [...], numa linha começada antes dele, antes do seu próprio movimento, e que se prolonga depois dele, depois da ação marcada por uma paragem” (Gil, 2004, p. 15). Nesse caminho, o bailarino arrisca-se a cair no vazio, uma vez que a intenção do movimento se dá no desequilíbrio do corpo. Ele está assim, de uma posição à outra, desequilibrando, “[...] nesse espaço de onde emerge a forma artística”. Por isso, “Só o silêncio ou o vazio permite a concentração mais extrema de energia, energia não-codificada, preparando-a todavia para escorrer-se nos fluxos corporais” (GIL, 2004, p. 16). E ainda,

O bailarino em equilíbrio experimenta uma tensão tão intensa da consciência desposando totalmente o corpo que este deixa de ser sentido como um objeto físico no espaço. A menor oscilação do corpo é acompanhada de um movimento correspondente da consciência. De fato, as diferenças agora esbatem-se: o movimento da consciência pertence à oscilação do corpo e reciprocamente. Ao mesmo tempo, o corpo ‘abre-se’, os seus movimentos microscópicos ressoam a uma outra escala na consciência (Gil, 2004, p. 25).

Nessa perspectiva, a objetivação corporal não corresponde ao corpo que dança. Pois, na dança, a tendência é que o impulso seja interno e que o movimento ritmado seja o que

transporta o corpo, proporcionando inúmeras possibilidades, pois “[...] o gesto dançado abre no espaço a dimensão do infinito” (Gil, 2004, p. 14). No gesto comum, do dia-a-dia, o corpo não responde da mesma maneira que no estado cênico, pois na maior parte do tempo ele age por uma influência externa, seu impulso é externo.

Ainda, para este autor, existe uma mudança energética demonstrada na transição do corpo que não dança para quando o corpo começa a dançar. Há uma reorganização de uma ação puramente mecânica para um movimento consciente que torna necessário, ao bailarino, a ausência de toda a estranheza em relação ao seu corpo. Reforçando este pensamento, Gil expõe que “O bailarino não vive nunca o seu peso objetivo, científico, o peso do seu corpo-objeto, o seu cadáver”, mas cria um sistema muito instável, em que uma manifestação microscópica altera todo o estado corporal e por isso, é um sistema que contém espírito (Gil, 2004, p. 21). A produção de um movimento dançado é instaurada pela consciência do corpo na dança. Ao tratar da obra *Lamentation* (1930), de Martha Graham<sup>2</sup>, Gil (2004) coloca que

Já não é uma bailarina que exprime a dor, é o próprio sofrimento que se agita (multiplamente) num corpo de mulher, são as mil linhas de sofrimento que atravessam esta consciência-corpo, que sacodem e fazem estremecer o seu tecido-pele diante dos nossos olhos (p. 124).

<sup>2</sup> “Martha Graham (1894-1991) foi dançarina e coreógrafa, natural de AlleghenyCount, Pennsylvania, nos Estados Unidos. Ícone da Modern Dance norte-americana, ao longo de seus setenta anos de carreira, produziu quase duzentas criações, as quais traziam como tema principal o universo das emoções, elaboradas a partir do diálogo entre criatividade e o desenvolvimento de um notável vocabulário técnico, fruto de inúmeras transformações” (Gonçalves, 2016, p. 10).

Há uma reverberação do movimento que faz com que cada dança prolongue o seu tempo, ou que, por ter a dança um plano de imanência, a intensificação da consciência faz suscitar uma prolongação do tempo.

Já, o controle do tempo, apontado por Foucault, que aparece como estratégia de controle das ações do indivíduo, vincula-se ao tempo ordinário, cotidiano, servindo como suporte para demarcar e ratificar a posição de poder institucional empreendido neste movimento de opressão do coletivo sobre o individual. Deste modo, é inevitável destacar que esta articulação do tempo (segmentado, formatado, engegado, limitado e cronometricamente detalhado) age de modo decisivo na configuração dos comportamentos corporais instaurados e tidos como padrão nas sociedades.

O tempo, nesta concepção *foucaultiana*, controla o corpo, demarca-o, impregna-o de características formais a serviço das instituições sociais, que são, via de regra, as responsáveis pelo controle do próprio tempo. Ao controlar o tempo social, tais segmentos controlam os corpos dos sujeitos, docilizando-os e submetendo-os a seu serviço.

A dança, neste íterim, ao surgir como uma tentativa de escapar do tempo cotidiano, regular e controlado, proporciona, por consequência, também o escape das regulamentações que se vêm atreladas a esta concepção de tempo. O corpo do tempo cênico não é, pois, o corpo do tempo regular, dada sua excepcionalidade, que faz com que o comportamento corporal possa se deslocar da gramática rígida de ações corporais que nos é imposta<sup>3</sup> pelo

coletivo social. Ao tempo extraordinário das artes cênicas é permitida a configuração de uma versão de corpo para fora da versão ordinária, uma extravessão, que abre espaço para outras possibilidades de apresentação e comportamento gestual do corpo naquele dado contexto (espaço/tempo).

Por isso tantos artistas insistem no fato de que a performance não representa nada, mas apenas ‘apresenta’ algumas possíveis relações. É porque no instante em que acontece, ocorre uma ambivalência entre a pesquisa de toda uma vida e o modo como o fenômeno se dá a ver naquele instante. Como se fosse uma fricção entre a operação instantânea e o nexos com passado e futuro que se apresenta logo depois (Greiner, 2008, p. 115).

Os pensamentos agenciados pelo corpo do artista enquanto cria, desestabiliza outros arranjos de pensamentos já organizados anteriormente, o que promove “[...] o aparecimento de novas metáforas complexas no trânsito entre corpo e ambiente” (Greiner, 2008, p. 109).

Por isso, o corpo que dança preenche a consciência com a sua plasticidade e continuidade próprias. “Forma-se assim uma espécie de ‘corpo da consciência’: a imanência da consciência ao corpo emerge à superfície da consciência e constitui doravante o seu elemento essencial” (Gil, 2004, p. 109). Na dança o corpo está acionado a transformar o gesto em movimento dançado, situação que caracteriza uma comunicação intensificada com o seu entorno.

3 A imposição de ações corporais também pode ocorrer nos treinamentos corporais para a prática da dança em diferentes técnicas e abordagens, o que, em se tratando da objetivação do corpo, se aproxima do tempo cotidiano e da imposição social, temas abordados por Foucault (1987). Nesse momento,

détemo-nos a pensar o corpo da dança no momento da ação cênica, em que o tempo é transformado por uma presença corporal que é potencializada somente quando em cena. Sobre concepções objetivistas dos corpos que dançam, ver Dantas (2011).

---

## No corpo do contexto

Para Rodrigues (1975, p. 62), existe uma relação direta do corpo com o contexto, uma vez que se encontram impregnados no corpo os valores que lhe são socialmente atribuídos e que servem, assim, para refletir a própria sociedade em que este sujeito corpo está inserido. Segundo ele:

O corpo porta em si a marca da vida social, expressa a preocupação de toda sociedade em fazer imprimir nele, fisicamente, determinadas transformações que escolhe de um repertório cujos limites virtuais não se podem definir. Se considerarmos todas as modelações que sofre, constatamos que o corpo é pouco mais que uma massa de modelagem à qual a sociedade imprime formas segundo suas próprias disposições: formas nas quais a sociedade projeta a fisionomia do seu próprio espírito.

Com isso, acentua-se a possibilidade para pensar o sujeito, social e historicamente constituído, também corporalmente, em constante transformação, assim como a própria sociedade ou grupo social a que este se vincula. Em sentido complementar a este emaranhado de atravessamentos sociais que deflagram a decisiva ingerência da sociedade sobre o corpo, está a dimensão do ordenamento biológico, que se articula fortemente com o social, para o engendramento do comportamento dos indivíduos. Rodrigues acredita que existem determinados comportamentos humanos que não dependem de nossa formação específica e que estarão presentes em todos os sujeitos, como resultado de motivações orgânicas que orientam os indivíduos a determinados tipos de atitude comportamental.

O pensamento dos dois autores, Mauss e

Rodrigues, importantes referências no campo de discussão sobre as questões do corpo, entra em sintonia em um aspecto importante nesta relação entre o biológico e o social, conforme vemos a seguir. Para Rodrigues (1975, p. 45):

A cada uma dessas motivações biológicas a cultura atribui uma significação especial em função da qual assumirá determinadas atitudes e desprezará outras. Além disso, cada cultura, à sua maneira, inibe ou exalta esses impulsos, selecionando, dentre todos, quais serão os inibidos, quais serão os exaltados e quais serão os considerados sem importância e, portanto, tenderão a permanecer desconhecidos.

Por sua vez, Mauss (2003, p. 421) complementa:

Creio que essa noção de educação das raças que se selecionam em vista de um rendimento determinado é um dos momentos fundamentais da própria história: educação da visão, educação da marcha – subir, descer, correr. (...) E este é, antes de tudo, um mecanismo de retardamento, de inibição de movimentos desordenados; esse retardamento permite, a seguir, uma resposta coordenada de movimentos coordenados, que partem então na direção do alvo escolhido. Essa resistência à perturbação invasora é fundamental na vida social e mental. Ela separa entre si, ela classifica mesmo as sociedades ditas primitivas: conforme as reações são mais ou menos brutais, irrefletidas, inconscientes, ou, ao contrário, isoladas, precisas, comandadas por uma consciência clara.

Na tentativa de ampliar a análise sobre o corpo, Mauss<sup>4</sup> (2003) propõe uma interessante

---

4 Marcel Mauss propõe uma importante classificação das técnicas de corpo em sua obra "Sociologia e Antropologia" que nos auxilia a refletir sobre a questão da educação dos movimentos na sociedade. Todavia, o presente trabalho não tem o intuito de aplicar esta classificação como recurso metodoló-

classificação das técnicas do corpo a partir de quatro princípios básicos que levam em consideração, especialmente, as diferenças dos sujeitos em relação ao sexo, à idade, ao rendimento e à sua forma de transmissão. Resumidamente, a classificação empreendida pelo autor propõe o seguinte:

a) divisão das técnicas do corpo entre os sexos: diferença de atitudes dos corpos em movimento em relação a objetos em movimento nos dois sexos; há uma sociedade dos homens e uma sociedade das mulheres;

b) variação das técnicas do corpo com as idades: há coisas que acreditamos serem da ordem da hereditariedade e que são, na verdade, de ordem fisiológica, de ordem psicológica e de ordem social;

c) classificação das técnicas do corpo em relação ao rendimento: as técnicas do corpo podem ser classificadas em função dos resultados de um adestramento; o adestramento, como a montagem de uma máquina, é a busca, a aquisição de um rendimento; a noção de destreza como “*habilis*” serve para designar que as pessoas que têm o senso da adaptação de seus movimentos bem coordenados a objetivos, que têm hábitos, que sabem como fazer;

d) transmissão da forma das técnicas: o ensino das técnicas é essencial e pode ser classificado em relação à natureza dessa educação e desse adestramento; eis o novo campo de estudos: a educação física de todas as idades e dos dois sexos.

Segundo Mauss, estes princípios serviriam para nortear os diferentes tipos de técnicas que estariam atreladas ao homem ao longo de sua vida e que poderiam ser divididas em ca-

tegorias distintas, de acordo com a idade dos sujeitos. Além dos tipos de técnicas citados pelo autor, estão as do nascimento e da obstetrícia, as da infância, as da adolescência e as da vida adulta, estas últimas, segmentadas em técnicas do sono, vigília, técnicas da atividade e do movimento (onde inclui a dança), técnicas dos cuidados do corpo e técnicas do consumo.

Este importante rol classificatório de técnicas corporais mapeia de modo bastante abrangente uma vastidão de aspectos associados às técnicas corporais que desenvolvemos nos diferentes âmbitos da vida social. Todavia, não podemos deixar de levar em consideração que a condição dinâmica de construção do conhecimento é um fator que impede a estaticidade e o engessamento absoluto dos comportamentos corporais.

Assim, a própria condição de “(com)portar-se corporalmente”, dada sua pertinência e ocorrência fundamentalmente contextuais, aponta para a possibilidade de configuração de novos modos de comportamento corporal e, com isso, com o estabelecimento de novas possibilidades de técnicas corporais.

Exemplo de tal inferência encontra-se, pois, no advento constante de inovações tecnológicas, que são desenvolvidas permanentemente em diversos lugares do mundo, e que atuam firmemente na quebra e estabelecimento de novos paradigmas no cotidiano social. A incursão de artefatos tecnológicos como o automóvel, o chuveiro elétrico, o controle remoto, o telefone celular e mesmo a faca de cozinha transformaram o desempenho de técnicas do corpo que habitam nosso dia-a-dia, fazendo com que modificássemos os modos corporais, num processo de adaptação técnica contextual a partir destes recursos que foram parti-

---

gico. Para mais detalhes da classificação das técnicas corporais sugerida pelo autor, consultar em: Mauss, Marcel. *Noção de Técnica do Corpo* in *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

cipando, de modo cada vez mais presente, da rotina de nossas atividades.

O contexto da criação artística, que se instaura particularmente nas artes da cena, é terreno fértil para a expressividade dos sujeitos, a projeção de novas ideias e mesmo para a criação de novos modos comportamentais corporais.

Novas coreografias, apresentações e performances, novos recursos tecnológicos e novos artefatos e acessórios, influenciam na atuação do corpo no referido contexto. Estes atravessamentos ambientais podem, num determinado prazo, atuar de modo bastante decisivo para o surgimento e configuração de novas técnicas corporais.

Rodrigues (1975, p. 132) aponta também que a condição polissêmica dos símbolos corporais apresenta uma grande dificuldade para a delimitação do campo em qualquer análise simbólica que se pretenda, uma vez que “é impossível levantar um léxico variável pelas etimologias, empregos e contextos particulares”. Por sua vez, “da mesma forma que existem situações codificadas, existem códigos situacionais, isto é, códigos alternativos, paralelos, que o indivíduo elege de acordo com as situações particulares em que se encontra”.

---

### Considerações Finais

Se o sopro em torno também compõe a coisa, a cultura [...] encarna no corpo. O que está fora adentra e as noções de dentro e fora deixam de designar espaços não conectos para identificar situações geográficas propícias ao intercâmbio de informação. 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 leva a propor novas formas de troca. Meio e corpo se

ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças (Katz & Greiner, 2002, p. 90).

Considera-se que o corpo materializa-se, sob certa medida, como espelho da própria sociedade, tanto na continuidade quanto na descontinuidade, fazendo uma asserção dos princípios e valores coletivamente instituídos pelas esferas sociais, assim como alimentando a criação de novos paradigmas e, com isso, decretando a importância ímpar que o corpo assume para o entendimento das diferentes sociedades.

No tempo espetacular, o corpo que dança expressa através de movimentos poéticos a sua agitação interior, criando um tempo e um espaço próprios de uma presença cênica. No tempo cotidiano, o corpo submetido à ordem social moralizante que indica como deve ou não se portar, busca maneiras de ressignificar a sua existência, acompanhando e gerando as transformações da humanidade.

Em muitas ocasiões, o corpo do tempo cotidiano necessita o encontro com o tempo espetacular, uma vez que somente neste tempo seria possível libertar-se de um espaço limitador da realidade concreta e deparar-se com um espaço imaginário (WIGMAN, 1986, apud Gil, 2004), um espaço que compreende o infinito.

Ainda, o corpo e o meio aonde ele se encontra podem ser considerados co-dependentes, segundo apontam Katz & Greiner (2002, p.89-90). Para as autoras, o corpo deve ser entendido com um “contínuo entre o mental, o neuronal, o carnal e o ambiental”, o que levaria, inclusive, à ressignificação da concepção espacial do dentro/fora. Nesse sentido, tanto a criação artística como a cotidianidade são altamente influenciadas pelo contexto aonde acontecem.

Deste modo, tais concepções nos levam a crer que, na tentativa de entender determinado grupo, determinado país, determinada estrutura social, determinada cultura, podemos nos debruçar sobre uma análise dos corpos, das linguagens e comportamentos corporais adotados pelo grupo mediante as diferentes situações, eventos e momentos da vida social que compreendem o universo em questão. Corpo e contexto, antes de existirem de determinado modo, estão, em constante movimento, retroalimentando-se.

---

#### Referências

- DANTAS, Mônica. O corpo dançante, entre a teoria e a experiência: estudo dos processos de realização coreográfica de duas companhias de dança contemporânea. *Do corpo: ciências e artes*, v. 1, p. 112-172, 2011. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/docorpo/issue/view/90/showToc>> Acesso em 15 abr. 2017.
- DANTAS, Mônica. Perspectivas para a construção de corpos dançantes. In: 18º Seminário Nacional de Arte e Educação. *Anais do 18º Seminário Nacional de Arte e Educação Montenegro*: Editora da FUNDARTE, 2004, p.65-71.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história de violência nas prisões*. 7.ed. Petrópolis: Vozes, 1987.
- GIL, José. *Movimento total*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2004.
- GONÇALVES, Gabriela de Oliveira. *Princípios Técnicos de Martha Graham*: singularidades de uma poética. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Ouro Preto. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. 2016. 131f. Disponível em <[http://repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/6549/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O\\_Princ%C3%ADpiosT%C3%A9cnicosMartha.pdf](http://repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/6549/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O_Princ%C3%ADpiosT%C3%A9cnicosMartha.pdf)> Acesso em 15 abr. 2017.
- GREINER, Christine. *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. 3ª ed. São Paulo: Annablume, 2008.
- KATZ, Helena & GREINER, Christine. A natureza cultural do corpo. In: SOTER, Sílvia & PEREIRA, Roberto. (org.) *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro, UniverCidade Editora, 2002.
- MAUSS, Marcel. Noção de Técnica do Corpo. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MEYER, Sandra. “Ser” um corpo: a impregnação da consciência pelo movimento. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas/ UDESC*. Programa de Pós-Graduação em Teatro. – Vol 1, n.12. Florianópolis: UDESC/CE-ART, 2009, p. 93-100.
- PEIRCE, Chales S. Parte II – Pragmatismo In: *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- RODRIGUES, José Carlos. *O tabu do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1975.

Recebido: 15/04/2017

Aprovado: 27/06/2017