

IARA

Revista de Moda, Cultura e Arte



volume 1 | número 2 / 2008

ISSN 1983-7836

Sumário

Português

Editorial

Dossiê Temático

Corpo e Cultura

Organização: Ana Lúcia de Castro / Denise Bernuzzi Sant'Anna

Em direção à auto-saúde: o capitalismo do si corporal

Bernard Andrieu

A construção do corpo e as estratégias da moda

Nízia Villaça

Estéticas da Existência e Estilos de vida – As relações entre moda, corpo e identidade social

Richard Miskolci

A capoeira uma filosofia do corpo

Camille Dumoulié

Imagem corporal / Corpo sem imagem

Mike Featherstone

Artigos

A ilusória abolição das fronteiras no mundo da arte contemporânea

Alain Quemin

Entrevista

Prof. Dr. Bernard Andrieu

Carmen Lúcia Soares

Memória

Interpretando Alceu Penna: O Projeto Figurino

Daniela Nunes Figueira; Gabriela Ordones Penna; Maria Claudia Bonadio

Teses & Dissertações

A construção dos estilos de vida na cultura contemporânea a partir do consumo simbólico da moda

Ludmila Prado Massarotto

Data de defesa: 01/SET/2008

Instituição: Centro Universitário Senac

Alta-costura e cinema: o papel da estrela no roteiro da moda

Adriana Regen

Data de defesa: 14/DEZ/2007

Instituição: Centro Universitário Senac

Reflexões Estéticas

SANDRA CINTO: a reafirmação do enigma da arte

Miguel Chaia

Inglês

Editorial

Thematic Dossier

Toward self-health: the capitalism of the bodily self

Bernard Andrieu

The construction of the body and fashion strategies

Nízia Villaça

A esthetics of existence and lifestyles – relations between fashion, the body and identity

Richard Miskolci

Capoeira, a philosophy of the body

Camille Dumoulié

Body image / Imageless Body

Mike Featherstone

Articles

The illusory abolition of borders in the international contemporary art world

Alain Quemin

Interview

Prof. Dr. Bernard Andrieu

Carmen Lúcia Soares

Editorial

Os estudos sobre o corpo, que se encontram no centro do debate intelectual contemporâneo, vem mobilizando uma multiplicidade de olhares e domínios. A questão tem sido objeto de estudo de áreas tão distintas como a ciências sociais e a história, a biologia e a medicina, a literatura e a história da arte, a filosofia e a psicanálise, entre outros. Tendo em vista o caráter multidisciplinar da revista *Iara*, escolhemos o tema *Corpo e cultura* como objeto do dossiê do nosso segundo número, por sua afinidade com a nossa missão de criar um campo de confluência de pesquisas e diferentes pontos de vista, no qual o dialogo entre pensamento científico e dimensão estética seja cada vez mais freqüente e desejável.

Os textos que compõem o dossiê revelam a diversidade de abordagens e perspectivas característica deste campo de pesquisa. O perfil dos autores e os recortes que trabalham também são muito variados. O dossiê trás duas figuras-chaves dos estudos sobre o corpo na contemporaneidade, que operam a partir de contextos e tradições distintas. O francês Bernard Andrieu se define como filosofo do corpo e historiador do cérebro psicológico. O sociólogo inglês Mike Featherstone esta ligado à tradição dos Estudos Culturais da Escola de Birmingham.

A seguir temos autores que se aproximam do tema a partir de recortes específicos. Nizia Vilaça e Richard Miskolci discutem as conexões entre corpo e moda, a primeiro do ponto de vista da comunicação e o segundo da sociologia. Camille Desmoulié entra na questão pela via da literatura e da estética em seu ensaio sobre o corpo na capoeira. Completando o dossiê temos uma entrevista com Bernard Andrieu realizada pela pesquisadora da UNICAMP, Carmen Costa.

Além dos textos do dossiê temos um artigo de Alain Quemin, sociólogo da arte francês, em torno da globalização do mercado de arte contemporânea. A seção *Memória da moda* trás um relato da pesquisa que a historiadora Maria Claudia Bonadio coordenou no Centro Universitário Senac, sobre as paginas de moda criadas pelo artista plástico mineiro, Alceu Pena, para a revista *Cruzeiro* nos anos 1940 e 1950. Finalmente as nossas *Reflexões Estéticas* trazem o trabalho da artista contemporânea brasileira Sandra Cinto, objeto de um pequeno ensaio escrito por Miguel Chaia.

Maria Lucia Bueno

Editora

Em direção à auto-saúde: o capitalismo do si corporal

Bernard Andrieu

RESUMO

A auto-saúde favorece a autonomia do paciente, que deve, de agora em diante, ser plenamente informado e dar seu consentimento; mas ele desenvolve também a procura de soluções alternativas (consultas múltiplas de especialistas, as medicinas alternativas, a definição de um percurso de saúde individual). Seria essa auto-saúde o novo ópio, ironia última do capital, de um povo sem outra utopia que seu corpo?

A auto-saúde (*auto-santé*) é uma técnica antiga de ser médico de si mesmo, pela qual o indivíduo quer tornar-se sujeito de sua avaliação, de sua medicação e de sua cura. Recusando submeter-se ao diagnóstico exógeno, a pessoa restabelece, com base em sua própria vivência corporal, os sinais dos desequilíbrios e disfunções. A transformação da relação da pessoa com seu corpo foi produzida pela livre disposição de si e pela incorporação de novas técnicas: o corpo não é mais um obstáculo à cura, ele participa ativamente do diagnóstico, do protocolo terapêutico e da resiliência psicofisiológica.

A auto-saúde favorece a autonomia do doente, que deve estar plenamente informado e de acordo; mas ela também desenvolve a busca por soluções alternativas (múltiplas consultas de especialistas, as medicinas alternativas, a definição de um percurso de saúde individual).

Regime	Técnica	Auto-saúde	Cuidado	Mercado	Corpo
Ascetismo	Regime	Médico de si	Cuidado de si	Tamanho Dietético	Imagem do corpo
Culto ao corpo	Exercício Manutenção	Médico de seu corpo	Cuidado com o corpo		Esquema corporal
Mudar de corpo	Eugenismo Cirurgia	Autodesign	Cuidado de hibridez	Dopagem	Identidade Corporal
Desfrutar seu corpo	Desenvolvimento pessoal	Automedicina	Cuidado de harmonia	Massagem, ioga	Vivência corporal

Tipos de auto-saúde corporal

O «melhor-estar» se manifesta por um eugenismo negativo, uma auto-saúde e uma hibridação do corpo natural com as biotecnologias. O *eugenismo negativo*, ao contrário do positivo, assenta-se em uma decisão individual nos consultórios médicos, colocando a pessoa diante da responsabilidade pelo seu corpo (aborto, testes de despistagem): a eliminação, terapêutica ou por escolha, dos embriões suscetíveis de portar ou de desenvolver anomalias genéticas deixa transparecer um corpo ideal e normal como padrão social. Embora a responsabilidade pela auto-avaliação de seus próprios produtos corporais caiba ao indivíduo, este, na verdade, cumpre o trabalho de seleção social: as normas explícitas do corpo funcional alimentam a crença no «melhor-estar» eliminando o *handicap*.

Escapar de seu destino

Ater-se ao corpo natural e herdado é considerado um sinal de fraqueza, pela doença e por sua mortalidade. A luta pasteuriana e higienista inseriu cada pessoa nas

lógicas de prevenção e do controle. O controle dos nascimentos, do *habitat*, da alimentação e das reproduções parece assegurar um biopoder do qual o indivíduo não poderia escapar.

O recuo da morte, segundo Paul Yonnet, caracteriza com justeza a modernidade ocidental, desde o século XVIII, pelo progresso da higiene e dos modos de existência: o indivíduo não está mais sozinho diante da morte, pois um conjunto de biopoderes encarrega-se dele, especializando seu corpo em tantas disciplinas patológicas: loucura, histeria, cancerologia, parto... Essa especialização dos tratamentos produziu uma heterossaúde, delegando ao médico, ao psiquiatra, ao psicanalista, ao *expert*, ao especialista um pedaço do corpo para análises de urina, de sangue, de fala.

Até a vacinação, cada um pôde submeter-se ao acaso da natureza, invocando o destino, a fatalidade ou o infortúnio; a peste e mesmo a Aids ainda são representadas segundo essa crença no destino. A saúde não dependia de nós, ela era obtida através de nós, idéia que, como demonstrou Michel Foucault, existia desde a Antiguidade, com os exercícios de ginástica, de dietética, de interpretação dos sonhos e de domínio de si. Mas se essas técnicas chegavam a conservar e a desenvolver a alma e o corpo, a doença, a deficiência e a velhice continuavam sendo uma prova mortal.

A medicina mecânica podia ainda conceber o corpo como um conjunto de peças. A substituição pela vacina, pelo transplante vivo trocou o modelo mecânico pelo modelo imunológico, descobrindo o corpo como organismo. Denunciando o zoológico humano, Peter Stoterdijk admitia que a medicina se tornava biotecnológica e que o corpo não mais proviria da natureza, mas de um controle cultural. Tratando-se mais de um anti-humanismo do que de fabricar organismos geneticamente modificados ou corpos hibridados de técnicas.

O cultivo do corpo

Com os cultos ao corpo, a pessoa encontrava na divisibilidade de sua matéria genética, celular e neural o meio para uma avaliação científica do estado de seu corpo. A matéria corporal é posta em cultura por meio dos testes, diagnósticos e protocolos, que situam a pessoa em uma posição de autocontrole, senão de auto-regulação, de seu colesterol, de sua contracepção e de seus vírus. O culto ao corpo desenvolveu uma recomposição narcísica da matéria, a fim de fazê-la corresponder à imagem ideal.

O culto estético ao corpo funciona em paralelo com o cultivo do corpo. A beleza não mais se encontra apenas nos cânones sociais, pois cada um compõe um ideal de beleza do qual se serve e de diferentes modos: o corpo se torna uma matéria-prima cuja modificação parcial redesenha os traços; a referência a uma imagem ideal do corpo serve para modelar o corpo real; a síntese pessoal é obtida a fim de singularizar sua individuação com um corpo incomparável e notável.

O autodesign

Aliando estética e biotecnologia, a pessoa pode definir seu *biodesign* fora dos alibis terapêuticos, invocando a necessidade do «melhor-estar». Georges Vigarello mostrou quanto essa passagem da lógica do bem-estar para a lógica do «melhor-estar» desloca a medicina do cuidado para o si: com efeito, se a garantia da limpeza e da higiene exige um biopoder constante e um controle pela heterossaúde, o desejo de aumentar o bem-estar, uma vez afastado o fantasma do eugenismo positivo, coloca o si no centro da preocupação existencial. Que corpo eu posso ter? Devo suportar esse corpo natural? Como substituir determinada parte por uma função artificial?

O enfraquecimento, a deficiência ou a disfunção não são mais os critérios que determinam a modificação corporal: o corpo se tornou o lugar e o tempo da identidade existencial; a qualidade dessa existência deve corresponder a seu ideal corporal, uma vez que a medicina e as biotecnologias fornecem soluções concretas. Em vez de reparar o

corpo restaurando nele o esquema corporal natural e inicial, a implantação de biotecnologias no corpo muda a natureza para uma nova ambiência, que se define pela interação entre o homem e a máquina, multiplicando assim as possibilidades de ação. Os limites do corpo natural constituem o bem-estar sobre uma gestão prudente de seus recursos: o medo do esgotamento e o risco de morrer definem uma economia do cuidado higiênico.

O si corporal (*soi corporel*) tornou-se um meio de se separar do argumento pós-moderno da crise da individualidade, segundo o qual o hedonismo teria conduzido a um individualismo excessivo; a crise de identidade é frequentemente interpretada como uma criação narcísica de um eu em busca de uma imagem ideal em um corpo perfeito. A falta ressentida de uma identidade correspondente à ordem de seus desejos lança a pessoa a uma melhora indefinida das condições materiais de sua existência corporal. A prospectiva do indivíduo é uma construção pessoal de um *autodesign* estético, por exemplo: a tatuagem, o *piercing* e os implantes fazem parte dessa personalização da imagem do corpo, a fim de fazê-la corresponder ao ideal mental e cultural. Esse *autodesign* participa de um movimento de resiliência pelo qual o eu se auto-repara, inscrevendo na pele e na superfície de seu corpo tantos sinais de identidade que são significações.

Mas esse *autodesign* da identidade é somente uma etapa na autocriação do si corporal. O si corporal implica que eu sou *através* de meu corpo e que toda transformação do corpo implica uma modificação do ser. De acordo com a análise de Margaret Lock, «*the body is a moving target*» (Lock, 1997, p. 279), pois o materialismo da identidade se apoia doravante na «*new genetics, celle biology, technosciences*», isto é, das ciências da mutação do si. A identidade natural está tão bem descentrada que a menção a um corpo natural de referência, que seria preciso recuperar ou manter, não é mais constituída em norma, pois o trabalho tecnobiológico da matéria fornece um conjunto indefinido de possibilidades de recombinações. O corpo se torna uma possibilidade biotecnológica do si.

Misturando natureza e cultura na *«production of DNA Hybrids»* (Lock, 1997, p. 289), a hibridação biotecnológica é um meio de humanizar a natureza e de desnaturalizar as leis da natureza, compondo seqüências genéticas que *«are simultaneously cultural and natural products»*. A possibilidade de o corpo biotecnológico criar uma forma viva inédita depende doravante da criatividade genética dos projetos de modificações das espécies: *«we are catapulted into an era of commodification and manipulation of body parts on a scale previously unimaginable»* (Idem, Ibidem, p. 292). O medo que pode suscitar essa criação inimaginável é o de uma perspectiva sem normas nem regras, pelo menos no plano da imaginação biotecnológica, ainda que consideradas as distâncias entre o ideal e a realização, a das próprias descobertas científicas.

O si corporal não é um retorno a um si constituído, nem a busca de um si perdido que as ciências poderiam recuperar. Lá onde o corpo natural se assenta nas determinações genéticas de seu desenvolvimento, o si corporal é o momento de afastamento do determinismo e de retomada da matéria por um projeto de subjetivação: o corpo deve corresponder menos à ordem dos desejos do que a um novo tipo de controle de sua biologia.

Mikael Hard e Andrew Jamison demonstram quanto o *húbris* biológico, atualizado pelas descobertas da genética e das nanotecnologias, introduz um novo esquema de interpretação na história das relações entre tecnologia e ciência: a identidade híbrida se situa em um contexto de cruzamento epistemológico entre tecnologia e ciência; a hibridação procura nas bordas e nas fronteiras *«the new hybrid identity of the environmental activist»* (Jamison, 2005, p. 278).

Uma autoplaticidade

A construção da identidade de um corpo plástico se baseia em uma renovação científica das representações das relações entre o inato e o adquirido (Morange, 1994, pp. 282-286). O corpo plástico corresponde a uma cultura da modificação corporal. A utilização do gênio genético, da cirurgia plástica e das biotecnologias autoriza,

atualmente, operar em nosso corpo modificações provisórias e definitivas. A plasticidade (Andrieu, 1997, pp. 12-20) é um dispositivo inato natural que assegura ao organismo um grau de organização diferente, pela consideração da interação com o meio ambiente. A plasticidade é também uma possibilidade cirúrgica de modificar a forma corporal e de mudar os órgãos. Enfim, a plasticidade é uma representação cultural de um corpo indefinido que seria preciso reconquistar, a fim de adquirir-se a si mesmo. O corpo plástico nasce de uma combinação de fatores que não pertencem ao mesmo nível, mas cuja conjunção pode aparentar-se também com uma conexão. Pois a representação, segundo a qual o corpo seria inteiramente cultural, é o resultado do abandono de um determinismo estrito e de uma congenialidade implacável.

A interação do inato com o adquirido no desenvolvimento corporal autoriza, atualmente, uma representação dinâmica da identidade, lá onde a separação entre o inato e o adquirido encerrava o indivíduo no destino de sua natureza. A natureza não seria propriamente tão implacável e o homem, por meio de suas técnicas, pode chegar a utilizar suas plasticidades para lhe impor artefatos, para lhe incorporar bioartefatos e para intervir sobre a elasticidade do tecido a fim de retocar a aparência estética. O corpo plástico utiliza a matéria viva como uma massa de modelar até o limite da modificação irreversível, aquela que impede qualquer possibilidade de reversão e de plasticidade. Nesse ponto, reside toda a diferença entre modificações corporais reversíveis e as irreversíveis, para as quais o «jogo dos possíveis» encontra-se cristalizado em uma identidade reduzida às aquisições incorporadas.

Existem, portanto, três diferentes níveis no corpo plástico: (1). A expressão natural da plasticidade como na regeneração dos órgãos e os mecanismos de readaptação funcionais. Essa plasticidade inata autoriza uma perfectibilidade e uma reparação pelas terapias gênicas e celulares. (2). A utilização cultural dessa plasticidade natural, pelo homem, com o objetivo de melhorar sua representação corporal e/ou de restaurar possibilidades funcionais. Então, tudo depende – problema da rejeição – do grau de aceitabilidade e de tolerância do corpo ao «intruso», forçando assim a uma reprogramação, uma recodificação e a uma readaptação para uma nova homeostasia.

(3). A destruição da plasticidade natural pela sobredeterminação biotecnológica do corpo. Essa modificação definitiva inverte o determinismo genético, alterando o núcleo germinal, qualificando o desenvolvimento segundo a vontade humana e definindo a morfogênese corporal.

O gênio genético utiliza sua ciência dos fatores inatos não mais para deixá-los exprimir sua característica, mas para lhes desviar a expressividade para uma definição mais de acordo com as normas desejadas. O corpo plástico liberta a congenialidade de sua característica fatal, utilizando sua dinâmica natural como material primeiro de um *biodesign* cultural do corpo. Essa libertação do determinismo inato não indica uma liberdade corporal completa, pois o patrimônio hereditário serve, doravante, de banco de dados para um inventário e uma seleção biotecnológica dos materiais úteis para a formação ideal desse corpo plástico. A idéia de um novo corpo prima sobre o material genético, reduzido à condição de um meio para realizar um fim.

O corpo plástico é concebido como uma biotecnologia de si mesmo. A diminuição da influência da congenialidade do corpo é limitada, mas a utilização do material genético mantém a esperança de uma dominação inteiramente cultural do corpo humano. A escolha do sexo, a eliminação das anomalias genéticas e a inserção, no corpo, de órgãos e de artefatos definem uma plasticidade bioartificial. Embora não se livre de todo determinismo inato, o corpo humano encontra na vida artificial menos o meio de atingir uma saúde perfeita do que de redefinir a natureza de maneira integral. O projeto político levado por esses corpos individuais é o de definir um novo corpo, uma espécie que fabrica organismos geneticamente modificados (Keller, 1991, pp. 281-299).

O corpo plástico implica uma mobilidade da identidade pelo abandono progressivo da determinação genética inicial. Ainda que o corpo humano aumente sua liberdade de determinação, dominando a vida, essa liberdade deve ser relativizada. Em uma perspectiva anatural, não haveria nenhum limite para a construção bioartificial do corpo. A clonagem abre a possibilidade para um auto-eugenismo, definindo novos modelos da subjetividade corporal.

Tecnobiologia de si mesmo

Por suposição, se pudéssemos fazer nosso corpo corresponder ao nosso desejo, isto bastaria para abolir essa relação de uma pessoa com um objeto, para encarnar plenamente a pessoa? Pois, enquanto vida subjetiva, o corpo é sempre de uma intensidade, de uma temporalidade e de uma espacialidade tais que nenhum conteúdo chegará a reduzi-lo. Mudando de corpo, tornando-o tão próximo do que desejamos, o ser biotécnico gostaria de converter o tempo biológico, menos para interrompê-lo ou para alongá-lo do que para viver intensamente o tempo biológico como o movimento biossubjetivo. Modelando a matéria de seu corpo, a pessoa não apenas se forma, ela se informa do movimento de sua carne. Mudando de corpo, a pessoa se descobre movente, ávida por movimento e móvel. Mais do que se construir para atingir um ideal estético ou funcional, a pessoa movente gostaria de modificar-se sem cessar, ao extremo.

Uma vez que o corpo não é mais natural, ou, pelo menos, que a representação individual e social do corpo o define como inteiramente cultural e técnico, o corpo poderá ser desconstruído e reconstruído de maneira indefinida. Já o cérebro, particularmente, e o corpo em sua totalidade são substituíveis como as peças de um jogo de construção tecnobiológico (Liotard, 2003, pp. 7-19). Assim, a mecanização da vida deve ser funcional em sua artificialidade, como atesta o texto de J. L. Nancy sobre o *intruso*. Para o filósofo, o transplante permanece um intruso: «O intruso me expõe excessivamente. Ele me expela, me exporta, me expropria. Sou a doença e a medicina, sou a célula cancerosa e o órgão transplantado, sou os agentes imunossuppressores e seus paliativos, sou as pontas de fio de ferro que mantêm meu esterno e sou essa paisagem de injeção costurada permanentemente sob minha clavícula... torno-me como que um andróide de ficção científica, ou mesmo um morto-vivo, como disse um dia meu filho caçula.» (Nancy, 2000, pp. 42-43).

Nosso apego mental pela subjetividade nos mantém nesse imaginário da unidade do eu, do corpo próprio, que produz a ilusão de uma independência mental em

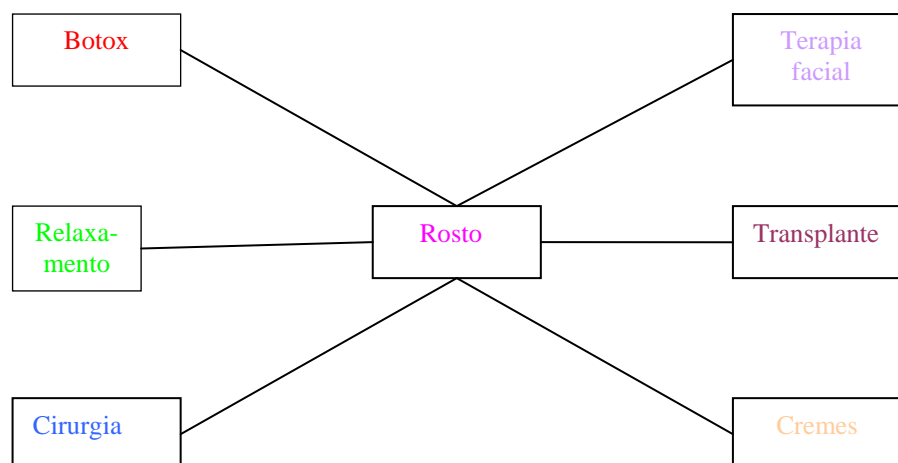
relação ao nosso estado biológico (Andrieu, 2004). Para aquele que recebeu um transplante, mas talvez também a partir da primeira operação funcional, cada um descobre que o corpo que recebemos se usa, fica doente, modifica-se com a idade, degrada-se com o tempo e se transforma. Mudando o corpo, interrompemos essa temporalidade biológica, quer retardando o envelhecimento, quer completando as imperfeições do tempo com uma renovação do espaço do corpo.

O mercado corporal

O corpo deve ser ativo. Ele se torna até um ativo na bolsa de valores, em um romance de Bernard Mourad (Mourad, 2006): Alexandre Guyot, brilhante consultor parisiense de 32 anos, é o primeiro ser humano a ser cotado na bolsa, marcando o advento de uma «Nova Economia Individual» ou «personalismo». Doravante, todos os seus feitos e gestos farão variar sua cotação, que é anunciada constantemente em seu pulso, em seu «*price watch*». Seu corpo e sua alma serão então regulados pelas leis do mercado e pelas vontades de seus acionistas. Para atingir as performances esperadas, mais nenhum passo em falso lhe é permitido.

A definição de alvos terapêuticos divide o corpo em vários setores de mercado. Esse recorte reduz cada porção do corpo à condição de causa patogênica, risco de doença e potencialidade de saúde: a falta de cuidado e de acompanhamento, não mais do corpo como um todo, mas de determinado órgão, músculo, pele... pode ser compensada pelas prescrições de «cosmocamento»¹ (*cosmocament*) (Pasini, 2006), medicamento e «gincamento» (*gymcamento*). Assim, para um órgão como a pele, uma multiplicidade de ações terapêuticas estão disponíveis sem que haja uma coerência interna:

¹ Willy Pasini, 2006.



A diferença das técnicas pode autorizar percursos de saúde completando uma abordagem biotecnológica com uma prática de cuidados corporais. No entanto, adotando uma técnica e uma prática corporal, cada uma delas aspira à exaustão e à eficácia exclusiva de seu método.

O desenvolvimento pessoal

Além disso, nas estantes dos vendedores de livros, o desenvolvimento pessoal substitui, pouco a pouco, a filosofia e a psicanálise. No entanto, a explosão das novas práticas de saúde, na França, já começou há, pelo menos, vinte anos. *Ao corpo da pessoa* (Bouchayer, 1986, pp. 7-9), o recurso a uma medicina alternativa se torna, em meados dos anos 80, a nova utopia sanitária. Em abril de 2005, a Fnac monta o inventário dos 64 «livros *que lhe fazem bem...* para lhe permitir estar bem consigo mesmo, praticar esporte e estabelecer diálogo com os outros. Tudo isso, com prazer.» (Fnac, 2005). Menos nobre para alguns, o cuidado corporal é, porém, o meio privilegiado pelo sujeito contemporâneo de encarnar-se, sentindo vivamente sua pele, sua energia, suas formas e sua matéria. A ecologia biológica se torna um valor e um modo de vida

para aumentar o bem-estar. Sentir-se é um modo de reapropriação do si corporal em um meio sem revolução suscetível de fornecer definitivamente a felicidade. As seguradoras filosofam (Juvín, 2005, 181) agora sobre a ascensão do corpo por sua transformação em capital, que melhora a longevidade e a qualidade de vida!

O fenômeno corporal, porém, não é novo; ele reatualiza, com o sucesso da revista *Psychologie*, a psicologia humanista (Lipainsky, 1982, pp. 78-92), que importa as técnicas e terapias elaboradas, nos anos 50, nos Estados Unidos; essas, por sua vez, beneficiaram-se do exílio americano de seus fundadores alemães e austríacos. Esse circuito de importação/exportação passa pela tradução dos livros do bem-estar nas coleções especializadas.

Cuidar de si é descobrir um si em si mesmo, em seu próprio corpo, sem que a existência cotidiana, constituída de rotinas e de hábitos, tenha podido revelá-lo de forma sensorial. O toque pode fazer crer, como afirmam essas terapias corporais, que um arqui-si preexiste, um si arcaico que residiria no corpo, e que bastaria reencontrá-lo para aumentar o bem-estar: «alguma coisa amável, natural, viva, sensual que nos reconduz a esse coração do corpo, em uma escuta e um diálogo» (Salomon, [1979] 1983, p. 16), afirma a filósofa Paule Salomon, que desenvolve uma arte de ser de acordo com a sabedoria do *corpo vivo*. Ser você mesmo o seu próprio médico passaria pelo controle da alimentação vegetariana e pela auto-massagem. A inteligência do corpo (Shapiro, 2000, pp. 83-163) teria um poder de cura, equilibrando o movimento e a postura, trabalhando com a energia do corpo e praticando técnicas vindas da natureza.

A tentação do corpo médico (Weil, 1995, pp. 49-52), diante do estresse e da sua ação sobre a imunidade do si, é despertar os mecanismos de uma autocura. A fisiologia do estresse pela inter-relação dos sistemas, especialmente a do sistema imunológico, tem uma função sobre os fatores de desregulação, como o álcool e os traumatismos psíquicos, que produzem desde doenças infecciosas até a hipertensão arterial, passando pela diabetes, doenças depressivas e doenças dermatológicas (Baumann e Thurin, 2003 ; Perrin, 2003). A abordagem osteopática se apóia também nessa hipótese de uma

memória do corpo (Hammond, 2005, p. 148), pois nosso corpo deteria todo nosso patrimônio hereditário e transmitiria toda nossa vivência.

Período	SAÚDE	CUIDADO	FUNÇÃO	RELAÇÃO	TRATAMENTO	Referência
1760-1780	Excelência corporal, Higiene	Ortopedia, Corpo apumado, Naturismo, Culturismo	Médico, Professor, Militar, Hidro-terapeuta	Clube, Academia, Comunidade	Esgrime, Equitação, Natação, Caminhada	J. DeFrance Vigarelllo P. Arnaud
1880-1940	Equilíbrio Int./ext., Respiração	Ar livre, Espirômetro, Bicicleta, Método natural (G. Hébert)	Medida, Prevenção, JPA, Naturismo	Fisiologia (Marey)	Cura pelo ar, Banhos, Colônia de férias	A. Corbin
1960-1970	Culto ao Corpo, Libertação	Potencial humano, <i>Disabilities</i>	Esalen, Terapia Corporal	Medecina alternativa	Massagem, Ioga, Grupo terapêutico, Mediação corporal	Yves Travaillot <i>Les cultes du corps</i>
1970-1980	Liberalismo <i>Performance</i>	Magreza <i>Bodybuild</i>	Prescrição Mídia/ Cassete	Corporeísmo	Trabalho corporal	
1980-	Cuidado	Aids/he-	Vitalista,	Médico de	Cuidados	D. Defert

1990	com o corpo	mofilia <i>Handicap</i> Alzheimer	Cuidados paliativos Estresse/ Esgotamento	seu corpo, Reformador social	corporais, Fadiga de si (Ehrenberg)	<i>Médecin de son corps</i>
1990-2010	Si corporal, Mercado Corporal	Programa, Percurso	Cuidado e clientela, Múltiplas ofertas	Cuidado do toque	Terapias táteis, Consciência corporal	<i>Le soin de toucher, Être touché</i>

Entretanto, o capitalismo também encontra no cuidado corporal um novo mercado, ligando farmácia, cosmética, hidroterapia, turismo... a mais-valia se encontrando na regulação dos corpos esculpidos pela lógica da performance. Cuidando de si mesmo, o novo ópio do toque confina cada um e cada uma em seu *spa*, sua sala de banhos, sua sala de ginástica... fora do campo social da reivindicação sociopolítica tradicional. A luta dos espelhos substituiu a luta das classes.¹

Richard Meyer, médico e fundador de uma psicanálise corporal (*somatanalyse*), exprime essa passagem atual da psicanálise às terapias corporais: a *somatanalyse* quer possibilitar «ao corpo chegar, tão longe quanto possível, ao coração de seus funcionamentos próprios» (Meyer, 1982, p. 23). O corpo abre o caminho ao espiritual, mas um «corpo liberto, funcional, emocional e sensual» (Meyer, 1986, p. 60) que, por meio das terapias transpessoais, reconciliaria humanismo e espiritualidade. Em vez de um materialismo hedonista, o toque corporal é um mediador para a pessoa, em direção à afetividade encapsulada e em direção à matriz perinatal da infância. Restabelecer uma continuidade e uma homogeneidade em si seria a garantia de uma harmonia histórica consigo e com os outros.

As terapias espirituais (Bergé, 2005) utilizam o toque apenas como um meio para atingir um grau de consciência e uma experiência extática que faz sair do corpo pela carícia, pela dor, pela massagem, pela satisfação ou pelo exercício. *Tocar a alma pelo corpo* (Helke, 2005) define uma terapia tátil que desenvolve a pessoa em sua totalidade.

Apresentadas freqüentemente como nascidas no fim dos anos 60 nos Estados Unidos, as terapias táteis, como mostraremos, encontram seus princípios e métodos em meados do século XIX, participando assim da divisão do sujeito patológico entre a psicanálise, a medicina e a psicologia. Essas disciplinas viveram um conflito interno entre os modelos haptofóbicos (que recusam o toque) e as terapias táteis: lembre-se, por exemplo, do conflito entre Freud e Reich, entre a medicina e o curandeirismo, entre a manipulação e a massagem.

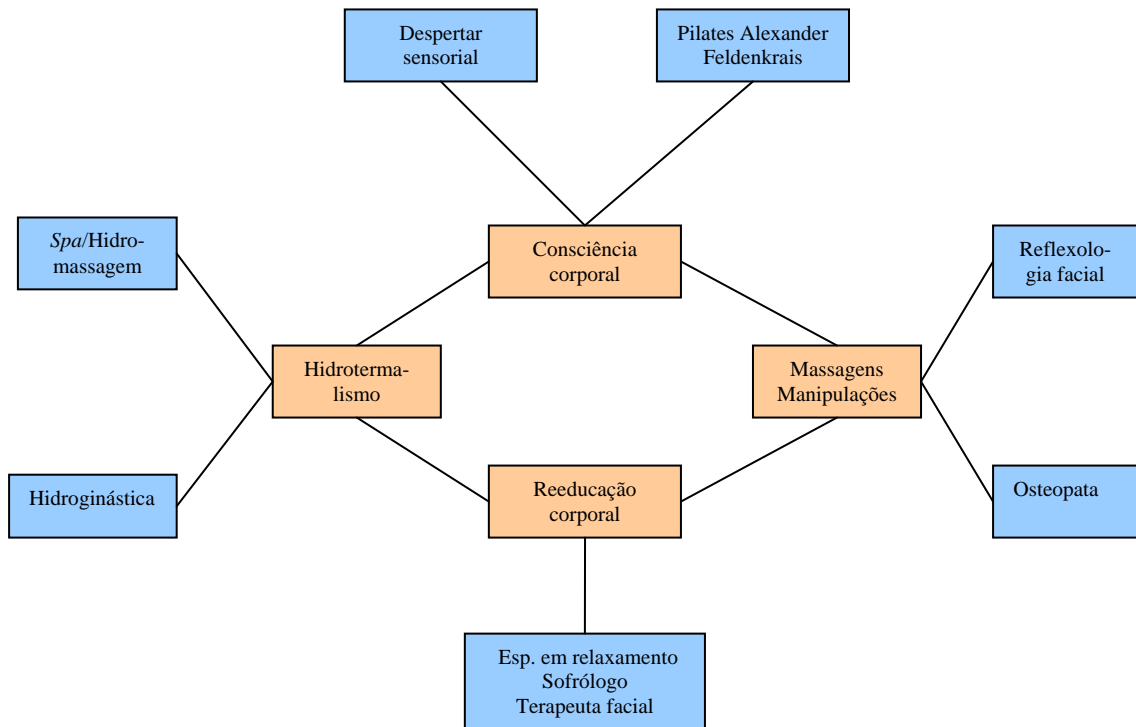
Nessas práticas corporais, é preciso recuperar um corpo enterrado, «aquele das sensações, das emoções, de sua percepção e de sua expressão» (Perrin, 1984, p. 64), numa tentativa de autodiagnóstico e de autoterapia. Os objetivos são claros: descobrir a si mesmo, exprimir-se com seu corpo, estar bem ou ficar melhor em seu corpo, desbloquear suas emoções e viver melhor em seu corpo...

As seitas, como a de Rael, souberam aproveitar a meditação sensual para despertar o espírito através do corpo: «a descoberta de seu corpo pelo toque permite tomar consciência da sensibilidade das diferentes partes de nosso organismo e desfrutar, ao mesmo tempo, do prazer de tocar e ser tocado, acariciar e ser acariciado» (Rael, 1980, p. 111). A livre sexualidade, a nudez dos corpos sob o vestido sectário, o recrutamento das jovens menores, a partir de 16 anos, com a autorização dos pais, o ensino das técnicas masturbatórias, a apologia do ânus... tantos indícios do que seria uma libertação do corpo natural e sua inscrição no ciclo cósmico!

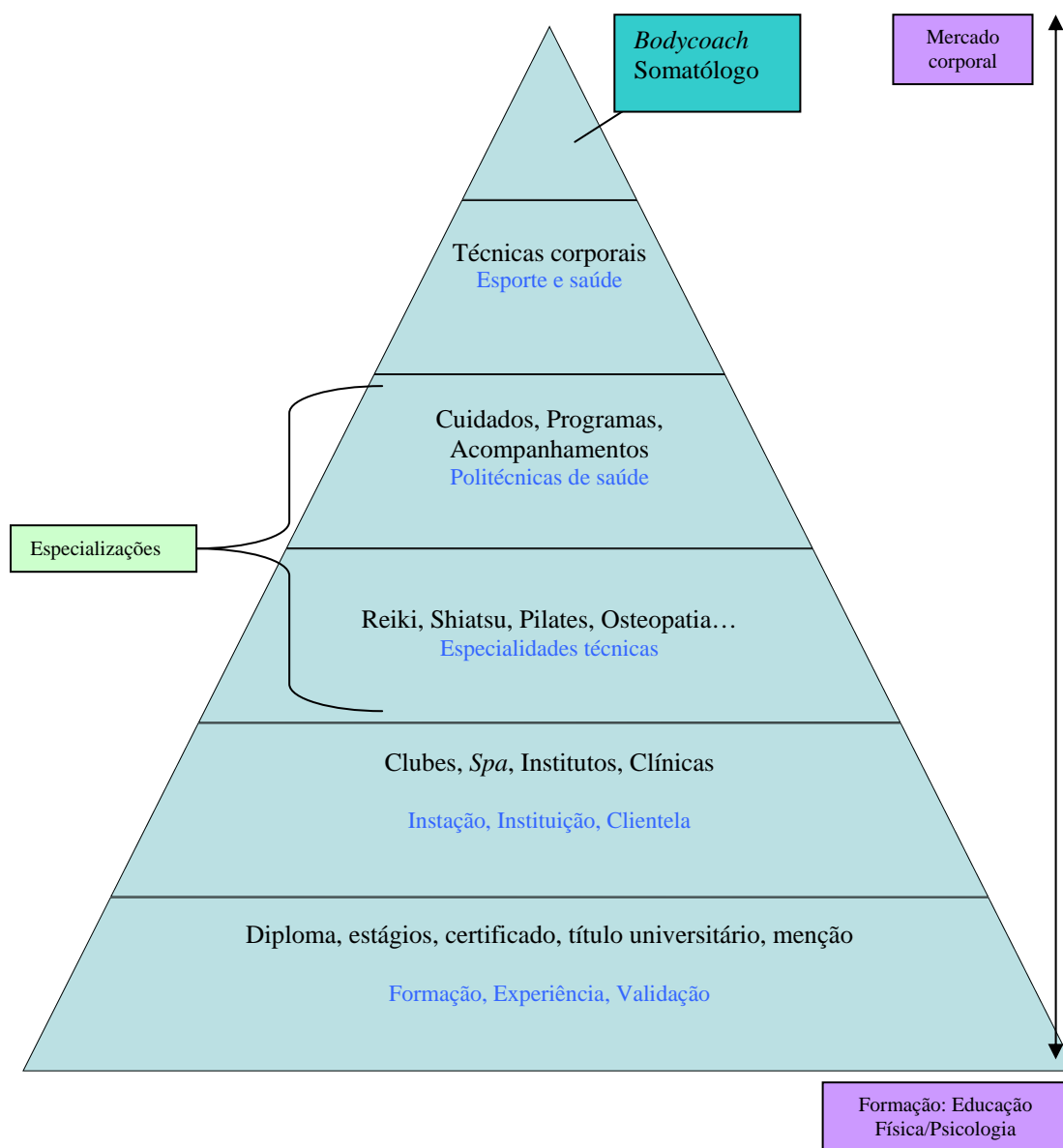
A abordagem holística (Jackson, 1983, p. 17) também deve ser questionada, pois ela autoriza uma nova descrição do equilíbrio do corpo e do espírito; ela funda sobre um sistema energético dinâmico práticas bem diferentes, que vamos inventariar e analisar, em um conjunto espírito/corpo/alma. A complexidade do equilíbrio e a singularidade de cada corpo definem técnicas totais, como para a massagem, sem que se possam atribuir precisamente a causalidade e a eficácia a determinado gesto, em vez de a um outro, nessa economia global da energia.

O toque holístico se inscreve em uma medicina designada como alternativa, segundo uma medicina transformada sem o corpo (Sicard, 2002): esta prefere o exame

óptico dos aparelhos (estatísticas e imagens numeradas, ultra-sonografias, *scanners*, endoscopias, cintilografias, Dopplers) ao contato, à palpitação na relação com o paciente.



Assim, no interior de cada técnica e práticas corporais, encontra-se um *bodyshop*² de publicação, manuais, produto de acompanhamento, formações e estágios situados nos lugares especializados dos treinamentos que atraem o praticante para uma série de tratamentos que convêm seguir.



O programa personalizado do *bodycoach* procura adaptar a utilização dos produtos, transformando o corpo mercadoria em corpo capital: torna-se um meio de fazer seu próprio mercado corporal com uma automedicação psicofísica. Um novo mercado corporal se estabeleceu, a partir de 1990, oferecendo técnicas, práticas, percursos e estágios para construir um si corporal.

A perda dos sentidos conduziu a uma desencarnação pela técnica, se consideramos, como Illich e Le Breton, que a velocidade, a transparência, a virtualização

dos corpos fizeram desaparecer a consulta, o diagnóstico, a escuta, a avaliação e a realidade sensorial. A transformação do corpo em mercadoria é denunciada justamente como um desapossamento das sensações, uma instrumentalização da vivência corporal e uma objetivação técnica das medidas da pessoa. Essa perda da vivência corporal é uma tendência para inserir o indivíduo em um sistema, para englobá-lo na mundialização econômica e para absorvê-lo nos circuitos.

No entanto, contra suas técnicas tecnófobas, a geração da sensação dos anos 80 reinvestiu sensorialmente nos instrumentos, terapias e medicações, para fazer disso experiências médicas de automedicação, de autoprescrição e de progressões sensoriais.

Philips define quatro necessidades maiores para o século XXI, através do *slogan* de seu criador Stéfano Marzano criado, em 2003, *Sense and Simplicity*:

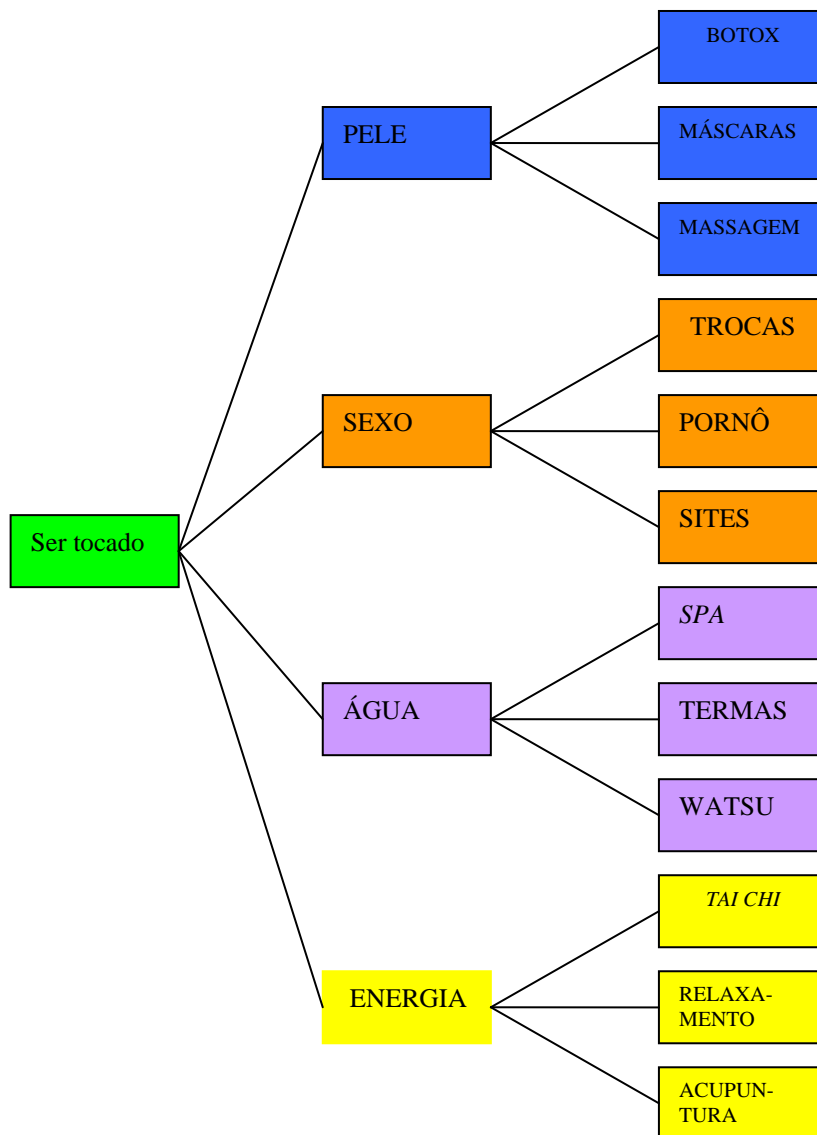
«Escutar seu corpo;

Relaxar-se;

Fazer exercícios;

Cuidar de si»³

Toda uma linha de objetos de bem-estar (como a luminoterapia, uma lâmpada despertador, que simula a ascensão do sol) mercantiliza as necessidades corporais inseridas nos próprios produtos, tornando-os indispensáveis menos pelo efeito da marca ou da imagem do produto do que por seu reconhecido benefício. O produto corporal se torna aquilo que ele produz no corpo. Penetrando no corpo, o OGM, o nanomedicamento, o viagra, o DHEA, os oligoelementos... o bioproduto, ainda que não seja natural, respondem a uma necessidade natural de determinadas partes do corpo, restabelecendo seu equilíbrio interno e social com os outros e com o mundo.



Conclusão

O mercado corporal não existe mais somente para ostentar o símbolo, a marca e a moda. Herdando do *fitness*, do fisiculturismo e do cuidado com o corpo, os produtos corporais transformam o corpo para regenerá-lo. O fim do corpo natural é o nascimento de uma autoprogramação de seu próprio corpo, fazendo seu mercado sobre as redes das terapias, dos cuidados e construindo uma convergência corporal dos produtos no corpo.

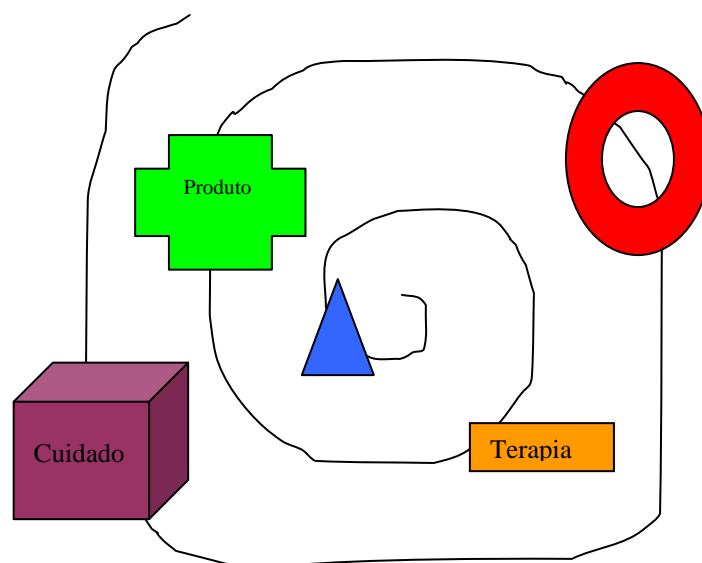
Essa convergência carrega, recarrega e baixa o corpo de imagens, de produtos, de práticas para constituir menos uma mistura do que uma unidade holística. Os comerciantes do corpo (como se diz, comerciantes do templo) oferecem produtos que

dividem o corpo como peças de um quebra-cabeça, que o cliente pode juntar segundo um *design* terapêutico, se ele quer se adequar a uma linha diretriz, ou segundo seu próprio desenho, se ele próprio se auto-representa.

A segmentação do corpo privilegia o mercado, devendo cada um fazer seu mercado pela autoprescrição das técnicas, terapias e produtos. Fazer seu mercado corporal supõe, por um lado, uma oferta diversificada, especializada e parcial suscetível de responder em parte aos fragmentos de sintomas, propondo, senão a panacéia, pelo menos uma medicina holística capaz de curar a parte, a partir do sistema global de cuidados:

- tratar uma parte, especializando o cuidado corporal;
- inscrever o cuidado da parte em um sistema global de interpretação do corpo;
- compreender e descrever o sistema global de interpretação para construir um percurso terapêutico.

O comerciante corporal oferece, através de um produto, um procedimento terapêutico mais global: o produto é uma entrada, menos em uma linha do que em um percurso que utiliza o produto como um elemento entre outros. Tratar-se é um circuito comercial que a pessoa descobre e vive como uma medicina alternativa.



NOTAS

1. No original, trata-se de um trocadilho entre *“lutte de classes”* e *“lutte de glaces”* (NT).
2. Inventado por Anita Roddick (1942-). *Body shop*: criado em 1976, vendeu suas 2000 boutiques e ainda sua ética ecológica ao grupo L'Oréal, em março de 2006, por 940 milhões de euros.
3. Cf. *Le Monde* 2, 18 de nov. de 2006, p. 63.

REFERÊNCIAS

- ANDRIEU, Bernard (1997). Plasticités dans la neurobiologie du développement. *Les Cahiers de l'Audition*, v. 10, n. 2, mars-avril, pp. 12-20.
- _____. (2004) *Le corps en liberté, Illusion ou invention du sujet?* Bruxelles, Labor.
- BAUMANN, Nicole e THURIN, Jean-Michel (2003). *Stress, pathologies et immunité*. Paris, Médecine Flammarion.
- BERGÉ, C. (2005). « Le corps à l'ouvrage ». In: *Héros de la guérison. Thérapies alternatives aux Etats-Unis*. Paris, Ed. Les Empêcheurs de penser en rond.
- BOUCHAYER, Françoise (1986). Au corps du sujet: un scénario contemporain inédit. *Autres médecines, autres mœurs. L'explosion des nouvelles pratiques de santé. Autrement*, n. 85, p. 7-9.
- HAMMOND, Pierre (2005). *La mémoire du corps. L'approche ostéopathique*. Paris, Ed. Marabout, p. 148.
- HELKE, W. (2005). *Toucher l'âme par le corps. La Leibtherapie selon K.G. Dürckeim*. Paris, Ed. Le Souffle d'Or.
- JACKSON, R. (1983). *La massage total. Equilibre entre le corps et l'esprit*. Paris, Ed. du Rocher, p. 17.
- JAMISON, Hard M. (2005). *Hubris and Hybrids: A Cultural History of technology and Science*. NY, Routledge, p. 278.
- JUVIN, Hervé (2005). *L'avènement du corps*. Paris, Gallimard, p. 181.
- KELLER, Evelyn Fox (1992). Nature, Nurture and the Human Genome Project. In: Daniel

- J. Kelves, Leroy Hood. *The Code of Codes. Scientific and Social Issues in the Human Genome Project*. Harvard University Press, pp. 281-299.
- LIOTARD, Philippe (2003). Corps en kit, *Quasimodo*, n. 7, Modifications corporelles, pp. 7-19.
- LIPAINSKY, E. M. (1982). Radioscopie de la psychologie humaniste. *A corps et à cris. Nouvelles thérapies: à la recherche des paradises perdus. Autrement*, n. 43, pp. 78-92.
- LOCK, Margaret (1997). Decentering the Natural Body: Making Difference Matter. *Configuration*, v.5, n. 2, pp. 267-292.
- MEYER, R. (1982). *Le corps aussi. De la psychanalyse à la somatanalyse*. Paris, Ed. Maloine, p. 23.
- _____. (1986). *Les thérapies corporelles*. Paris, Ed. H & G, p. 60.
- MORANGE, Michel (1994). *Histoire de la biologie moléculaire*. Paris, La découverte, pp. 282-286.
- MOURAD, B. (2006). *Les actifs corporels*. Paris, Ed. J. C. Lattès.
- PERRIN, Eliane. (1984). Représentations et images du corps: quelques réflexions sur les nouvelles pratiques du corps. *Anthropologie des techniques du corps. Revue STAPS*, 30 oct., pp. 63-71.
- PERRIN, Louis F. (2003) *Le psychisme, le stress et l'immunité*. Paris, O. Jacob.
- RAEL, não tem primeiro nome conhecido, é uma espécie de pseudônimo de um fundador desse movimento Raelien (1980). « Prise de conscience de son corps ». In: *La méditation sensuelle. L'éveil de l'esprit par l'éveil du corps*. Valuz, Ed. de la Fondation Raellienne, p. 111.
- SALOMON, P. ([1979] 1983). *Au coeur du corps. Les médecines douces. Corps vivant*. Paris, Albin Michel. <http://www.paulesalomon.org/pages/livres.htm>
- SHAPIRO, Debbie (2000). *L'intelligence du corps*. Col. Bien être. Paris, J'ai lu, pp. 83-163.
- SICARD, Didier (2002). *La médecine sans le corps. Une nouvelle réflexion éthique*. Paris, Plon.
- WEIL, Andrew (1997). *Le corps médecin*. Paris, J'ai lu, pp. 49-52.

A CONSTRUÇÃO DO CORPO E AS ESTRATÉGIAS DA MODA

Nízia Villaça

Professora titular da Escola de Comunicação/UFRJ

RESUMO

No cenário globalizante gerido pelo mercado, os conceitos de nação, etnia e classe entram em crise, e o corpo com suas expressões, envelopes e próteses oferece versões singulares fora dos grandes sistemas classificatórios predominantes no imaginário moderno. Entre experientes discursos, que discutem a dinâmica corporal, a moda destaca-se no agenciamento de sentidos.

Palavras-chave: comunicação, corpo, moda, subjetivação.

*“O problema não é inventar. É ser inventado hora após hora e nunca ficar pronta
nossa edição convincente”.*

Carlos Drummond de Andrade (2002, Corpo)

Ser humano é um esforço histórico, afirma Edward Bond na Folha de S. Paulo, e ressalta a importância do gênero dramático como expressão de nossa inquieta e fraturada humanidade. A edição do corpo humano faz parte do diálogo entre nossas expectativas, nossas apostas, descrenças e decepções. É necessário refletir as estratégias identitárias, individuais e coletivas, inseridas na edição do corpo na mídia¹ considerando, sobretudo, o desenvolvimento de novas tecnologias comunicacionais e biológicas por meio das quais a ciência, a arte e a moda, progressivamente, cruzam-se na tarefa dramática de ressemantizar o estatuto corporal.

Num cenário globalizante gerido pelo mercado, as narrativas, despidas dos fatores de transcendência e as identidades sociais formadas em torno dos conceitos de nação, etnia e classe, perdem crescentemente seu poder aglutinador e reassegurador. O corpo, com suas expressões, envelopes e próteses, oferece versões singulares, fora da ótica macro dos grandes sistemas classificatórios predominantes no imaginário moderno. Como num hipertexto, diversos registros semióticos sem relações hierárquicas fixas concorrem para a gestão de uma nova sensibilidade e de novos processos de subjetivação. Diferentes discursos discutem a dinâmica corporal em relação aos dispositivos que, na sociedade do consumo e das novas tecnologias, propiciam linhas de sedimentação e controle ou linhas de atualização e criatividade direcionadas para um corpo comunicativo. Impõe-se, então, a avaliação crítica das novas estratégias de produção do sentido corporal no âmbito do mercado de bens materiais e/ou simbólicos. Até que ponto a desregulamentação global é agente de democratização, de participação e, até que ponto, é veículo de disseminação de pseudomovimentos de subjetivação, pseudo-acontecimentos, em que a velocidade e

as fantasias de interação constituem questões para reflexão sobre manipulação/recriação corporal.

No diálogo instaurado entre o discurso científico, o discurso artístico, a moda e a mídia nos perguntam como o corpo vem sendo pautado e editado no contemporâneo. Quais aspectos da cultura corporal vêm sendo enfatizados? Perfeccionismo estético? Saúde? Metamorfoses e hibridização? Desmaterialização utópica? Materialidade trágica?

Da biologia às neurociências, da genética às pesquisas cognitivas, a inteligência contemporânea trabalha para desconstruir certezas às quais estamos arraigados. Debates inumeráveis fazem nascer, tanto na mídia quanto diante dos tribunais, avanços da biociência (clonagem, procriação artificial, pesquisas sobre embrião, manipulações genéticas, transplantes de órgãos), e uma verdadeira reengenharia do corpo impõe a pergunta sobre os limites do humano. A genética parece aproximar-se de uma comunidade indiferenciada entre o homem e o animal; as ciências cognitivas apontam o cérebro-computador; a inteligência artificial aproxima o homem da máquina e crescem os debates a respeito desses limites.

A emergência da questão comunicacional se dá justamente quando os quadros de referência em que se inseriam os procedimentos das ciências modernas entram em crise. Ela coincide com a tecnicização das ciências humanas como poderoso instrumento de legitimação do poder e aplicação técnica dos saberes produzidos. A política intervém sobre o saber, procedendo por neutralização estratégica dos conflitos. É nesse contexto que a problemática comunicacional emerge no pensamento científico como quadro epistêmico de uma abordagem crítica que ultrapasse a normatividade dos humanismos e suas narrativas, e não se resuma numa proliferação performática aleatória.

Nossa proposta é discutir, com o foco nos discursos em torno da corporeidade, os limites e versões que vão do antigo paradigma transcendente e normalizador aos novos fluxos da imanência nas redes virtuais e suas apostas na liberdade da vida digital conectada com as redes sinápticas do cérebro, vida coletiva, interativa,

democrática. As novas tecnologias informáticas, segundo Adriano Duarte Rodrigues, não são instrumentos de percepção ou utensílios de produção, mas dispositivos de conexão e/ou de desconexão de formas em que o saber transforma-se num gigantesco mecano. Uma reciclagem serializante atinge praticamente todos os domínios da cultura contemporânea, notadamente da tecnociência, da moda e das artes, com grande exuberância de processos de agenciamento das singularidades diferenciais, fato que será objeto de discussão.

Em virtude do declínio das velhas identidades relacionadas ao pertencimento a culturas étnicas, raciais, lingüísticas, religiosas e nacionais, a questão da identidade está sendo extensamente discutida na teoria social. A moda, na esteira da arte, articulada com o consumo e a globalização, caminha no bojo do referido descentramento, propondo identidades provisórias, performances que vão mudando a cada momento.

Laura Bovone, a propósito da pós-modernidade, chama atenção para o fato de que a informação torna-se o mais importante meio de produção e que o sistema de comunicação e a tecnologia passam a ocupar o centro dos interesses econômicos mundiais. Paralelamente, os atores envolvidos nesse sistema, sejam os destinatários ou os mais potentes emissores, tornam-se conscientes de sua própria importância no momento em que a "prática comunicativa modifica a informação, e a informação não pode ser isolada do processo que a transmite" (Bovone, 2000). A tendência à pluralidade, à ambivalência e à reflexividade marca o contemporâneo, o que provoca uma instabilidade do conhecimento e da consciência. Constroem-se novos modos de dar voz ao social. Ainda para a autora, os novos intermediários culturais seriam os protagonistas do pós-moderno, como a burguesia e a classe operária foram os protagonistas do moderno: promovem a cultura como mercadoria, provocam um novo gosto para a produção e o consumo, bem como pressentem o ar do tempo. Como veremos, a moda torna-se progressivamente um espaço sempre mais abrangente, para o qual convergem as mais diversas áreas: ciência, tecnologia e arte desfilam na passarela. As categorias étnicas de gênero, etárias, éticas são discutidas em seu

fórum global entre drogados elegantes, camisetas contra o câncer, dráculas, sadomasoquistas, neo-punks, neo-hippies, neo-românticos, ciborgs da moda-tecno, etc. Forma-se uma longa cadeia comunicativa e cultural, composta por criadores, estilistas, empresários, fotógrafos, distribuidores, compradores, e compõem a classe de consumidores. É discutível falar da atividade dos produtores versus a passividade dos consumidores. Na era da moda como distinção, comandada do alto, soma-se a importância da reflexão criativa em que o consumo implica trânsito entre papéis sociais. A dinâmica não é uniforme, como no caso de um best-seller, porém marca um movimento social em que os grupos disputam estilos de vida e o processo de apropriação exige tempo e dedicação como acentua Mike Featherstone (1995). A cultura de consumo, baseada numa proliferação de informações e imagens, não permite a hierarquização nem o sistema de divisões sociais fixas. Em compensação, o conceito de estilo de vida, construído sobre a base do consumo das preferências ético-morais dos comportamentos permite uma compreensão das práticas sociais dos diversos grupos sociais, completa Emanuela Mora (1994, pp. 158-192).

A globalização traz em seu bojo uma abertura dos processos de identidade, uma grande variedade de “posições de sujeito”. Nas sociedades da modernidade tardia, a concepção de identidade é mais perturbadora e provisória, caracterizada por rupturas, descontinuidades e deslocamentos em oposição às sociedades tradicionais que perpetuavam o passado. Áreas diferentes do globo são postas em interconexão, desalojando o sistema social de suas relações espaço-temporais tradicionais, provocando novas articulações e uma concepção problemática de identidade. Quanto mais a 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, mais podem ser observadas identidades que parecem flutuar livremente numa espécie de supermercado cultural.

É no interior dessa dinâmica que o imaginário da moda vai, progressivamente, contaminando de homogeneização global lugares mais afastados e, simultaneamente, dotando de variedade locais a linguagem globalizada.

Diante do enfraquecimento dos paradigmas que orientaram o projeto moderno de cunho essencialista, a moda se produz como arquivo e vitrine do ser/parecer, sugerindo comportamentos e atitudes, fabricando selfs performáticos por meio de sutis recriações dos conceitos de verdade, de bem e de belo. Torna-se o veículo, por excelência, do prognóstico que Calvino (1990) sugeriu para o próximo milênio: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade. Num incessante deslocamento de valores, essa capacidade de tudo transformar em objeto de consumo faz com que mercado e moda se liguem sempre mais.

Com sua agenda veloz, a moda oferece uma permanente negociação de novos estilos que não se restringem ao vestuário, mas que criam um clima constituído pela gestualidade e pela forma do corpo, tom de voz, roupas, discurso, escolhas no campo do lazer, da comida, da bebida ou do carro, etc. Forma-se o perfil do indivíduo consumidor como estrato a ser considerado nos processos de subjetivação, tendo em vista o fato decisivo de que vivemos numa sociedade de consumo pós-massivo e personalizado.

Diferentemente da década de 1950, era de maior conformismo, de consumo de massa, as mudanças nas técnicas de produção, a segmentação do mercado oferecem maior possibilidade de escolhas, o que ainda é considerado por alguns autores manipulação de marketing. Na realidade, a escolha pode implicar tanto seguir cegamente os hypes da moda, como virar as costas à questão ou misturar com criatividade a oferta dos bens e produtos, violando códigos como fizeram, por exemplo, os jovens nos anos 60.

A manipulação não é óbvia até pela profusão de informações e proliferação de imagens cuja decodificação passa freqüentemente por mediadores como a família, o bairro e o grupo de trabalho. Os vínculos entre aqueles que emitem as mensagens e os que a recebem não são apenas de dominação, mas incluem a colaboração e o trânsito entre produtores e consumidores.

O consumo se constitui como processo sociocultural em que se dão a apropriação e o uso dos produtos, como mais que simples exercícios de gosto, ou

compras irrefletidas. Não se pode falar de uma imposição da produção para mercado ou de apostar apenas no aspecto lúdico e autônomo da criação de um estilo de vida que o consumo, por meio do discurso fashion em todas as suas variantes e suportes, propicia. A “desordem” proveniente de slogans como “nada de regras, apenas escolhas”, celebrada por alguns, não representa necessariamente a implosão do social. Exige, sim, a leitura de um recorte mais frouxo no interior do espaço social.

Como lembra Nestor Garcia Canclini (1990), a racionalidade econômica de tipo macrossocial não é a única que modela o consumo. Refere, com propriedade, a existência de uma racionalidade sócio-política-interativa que revela a integração entre produtores e consumidores, com regras móveis, influenciando a produção, a distribuição e a apropriação dos bens. Instala-se um cenário de disputas por aquilo que a sociedade produz e pelos modos de usar essa produção. Nesse sentido, para o autor, o consumo induz à reflexão e é fator de cidadania. Mike Featherstone (1995, pp. 31-37) colabora para a compreensão do fenômeno, descrevendo três camadas de sentido que se cruzam no consumo. Uma primeira camada, ligada ao aspecto econômico e ao capital financeiro; uma segunda, conectada ao capital cultural e à proposição do estilo de vida e, ainda, uma terceira que provém da negociação com esses discursos hegemônicos por parte do público.

O importante, na visão de Featherstone, é atribuir maior intervenção aos consumidores. Os novos heróis da cultura de consumo não adotam um estilo de vida por hábito, mas como projeto. Criam diferenças que devem ter legitimação social, e é essa a questão que o autor busca pesquisar na luta entre grupos, classes e frações de classes. As distinções, se não são rígidas e impostas verticalmente, permanecem. A economia dos estilos considera a competição do mercado, os impulsos da produção e do consumo, as tendências de grupos e segmentos de mercado para monopolização nas diversas práticas sociais. Portanto, haverá permanentemente uma dinâmica instalada entre a estrutura ocupacional e de classe, a estrutura cultural e o habitus, entendido como conjunto de preferências e disposições inconscientes com as quais o indivíduo ajusta o próprio gosto às práticas e bens culturais propostos pelo estilo de

vida. Esse habitus inclui o corpo, sua forma, volume e postura, modo de andar, tom de voz, gestos. Na construção do estilo próprio, as três camadas a que nos referimos estarão em jogo e o marketing da moda certamente vai adquirindo estratégias menos óbvias na forma de impressionar o viés não racional da percepção dos consumidores. A moda oferece uma leitura dos investimentos simbólicos corporais no campo das questões de gênero, étnicas, etárias e políticas, que se aceleram e complexificam, a partir dos anos 60, quando o mundo da moda efetivamente se qualifica como um lugar de discussão dos processos de subjetivação.

A contemporaneidade, mais que nunca, acentua Beatriz Sarlo (2001, p. 98), sintetiza a moda como cultura da velocidade e da nostalgia, do esquecimento e dos festejos de aniversários, cultivando com igual entusiasmo o estilo retrô e a busca da novidade. É a paradoxalidade da busca de signos de identidade em um mundo unificado pela internet e por satélites. Há uma crescente convergência no mundo do consumo entre várias áreas da comunicação, notadamente com as artes, sobretudo, em virtude da explosão das redes planetárias de computadores e o acesso ao banco de imagens e sites de artistas, comenta Lúcia Santaella (2005). Paralelamente, a moda se espalha pela cidade ou, melhor, pelas cidades, reorganiza seus espaços, dinamizando-os como bem acentua a manchete “Rio top model” (Marra e Novaes, 2006, p. 2). A estética da periferia também participa dessa dinâmica, seja por meio de comunidades artesanais que cooperam com os estilistas como, por exemplo, a Copa Rocca. A mídia dá notícias de um trânsito de mão dupla centro/periferia. O caso Daslu/Daspu é um bom exemplo disso.

Reproduziremos algumas dinâmicas estabelecidas entre a construção do imaginário corporal e a estética da moda dos anos 50 ao momento atual, delineando um certo “ar do tempo” para cada década. Com essa estratégia, não pretendemos apontar movimentos hegemônicos, mas apenas sublinhar algumas tendências que merecem registro por marcarem o constante crescimento do universo fashion, que ultrapassa de longe a questão da pertinência de um vestuário para atingir o estilo de

vida dos indivíduos nas complexas escolhas efetuadas no campo estético, científico e ético. Corpo, moda e subjetivação adquirem contornos sempre mais complexos.

Nos anos 50, encontramos a moda/proposta. É o momento em que a sociedade de consumo começa entre nós a delinear seu perfil e o corpo brasileiro está atrelado a todo um imaginário fashion que era importado; notadamente, aparece o estilo new look de Dior, com cintura marcada e saia rodada. O cinema e a televisão disseminavam as imagens do American Way of Life. A produção era massiva e o consumo também. O corpo da brasileira apresentava-se dócil e a criatividade apenas se esboçava no final da década, inspirando-se em ídolos como Marlon Brando ou James Dean, bem como em mitos eróticos femininos, como Jane Russel, Jayne Mansfield e as italianas Gina Lollobrigida e Sophia Loren. A estrela fugaz e o herói da cena artística era o pintor do movimento Action Painting, Jackson Pollock, hoje considerado o pioneiro da “conectividade” na arte, por ter sido o primeiro a levar a pintura para fora da galeria, trazendo-a para a superfície da terra, demarcando uma arena para a ação e para a interatividade (Bragança de Miranda, 1998, p. 183). Em 58, surge a primeira feira nacional da indústria têxtil e o cenário dos chás de caridade se tornam maiores com happenings em que participam artistas plásticos como Nelson Leirner e artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Rita Lee. O presidente, dito, Bossa Nova, Juscelino Kubistcheck, dá o tom do Brasil moderno. A moda jovem oferece seus primeiros passos, inspirada nos ingleses estilos teddy-boys ou na moda americana das calças cigarretes, saias rodadas e jeans.

A moda/prótese, nos anos 60 e 70, significou uma extensão do corpo para expressar linhas de liberdade, contestação e novos imaginários como o espacial. O surgimento da câmera de vídeo portátil trouxe impacto para a publicidade televisiva; o vídeo se ajustou com precisão ao clima de liberação sexual e de protesto político, típico do final dos anos 60 e início dos 70; o país vivia o pop e a contracultura; o corpo liberava-se nos revolucionários anos 60. A moda transformava-se numa prótese de si, exprimindo o poder jovem que subia em cena, a revolução feminina e um comportamento mais engajado com o contexto conflituoso da época. Foi um

pouco como se a moda tivesse descoberto a cor e a liberdade de estilo. O movimento Tropicalista lançava duas marcas brasileiras que até hoje contam um pouco de nossa história: Caetano Veloso e Gilberto Gil. A moda de rua comandava o espetáculo. O baby boom dos anos 50 possibilitou a expansão de um mercado jovem. Os anos 70, também incluídos no que denominamos de moda prótese, passaram pela moda hippie, pelas discotecas (novela *Dancing Days* e seu figurino psicodélico), pelo No Future dos punks (Sex Pistols), pelo clímax do jeans e se fecharam entre nós com a anistia e a tanga do Gabeira nas dunas de Ipanema, significando com a anistia maior liberação política refletida nos corpos. Começava aí a antimoda, a consciência ambiental fashion e a customização. O romantismo natural da moda hippie trouxe para as roupas inspiração das culturas exóticas, a onda anticonsumo e muito brechó.

A moda/fetice, nos anos 80, marcada pelo desenvolvimento das multinacionais, de shopping centers e pela importância das marcas, que pareciam mais importantes que o próprio corpo, verdadeiros fetiches em tempos neoliberais. Constituíam um marco dessa importância a compra da Kraft pela Philip Morris por um preço seis vezes maior do que valia no papel. Empresas como Nike, Microsoft afirmavam que, graças à liberalização do comércio e a reforma das leis trabalhistas, a terceirização ganhava importância e a eles caberia não criar coisas, mas imagens de suas marcas. Da fábrica ao marketing na corrida pela ausência de peso. A criação publicitária adquiria extrema importância na agregação de valor às marcas.

A moda dos anos 90, que denominamos de moda/álibi, desloca questões ligadas à ética e à política para o fórum global e multicultural das passarelas, em respostas às solicitações das minorias. De alguma forma, assinala Naomi Klein (2004) que as estratégias da moda nesse sentido acabaram por criar etiquetas politicamente corretas, que não atendiam exatamente ao movimento de dar voz às diferenças.

Nos anos 2000, a moda "instalação" constitui uma ampliação dessa narrativa de apropriação generalizada que se desloca incessantemente abarcando de forma criativa espaços reais, recursos tecnológicos, com uma especial identificação com o

mundo da arte, enfatizando novos processos de subjetivação e ambientação do sujeito contemporâneo com sutis estratégias de envolvimento, nos quais o fortalecimento das marcas era o que mais importava quando se pensava no licenciamento de uma infinidade de produtos. Além da questão de propiciar uma provocação para a percepção do contemporâneo, a moda no seu viés instalação, criava eventos que, por sua maneira espetacular, reforçavam a marca. A gestão da marca é o grande desafio no capitalismo de imagens que não paravam de criar pseudo-sujeitos e pseudo-acontecimentos. A marca fabricava verdadeiros romances e outras narrativas provenientes de diversos campos com alusão, notadamente, às novas tecnologias.

Assim, o processo de subjetivação passa por trânsitos diversos em que somos passivos e ativos dinamicamente. O poderio da economia global suscita discussões a respeito de homogeneização e/ou diferenciação e intervenção de indivíduos, de grupos e de nações. Os fluxos acelerados, obviamente, provocam novas percepções, criam descentramentos e desequilíbrios, bem como uma consciência crescente da necessidade de criar espaços próprios e diferenciais, que se tornam um dado fundamental da sociedade do consumo e da visibilidade.

As perguntas como se subjetivar no momento atual e, ainda, como se inscrever no processo de auto-reflexão resultam no campo da moda no que chamamos de moda/instalação, constituindo-se como apropriação dos processos de produção artística. Os produtores e estilistas preocupam-se com a elaboração de climas que sugerem a complexidade da subjetivação contemporânea e buscam a interação maior com o público, já que a interatividade e a multiplicidade de escolhas, os ambientes imersivos se tornam palavras, passe no trânsito produção/consumo. A possibilidade oferecida a todos parece ser a da escolha do diálogo, da interferência, da reorganização ambiental. Nada se perde, tudo é recuperado pela publicidade que, sugestivamente, atende ao cliente, envolvendo-o e lhe sugerindo climas.

O momento é de festejo do efêmero e as antenas da moda farejam sempre mais as tendências artísticas. A "instalação" como proposta que ganha terreno,

segundo críticos e curadores, coloca o espectador definitivamente como co-autor da obra, num processo que, concomitantemente, instaura novas possibilidades de subjetivação em que todos os sentidos são conclamados a interagir em espaços multimidiáticos. Se o resultado nem sempre corresponde, essa parece ser a proposta recorrente dos teóricos. No campo da moda, as tendências mais fortes seguem tal linha, sempre mais espetacular em que o espaço meticulosamente programado não é apenas lugar de uma encenação, mas, efetivamente, terreno de uma inscrição do corpo. Daí a preocupação crescente na escolha das diferentes ambiências. As pretensões criativas vão do lúdico carnavalesco à sugestão de espaços que beiram o sagrado; do conceitual ao escultural. O Caderno Ela, de 17 de janeiro de 2004, trazia a manchete “Atraído pelo efêmero da moda, Tunga criou a instalação para um desfile, em que modelos se transmutavam em sereias”. A matéria comenta que um de seus trabalhos mais bonitos foi uma performance feita por sete meninas, em longas túnicas gregas, que passearam na estação de trem durante a Bienal de Veneza, sustentando, como as cariátides, um gigantesco canotier (chapéu de palha), feito pelo chapeleiro do Hermès. Acima do chapéu, sete crânios balançavam, contrapondo o plano da morte ao chapéu, templo do plano terreno (O Globo, 2004, p. 5).

Segundo informações do site Dumas Amenidades, foi criada para o evento SPFW, em 2005, uma programação de projeções, que toma conta de 700 m² da fundação. Mais de quarenta projetores são instalados e equipados com lentes especiais, sendo controlados por uma central de computadores para criar imagens de até sete metros de altura. Referências visuais relacionadas às áreas de artes plásticas, fotografia, cinema, vídeo, história, música, arquitetura, indumentária e design tomam o espaço e o prédio da Bienal, que se transforma numa grande instalação em que as dez mil pessoas, que freqüentam a SPFW, diariamente, entram como participantes.

Nessa linha ambiental “No lançamento outono-inverno 2006”, no MAM, a palavra clima dominou, apontando para o tema “Horticultural” e a necessidade de conexão com o ecossistema. Segundo Eloisa Simão, organizadora do evento, “essa

mistura remete à herança carioca onde favela e asfalto se encontram". Para a holandesa Li Edelkoort, uma das maiores trendsetters, muita inspiração para o verão 2007 será compilada no tema "Museu de história natural". Na mesma viagem climática, Maria Fernanda Lucena espalhou tinta pela passarela a fim de passar a idéia de aula de pintura do Parque Lage. É interessante notar que nessa proposta de moda como instalação, tanto se criam quanto se reestruturam ambientes com intervenções e propostas fashions. Trabalho preparado para lugares previamente escolhidos.

A moda/instalação, por vezes, privilegia a performance espetacular; por vezes, a estrutura plástica e, freqüentemente, o conceito, segundo Ginger Gregg Duggan, que prefere usar o termo performance, oriundo de expressões artísticas dos anos 60 e 70. No nosso caso, o termo instalação exprime melhor a indefinição entre o lugar do sujeito e do objeto no mundo contemporâneo em oposição ao pathos subjetivo que caracterizou as décadas referidas. A respeito dessa ambigüidade das novas relações de sujeito e objeto, notadamente no mundo do consumo, dos bens materiais simbólicos e imateriais falam, com muita propriedade, os autores Jurandir Freire Costa, Mário Perniola e Massimo Canevacci. Os objetos ganham vida no mundo contemporâneo, quando o homem concomitantemente problematiza e parece se deixar fascinar por se tornar um programa eletrônico, um novo produto da biotecnologia ou mercadoria com alto valor agregado.

Ronaldo Fraga que, como Carlos Miéle, parece prezar mais a arte, o conceito, do que a roupa propriamente. No SPFW de 2006, Fraga joga com os modelos bolas de isopor e mergulha em seguida na cena final. Sempre cada vez mais tudo é clima, atitude e construção simbólica de marcas para o business global.

O diálogo entre arte e moda provoca discussões e Alcino Neto enumera trabalhos da Bienal inspirados no mundo fashion. O esloveno Tadej Pogacar, por exemplo, trabalhou com a grife Daspu para realizar o seu projeto. Uma série de roupas está sendo produzida no Rio, com o apoio da Ong. Davida. E o artista planeja fazer um desfile no pavilhão da Bienal (Parque do Ibirapuera), onde acontece a mostra a partir de 7 de outubro.

Meschac Gaba, artista de Benin que vive em Roterdã, comprou notas de dinheiro fora de circulação a está produzindo em Recife um conjunto de colares e broches. O turco Esra Ersen pesquisou frases de gangues de rua em São Paulo e vai imprimi-las em jaquetas de couro. O coletivo Taller Popular de Serigrafia, de Buenos Aires, vai trabalhar com camisetas que estampam palavras de ordem de passeatas. E a brasileira Laura Lima elaborou um varal repleto de indumentárias que podem ser vestidas pelos visitantes.

Lisette Lagnado comenta sobre a relação arte/moda, reconhecendo as influências da moda na arte, mas que, em sua opinião, a moda instrumentaliza artistas para seus fins, esvaziando seus conceitos. Diz ela que a moda pode ser arte, mas que a arte não pode ser moda, e sublinha o interesse da moda por questões menos glamorosas e que propõem estéticas marginais (2006, p. E12).

Segundo a criadora milanesa Miuccia Prada, se há similitudes na maneira pela qual devemos nos deixar impregnar pelo ambiente e retranscrevê-lo sobre um objeto, as motivações da arte e da moda são completamente diferentes, sendo freqüentemente falaciosas e oportunistas. A criadora diplomada em Ciências Políticas reivindica uma aproximação mais sociológica e busca acompanhar, a partir dos anos 90, o desenvolvimento das marcas, a emergência das segundas linhas e a globalização da moda numa escala planetária. Em 2000, para a abertura da boutique Miú-Miú, de preços mais acessíveis, ela utilizou a sede do partido comunista. Sendo assim, Miuccia Prada busca não participar da hipermediatização dos criadores.

O mundo da moda e do consumo que Baudrillard adjectivou de um mundo dos signos desligados da realidade, parece em seu movimento querer abarcar também esta última, como ilustra entre outros fatos o desfile para lá de excêntrico, realizado pelo Prêt-à-Précaire, com sua coleção carioca Fashion Real na Escola do Parque Lage. Na passarela ou nos espaços selecionados desfilam os excluídos que, utilizando estratégias do mundo fashion, realizam seu avesso, como bem demonstram fotos em negativos apresentadas na revista Global (2007, p. 23).

A idéia de maior interatividade parece efetivamente importante se levarmos em conta a opinião de Gilberto Dimenstein (2006) sobre a cultura contemporânea, em seu livro: O mistério das bolas de gude. Para o colunista e membro do Conselho Editorial da Folha de S. Paulo, a invisibilidade é a principal causa da violência, maior ainda do que a pobreza. É a sensação de não-pertencimento à sociedade. Percorrendo diversos países, concluiu que o importante era oferecer meios para as pessoas se expressarem por meio da dança, da música, da poesia e do esporte. Nesse sentido, a ocupação fashion da cidade tem o sentido positivo como os programas sociais efetivos, das iniciativas do terceiro setor e das lideranças comunitárias. Instalações de resistência. Religação do cidadão, da cidade, do sujeito e da sociedade. A propósito, a antropóloga Teresa Caldeira (2005), da Universidade de São Paulo, sublinha o fato de que é importante a inclusão na vida da cidade para diminuir a segregação.

Em mais um de seus feitos interativos, Nick Knight – renomado fotógrafo e editor do site Showstudio.com – resolveu criar um editorial beneficente para a revista i-D. Como assim? Knight vai arrecadar dinheiro para Oxfam – uma organização que capta recursos para ajudar pessoas pobres no mundo, por meio de um editorial especial para a revista i-D que reúne top stylists, modelos e diretores de arte. Entretanto, as roupas usadas nesse editorial são de pessoas comuns e, após o editorial, que será transmitido ao vivo no site Showstudio, as peças serão leiloadas no E-bay. Ou seja, sabe aquele casaco incrível que você idolatra dentro do seu armário e nunca tira ele de lá? A peça pode entrar no editorial e, de quebra, você ainda faz uma boa ação. Para participar, o internauta deve preencher o formulário no site dizendo a razão de aquela peça ser especial e, ainda, enviar uma foto sua com a roupa para o endereço assinalado.

Fica, assim, a pergunta sobre a validade das negociações do mundo da moda e do consumo, com as estéticas periféricas que, se podem representar apenas apropriações, criar vítimas e exclusões, podem também propiciar estratégias de revitalização de espaços e de mobilizações de cunho democrático e/ou artístico.

É no espaço midiático que são construídas e desconstruídas aparências, dotadas de atitudes próprias. Um exemplo é a nova postura gay mais intelectualizada e menos “sarada”, que tem circulado no cenário da moda. Para Gringo Córdia, “mostrar para o mundo a produção dos artistas de periferia, tão integrada à estética do cotidiano das grandes cidades, significa para eles algo inestimável, a construção de uma identidade” (Accioly, 2005, p. 23).

NOTA

¹ Sobre a ampliação do conceito de mídia com a multiplicação de seus suportes, seu âmbito planetário e tecnológico, ver BARROS e SANTAELLA (2002).

REFERÊNCIAS

- ACCIOLY, Ana Luiza (2005). Estética da periferia. Entrevista com Gringo Córdia. *Revista Básica* (Ipanema/Leblon). Ano 1, n. 1, jul., p. 23.
- BARROS, Anna e SANTAELLA, Lúcia (orgs.) (2002). *Mídias e artes: os desafios da arte no início do século XXI*. São Paulo, Unimarco.
- BOVONE, Laura (2000). *Comunicazione: pratiche, percorsi, soggetti*. Milano/Italy, Franco Angeli.
- BRAGANÇA DE MIRANDA, José (1998). “Da interactividade. Crítica da nova mimesis tecnológica”. In: GIANNETTI, Cláudia (org.) *Ars Telemática: telecomunicação; internet e ciberespaço*. Lisboa, Relógio D’água, p. 183.
- CALDEIRA, Teresa (2005). *Cidade de muros*. São Paulo, Edusp/Ed. 34.
- CALVINO, Ítalo (1990). Seis propostas para o próximo milênio. (Tradução de Ivo Barroso). São Paulo, Companhia das Letras.
- CANCLINI, Nestor Garcia (1995). *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. (Tradução de Mauricio Santana Dias). Rio de Janeiro, UFRJ.
- DIMENSTEIN, Gilberto (2006). *O mistério das bolas de gude*. São Paulo, Papirus.
- FEATHERSTONE, Mike (1995). *Cultura de consumo e pós-modernismo*. (Tradução de Júlio Assis Simões). São Paulo, Studio Nobel.

KLEIN, Naomi (2004). *Sem logo: a tirania das marcas em um planeta vendido*. (Tradução de Ryta Vinagre) 4 ed. Rio de Janeiro, Record.

LAGNADO, Lisette (2006). *Folha de S. Paulo*. Ilustrada, 8 de set., p. E12.

MARRA, Heloísa e NOVAES, Carolina Isabel (2006). Rio *top model*: estilistas usam a beleza e a história da cidade como cenário e tema. *O Globo*, Caderno Ela, 3 de jun., p. 2.

MORA, Emanuela (1994). "Innovazione morale e stili di vita. Tra revival e trasformazione". In: BOVONE, Laura (org.) *Creare comunicazione: I nuovi intermediari cultura a Milano*. Milano/Italy, Franco Angeli.

O GLOBO (2004). Caderno Ela, 17 de janeiro, p. 5.

REVISTA GLOBAL BRASIL (2007). p. 23.

SANTAELLA, Lúcia (2005). *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo, Paulus (Coleção Questões Fundamentais da Comunicação, n. 5).

SARLO, Beatriz (2001). *Tiempo-Presente: notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires/Argentina, Siglo XXI Editores Argentina S.A., p. 98.

**ESTÉTICAS DA EXISTÊNCIA E ESTILOS DE VIDA – AS RELAÇÕES ENTRE
MODA, CORPO E IDENTIDADE SOCIAL**

Richard Miskolci

RESUMO

O artigo analisa, em uma perspectiva sociológica e histórica, o processo de constituição de identidades sociais a partir da vestimenta e das técnicas corporais. O declínio da sociedade industrial e o crescimento do tempo dedicado ao lazer contribuíram para que as identidades individuais apontassem para a vestimenta e o corpo como meios para a expressão de identidades associadas a estilos de vida. Analisamos as diferentes formas segundo as quais os estilos de vida e as identidades se articulam na manutenção ou resistência aos valores dominantes em um cenário de hegemonia conflitante que impõe novos desafios à pesquisa sociológica.

Palavras-chave: Estéticas da existência, estilos de vida, corpo, moda, identidades sociais, culturas urbanas, resistências, hegemonia conflitante.

Durante a segunda metade do século XX, testemunhamos mudanças econômicas e culturais que fizeram com que a identidade social dos indivíduos fosse progressivamente menos definida pelo status socioeconômico e mais por sua adesão a um estilo de vida. A redução da jornada de trabalho e a crescente valorização do tempo livre, definido como lazer, levaram a um aumento da percepção da individualidade. Segundo Diana Crane, a geração nascida após 1965 tem maior preocupação “com o uso do consumo como meio de manipular a apresentação de sua identidade” (Crane, 2006, p. 41). Nesse cenário, o consumo passou a ser mais ligado à construção da identidade e do estilo de vida. A moda tornou-se um dos veículos dessa construção, assim como, a partir da década de 1980, associou-se a ela uma expansão do investimento em técnicas corporais.

Em termos sociológicos, a preocupação com a identidade se dá em uma articulação entre as transformações sociais e a forma como os indivíduos tentam responder a elas. Anthony Giddens afirma que: “É trabalho da sociologia investigar as conexões entre o que a sociedade faz de nós e o que fazemos de nós mesmos.” (Giddens, 2006, p. 26) Esse artigo propõe articular à reconstituição das transformações históricas supracitadas uma reflexão a respeito da forma como os indivíduos se inseriram nelas por meio da moda e das técnicas corporais, pois a identidade é manipulável pelos agentes dentro de estratégias ou táticas envolvidas em sua forma desejada de inserção na vida social.

O cenário contemporâneo é marcado por processos de normalização que se associam a formas de domínio ou controle, mas isso não justifica um diagnóstico que já afirma como pura imposição social a criação de estilos de vida, por sua vez, associados a formas de vestir e a adoção de técnicas corporais. Tal posicionamento nega agência aos indivíduos, assim como sua capacidade de negociar, mesmo dentro de contextos restritivos, suas formas de inserção nas normas e expectativas coletivas que marcam a época e a sociedade em que vivem. O foco aqui será a

análise das maneiras pelas quais as pessoas respondem às expectativas sociais sobre sua apresentação pública. Os adeptos da idéia da passividade dos agentes optam por uma resposta enquanto o que origina esse artigo é uma interrogação e o compromisso com a análise de um processo social mais complexo.

Começemos pelo papel social da moda. A forma de vestir não pode ser reduzida à simples utilidade prática das roupas, pois, nos últimos dois séculos, a vestimenta se constituiu em uma das formas de adequação social ou de resistência às fronteiras simbólicas entre as classes e os gêneros. A busca de aceitação e de pertencimento social é patente na forma como a grande massa de migrantes e imigrantes, sobretudo na vida urbana, utilizou-se da vestimenta como meio de inserção em suas novas vidas.

No que toca a resistência às demandas de adequação, as roupas foram representativas por seu caráter não-verbal e, muitas vezes, inconsciente, de expressão de dissidências com relação às identidades hegemônicas.¹ A história social do vestuário alternativo se insere predominantemente nos discursos marginais, fora da comunicação oral ou escrita. Algumas vezes, expressa dissidências com a estrutura de classes e, com mais freqüência, em relação às fronteiras de gênero, etárias e de comportamento, vistas como adequadas em um determinado momento histórico.

A partir da década de 1960, ocorreu uma progressiva incorporação das diferentes formas de vestir como segmentação de identidades associada a interesses do mercado, mas esse processo se insere também na disseminação de grupos de pertencimento e, a partir da adesão a eles, do desenvolvimento de estilos de vida pautados por valores os mais diversos.

A intensificação da vida social alça o indivíduo da condição da resistência solitária para a de escolha de um grupo de pertencimento. Como observa Crane: "Em geral, à medida que as redes sociais dos indivíduos se expandem, ou que seus

contatos se tornam mais variados, ele é exposto a novas formas de cultura e torna-se propenso a adotá-las." (Crane, 2006, p. 33) Daí a razão para que a diversidade de culturas se concentre predominantemente nos grandes centros urbanos e adquira visibilidade, de forma simplificada, pelos meios de comunicação. Explica-se, assim, a persistência de formas mais conservadoras de vestir, assim como de se comportar, em regiões afastadas ou pouco influenciadas pelas culturas que emergem em ambientes metropolitanos. Nas cidades médias, pequenas, e ainda mais na zona rural, a adoção de uma forma de vestir diferenciada se daria sem a adesão a um grupo de pertencimento, portanto, de forma descontextualizada, sem os componentes comportamentais em que se assentam as culturas metropolitanas das quais os códigos verbais, corporais e de vestimenta são apenas os mais visíveis.²

No que reside o cerne dessas culturas metropolitanas, desses grupos identitários que expressam o ponto alto da diferenciação social que, em nossos tempos, é também indissociável de uma segmentação do consumo? O coração dessas culturas está em estilos de vida³ que acenam para o indivíduo com a libertação da tradição e a possibilidade de fazer escolhas que criem uma auto-identificação positiva: "O indivíduo constrói um senso de identidade pessoal ao criar 'narrativas próprias' que contenham sua compreensão do próprio passado, presente e futuro." (Crane, 2006, p. 37) Essa preocupação com a identidade pessoal resulta da possibilidade contemporânea de adotar uma posição reflexiva diante da transformação social, especialmente no que toca ao comportamento. A eleição de um grupo de pertencimento se baseia no estilo de vida com o qual ele acena, a forma como ele retoma ou contesta determinados valores sociais e os ideais que definem suas aspirações.

Nesse cenário reflexivo, portanto marcado por certo grau de escolha individual, a segmentação de mercado se impôs e modificou o papel social da moda:

de uma delimitadora das possibilidades identitárias para a provedora de combinações que permitem aos indivíduos, devidamente inseridos em certos estilos de vida, montarem sua própria apresentação pessoal. O estilo individual, portanto, nada mais é do que a adequação das combinações de vestimenta ao grupo no qual ele se insere e com o qual partilha valores. Daí o apelo contemporâneo dos estilistas para que cada um descubra seu estilo ter grande similaridade com a tentativa sociológica de descrever como hoje o indivíduo é convidado a interpretar sua dinâmica interpessoal, a forma como se relaciona com as esferas sociais. Construir um estilo individual por meio das roupas equivale a construir simbolicamente fronteiras sociais autodefinidoras. A pessoa bem vestida, em nossos dias, seria aquela capaz de expressar pelas roupas suas simpatias e contradições com a ordem social vigente. Em termos goffmanianos, aquela que fizesse de sua identidade social a expressão de sua pessoal.⁴

Se a vestimenta e o próprio corpo são apenas a parte mais visível de um processo de identificação que se assenta, sobretudo, em formas de comportamento que traduzem uma relação reflexiva com as normas do passado e os ideais do futuro, então é preciso ler (ou traduzir) esses sinais não-verbais em termos sociológicos. As roupas e as técnicas corporais não são mera forma de cooptação pela segmentação mercadológica e, portanto, escravização a uma sociedade de consumo. Elas são, primeiramente, meios que permitem aos indivíduos lidarem com os imperativos sociais, as regras de comportamento e a forma como querem se inserir socialmente.

Ainda que traduzam uma busca de adequação, as táticas e estratégias revelam a capacidade de negociar os termos em que as pessoas querem se inserir. De forma geral, os traços mais marcantes de uma cultura urbana transferem para a esfera do simbólico, do cultural, aspectos que há poucas décadas seriam facilmente reduzidos ao natural, ao biológico ou psíquico, em suma, ao socialmente

questionável como anormal, desviante ou desequilibrado. Isso é patente nos adeptos de culturas sexuais urbanas e/ou de transformações corporais não-hegemônicas, também chamadas de “extremas” ou “radicais”.⁵

Alguns exemplos podem ajudar a deixar mais clara essa dinâmica. Estudos antropológicos brasileiros contemporâneos reconstituem algumas dessas culturas urbanas e mostram como elas se inserem em tensões identitárias.⁶ Na investigação de Isadora França sobre o mercado GLS, é patente a progressiva tendência dos indivíduos se desvincularem de uma classificação a partir da sexualidade até chegarem a se autodenominarem modernos ou sem-rótulos. Assim, toda uma área segmentada do consumo que já foi chamada de pink market ou GLS (gays, lésbicas e simpatizantes) tende a enfatizar a fluidez identitária e recusar uma classificação marcada pela sexualidade, associada, de uma forma ou de outra, a uma velha forma de estigma e marginalização.⁷

Os “modernos” ou “sem rótulos” ainda se vestem e freqüentam locais que a maioria denominaria de gay, também parecem manter práticas homoeróticas (exclusivas ou não), mas prezam por se identificarem pelo “gosto”, por valores estéticos, vestimenta e apresentação corporal específicas. Também é inegável a ascensão dessa cultura como modelo de vanguarda, o que a torna fonte de informação para outras culturas e a sociedade como um todo a respeito de novas tendências na moda e na vida noturna, aspecto que tenderia, na visão de alguns otimistas, a borrar as fronteiras entre uma cultura excêntrica e a hegemônica.

O cenário de trocas entre o hegemônico e o alternativo deriva do fato de que, no presente, vivemos em um quadro de hegemonia conflitante⁸, ou seja, em que não há um padrão único imposto de vestimenta ou modo de socialização. Diante de um leque de estilos de vida, a motivação para adotar um deles se baseia na identificação com um grupo social e não implica mais, necessariamente, no temor de ser marginalizado. Em outras palavras, a vestimenta ou a modificação

corporal deixou de ser uma forma de resistência ameaçada pela penalização para se tornar uma forma de enquadramento a um grupo que o indivíduo elege entre os muitos a que sua vida social o expõe.

À moda associam-se, crescentemente, formas reflexivas de transformar o corpo de acordo com os valores morais e estéticos dos indivíduos. Os padrões hegemônicos apontam para corpos disciplinados em academias de ginástica, práticas de esportes e o consumo de suplementos alimentares de forma que a centralidade do corpo na sociedade contemporânea parece repousar no fato de que ele confere um status social ao revelar quem tem dinheiro, tempo e informação para aperfeiçoá-lo (Crane, 2006, p. 420). Um olhar atento apontaria para algo mais: se as distinções sociais foram, historicamente, borradas pelas roupas, qual seria o melhor “cabide” para re-estabelecer as distinções e hierarquias de classe e, sobretudo, de gênero? O corpo.

Ao mesmo tempo em que as roupas apontaram para estilos de vida marcados pelos valores da emancipação feminina e por uma maior variedade de opções de vestir para os homens, as tecnologias corporais entraram em cena e passaram a fazer dos corpos de modelos os verdadeiros protagonistas do universo da moda. A ênfase dada às “personalidades” das modelos e o processo que as transformou em celebridades têm relação direta com a progressiva valorização daquilo que antes era apenas o suporte para as criações dos estilistas. Hoje é difícil definir se o que se vende como vestimenta pode ser dissociado dos padrões corporais aos quais as criações se apegam.⁹

O culto contemporâneo ao corpo é indissociável de um modo de vida impulsionado pelo desejo de integração aos valores constitutivos da cultura dominante. Esse levou ao incremento de um individualismo em que cada um se torna o responsável pelo que é de forma que sua condição física é diretamente atribuída à sua capacidade de autodisciplina.¹⁰ Há uma tendência a igualar forma

física modelar à saúde e conseqüentemente à beleza.¹¹ Um corpo belo nunca esteve tão exposto a formas desgastantes de exercício, o consumo de drogas e dietas. Quem não tem um corpo “sarado” é visto como alguém que fracassou. Isso explica o aumento nos casos de anorexia, bulimia, distímias e depressões. Um corpo inadequado não apenas marca a maior parte da população como gorda, feia ou disforme, segundo os padrões modelares de um grupo hegemônico, mas também gera subjetividades autodestrutivas em sua busca de adequação a qualquer custo. Em alguns casos, o medo da rejeição supera até mesmo o desejo de sobreviver.

A idéia que permanece nessa sucessão de ideais corporais e nesse jogo de aparências é a de que o corpo refletiria a alma, o caráter. Não por acaso, quaisquer que sejam os objetivos particulares visados por homens e mulheres, o horror à gordura é comum. O que se associa culturalmente à gordura em nossos dias é o estigma da indolência, da incapacidade para o trabalho e até mesmo da exposição ao risco de doenças mortais. Um corpo “saudável” tem que ser esbelto, pois a magreza (no ponto certo) é vista como prova de disciplina corporal e alimentar, de uma mente ativa e sob controle, enquanto o gordo é visto como um compulsivo, um descontrolado, ou seja, alguém ameaçado por uma versão contemporânea da loucura.¹²

Além disso, as tecnologias corporais são, também, tecnologias do gênero, pois conformam as pessoas a formas corporais socialmente compreendidas como masculinas e femininas. Só temos dois objetivos prescritos para as atividades físicas: perder peso e realçar as marcas culturalmente associadas ao feminino para as mulheres e adquirir volume ou massa muscular para os homens. O processo prescrito é a busca de materialização das representações sociais sobre o feminino e o masculino. Assim, mesmo que homens desfilem modelos andrógenos nas passarelas e mulheres terninhos, as roupas perdem seu caráter de transgressão dos limites culturais do masculino e do feminino, pois são vestidas por corpos tão

marcadamente masculinos ou femininos, que impedem que qualquer peça desestabilize o que é socialmente prescrito como adequado para um homem ou para uma mulher.

Nas culturas urbanas contemporâneas, vemos, ao mesmo tempo, a adesão a uma forma de vestir e de adotar formas de modificação corporal que apontam para a conformação aos valores dominantes quanto a – menos freqüente – recusa deles. Apesar da segmentação mercadológica, o dominante é muito mais abrangente e lucrativo do que o voltado para os estilos de vida dissidentes. Esses se subdividem na exacerbação de valores socialmente hegemônicos e raramente na recusa deles. Percebe-se que o caráter de resistência atribuído às culturas urbanas exige um estudo mais detido, pois a dissidência em relação ao hegemônico pode se dar pela revalorização de padrões morais e identitários do passado, por uma relativização desses valores ou – muito mais raramente – por sua recusa.

Culturas urbanas podem ser formadas como grupos de interesses comuns como a adoração de uma série de TV, o hábito de colecionar brinquedos, revistas ou outras formas de memorabilia; gangues violentas que partilham visões políticas reacionárias, racistas e sexistas e até grupos de jovens que buscam certo distanciamento de padrões de conduta sexual e amorosa. Esse quadro diverso e, muitas vezes, conflitante, pode ser interpretado como pulverização de interesses que apontam para a intensificação de dissidências sociais ou para seu controle pela divisão. A seguir, apresento uma discussão preliminar que busca avaliar o potencial de resistência presente nessas culturas, ou seja, a possibilidade de que alguns desses estilos de vida originem estéticas da existência, maneiras de viver que desafiem as normas e reajam às formas contemporâneas do poder.

Estilos de vida e estéticas da existência

Invariavelmente, a adesão a um estilo de vida revela a escolha de um grupo de pertencimento com o qual o indivíduo partilha valores, interesses e objetivos. Portanto, aderir a uma cultura não pode ser visto apenas como escolha de um segmento de consumo, mas é apenas um instrumento para a materialização dos valores e interesses que o indivíduo tem em comum com os outros participantes de seu grupo de pertencimento. Isso adquire maior visibilidade no caso das culturas urbanas, especialmente as marcadas pelo distanciamento relativo ou pela recusa dos valores sociais hegemônicos.

Durante muito tempo, as dissidências com relação à forma hegemônica de identidade social e à adesão aos valores dominantes se deram a partir de táticas, ou seja, formas invisíveis ou não-verbais de resistência. O exemplo mais claro dessas táticas está na história do vestuário alternativo. Aquele que expressava certo distanciamento do que era socialmente esperado podia se valer de um acessório ou até mesmo de uma peça de roupa em seu intuito. Geralmente, as reações à sua dissidência iam da completa ignorância do sinal ao reconhecimento por alguém que partilhava daquele significado. Raramente essa tática de expressão dissidente causava alguma reação violenta.

Historicamente, e talvez por simplificação, podemos datar a segunda parte do século XX, como o período em que a progressiva valorização do lazer e das identidades, construídas por interesses comuns, permitiu que a expressão das dissidências alcançasse maior apelo coletivo, exposição visual e verbal, o que fez com que, progressivamente, o vestuário e as práticas corporais se tornassem estratégias. Segundo Michel de Certeau, estratégias exigem a constituição de um posicionamento reconhecível dentro da ordem social enquanto táticas se dão quando esse "local" não foi estabelecido.¹³ A constituição de grupos de pertencimento, como culturas urbanas, originou estratégias inseridas em propósitos

mais claramente explicitados. Muitas vezes associados a movimentos de afirmação coletiva, fincados em referentes culturais e até sexuais.

As gangues de motociclistas na década de 1950, os hippies na década seguinte, os punks de fins da década de 1970 são alguns dos exemplos de culturas urbanas jovens cujos traços definidores assentavam-se em valores compartilhados devidamente expressos em estilos de vida particulares, modos de vestir e de lidar com o corpo. Percebe-se que a maior parte das culturas urbanas é predominantemente juvenil e associada ao lazer. Apenas adolescentes, e em situações informais, têm “permissão” para romper com certas fronteiras simbólicas e normas sociais. O caráter marcadamente jovem dessas culturas não as deve desqualificar como ingênuas, como afirmariam conservadores, mas também não é capaz de esconder que elas se circunscrevem a uma faixa etária em que é socialmente esperado e há condições materiais para certo inconformismo. A entrada na vida adulta, cada vez mais adiada, não significa necessariamente maturidade e dissipamento de ilusões, antes um aumento esmagador das exigências sociais de enquadramento, diante das quais poucos têm condições de resistir. Daí o aspecto deslocado e até patético de um punk quarentão ou um emo com mais de trinta anos.

Os estilos de vida do presente, suporte da segmentação de mercado e, em particular, da criação de moda e disseminação de formas corporais, tendem a se revelar mais frágeis e passageiros do que gostaríamos de constatar. Daí a sucessão de culturas que parecem apenas atualizarem tensões identitárias sem que, com raras exceções, constituam uma história nem alcancem alguma vitória sobre as normas com relação as quais se constituem e até se rebelam.

As resistências não vêm mais tão claramente das classes populares ou da afirmação étnico/racial, pois não é necessário nenhum exercício analítico sofisticado para perceber como a incorporação da “moda popular” pelas classes média e alta

tende a se dar de forma que o étnico perde seu caráter racial em um processo de culturalização que o desprende de qualquer afirmação política ou contestatória das desigualdades raciais que marcam nossa sociedade. Além disso, no que concerne ao gênero, a incorporação da vestimenta, da música do subúrbio, além das gírias e do gestual, aponta para a nostalgia machista de uma classe média marcada por ideais igualitários, mas que sonha com o retorno a uma ordem sexual mais claramente delimitada, assimétrica e em que as desigualdades entre os gêneros ganham ares eróticos tão excitantes quanto reacionários.¹⁴

De onde então viriam as resistências e transgressões no cenário contemporâneo? Uma hipótese seria que deveríamos atentar para a migração do corpo, tanto das buscas de adequação social quanto de divergência. As modificações corporais, como observa Victoria Pitts, expressam atitudes novas e alternativas em relação à tecnologia, ao prazer, à sexualidade, ao pertencimento cultural, ao gênero, à espiritualidade e até mesmo em relação à estética e à beleza. Enquanto o corpo hegemônico moldado pelas disciplinas biomédicas e estéticas aponta para a adequação, surgem formas alternativas de lidar com a aparência corporal como a modificação corporal radical e o uso das tecnologias para a travestilidade e a transsexualidade.

No que tange às modificações corporais radicais, aquelas que vão muito além das já popularizadas tatuagens e os piercings, há desde a divisão cirúrgica da extremidade da língua em duas (tongue-splitting), passando pela aplicação de cicatrizes na pele por meio de queimaduras (scarnification) ou, ainda, os cortes realizados com bisturis (cutting), até a inserção de objetos sob a derme, formando relevos no local da aplicação (three dimension implants), bem como a dilatação de orifícios perfurados em diversas partes do corpo (alargadores), o que os estudos contemporâneos sobre tais modificações corporais têm mostrado é uma ambivalência entre dissidência simbólica e adequação a imperativos de higiene. Se

das roupas para a pele a própria dissidência pode também migrar da resistência para a conformidade é uma questão a ser mais investigada.

No caso do uso de tecnologias corporais para a construção da masculinidade em corpos femininos e da feminilidade em corpos femininos é patente o rompimento com os procedimentos padronizados pelo modelo biomédico como os adequados, com os objetivos para os quais tais procedimentos foram originalmente criados e, sobretudo, com o que é socialmente esperado em termos de adequação corporal. O caso das cirurgias de mudança de sexo talvez nem seja o mais extremo, já que, de alguma forma, não deixa de ser uma busca de adequação entre aparência corporal, desejo e práticas sexuais.¹⁵

As resistências que apontam para a constituição de estilos de vida em desacordo com os estilos socialmente incentivados não residem nas culturas urbanas restritas a uma faixa etária e tampouco naquelas que apenas contestam os padrões corporais contemporâneos. As culturas urbanas que não se restringem à juventude e são marcadas por códigos alternativos do desejo são as únicas que apresentam o potencial de desenvolver diferenças com relação ao hegemônico.¹⁶ Elas sobrevivem à passagem dos anos, constituem histórias e, algumas vezes, até se politizam porque se baseiam em um confronto contínuo com normas e dispositivos do poder característicos de nossa época. Assim, é nelas que se torna factível explorar germes de estéticas da existência, ou seja, “a possibilidade de desenvolvimento de relações novas, diferentes, com os outros e consigo próprio.” (Miskolci, 2006, p. 227)

No início da década de 1980, Michel Foucault apontava para o potencial dos homossexuais serem os propulsores de mudanças sociais profundas. Nas palavras do filósofo:

“a homossexualidade oferece a ocasião histórica de reabrir as possibilidades existentes de relações e sentimentos, o qual não acontece como consequência das qualidades ‘verdadeiras’ dos homossexuais, mas porque esta se encontra numa posição transversal, permitindo a inscrição de diagonais no tecido social, que permitam o aparecimento dessas possibilidades.” (Foucault, 1994, p. 166)

O que nossa breve incursão pelas culturas urbanas parece apontar é justamente para a forma como elas inscrevem diagonais no tecido social. Se a segmentação cria algumas culturas parcialmente autônomas, estilos de vida que dão suporte a identidades sociais conectadas a interesses mercadológicos também há aquelas que “escapam” e subvertem o esperado. O melhor exemplo é daquelas em confronto com a ordem sexual (é de se perguntar se há muita diferença entre ordem social e ordem sexual)¹⁷, pois aí as resistências se associam necessariamente a usos alternativos do corpo, à constituição de formas diversas de relacionamentos afetivos-sexuais, constituição de redes sociais dissidentes em relação às normas (do parentesco, por exemplo), e com certa autonomia crítica em relação aos valores e às formas hegemônicas de moralidade.

Ainda que a maioria de gays e lésbicas tenha adotado um rumo assimilacionista¹⁸, revelado em suas identidades sociais marcadas por padrões claramente masculinos e femininos¹⁹, queers emergiram e procuram construir uma cultura alternativa, comprometida com a transformação social e a recusa da normalização. Na academia, a Teoria Queer marcou uma virada crítica com relação aos modelos disciplinares e aos pressupostos (hetero)normativos dos paradigmas teóricos dominantes, enquanto nos movimentos sociais detonou uma reação reflexiva às correntes assimilacionistas e seus objetivos.²⁰

O exemplo acima mostra como nos deparamos com uma realidade social diversa da que estruturou nossos modelos de entendimento da transformação

social. O cenário da hegemonia conflitante também é o da substituição da mudança social compreendida a partir de uma temporalidade progressiva, evolutiva, para o de uma compartimentação espacial, de adesão a códigos-territórios²¹ que convivem, entrecruzam-se e modificam-se. O desafio que a sociedade contemporânea coloca é o de abandonar as expectativas projetadas no futuro e compreender essa nova dinâmica da mudança social com base na realidade temporal e espacial do presente.²² Talvez, pela primeira vez na história, graças tanto às mudanças sociais quanto ao refinamento de nossas ferramentas analíticas, podemos ver que o germe do novo não aponta mais para o futuro: ele está agora em algum local que podemos discernir e apontar.

NOTAS

1 Inspirada no clássico estudo de Erving Goffman intitulado *Behavior in Public Spaces*, a socióloga Diana Crane observa: “Uma das razões pelas quais o vestuário, diferentemente da cultura escrita, podia expressar tensões, relaciona-se com as diferenças entre as culturas verbal e não-verbal. Aqueles que não querem receber uma mensagem podem se recusar a vê-la. Aqueles que mandam mensagens subversivas por meio da cultura não-verbal podem negar suas intenções subversivas ou, em alguns casos, podem não estar inteiramente conscientes delas.” (Crane, 2006, p. 265)

2 A disseminação da internet modificou esse cenário de formas ainda pouco exploradas, pois seu acesso permite a constituição de redes relacionais, a partilha de valores, códigos, tudo de forma independente da localização.

3 Estilo de vida, de acordo com Pierre Bourdieu, é “um conjunto unitário de preferências distintivas que exprimem, na lógica específica de cada um dos subespaços simbólicos, mobília, vestimentas, linguagem ou héxis corporal, a mesma intenção expressiva, princípio da unidade de estilo que se entrega totalmente à intuição e que a análise destrói ao recortá-lo em universos separados.” (1987, p. 84).

4 Erving Goffman (1988) divide a identidade em três níveis, a identidade social (a que expomos aos outros e a partir da qual avalia-se o quanto correspondemos ou não às expectativas hegemônicas), a identidade pessoal (marcada por nossas idiossincrasias) e a identidade do eu (ou self).

5 Sobre o fenômeno da modificação corporal (body modification) consulte Featherstone (1999) e, para o caso brasileiro, Braz (2006).

6 Sobre tensões identitárias no mercado GLS, consulte França (2007).

7 Segundo a historiadora Karla Bessa, a sigla GLS (gays, lésbicas e simpatizantes) foi criada no Brasil durante a década de 1990, e devidamente ironizada por João Silvério Trevisan como “um verdadeiro ovo de Colombo conceitual” (Trevisan, 2000,

pp. 376-377). Ao mesmo tempo que a sigla apela para a “integração” e para a divulgação de atividades culturais claramente ligadas à homossexualidade aa um público mais amplo, também invisibiliza ou permite formas de seleção do que pode ser reconhecido socialmente como gay e lésbico. Critérios mercadológicos e despolitizados regem essa seleção.

8 O conceito de hegemonia conflitante foi exposto por Douglas Kellner em sua análise da mídia e da cultura popular nos Estados Unidos (1990).

9 A associação entre moda e forma física é tal que a megatendência que tem marcado a década de 2000 tem o lema de que o esportivo é fashion, leia-se o esporte, a musculação, a atividade física; conformadora aos padrões corporais dominantes faz com que as marcas esportivas, os tênis, os tecidos, em suma, tudo o que gira em torno desse reino da disciplinarização dos corpos seja alçado à condição de moda.

10 A atribuição da responsabilidade ao indivíduo por sua adequação corporal e identitária às demandas sociais é discutida por Ortega (2002) e Sabino (2000).

11 Sobre essas associações, consulte Gilman (1999).

12 Gilman demonstra que as definições da OMS associam excesso de peso com falta de controle, assim, o obeso passa a ser visto como portador de uma espécie de doença mental, a qual se expressaria corporalmente e o denunciaria em sua incapacidade de corresponder ao modelo corporal magro e, portanto, a uma identidade social aceitável, leia-se, marcada pelo autocontrole. (2004, pp.333-334).

13 Segundo o próprio De Certeau: “Chamo de ‘estratégia’ o cálculo das relações de força que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um ‘ambiente’. (...) Denomino, ao contrário, ‘tática’ um cálculo que não pode contar com um próprio, nem portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível” (1994, p. 46).

14 No funk carioca, por exemplo, categorizações dos rapazes como tigrões e das mulheres como canhorras exprimem bem um regime da sexualidade tão machista que até mesmo as reações, por parte das funkeiras, ainda as mantém na ambígua

posição da autoafirmação sexualizadora, já que o chamado “empoderamento” feminino só alcança algum sucesso quando a mulher se insere em ambientes em que seu sucesso profissional e social a torna socialmente tão excitante quanto os seus atributos corporais.

15 Sobre a forma como travestis utilizam-se das técnicas corporais, consulte Pelúcio (2005). O caso das transsexuais é analisado por Bento (2006).

16 Muitos jovens, ao alcançarem certa idade, migram de culturas adolescentes em que a sexualidade se mescla a formas mitologizantes de compreensão da sociedade e sua inserção nela para culturas sexuais mais claramente em desacordo com a ordem social. Um exemplo é o de adeptos de grupos que cultuam histórias em quadrinhos e animações televisivas nas quais há personagens que constituem tipos “culturalizados” para formas alternativas de vivência afetiva e sexual.

17 A Teoria Queer mostra como a ordem social contemporânea é moldada pela sexualidade, compreendida, a partir de Michel Foucault, como um dispositivo histórico do poder que emergiu nas sociedades ocidentais entre fins do século XVIII e início do século XIX. Para análise dessa corrente teórica como uma espécie de sociologia da sexualidade e do desejo, consulte Seidman (1996).

18 A Teórica Queer espanhola Beatriz Preciado (2007) considera que gays e lésbicas já não são mais uma minoria no sentido deleuziano, ou seja, aquele que reconhece como minoria apenas culturas que apontam para a mudança social, para o rompimento de padrões normativos de comportamento e propõem formas diferentes de viver. Michael Warner (2000), por sua vez, analisa a história da ambivalência do movimento gay e lésbico em relação aos objetivos de assimilação ou contestação da ordem sexual, e conclui, diferentemente de Preciado, que ainda é possível construir uma cultura de resistência (queer).

19 Nesse contexto, a figura da Barbie é um ideal para rapazes gays de classe média. Assombrados pelo estigma da inversão sexual e do efeminamento, buscam materializar em seus corpos um ideal extremado de masculinidade em uma tática que se revela reacionária por se basear no próprio valor que os estigmatiza, a masculinidade hegemônica. Essa tentativa de suprimir uma suposta inferioridade em relação aos homens heterossexuais é fadada ao fracasso, pois o privilegio deles

não se assenta nos músculos, mas na partilha do poder social sobre as mulheres, por sua vez, associada ao fato de fazerem sexo com elas.

20 De forma simplificada e explicativa, o queer aponta para a criação de uma identidade de projeto comprometida com o questionamento constante da ordem social-sexual em contraste com a identidade de resistência gay, lésbica e feminista.

21 Nértor Perlongher, em *O negócio do Michê* (1987), desenvolveu um estudo exemplar sobre uma cultura sexual urbana, apoiando-se no conceito de código-território, o qual ele toma de Guattari.

22 Como afirmou Michel Foucault: "A nossa época talvez seja, acima de tudo, a época do espaço. Nós vivemos na época da simultaneidade, vivemos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado-a-lado e do disperso. Vivemos numa época em que nossa experiência do mundo se assemelha mais a uma rede que vai ligando pontos e se intersecta com a sua própria meada do que propriamente a uma grande vida que se desenvolveria com o tempo" (1967, mimeo, p. 1).

REFERÊNCIAS

- BENTO, Berenice A. M. (2006). A (re) invenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro, Garamond/Clam.
- BOURDIEU, Pierre (1987)
- BRAZ, Camilo Albuquerque de (2006). *Além da pele: um olhar antropológico sobre a body modification em São Paulo*. Campinas, Unicamp.
- CRANE, Diana (2006). *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo, Editora Senac.
- DE CERTEAU, Michel (1994). *A invenção do cotidiano 1. Artes de fazer*. Petrópolis, Vozes.
- FEATHERSTONE, Mike (1999). Body Modification: An Introduction. *Body & Society*, v. 5, pp. 2-3, London, Sage.
- FOUCAULT, Michel (1967). Espaços outros. Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de mar.
- FRANÇA, Isadora Lins (2007). Sobre "guetos" e "rótulos": tensões no mercado gls na cidade de São Paulo. *Cadernos pagu*. Campinas, Núcleo de Estudos de Gênero Pagu-Unicamp, n. 28.
- GILMAN, Sander L. (1999). *Making the Body Beautiful – A Cultural History of Aesthetic Surgery*. Princeton, Princeton University Press.
- _____. (2004). Gordura como deficiência: o caso dos Judeus. *Cadernos pagu*, v. 23, n. 1, pp.329-354.
- GOFFMAN, Erving (1988). *Estigma – notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro, LTC.
- KELLNER, Douglas (1990). *Television and the crisis of democracy*. Boulder, Westview.

MISKOLCI, Richard. (2006). Corpos elétricos: do assujeitamento à estética da existência. *Revista Estudos Feministas*, v.14, n.3, pp. 681-693.

_____. (2006). "Estética da existência e pânico moral". In: RAGO, Margareth e VEIGA-NETO, Alfredo. (orgs.) *Figuras de Foucault*. Belo Horizonte, Autêntica, pp. 227-238.

ORTEGA, Francisco (2002). "Da ascese à bio-ascese: ou do corpo submetido à submissão do corpo". In: *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro, DP&A, pp. 139-174.

PELUCIO, Larissa (2005). Toda quebrada na plástica – corporalidade e construção de gênero entre travestis paulistas. *Campos/Curitiba*, v. 06, n. 1, pp. 97-112.

PERLONGHER, Nestor Osvaldo ([1987] 2007) *O negócio do Michê*. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo.

PITTS, Victoria. (1999). Body Modification, Self-Mutilation and Agency in Media Accounts of a Subculture. *Body & Society*, v. 5, 2-3, London, SAGE.

PRECIADO, Beatriz. (2007). Entrevista a Jesús Carrillo. *Cadernos pagu*, n. 28. Campinas, Núcleo de Estudos de Gênero Pagu.

SABINO, César (2000). *As drogas de apolo: o consumo de anabolizantes em academias de musculação*. Dissertação de Mestrado em Antropologia. Rio de Janeiro, UFRJ.

http://www.ifcs.ufrj.br/~ppgsa/publicacoes/programa_publicacoes_lugarprimeiro2.htm

SEIDMAN, Steven (1996). *Queer Theory/Sociology*. New York, Blackwell Publishers.

TREVISAN, João Silvério (2000). *Devassos no Paraíso*. A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 3 ed. São Paulo/Rio de Janeiro, Record, pp. 376-377.

WARNER, Michael (2000). *The Trouble with Normal – Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*. Cambridge, Harvard University Press.

A CAPOEIRA, UMA FILOSOFIA DO CORPO

Camille Dumoulié

Universidade de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, França

Resumo

Antes de ser um esporte ou uma arte marcial, a capoeira é uma arte de resistência e uma filosofia em ato. Embora esse pensamento do corpo faça contraponto ao sistema do pensamento branco, ele entra em conexão com a filosofia nietzscheana da vontade de poética e com os conceitos de Deleuze e Guattari. Nessa perspectiva filosófica, a capoeira pode ser definida como: (1) uma física dos devires vitais; (2) um espaço de fuga; (3) uma temporalidade da graça ou do *Kairos*; (4) uma anatomia do corpo sem órgãos; (5) uma dinâmica do gesto que se desdobra ao infinito; (6) uma ética do jogo, que também é uma ética do virtual; (7) um humor negro que inverte as hierarquias e as técnicas de combate do mundo branco. Finalmente, esse “brinquedo filosófico” é a prova de que os pensamentos são gestos, como afirmava Nietzsche. E nos gestos do capoeirista se exprime um verdadeiro pensamento do corpo.

Palavras-chave: capoeira, filosofia, arte, corpo e resistência.

Arte de resistência e estética da potência

Depois do futebol, a capoeira é hoje o segundo esporte nacional do Brasil. Mas sua prática se estende no mundo inteiro. Em Paris, não há uma academia de ginástica que não proponha aulas de capoeira. E essa moda atinge todas as idades, todas as raças, todos os sexos. Assim, a capoeira é considerada como a melhor expressão da mestiçagem cultural que causa orgulho ao Brasil.

No entanto, é pertinente lembrar que a capoeira é uma criação dos escravos contra a dominação branca. Não porque tenha sido instrumento de guerra contra os brancos. Ao contrário, a capoeira era praticada entre escravos no seio da comunidade negra. Porém, exprimia uma “visão do mundo” e experiência de vida, de ética e filosofia antagônicas à cultura branca. Antes de ser um tipo de esporte ou arte marcial, essa luta dançada é uma filosofia em ato, um pensamento do corpo que faz contraponto ao sistema do pensamento branco. Contraponto musical que toca outra partição com outros ritmos e instaura outra física, inventando uma nova afetividade.

O mestre paulista Almir das Areias, autor do livro *O que é capoeira* (1983), sempre repetiu a seus alunos: “Em todos seus gestos, deves ser como a corrente do rio que contorna o rochedo”. Eis o que torna imediatamente sensível o que há de paradoxal na resistência da capoeira, como em toda arte verdadeira. Nunca é a obra de arte nem o jogador que se opõem ou resistem a uma força: inversamente, trata-se de uma certa ordem do mundo ou estrutura social dada, que como o rochedo, constitui força de resistência contra a corrente da vida. O artista e o capoeirista lutam contra tais barreiras, inventando gestos e atirando forças que restauram a continuidade do vivo, de tal maneira que passam a criar linhas de fuga que são linhas de vida e de expressões estéticas da potência.

Isso supõe que exista uma verdadeira poética da capoeira, entendida no duplo sentido do termo, como um fazer, uma prática do corpo, também como uma estética. Se a capoeira é uma arte de resistência, não é que ela oponha à força a força do mundo

branco (sendo esta última a mais forte). Mas a capoeira desdobra seu desejo de potência, que deve ser entendido no sentido nietzscheano de *vontade de potência*, seja da manifestação de uma potência que deseja e que, na sua vontade de vida, inventa suas novas condições de existência. De fato, existe uma estranha conexão entre a filosofia nietzscheana da potência e o pensamento do corpo na capoeira. Mas é certamente a consequência lógica da previsão de Nietzsche segundo o qual a filosofia dará um novo vigor aos seus conceitos com terras tropicais e tomando o corpo como guia. Aliás, depois de Nietzsche, alguns filósofos que tentaram derrubar a metafísica do Ser em uma filosofia do Devir, como Gilles Deleuze e Felix Guattari, entram em conexão com o “pensamento de fora” que encarna a capoeira. Seguindo tal perspectiva, podemos apontar sete planos de resistência da capoeira, que são, portanto, sete planos de invenção poética e filosófica.

Uma física dos devires vitais e animais, do devir negro contra a ontologia branca do Ser

Enquanto a metafísica ocidental representa o ideal diante da perfeição estática da esfera, a imagem do *Sphairos* de Empédocles, enquanto valoriza a imutabilidade das Idéias, a autonomia e a autarquia do indivíduo, como em Platão, enquanto rejeita os afetos que implicam um devir, a ontologia negra, ao contrário, é fundada na dinâmica de devires em conexão com a natureza, a *physis*. Aqui, a ontologia é *physis* que se desenvolve por meio dos devires vitais. Isso nos remete ao pensamento nietzscheano da vontade de potência como expressão de uma física autêntica. “Nós, porém, *queremos nos tornar aqueles que somos* – os novos, únicos, incomparáveis. [...] E, para isso, [...] temos de ser *físicos*, para podermos ser *criadores* neste sentido.”¹ Segundo duas outras fórmulas de Nietzsche, a *physis* supõe “tornar-se o que se é” tomando “o corpo como guia”.

A filosofia do Ser caracteriza o pensamento branco na medida em que o Ser pertence aos que detêm o poder, aos mestres que ditam as condições do Ser, tanto para os homens quanto para os animais e plantas. É, de certa forma, um domínio técnico que se opõe à potência vital da *physis*. O escravo, no caso o escravo negro do Brasil, teve que

inventar para si uma existência fora do Ser. Os escravos negros, exilados da África sem retorno, excluídos da presença branca, tiveram que inventar para si não um ser mas um devir. Isso levou à criação de novas estruturas sociais nos quilombos, novas relações entre os homens e entre os sexos, inventando uma nova imagem do corpo. Porém, essa via, na capoeira, passou por um devir-animal.

Podemos encontrar sua origem na influência das danças africanas, como a dança da zebra, espécie de mímica guerreira e de parada sexual. Podemos explicá-la pelo fato de que, nos quilombos, os escravos tinham que inventar para si uma natureza com base no nada ou a partir de uma *tabula quase rasa*, que lhe oferecia a natureza. E pensa-se que a palavra capoeira vem do tupi *caa-puêra*, que designa uma floresta arrasada e queimada. Podem-se evocar também as brigas de galo, com as quais se assemelha muitas vezes a capoeira. E o sentido da palavra portuguesa, que designa uma gaiola na qual são os *capões*, pode se compreender pelo fato de que, no Rio de Janeiro, os escravos tinham o hábito de praticar a capoeira em um velho mercado de galinhas (Rego, 1968).

Mas pouco importa. Isso é anedótico. O essencial está no fato de que a capoeira supõe um verdadeiro devir animal. A designação de numerosos golpes guarda essa marca, como: a coxa da mula, o vôo do morcego, o rabo da arraia, o escorpião, o macaco... Como dizem Deleuze e Guattari, não se trata de imitar o macaco nem de copiar o burro ou a serpente, trata-se, de fato, de um devir pela conexão com as intensidades, as forças, os movimentos do vivo que informam a carne e o espírito para uni-los na dinâmica de um gesto. Pode até se tornar uma folha que cai de uma árvore ou, ainda, a água que escorre sobre e em torno de uma pedra. E, em todos os casos, é preciso esquecer, abandonar a retidão do corpo civilizado. Mestre Nestor Capoeira, em seu célebre *Pequeno manual do jogador* ([1981]1999), descreve assim a primeira aula que ele e outros *mestres* oferecem aos seus alunos e que se chama "Os Animais":

"Andar de quatro detona longínquas memórias corporais da infância e das brincadeiras de então. Talvez, até mesmo, detone lembranças mais antigas, de nossos antepassados animais. Além disso, coloca a pessoa numa posição muito vulnerável – de

bunda pra cima – em oposição a uma postura ereta, ‘racional’ e ‘civilizada’.” (Ibid., p. 109)

Estar do lado da *physis* como devir é, diz Nietzsche, estar do lado “da vida ascendente, da vontade de potência como princípio de vida”. Isso caracteriza a moral dos fortes e dos mestres verdadeiros contra a verdadeira moral dos escravos que empobrece o valor das coisas e a vida. Na capoeira, a afirmação alegre da potência e a experimentação dos devires extra-humanos suscitam uma inversão dos valores que revelam a relação essencial da sociedade branca com a fraqueza e a escravidão. A técnica, esse incansável domínio da natureza, é um sistema de escravidão generalizado cujos pretensos mestres são as primeiras vítimas.

Um espaço de fuga contra o espaço dos blocos

Na origem do pensamento grego, existe o círculo e a esfera, ambos enclausurados em sua perfeição estática. Na origem da capoeira, existe a *roda*, espaço ritual e circular do qual brotam e se espalham os movimentos giratórios dos corpos que traçam no ar círculos abertos e dinâmicos. Lançados, repentinamente, como que de improviso, gestos que parecem seguir linhas de uma rigorosa geometria da qual hipérboles e arabescos invisíveis atravessam o espaço. Repetem e novamente lançam ao infinito as linhas de fuga, traçadas pelos antigos escravos. Na *roda*, o dançarino se encontra no centro de linhas de forças que percorrem todos os lugares heterogêneos. A continuidade das linhas de fuga atravessa o espaço quadriculado dos *blocos*: blocos raciais, sociais, urbanos, sem falar dos “blocos” do pretense carnaval de Salvador ou, ainda, dos *blockaus* de resistência do exército alemão, durante a Segunda Guerra Mundial, com o nome de casamatas, em língua portuguesa.

Nascida da fuga dos escravos negros e desempenhando um papel de resistência, a capoeira não conhece séries e segmentos do combate codificado das artes marciais.

Contudo, é verdade que a invenção da capoeira regional, por intermédio de mestre Bimba, em Salvador, nos anos 30 e 50, aproximou-se das artes marciais. Em relação à capoeira tradicional, e conhecida também como capoeira Angola, codificada por mestre Pastinha, na mesma época, Bimba introduziu golpes oriundos de técnicas de combate branco ou asiático. Deu uma primazia ao ataque e à postura reta, enquanto que a capoeira Angola privilegia a esquiva, o jogo e os movimentos de chão. Dizem que ele *levantou o negro*, mas também se pode afirmar que embranqueceu a capoeira. A capoeira Angola reflete essa resistência pela manha, pela esperteza e pela negociação específicas dos escravos negros. A capoeira Regional ilustra a reivindicação e a luta direta dos negros na sociedade moderna. Tratando-se, aí, de duas estratégias políticas que tendem a se fundirem no que chamamos hoje de capoeira Atual.²

Enfim, mestre Bimba inventou um encadeamento de seqüências-tipo para a aprendizagem. Entretanto, mesmo nesse caso, uma parte essencial ainda remete ao imprevisto, à *malícia* e à esquiva. Com efeito, a capoeira é antes uma arte da esquiva, como o *maculelê*, esse combate de bastão, associado às origens da capoeira, que teria ligação aos movimentos corporais dos escravos que evitavam chicotadas. Arte de resistência vital, e não técnica, de conquista guerreira, essa luta se torna ainda mais eficaz pelo fato de que o capoeirista escapa dos golpes de seu adversário. Por esse motivo, nada foi mais fatal para a capoeira que a guerra do Paraguai, por volta de 1865, e que, aliás, foi fomentada pela Inglaterra visando defender seus interesses. Para o combate, foram enviados todos os capoeiristas aprisionados e escravos aos quais foi prometida uma ilusória liberdade. Um tal desvio também ocorreu quando os capoeiristas serviram os monarquistas durante a instauração da República, em 1890, ou ainda quando foram manipulados por todo tipo de máfias e partidos políticos. Eis a confirmação de que a capoeira é, para retomar a terminologia de Deleuze e Guattari, uma máquina de guerra que não quer e não pode querer a guerra, mediante a qual sempre perde, na medida em que a guerra é feita pelo aparelho de Estado branco. O objetivo da máquina de guerra não é a guerra, mas a destruição da codificação e da estrutura do Estado. Grupos

armados, nômades, guerreiros em perpétuo devir, uma indisciplina fundamental, mas com um sentido escrupuloso da honra, uma conjuração contra o aparelho de Estado são algumas das características da máquina de guerra encontradas na capoeira.

Entretanto, deve-se admitir que existe alguma relação entre a capoeira e as artes marciais e, particularmente, estas últimas funcionam no modo do regime dos afetos próprios, afirmados por Deleuze e Guattari, como melhor modelo da máquina de guerra (1980, pp. 497-498). As artes marciais não requerem códigos, mas vias. Em tal regime, os afetos são armas por si, de tal modo que as armas tornam-se inúteis. Usados como projéteis, os afetos se opõem ao caráter introspectivo dos sentimentos, ligados ao mundo do trabalho e da ferramenta. Mas, sobretudo, os afetos supõem velocidades e lentidões vertiginosas que passam da petrificação do gesto à precipitação do movimento. A temporalidade da máquina de guerra, das artes marciais, da capoeira, é eminentemente paradoxal. A tal ponto que as lentidões extremas, graça à intensidade contida, projetam afetos numa velocidade imperceptível. E, por outro lado, certos gestos são tão rápidos que nos conduzem a uma percepção do movimento como se este fosse estático.

A tal espaço de linhas de fuga, a esse nomadismo da máquina de guerra, que encontra sua origem na revolta dos escravos negros, corresponde uma temporalidade específica que constitui o terceiro plano de resistência.

Uma temporalidade da graça ou do kairos que esquiva o presente e o tempo cronológico

Muitos mestres dizem que é preciso tudo esquecer do passado e do futuro para ser absolutamente presente ao diálogo do combate. Mas não equivocamo-nos. Isso nada tem a ver com a presença do sujeito em si nem com a adequação do indivíduo no mundo cotidiano. O tempo da capoeira é o puro instante, não *Chronos*, mas *Aiôn*, o instante infinitamente dividido e fugidio da Ocasão. *Kairos*, em grego, significa a graça, e o critério do bom capoeirista é a graça de seu jogo. Animado por uma leveza divina, tudo lhe é

devido. Como diz uma canção de capoeira, com todo o humor malicioso do termo “ligeiro”:

Esse nêgo é ligeiro

Dá, dá, dá no nêgo

Mas o *kairos* também designa esse ponto de desequilíbrio e de velocidade absoluta que, para aquele que possui a graça, constitua a maior força de resistência. *Kairos*, tal como os gregos o representavam, é um jovem moço que se mantém na ponta dos pés sobre a esfera do mundo num equilíbrio mágico. Quem quer alcançá-lo deve abandonar todas as estratégias da força para fazer-se tão ondulante quanto a vida e ser capaz de encontrar, no ponto de desequilíbrio, o glorioso instante da potência. Tal é, inclusive, a natureza da ocasião da qual Maquiavel fez a divindade propiciatória do homem da *virtú*.

Nestor Capoeira escreve: “No jogo, cada lance é único, e o capoeirista foge, se esquiva, contra-ataca, derruba, conforme as circunstâncias do momento” ([1981] 1999, p. 133). Contudo, reconhecer alcançar um tal grau de simplicidade é a coisa mais difícil de se conseguir. Para os gregos, essa graça do *kairos* está associada a *mêtis* ou à inteligência astuta. Lemos, pois, a definição dada por Marcel D tienne e Jean–Pierre Vernant. É um pouco extensa, mas parece se aplicar precisamente   capoeira:

“A *m tis* remete a realidades fluidas, que não cessam de se modificarem e que nelas reúnem, a cada momento, aspectos contrários, forças opostas. Para apropriar-se do *kairos* fugaz, a *m tis* tinha de se fazer mais veloz que ele. Para dominar uma situa o mutável e contrastada, ela deve se fazer mais ágil, mais ondulante, mais polimorfa que o escoamento do tempo: deve se adaptar constantemente   sucessão dos acontecimentos, submeter-se ao imprevisto das circunstâncias para melhor realizar o projeto que concebeu, assim o timoneiro, com o auxílio do vento, ele esquiva e engana para conduzir, malgrado a si, o navio a bom porto. Para o grego, somente o mesmo age sobre o mesmo. A vitória sobre uma realidade ondulante, que suas metamorfoses contínuas tornam quase

inacessível, só pode ser obtida por meio de um acréscimo de mobilidade, uma potência ainda maior de transformação” (Détienne e Vernant, 1974, p. 28).

Podemos destacar alguns pontos de correspondência. (1). a fluidez de *mêtis* e do jogo de acordo com o caráter ondeante da realidade – e podemos retornar à imagem do rio e do rochedo, chamando a atenção para o verbo *gingar*, que designa essa maneira de rebolar que é característica dos capoeiristas, e que também é um termo marítimo. Sendo a roda o espaço originário da capoeira, a *ginga* é o movimento básico que determina todo o jogo e toda a gestual; (2). a potência de metamorfose e de transformação: já foi evocada através dos devires, mas esta habilidade mimética pode até alcançar o devir imperceptível. Eis o propósito do movimento hipnótico da *ginga*, semelhante ao da cobra, pelas velocidades em redemoinhos do corpo; (3). adaptar-se, submeter-se às circunstâncias: aqui, apontamos para um aspecto psicossociológico maior, a saber, a maneira segundo a qual os escravos negros, sem possibilidade de enfrentar diretamente o poder branco, inventaram todo um sistema de contorno e de desvio. Fazer de conta que se está trabalhando, correndo, humilhando, sorrindo diante da cólera do mestre, etc. A capoeira é fundamentalmente uma arte do contrapoder; (4). “fazer-se mais ágil, mais polimorfo, mais ondulante que o escoamento do tempo”: eis a temporalidade de *Aiôn*, o tempo do *kairos* que deslocado com o curso cronológico esquiva o presente perpetuamente. *Aiôn*, escreve Deleuze em *Lógica do sentido*, é “o instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado futuro”, é “o jogador ideal” (1969). Por isso, ele é o tempo do Mimo divino que dobra o acontecimento num contra-tempo perpétuo, e que Mallarmé descreve dessa maneira: “Aqui precedendo, lá lembrando, com uma aparência falsa de presente, a assim opera o Mimo, cujo jogo se limita a uma alusão perpétua sem quebrar a vidraça” (Mallarmé, p. 310). Do mesmo modo, o capoeirista não quebra a vidraça que o separa do adversário e fica numa alusão perpétua do gesto.

A capoeira pertence a esse regime da máquina de guerra cujo modelo ideal são, para Deleuze e Guattari, as artes marciais. Porém, no entanto, eles mesmos dão o critério que permite fazer a diferença quando afirmam que as artes marciais não cessam de invocar o centro de gravidade e as regras de seu deslocamento. Isso constitui o signo de um limite das artes marciais cujas vias permanecem prisioneiras “do domínio do Ser”. Por tal motivo, elas resistem a movimentos de uma natureza absolutamente diferente, que Deleuze e Guattari descrevem assim: “Os que se efetuam no vazio. Não no nada, mas no liso do vazio onde não há mais finalidade: ataques, contra-golpes e quedas ‘desenfreadas’” (Deleuze e Guattari, 1980, p. 498).

Ora, a capoeira é precisamente essa arte da pura dinâmica e da pura potência, que esquiva o centro de gravidade, que somente utiliza códigos para melhor improvisar e se atirar desenfreadamente no vazio. Como diz uma canção de capoeira : “Não é karatê nem também kung-fu”. Dizem que o jogo do mestre Bimba foi influenciado pelo jiu-jitsu, porém não poderia ser o inverso? Um grande mestre de karatê, Mitsusuka Harada, passou muitos anos no Brasil, sobretudo em São Paulo, entre 1956 e 1962, antes de viver em Paris e em Londres. Numa entrevista, disse: “No início, pensava que a técnica que me ensinaram me rendia muito forte. Mas quando fui ao Brasil, descobri a capoeira. E, então, percebi que, no karatê, as pessoas são estáticas demais, incapazes de se deslocarem rapidamente. Por isso, tentei ver como seria possível estar ao mesmo tempo móvel e sólido, solto com um chicote e ter o impacto do martelo” (apud Bachmann, 1990). Essa inteligência astuta, próxima de *Mêtis*, e que passa por uma temporalidade paradoxal dos gestos, por uma arte consumida do fingimento e dos movimentos acrobáticos – *os floreios* – chama-se *malícia*. Algo essencial para o movimento de fuga desmedida.

Uma anatomia do corpo sem órgãos contra o corpo cujos órgãos pertencem ao mestre ou a qualquer uso servil

No espaço vibrátil e musical da *roda*, o corpo é tomado por um transe que o obriga a se desvincular da anatomia orgânica como de um duplo servil e maléfico, submetido ao peso da consciência fabricada por chicotadas e por *ite missa est*. Tomado pela graça e pela leveza divina, o jogador faz existir seu corpo puro. Essa liberdade inventiva, como no teatro segundo Artaud, supõe o exercício de uma crueldade; no entanto, trata-se de uma crueldade vital que, como ainda o afirma Artaud, leva e força a quebrar os elos e agenciamentos psicológicos ou sociais para “inventar-se um corpo novo”. Um corpo de fuga, no limite do possível e do desequilíbrio, que inverte a crueldade exercida sobre os negros em uma potência virtual de superação do corpo orgânico rumo ao glorioso corpo do negro.

Segundo as definições de Deleuze e Guattari, o corpo sem órgãos é um princípio de antiprodução, mas também uma potência intensiva de conexão, de delírio, de contágio. Denomina-se corpo sem órgãos “porque ele se opõe a todos os estratos de organização, tanto aos da organização do organismo quando aos das organizações de poder”.

O corpo negro tratado como fluxos de carne ao infinito, e, em seguida, como instrumento a serviço do imperialismo, foi um vasto corpo sem órgãos nem funções próprios. Por meio da capoeira, ele se liberta de toda forma de alienação, inclusive da gravitação terrestre para reencontrar sua potência genésica e construir-se a partir do vazio no qual se atira.

Uma dinâmica do gesto que se desdobra ao infinito contra uma lógica do ato próprio à funcionalidade do mundo branco

O ato inscreve o corpo e a vida numa funcionalidade utilitária. Todo ato deve servir ao trabalho, à produção, ao proveito – do mundo branco capitalista. Evitar a atualização

do gesto, manter sua dinâmica inatualizada e, por conseguinte, sua potência, eis a suprema resistência da capoeira. Daí a continuidade essencial da luta e da dança fazendo com que um gesto inicialmente destinado a aplicar um golpe transforme-se na graça de um arabesco. Em oposição ao lugar comum de que os lutadores, ao serem surpreendidos pelos capatazes, fingiam dançar, a capoeira é, de saída, uma dança, como as danças guerreiras africanas. É uma síntese de luta e de dança: o gesto de combate já é um gesto de dança e vice-versa. Mas, retomando a expressão de Deleuze, trata-se de uma “síntese disjuntiva”. Luta e dança, intimamente unidas, não cessam de se evitar numa mesma linha, num mesmo gesto. O gesto de morte é um gesto de vida, estético e criador. Além de que, na sua origem, o berimbau era o arco do caçador africano que, para passar o tempo, transformava-o em um instrumento à corda e usava a sua boca como uma caixa de ressonância. Mais tarde, mestre Pastinha fixa uma espécie de lâmina na ponta de seu berimbau para transformá-lo em arma.

Esse jogo duplo, esse jato duplo, essa não coincidência de um mesmo gesto criam um movimento vibratório que podemos definir como o timbre do gesto, que adquire assim uma dimensão musical. Pois o timbre, de uma voz, por exemplo, provém de duas vibrações que não coincidem exatamente. Lançado no círculo da *roda*, o gesto que esquiva o golpe continua ao infinito. Levado pela nota do berimbau, o gesto se faz projeção de matéria espiritual.

O jogo da capoeira, que remete a todo o simbólico do candomblé, é um grande jogo cósmico cuja força de gravitação move corpos, astros e galáxias fora do círculo da *roda*.

Uma ética do jogo contra o espírito de gravidade e de seriedade. Também podemos dizer a ética do virtual contra o determinismo do atual

“*Aiôn* é uma criança que joga gamão”. Esse célebre aforismo de Heráclito nos leva a distinguir uma ética da ontologia e da temporalidade própria da capoeira. Ela, antes,

caracteriza-se pela gratuidade do jogo. Todos os grandes mestres o afirmam. O essencial é jogar, brincar e não querer ganhar. O que não impede que o melhor jogador, porque apenas está brincando, esteja certo de vencer. Em seguida, tal ética consiste numa ética do acontecimento fundada na potência do virtual. Resistir a entrar no fazer, jogar e esquivar a funcionalidade do mundo branco em que o negro nada tem a ganhar, recusar em aviltar a potência do gesto na utilidade do ato, eis a ética do jogo.

Mestre Valdemar da Paixão, que nasceu em Salvador, em 1917, dizia ao seu adversário: “Não me toque, não me suje, quando vou sair daqui, só quero ter de lavar as mãos.” Nietzsche afirmava que ele tinha somente um *pathos*, e é o da capoeira: “o *pathos* da distância”. A roupa branca dos antigos capoeiristas é o testemunho disso.

Sem ter estudado a física quântica, o capoeirista sabe que a energia criadora provém do vazio, e que a vida nasce da potência do virtual que contém, por sua vez, todo o devir em potência. Assim, a arte de esquivar consiste em dar lugar ao golpe que se frustra no ar, ao golpe de pés que não atinge seu alvo. Nessa força gasta pelo adversário, o jogador acha sua própria energia negativa. Tal como os buracos negros que aspiram a energia das estrelas, o capoeirista encontra no golpe que falta de seu adversário o espaço ocioso onde tirar a energia de seu gesto. Isso nos conduz ao último plano de resistência, mas que resume todos os outros.

Humor negro que inverte hierarquias e técnicas de combate do mundo branco

Tudo o que acabo de dizer tem por objetivo tornar sensível o fato de que a potência de resistência da capoeira se dá mediante sua força de contra-efetuação. É força do Acontecimento, do Mímico divino, mas também do humor. Nestor Capoeira ([1981] 1999) põe isso em evidência, no âmago da filosofia da capoeira:

“Uma compreensão que permite ao capoeirista ver os lados mais escuros do ser humano e da sociedade sem perder a alegria de viver. O bom humor não vem automaticamente, tem

que ser cultivado. Uma das maneiras de fazer isto é através da convivência com mestres e capoeiristas que possuem esta qualidade.”

Isso nos remete, pois, a mais primitiva concepção da filosofia, a sabedoria que se descobre na troca entre amigos. Mas trata-se aqui de uma sabedoria orientada, como em Spinoza, Nietzsche e Deleuze, em direção à alegria. Essa dimensão humorística e alegre está profundamente relacionada à ontologia dos devires vitais e se exprime nessa ética da *malícia*, tão essencial que Nestor Capoeira chega a afirmar que o maior virtuoso nunca será um verdadeiro capoeirista “se não sabe brincar”. A designação de diversos golpes ou posturas possui esse caráter humorístico : *cocorinha*, *benção* (um forte chute no peito), *telefone* (dois tapas nas orelhas), ou esse famoso jogo no jogo que se chama *apanha laranja no chão tico-tico* e que consiste em apanhar uma nota com a boca enquanto os dois jogadores andam usando as mãos e com as pernas para o ar.

A *alegria*, a leveza, a habilidade em *fingir*, essas são as três manifestações da *malícia*. Fora dessa leveza essencial de espírito e de corpo, ou essa contra-efetuação permanente dos atos funcionais, o humor da capoeira consiste, pois, em inverter os códigos das técnicas brancas de combate: as pernas contra os braços, os pés contra as mãos, o baixo contra o alto. “Deve se pensar com seu pé”, segundo o célebre aforismo de Nietzsche, e não com sua cabeça. Usar as sua cabeça como o seu pé, nas *cabeçadas*.

Tal inversão do corpo e das funções corporais se inscreve numa visão carnavalesca do mundo que, como o mostrou Bakhtin, provoca uma revolução destronizante e uma inversão dos valores. A revolução física do *aú* é gesto estético, ético e político. De maneira grotesca, põe o mundo às avessas, de bunda para cima, eleva o baixo, rebaixa o alto. Mas, por meio do riso, produz uma revelação e um desvelamento das verdades ocultadas.

Evidenciar o mundo por meio de uma deformação reveladora, eis a função da arte e sua potência de resistência aos estereótipos que enclausuram a vida em quadros fixos. Como já vimos, a *roda* figura o mundo numa inversão reveladora. Encontramos um

primeiro signo dessa inversão, no fato de que entrar na *roda* também se diz *sair no mundo*.

A *ladainha* que precede a entrada dos jogadores é finalizada tradicionalmente por uma *chula*, num diálogo entre o solista e o coro:

É hora, é hora

iê, é hora, é hora, camará

vamos embora

iê, vamos embora, camará

pelo mundo fora

iê, pelo mundo fora, camará

que o mundo dá

iê, que o mundo dá, camará

dá volta ao mundo

iê, dá volta ao mundo, camará.

Uma outra forma de inversão consiste no fato de que o capoeirista nunca entra na *roda* de frente, mas com um *aú*, com um *macaco* ou até mesmo um *mortal de costas*. Finalmente, podemos dizer que esse humor da capoeira funciona sobre três planos diferentes e segundo três maneiras diferentes de figurar.

O primeiro plano é o da *roda* como espaço físico em conexão com o mundo inteiro do vivo. O círculo dinâmico da *roda* é então uma *metonímia do cosmos*. Essa parte tomada pelo todo, na inversão, acaba por englobar o todo. *Sair na roda*, é entrar no cosmos e se encontrar em conexão (a metonímia é uma figura de conexão) com a infinidade do vivo. E quando o cantor *puxa: vamos embora pelo mundo fora*, não deveríamos entender: *vamos embora pelo mundo afora?*

O segundo plano é o da *roda* como espaço corporal em que se inventa o corpo sem órgãos e esse atletismo afetivo do corpo negro. Esse espaço é então um *símbolo da*

resistência dos negros num mundo de brancos. O símbolo é o domínio das analogias e das correspondências. Dois corpos se correspondem e dialogam mais do que se chocam. São dois corpos negros, não têm nenhuma razão simbólica de combaterem. Exercitam sua potência e, para que permaneça pura, não se tocam. Entre eles persiste, elástico e resistente, esse vácuo, esse branco, como o de uma página sobre a qual escrevem os signos que traçam os gestos de seus corpos. O branco, o mundo branco tornou-se um espaço neutro, uma diferença maleável entre dois corpos, como entre eles e o cosmos. Dessa feita, a resistência à vida do mundo branco é quebrada pela potência negra e torna-se a matéria poética que modela os golpes virtuais dos capoeiristas.

Enfim, o terceiro plano é o da estratégia das relações de força, que faz da *roda* um espaço agonístico, *metáfora das relações de força sociais*. A revelação metafórica da capoeira é mostrar que o mundo, pretensamente civilizado, moral e policiado é uma guerra permanente em que predominam a esperteza e o direito do mais forte. A capoeira revela o que a sociedade esconde hipocritamente. Ela leva a conhecer regras do funcionamento social. Mas esse primeiro jogo de espelho que inverte oculta um segundo que se exprime a favor de certos momentos de jogo no jogo.

Em outras palavras, repentinamente, um dos dois jogadores pode decidir interromper momentaneamente o jogo mediante um gesto codificado da *chamada*. Como, por exemplo, na *volta ao mundo*. Um dos capoeiristas abre os braços e ao baixar sua guarda mostra que está quebrando as regras do jogo, e ele começa, portanto, a correr ou a andar na *roda*. O outro jogador o segue tranqüilamente. Mas, de repente, o primeiro pode se virar e aplicar um golpe traiçoeiro contra aquele que o segue. Esse último o sabe muito bem, mas deve fingir que nada está acontecendo. O auge da elegância e da distração fingida responde ao cúmulo da *mandinga*.

Que significa tal ruptura com as regras de combate? A primeira vista, que a guerra social se apóia em regras menos seguras que àquelas que regem as leis da guerra. A qualquer momento, o adversário pode infringir as relações de forças estabelecidas e a ordem social que ele mesmo instaurou. Mas uma aula mais profunda está escondida aqui.

Na sociedade, a irrupção da pura violência, fora de qualquer quadro, conduz à anarquia, ao homicídio ou a extermínio étnico. No mundo da capoeira, tais rupturas, das regras de combate, não põem o jogo em situação de perigo, pois esse recomeça sem que ninguém se sinta ofuscado por essa traição. Pois, e essa é a última revelação, o mundo civilizado, o das relações de força, o da dialética do mestre e do escravo, baseia-se no ódio, na pura violência e na barbárie. *Homo homini lupus* é o verdadeiro fundamento das lutas sociais. Inversamente, se a infração às regras não desfaz o jogo da capoeira e permanece um momento de *malícia* alegre e brincalhona, é porque o fundamento do mundo da capoeira é a camaradagem, a solidariedade e a confiança mútuas. A primeira forma da capoeira foi taxada de “bárbara”, mas a barbárie era a do mundo branco.

Última palavra sobre esse assunto: no seio de uma arte da astúcia, da negociação e do contorno do poder que reflete a impossibilidade da resistência frontal dos antigos escravos, o jogo das *chamadas* ilustra o desejo escondido de uma passagem ao ato direto e de uma resistência ofensiva. De mesmo modo, o caráter agonístico da capoeira Regional, em confronto com a capoeira Angola, revela esse desejo de luta direta dos negros na sociedade moderna. Mas exprime também a confiança nos valores da performance individual própria ao mito da democracia capitalista dos anos 50. Hoje em dia, o regresso para formas lúdicas e coletivas da capoeira Angola, numa síntese que constitui a capoeira Atual, pede ser o sinal duma lucidez pessimista que seguiu essa época de grande ilusão.

Mestiçagem e conexões culturais

Há poucos esportes de combate que têm a alegria como fim e o humor como meio de ação. E ainda menos esportes de massa martelados pela mídia, que alimentam os reflexos identitários e nacionalistas. Mas por que o futebol e a capoeira são os dois esportes nacionais do Brasil? Talvez porque, em ambos os casos, pensa-se com os pés. Como no samba, aliás. Entre o samba e a capoeira, existe um outro vínculo: esse

deslocamento dos quadris que produz a ginga. Isso constitui a barreira física que se contrapõe a invasão da moda da capoeira entre os brancos. Mas, ao mesmo tempo em que a capoeira é, desde sua origem, uma arte negra é, atualmente, a encarnação de uma cultura e de uma filosofia da mestiçagem. Esse é o paradoxo.

Por um lado, a moda da capoeira na Europa ou nos Estados Unidos é um exemplo da antropofagia cultural dos brancos que, tendo perdido toda a cultura verdadeira, depois de ter explorado o corpo dos escravos negros e de ter pilhado as riquezas da África, alimentam-se de corpos negros como verdadeiros antropófagos. Isso não é uma metáfora. Numa passagem do livro de Jorge Amado, *Jubiabá*, é contado o suicídio de um preto velho mandado embora do seu trabalho porque não tinha mais força. Na discussão entre os negros do porto, um deles diz referindo-se aos brancos: "Comem nossa carne e depois não querem roer os ossos. No tempo da escravidão pelo menos roíam os ossos".

Por outro lado, esse sucesso da capoeira mostra que ela não é somente uma máquina de guerra nômade, mas, sobretudo, máquina desejante que obriga a entrar em seu devir e a inventar seu próprio devir. Tal é a verdadeira potência: não a que só resiste à força, mas a que dá aos que pertencem à força e ao poder o desejo de fugir e de fugir, eles mesmos, de si. É esse desejo de fugir e fugir de si que anima a estranha capoeira intelectual que estou jogando nessas páginas. Enquanto branco e europeu, tendo pouco jeito para o deslocamento dos quadris, tento achar na energia vital e na potência estética da capoeira a força de fazer dançar um pouco os velhos conceitos que ocupam meu cérebro.

No entanto, é verdade que minhas palavras insistem mais sobre a especificidade negra da capoeira que sobre a força da mestiçagem. É que meu alvo não é realizar um estudo sociológico da capoeira, no âmbito da mestiçagem da cultura brasileira contemporânea. Para isso, seria preciso antes interrogar sobre a parte do mito que veicula a ideologia da mestiçagem. Porém, queria examinar a invenção de uma prática do corpo, ligada a uma "visão do mundo" que constitui uma contra-cultura, uma contra-natureza, uma contra-estética, uma contra-filosofia. Mas a potência afirmativa de vida e do devir

dessa inversão dos valores desperta o desejo de uma outra cultura, uma outra natureza, uma outra filosofia. Assim se realiza um transbordamento de valores: a resistência se faz dom generoso de devires coletivos, o corpo que pensa projeta linhas conceituais abstratas que os filósofos do futuro recolhem.

A mestiçagem é demasiadamente o mito do encontro das raças que se unem em uma relação sexual enfim bem sucedida. É também o álibi da cultura dominante para comercializar e consumir as produções exóticas. Em todos os casos, trata-se de exploração e de branqueamento da cultura negra. Melhor ou pior, a mestiçagem é a palavra de ordem dos nacionalismos politicamente corretos. A mestiçagem é tudo o que a gente quer, exceto essa hibridização. A mestiçagem é sempre um devir, não consiste nunca em "macaquear" o outro nem a pretensa integração das diferenças para melhor as apagar.

"É preciso que os negros se enegreçam", escreve Jean Genet em *Os Negros*. "Não se nasce mulher, torna-se", escreve Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*. E não é por acaso que Freud chamava as mulheres de "o continente negro". A capoeira, os negros, os mestiços, as mulheres, os homossexuais são os primeiros atores da mestiçagem cultural, porque devem devir o que são contra o modelo do homem branco, que é a norma do poder mundializado. Próximo a eles, nessa zona estranha onde a diferença é sempre gloriosamente posta em destaque, cada um pode entrar em um devir-negro, um devir-mulher, um devir-outro. Pois, nessa região, ninguém nunca é negro, mulher ou outro, mas é sempre tomado por um agenciamento coletivo de devires. A menos que a gente deseje perseverar no ser-homem-branco. Se a mestiçagem é a vontade de devir-outro, animada por essa força de desterritorialização que é a potência do desejo, então, a capoeira possui uma força de mestiçagem. Segundo o que escrevem Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* (1980, p. 334):

"E que devir, não é imitar algo ou alguém, não é identificar-se a ele. [...] Devir, é, a partir das formas que temos, do sujeito que somos, dos órgãos que possuímos, ou das

funções que desempenhamos, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimentos e de repouso, de velocidade e de lentidão, as mais *próximas* do que estamos devindo, e pelas quais devimos. Neste sentido, o devir é um processo de desejo.”

Com efeito, sem desejo, não há mestiçagem. E há mestiçagem somente quando de novo é expressa a vontade de devir-outro, de desterritorialização que é aquela vontade do desejo. Por isso, podemos preferir, de um ponto de vista social, cultural e político, a noção de “conexão” àquela – biológica e ideológica – de mestiçagem. Assim, o etnólogo africanista Jean-Loup Amselle, depois de ter se consagrado ao estudo da mestiçagem, afirma a necessidade de renunciar a essa noção ao proveito daquela de “conexão”. Ele mostra que a afirmação da cultura negra ou africana no mundo da globalização é uma das maiores forças de “conexões” culturais contra a reivindicação indentidária, seja negra, mas também contra a colonização do mundo pela cultura dos Estados Unidos. E escreve:

“Neste contexto, a África deve ser concebida, mas do que nunca, como uma entidade desterritorializada. A África enquanto significante flutuante é um conceito, a geometria variável que pertence tanto às periferias francesas quanto aos guetos norte-americanos, tanto às favelas brasileiras quanto às aldeias africanas. [...] O conceito-Africa pertence a cada um que quer se apoderar dela, conectar-se com ela” (2001, p. 15).

Um brinquedo filosófico

Os pensamentos são gestos, afirmava Nietzsche.¹ A capoeira é a arte do pensamento do corpo puro, do corpo sem órgãos que sobrepuja sobre nossos corpos de chumbo como um céu de trovão. Quanto pensamento no gesto de um capoeirista, quanta gesticulação mental no discurso de um filósofo!

Para encerrar, e para retornar a essa potência de resistência vital e alegre que é própria da capoeira, eis as palavras que teria pronunciado mestre Pastinha, após um longo momento de silêncio, em resposta à pergunta: o que é capoeira ?

“A capoeira é um jogo, um brinquedo [...] É o prazer da elegância e da inteligência. É o vento na vela, um gemido na senzala, um corpo que treme, um berimbau bem tocado, a gargalhada de uma criança, o vôo de um pássaro, o ataque de uma serpente coral. [...] É o riso frente ao inimigo. [...] É levantar-se de uma queda antes de tocar o chão. [...] É um pequeno barco em peregrinação, abandonado e à deriva, sem fim”.

E se, de tudo isso, pudéssemos fazer uma filosofia!

Tradução Fabien Lins

NOTAS

1. A Gaia Ciência, L. IV, § 335, "Viva a física !"
2. Sobre a história da capoeira, ver J. Lowell Lewis, *Ring of liberation*, The Univ. of Chicago Press, 1992; em português, ver Leticia Vidor de Sousa Reis, *O mundo de pernas para o ar*, Publisher Brasil, 1992.
3. « Nossos pensamentos devem ser considerados como gestos (Gebärden) correspondentes aos nossos instintos (Trieben) como todos os gestos »; traduzido com base na edição francesa: *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, v. 4, p. 503. E ainda: « Os pensamentos são signos (Zeichen) de um jogo e de um combate das emoções (Affekte): elas estão sempre ligadas a suas raízes ocultas », v. 12, p. 36).

REFERÊNCIAS

- GILLES DELEUZE, (1969). "10e série, du jeu idéal". In: *Logique du sens*. Paris, Minuit.
- GILLES DELEUZE, (1969). "23e série, de l'Aiôn". In: *Logique du sens*. Paris, Minuit.
- JEAN-LOUP AMSELLE, (2001). "Champs". In: *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris, Flammarion, p. 15.
- BACHMANN, B. (1990). *La capoeira au Brésil*. Paris, Faure.
- DELEUZE, G. e GUATARRI, F. (1980). "Tratados de nomadologia: a máquina de guerra". In: *Mil Platôs*. Paris, Minuit, pp. 497-498.
- DÉTIENNE, M. e VERNANT, J.-P. (1974). *Lês ruses de l'intelligence. La mêtis de Grecs*. Paris, Flammarion, p. 28.
- MALLARMÉ, S. (data?). "Mimique". In: *Oeuvres complètes*. Plêiade, Paris, Gallimard, p. 310.
- MESTRE ALMIR DAS AREIAS (1983). *O que é capoeira*. São Paulo, Brasiliense.
- MESTRE NESTOR CAPOEIRA ([1981] 1999). *Pequeno manual do jogador*. São Paulo/Rio de Janeiro, Record.
- NIETZSCHE, F. (data) *O caso Wagner* (epílogo). Cidade, Editora.
- REGO, Waldeloir (1968). *Capoeira Angola. Ensaio socioetnográfico*. Salvador, Ed. Itapuã.

IMAGEM CORPORAL/CORPO SEM IMAGEM

Mike Featherstone

Professor e pesquisador da Escola de Artes e Humanidades da Nottingham Trent University e Esitor de Theory, Culture and Society.

RESUMO

O artigo problematiza a noção de imagem corporal dentro da cultura de consumo, apontando para a existência de *corpos sem imagem*, acarretados por transformações culturais recentes, que levam a uma multiplicidade de perspectivas que abalam e transformam as relações sujeito-objeto e pressupõem novas capacidades emotivas por parte dos sujeitos na contemporaneidade.

Palavras-chave: imagem corporal, cultura de consumo, corpo e cultura contemporânea.

O duplo caráter do corpo humano está sob observação freqüente: somos um corpo e temos um corpo; vemos e somos vistos; nosso corpo é a plataforma a partir da qual observamos o mundo e um objeto presente neste, o qual também é observado por outras pessoas. Essa simples constatação pode ser entendida de várias formas diferentes. A divisão, entre o ver e o ser visto, pode ser aplicada a uma distinção clara entre corpo e mente, baseando-se no pressuposto de que a mente conhece e governa o corpo, tal qual representado na metáfora do corpo como sendo a plataforma para o ver. Acredita-se que a mente pode comandar o corpo de forma enérgica ao facilitar a construção de uma imagem corporal satisfatória, o que irá valorizar a auto-estima e reforçar a auto-individualidade. Contrário à idéia de um corpo submisso que pode ser reflexivamente monitorado, disciplinado e alterado pela mente, há aqueles que defendem a investigação dos meios pelos quais a mente é personificada e delimitada pelos "horizontes da carne". Nesse caso, nosso conhecimento analítico-conceitual básico é entendido como um saber que se apoia em metáforas que derivam da experiência corporal e que se incorporam à linguagem, levantando a necessidade de se ter consciência do "corpo na mente" (Lakoff e Johnson, 1999). Mesmo considerando-se o corpo como sendo generativo, o foco principal poder ser direcionado à capacidade do corpo de mudar, de ser inventivo, de estar sempre em movimento: como algo que se move e sente (Massumi, 2002).

Tal idéia sugere que não basta ver o corpo uma mera superfície a ser entalhada, como um portador de símbolos sociais. Claramente, o corpo é um potencial em evolução e movimento, algo que transcende a si mesmo. É ainda entendido como imagem: uma analogia ou uma semelhança, um reflexo no espelho. De fato, seguindo-se a linha de estudos de Paul Shilder, argumenta-se que "a imagem corporal é fundamental ao corpo, o qual não pode nem sequer tornar-se um corpo sem esta duplicação de si mesmo" (Ferguson, 1997a, p. 6). Ao mesmo tempo, a imagem do corpo é mais do que uma fotografia de como nos parecemos, mais do que uma construção mental da nossa aparência física. Não é uma projeção

fixa, mas sim uma série de imagens que foram se acumulando com o passar dos anos. Na verdade, se examinarmos o “labirinto de culturas não terminadas”, pode-se identificar ao longo da história uma série de imagens corporais. Acredita-se que, mais recentemente, tem ocorrido uma transformação do ego burguês clássico, com uma imagem corporal peculiar e reservada, em um esvaziamento da imagem corporal, o corpo como uma superfície mutável na qual são gravados traços enigmáticos (Ferguson, 1997b). Uma imagem do corpo mais ambígua e aberta relaciona-se com uma compreensão do Eu mais ambígua e aberta.

Tal fato opõe-se às teorias sociológicas de influência do corpo tal como a de Anthony Giddens (1991), na qual o corpo, antes visto como uma parte inalterável da natureza, está hoje, na “modernidade tardia”, aberto à “colonização” e reconfiguração por meio de uma série de tecnologias e projetos de corpo, tais como a cirurgia plástica, a manutenção do corpo “em forma”, o ser saudável e os regimes alimentares. As considerações de Giddens, acerca da flexibilidade de atores que investem em projetos de corpo, reforçando sua auto-individualidade, condizem, de forma clara, com muitas das maneiras pelas quais a propaganda existente volta-se para uma cultura de consumo, um tipo de literatura de auto-ajuda transformacional e colunas em jornais que apresentam o corpo como, por exemplo, a de O leitor pergunta (Featherstone, 1982). Concordam, em especial, com a forma pela qual o corpo é objetificado e visto como sendo governável pelo Eu dentro da cultura de consumo. E, mesmo assim, o fato de estarmos cercados por imagens de jovens com corpos “malhados” e belos, que aparecem em revistas, propagandas, televisão e na paisagem urbana, não significa, necessariamente, que as pessoas acreditem ou sigam a lógica ingênua de causa e efeito do auto-aperfeiçoamento, com sua análise racional do “se você aparenta estar bem, então você se sente bem”.

Supõe-se que as pessoas avaliem, de maneira reflexiva, seu corpo e sua aparência e produzam uma imagem corporal bastante precisa e coerente. Na verdade, o corpo é objetificado e considerado pronto para a reconfiguração. É

semelhante ao ego burguês clássico, com sua imagem corporal reservada: capaz de assumir o controle e mudar seu corpo e identidade, uma posição fundamental às narrativas do individualismo, da escolha racional e do comportamento do mercado. É interessante notar como Giddens, um dos principais teóricos da identidade, baseia-se em Erik H. Erikson, um forte proponente da identidade do ego e defensor da nossa capacidade de avaliar, dirigir e controlar o desenvolvimento da identidade ao longo da vida.

No entanto, aparência e imagem do corpo nem sempre são facilmente objetificadas ou estão sujeitas ao comando do Eu. Shelly Budgeon (2003), por exemplo, em sua pesquisa realizada entre jovens mulheres britânicas, menciona que atitudes com relação à cirurgia plástica sugerem que modificar o corpo trata-se mais de transformar a forma como se vivencia o corpo e não a forma como ele aparenta. Entre as entrevistadas, havia uma forte percepção do corpo vivenciado como um processo, em que a cirurgia aumenta a compreensão da função, com ênfase no “fazer” e não no “parecer”. Isso ultrapassa o significado do “eu, sujeito”, levando a “o corpo como objeto” (ou projeto), ou aplicando-se a ele, de forma sagaz, tecnologias disciplinares na melhoria da aparência; uma percepção de Eu personificado mais ambivalente e menos coerente.

Pode-se dizer que há dois tipos de imagem corporal atuando dentro da cultura de consumo contemporânea. Primeiro, entendemos a imagem corporal como aparência física do corpo, supondo-se o corpo como um objeto: imagem estática na qual o movimento e a revelação do corpo são gravados como numa imagem fotográfica – ainda assim, imagem instantânea. Essa imagem bem definida é semelhante à prova fotográfica da imagem de um corpo e sua identidade correlata, a qual é disponibilizada na cultura de consumo por meio de propaganda e de publicidade que divulgam o sucesso da “recauchutagem” e da “escultura do corpo”. Tal efeito, conseguido de maneira tão objetiva, está muito mais de acordo

com a ênfase sobre a visão do que a exclusão de outras percepções: somos o que aparentamos e a aparência física é tudo.

Esse primeiro tipo de imagem corporal pode ser relacionado à discussão de Massumi (2002) sobre a visão-espelho, que se refere ao ato de ver a si mesmo como os outros o vêem, originando, assim, várias fotos congeladas de si mesmo. Massumi contrapõe tal idéia ao segundo tipo de imagem do corpo, a visão-movimento. Nesse caso, não há um sujeito generalizador, um observador auto-idêntico que reconhece o objeto como sendo ele mesmo. Até certo ponto, a simetria sujeito-objeto da visão-espelho quebra-se e há o espaço do movimento, das perspectivas desordenadas e da transformação. Massumi acredita que esse acúmulo de perspectivas relativas inclui a transformação das relações sujeito-objeto, dando origem ao corpo sem uma imagem. Isso não é uma simples forma de visão não linear, mas algo que reúne significados materiais outros, bem como capacidades emotivas.

O que importa, aqui, é a propriocepção – não tátil ou sensibilidade visceral, mas a sensibilidade relacionada aos músculos e ligamentos que fornecem informações sobre as condições do movimento, traduzindo os encontros do corpo com objetos em uma memória muscular de implicatoriedade. Memória acumulativa de habilidade, hábito e postura. A memória proprioceptiva age dentro das dimensões da carne: sentimos a tensão dos músculos, a força de tração das juntas, a pressão de resistência a um veículo em aceleração. Contrário aos olhos (que agem dentro do espaço visão-espelho e tendem a não registrar o movimento, mas sim a interromper um movimento a fim de produzir imagens formadas), Massumi (2002, p. 59) argumenta que o “movimento-visão é a visão transformada em proprioceptiva, os olhos reabsorvidos pela carne através de um buraco negro na geometria do espaço empírico”. Aqui, a visão está longe do “olho que tudo vê”, pelo contrário, age como um modo de percepção misto que registra tanto a forma como o movimento; para que ela entre no campo do movimento puro, é preciso que se

descarte da forma na carne, com a visão-movimento acarretando o curvar do “músculo-retiniano” com outras sensações proprioceptivas.

Além disso, se deixarmos de considerar a dimensão espacial da propriocepção em favor de sua atuação no tempo, o corpo sem imagem implicará no eclipse do sujeito em movimento quando nos depararmos com uma interrupção, um evento. Nessa condição, o corpo sem imagem fornecerá informação por intermédio de uma sensibilidade adicional àquela da propriocepção: a sensibilidade visceral (interocepção) registrará estímulos dos cinco sentidos “exteroceptivos” antes que esses possam ser totalmente processados pelo cérebro. Lembremo-nos, aqui, da proximidade de um “sentimento instintivo”, o qual precede nosso senso de visão ou de audição. Conforme Massumi (2002, p. 61) argumenta: “visão-movimento como propriocepção subtrai forma qualificada do movimento; visceralidade subtrai a mesma qualidade da emoção. Visão-movimento registra intensidade.” Visceralidade é considerada como uma percepção da incerteza, que sacode o corpo dentro de um “espaço de paixão” a fim de registrar graus de intensidade. A “unidade de paixão”, resultante dessa união das sensibilidades viscerais e proprioceptivas, conforme Massumi nos diz, “pode ser chamada de um afeto: a habilidade de influenciar e abertura para ser influenciado”. E continua: “Uma emoção ou sentimento é um afeto reconhecido, uma intensidade identificada como sendo re-injetada em linhas de conduta estímulo-resposta, em circuitos de ação-reação de envolvimento e externalização. Em suma, nas relações sujeito-objeto, emoção é a contaminação do espaço empírico pelo afeto de pertencer ao corpo sem imagem” (Massumi, 2002, p. 61).

A capacidade de transitar entre diferentes registros, entre a imagem-espelho e a imagem-movimento, entre afeto e emoção, entre o sujeito-objeto e a sensação de intensidades viscerais e proprioceptivas nos sugere, então, que precisamos trabalhar mais para entender a participação não reconciliatória da carne na imagem. Isso nos leva aos caminhos pelos quais, tanto a imagem corporal como o

corpo sem imagem, estão conectados e à inabilidade de recuperar ou resgatar o segundo dentro do primeiro. Aqueles que escrevem sobre o habitus personificado tais como Pierre Bourdieu, quando discorre sobre o movimento do corpo durante a prática de um esporte; ou Inoue Shun [nesta edição] quando analisa a batalha do filósofo alemão Eugen Herrigel ao tentar conhecer mais e entender o habitus personificado necessário à arte do kyudo (prática de arco-e-flecha japonesa); ou Michael Taussig (1991), quando alonga-se no estudo de Benjamin sobre o flâneur, para discutir o “olho tátil”, todos eles levam em consideração a percepção do corpo sem imagem e sua participação na formação e deformação do habitus.

Se, conforme Masumi argumenta, o afeto é fundamental à compreensão da nossa cultura contemporânea da informação, baseada na imagem, então se faz necessário abordar a questão da nova mídia. Hansen (2004) afirma que novas tecnologias digitais (longe de anunciar a eliminação do corpo na produção de um mundo de informação desincorporada na qual os seres humanos tornam-se obsoletos) irão, na verdade, reforçar o papel da afetividade e o do corpo como o principal filtro criativo de imagens. Hansen discorre sobre o argumento de Bérghson, quanto ao corpo afetivo pré-discursivo como fonte viva de significado que, de modo criativo, escolhe a partir do fluxo de imagens universal externo. A importância do corpo como criador de informação torna-se mais crucial com a mídia digitalizada. A nova mídia aumenta a capacidade de deslocamento da visão como sendo o sentido básico: na verdade, a visão torna-se “háptica” ou proprioceptiva, no sentido mencionado na discussão de Massumi. Isso nos leva a “uma mudança da estética ocular-central dominante em uma estética háptica enraizada na afetividade personificada”, conforme encontrado na mídia artística contemporânea, à centralização do corpo na limitação ou “falsificação” da imagem digital (Hansen, 2004, p. 11). O que está longe tanto da orientação visual como do modo representacional, estabelecidos no conceito de imagem corporal, conforme a abordagem definida por Paul Schilder. Está longe também da psicologia popular da cultura de consumo de auto-ajuda de projetos de corpo reflexivos e trabalho da

imagem corporal. Levando-nos à necessidade de se conceitualizar o corpo sem imagem e o movimento a partir da percepção ocular quanto à afetividade e à complexidade sensorial da formação de nosso conhecimento incorporado. A teorização desse processo se torna ainda mais importante dentro do contexto global no qual cada vez mais pessoas, invariavelmente, apóiam-se e fazem uso da nova mídia, não só como forma de entretenimento, mas dentro do contexto da educação escolar, do trabalho e da geração de seus meios de orientação.

REFERÊNCIAS

BUDGEON, S. (2003). Identity as an Embodied Event. *Body & Society*, v. 9, n. 1, pp. 35-56.

FEATHERSTONE, M. (1982). The Body in Consumer Culture. *Theory, Culture & Society*, v. 1, n. 2. Reprinted: FEATHERSTONE, M.; HEPWORTH, M.; TURNER, B. S. (eds.) (1991). *The Body*. London, Sage.

FERGUSON, H. (1997a). Me and My Shadows: On the Accumulation of Body Images in Western Society Part 1. *Body & Society*, v. 3, n. 3, pp. 1-31.

_____. (1997b). Me and My Shadows: On the Accumulation of Body Images in Western Society Part 2. *Body & Society*, v. 3, n. 4, pp. 1-31.

GIDDENS, A. (1991). *Modernity and Self Identity*. Oxford, Polity Press.

HANSEN, M. (2004). *New Philosophy for New Media*. Cambridge, MA, MIT Press.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. (1999). *Philosophy in the Flesh*. The Embodied Mind and its

Challenge to Western Thought. New York, Basic Books.

MASSUMI, B. (2002). *Parables for the Virtual*. Durham, NC: Duke University Press.

TAUSSIG, M. (1991). Tactility and Distraction. *Cultural Anthropology*, v. 6, n. 2, pp. 147-153.

**A ILUSÓRIA ABOLIÇÃO DAS FRONTEIRAS NO MUNDO DA ARTE CONTEMPORÂNEA
INTERNACIONAL.**

O Lugar dos diferentes países na era da globalização e da mestiçagem

Alain Quemin

CNRS, departamento de sociologia da Université Paris-Est, Institut Universitaire de France.

RESUMO

Embora os trabalhos sobre a globalização tenham se multiplicado a partir dos anos de 1990, as pesquisas empíricas sobre esse tema, em sociologia, continuam bem pouco numerosas. A partir do caso das artes plásticas contemporâneas, revela-se como os discursos tão correntes no mundo da arte, sobre a globalização, a mestiçagem e a abolição das fronteiras, assinalam uma grande medida de ilusão. Explicitando as posições ocupadas pelos diferentes países no domínio artístico, aparece uma hierarquia muito marcada, que revela que, do outro lado do desenvolvimento das trocas internacionais, subsiste em particular um centro com contornos bem definidos composto por alguns países ocidentais, entre os quais os Estados Unidos e a Alemanha, que ocupam as melhores posições, e uma vasta periferia, composta por todos os países que não pertencem àquele primeiro grupo. O exemplo analisado empiricamente neste artigo permitirá reconsiderar as pesquisas – essencialmente abstratas, em sua na maior parte – realizadas até hoje sobre a globalização cultural.

Palavras-chave: globalização – internacionalização – arte – instituições – mercado da arte

Desde o final dos anos 1960, o comércio internacional de arte se inscreve amplamente em um mercado mundial, sendo que, a partir de então, as trocas internacionais constituem o coração do mercado (Moulin, 2000). As principais instituições do mundo da arte contemporânea¹, museus e centros de arte, estão inseridas em uma vasta rede internacional.

Os diferentes agentes desse mercado declaram com freqüência que podem ser desconsideradas as fronteiras geográficas e as nacionalidades, entre as quais as referentes aos artistas. Uma tal representação, constantemente sustentada no mundo da arte contemporânea, que aparece quase como essencialmente internacional – visto que a validação pelo espaço, pela distância geográfica, substituiu a validação pelo tempo, que caracteriza a arte antiga – é ainda mais reforçada pelo contexto atual.

A globalização e a mestiçagem cultural, a reconsideração das fronteiras e das hierarquias tradicionais entre formas de expressão artística são o “ar do tempo” e ultrapassam os limites da arte contemporânea.

Essa tendência, que na atualidade é particularmente forte nos Estados Unidos, engloba também os outros países. O tema da Documenta 11, que ocorreu em Kassel, em 2002, dizia respeito às culturas do mundo, às zonas periféricas e ao lugar do artista no mundo atual.

No entanto, se os diferentes agentes do mundo da arte contemporânea internacional estão convencidos da realidade da efervescência criativa em escala planetária e das trocas a ela associadas, se eles estão prontos para defender com fervor o mais profundo relativismo cultural, afirmando que nenhum país poderia pretender ser, em arte, mais importante do que um outro – pois, nesse domínio, tudo seria questão de talento e de personalidade individual –, eles reconhecem com freqüência, de forma paradoxal, mas sem pestanejar, a existência de uma hierarquia entre os países. Com efeito, quando os agentes são questionados e se dissipam os primeiros escrúpulos ligados à existência de países líderes (Quemin, 2001) e de países cujo papel é secundário ou mesmo marginal, todos mais ou menos se unem para estabelecer uma mesma classificação, colocando na primeira posição os Estados Unidos, seguidos da Alemanha e, depois, de outros países como a Suíça, a Grã-Bretanha, ou mesmo a França e a Itália. Ainda que implícita, essa classificação é conhecida por todos: fazer parte do mundo da arte contemporânea (Becker,

1988) supõe conhecer fatos tão fundamentais quanto o peso dos respectivos agentes, cujos países fazem parte desse mesmo mundo. De nossa parte, procuramos construir um conjunto de indicadores revelando que, para além de um primeiro discurso, existe realmente uma tal classificação – tanto em termos de mercado quanto de instituições – entre os diferentes países que participam do mundo da arte contemporânea. Por outro lado, nossa pesquisa permitiu verificar se essa classificação – que procuramos identificar de modo tão objetivo quanto possível – corresponde àquela que é conhecida por todos os agentes do mundo da arte contemporânea.

I / A participação dos países estrangeiros nas grandes coleções públicas francesas:

A fim de estimar o peso dos diferentes países em nível internacional, analisamos primeiramente a composição de algumas grandes coleções públicas francesas². Apesar dos discursos sistemáticos dos responsáveis acentuarem que a nacionalidade nunca é levada em conta no momento das aquisições – seriam considerados apenas o talento dos criadores individuais e a qualidade das obras particulares cuja aquisição é cogitada –, a nacionalidade dos artistas representados nas coleções revela fenômenos de concentração extremamente inquietantes. Podemos citar o exemplo das coleções do FNAC (Pesson e Bonnard, 1997; Pesson, 1998) – Fundo Nacional de Arte Contemporânea –, principal coleção de arte contemporânea na França³.

Dos 432 artistas que tiveram pelo menos uma obra comprada pelo FNAC ao longo de 1994, 1995 e 1996, 157 são estrangeiros (36%) – representando 29 diferentes nacionalidades –, enquanto que a participação dos estrangeiros havia atingido 50% entre 1991 e 1993⁴. Convém ressaltar, primeiramente, que o FNAC compra, em maior parte, obras de artistas franceses. Todavia, é grande a parte que cabe aos artistas estrangeiros, visto que ultrapassa um terço dos artistas acima referidos.

Considerando-se a nacionalidade dos diferentes artistas estrangeiros cujas obras foram adquiridas pelo FNAC durante o período de 1991-1996⁵, a classificação é a seguinte:

País	Número de artistas
Estados Unidos	102
Alemanha	45
Itália	31
Grã-Bretanha	29
Suíça	22
Iugoslávia	14
Bélgica	13
Canadá	12
Japão	9
Espanha	9
Israel	9
Países Baixos	8
Áustria	8
Grécia	8
China	6
Irlanda	6
Marrocos	4
Suécia	3
URSS	3
Brasil	3
Argélia	3
Argentina	3
Coréia	3
Cuba	3
Polônia	3
Tchecoslováquia	3
Noruega	2

Hungria	2
Uruguai	2
Chile	2
Dinamarca	1
Portugal	1
República Dominicana	1
Líbano	1
Irã	1
Romênia	1
Vietnã	1
México	1
Austrália	1

Total de artistas cuja nacionalidade é conhecida⁶ : 379

Ainda que, a priori, nenhuma nacionalidade pareça ser excluída das aquisições do FNAC, visto que não menos que 39 delas são representadas⁷, a participação dos diferentes países é extremamente desigual. O peso dos Estados Unidos é esmagador, pois representam 27% dos artistas estrangeiros. Por outro lado, os cinco países mais importantes – Estados Unidos, Alemanha, Itália, Grã-Bretanha e Suíça – concentram 60%⁸ dos artistas estrangeiros comprados pelo FNAC entre 1991 e 1996. Esses cinco países pertencem ao mundo ocidental e figuram entre os mais ricos do mundo. Durante a primeira metade da década de 1990, quando já se presumia o triunfo da globalização e da mestiçagem cultural, os países da Europa Ocidental e da América do Norte concentravam cerca de 80% dos artistas incluídos na principal coleção pública francesa.

Como evoluíram as aquisições do Fundo Nacional de Arte Contemporânea durante os últimos anos? A participação dos estrangeiros representou 50% dos artistas (215 dos 427) cujas obras foram compradas pelo FNAC entre 1997 e 1999⁹. Neste período, as estatísticas por nacionalidade dos artistas são as seguintes:

País	Número de artistas
Estados Unidos	35
Alemanha	22
Grã-Bretanha	22
Itália	18
Suíça	12
Espanha	9
Países Baixos	9
Bélgica	8
Áustria	5
Coréia	5
Japão	4
China	4
Canadá	3
Grécia	3
Rússia	3
Polônia	3
República Tcheca	2
Dinamarca	2
Suécia	2
Irlanda	2
Israel	2
Marrocos	2
Argentina	2
Brasil	1
Cuba	1
África do Sul	1

Benin	1
Egito	1
Hungria	1
México	1
Noruega	
Palestina	
Islândia	
Portugal	
Tailândia	
Turquia	
Iugoslávia	

Total de artistas cuja nacionalidade é conhecida¹⁰: 193

Ao longo da década de 1990, a lista dos países mais representados na coleção do FNAC pouco se alterou. Os cinco países no alto da lista – que inclui 37 nacionalidades estrangeiras – são sempre os mesmos (Estados Unidos, Alemanha, Grã-Bretanha, Itália e Suíça), e equivalem sozinhos a 56% dos artistas comprados pelo FNAC. A concentração das aquisições em algumas nacionalidades é, portanto, forte e regular. Ainda que a participação dos Estados Unidos tenha recuado¹¹, passando de 27% para 18% dos artistas adquiridos, isso não abala a sua primeira colocação. A posição e a participação dos artistas alemães são estáveis, mas a Alemanha perdeu parte de sua vantagem anterior em relação à Grã-Bretanha e à Itália. Sem dúvida, o fato mais notável, de acordo com as estatísticas, é o aumento do potencial da Grã-Bretanha, que sobe três pontos e ganha dois lugares, ultrapassando a Itália e igualando-se à Alemanha. Além disso, ela reduz a distância que a separava até então dos Estados Unidos. A progressão da Grã-Bretanha – tema que retomaremos mais adiante – remete a um fenômeno frequentemente destacado pelos agentes do mundo da arte contemporânea e à penetração dos jovens artistas britânicos (Young British Artists) no cenário internacional das artes durante os anos de 1990 (Quemin, 2002c).

Por sua vez, a Iugoslávia perdeu posições, passando da 6ª para a última colocação – e isso reflete a evolução política e econômica do país. O Canadá também recuou de maneira acentuada.

A Coreia do Sul e a China obtiveram uma leve progressão na classificação (aproximaram-se da 10ª colocação), certamente aproveitando-se do recente interesse pelos artistas contemporâneos do Extremo Oriente. Em compensação, o Japão caiu ligeiramente, não tendo se beneficiado do interesse pelos mencionados países emergentes da Ásia, e se encontra junto com seus dois vizinhos na tabela.

A Espanha, por sua vez, obteve uma leve progressão, que lhe permitiu passar da 10ª para a 6ª colocação. Essas duas posições delimitam uma variação que parece enquadrar seu lugar no mundo internacional da arte contemporânea. Porém, os outros indicadores que formulamos – e que apresentaremos a seguir – traduzem geralmente uma certa fragilidade da Espanha no mundo da arte contemporânea.

Quando consideramos toda a década de 1990, o FNAC comprou as obras de artistas de 46 países, o que poderia ilustrar uma forte tendência do pluralismo cultural e artístico em voga.

O FNAC dá provas de um grande ecletismo se consideramos o critério da nacionalidade dos artistas cujas obras são adquiridas. O mundo ocidental – representado por Estados Unidos, Alemanha, Grã-Bretanha, Itália e Suíça – ocupa uma posição central, mas os cinco continentes estão representados, em geral por uma grande quantidade de países, sem levar em conta clivagens passadas ou presentes de tipo político ou econômico: a Europa Ocidental é apresentada em sua diversidade, bem além dos quatro principais países precedentes, através da Espanha, Portugal, Grécia, Áustria, Países Baixos, Bélgica, Dinamarca, Noruega, Suécia, Irlanda e Islândia. A Europa Oriental está longe de estar ausente, uma vez que é representada pela Polônia, Hungria, Tchecoslováquia – mais tarde, República Tcheca –, Romênia, Iugoslávia, URSS – mais tarde, Rússia. O Oriente Médio e o Oriente Próximo estão igualmente representados por Israel, Palestina, Líbano, Irã e Turquia. A África está presente através de vários países da África do Norte e alguns da África subsaariana: Argélia, Marrocos, Egito, Benin e África do Sul. Além dos Estados Unidos, a América é representada por países das regiões norte, central e sul: Canadá, México, Cuba, República Dominicana, Uruguai, Brasil, Argentina e Chile. A Ásia igualmente figura entre as

aquisições do FNAC: Japão, China, Coréia, Tailândia e Vietnã. Enfim, o quinto continente não é esquecido, visto que a Oceania está representada pela Austrália.

No entanto, além dessa diversidade real, existe uma forte hierarquia, em médio prazo bastante estável, e que deveria parecer ainda mais surpreendente do que a afirmação de que a nacionalidade dos artistas nunca é levada em conta nas decisões de compras.

Apesar da afirmação ou da crença de que apenas o talento dos artistas e a qualidade das obras particulares são levados em conta, o fato de considerar, como fizemos, a nacionalidade dos artistas revela, através das aquisições do Fundo Nacional de Arte Contemporânea, uma hierarquia bem marcada entre os países.

Deve-se pensar que certos países ou alguns povos seriam mais propensos que outros para a criação artística? Aqueles que poderiam estar tentados por explicações de tipo biologista ou – em uma versão mais refinada – de tipo culturalista, decerto não terão como explicar por que os franceses, tão propensos para a arte no século XIX e início do XX, permitiram que os americanos lhes roubassem a cena (Guilbaut, 1998; Cohen-Solal, 2000). É evidente que a classificação que já fizemos aparecer entre os diferentes países é aquela que subentende a ordem das representações dos agentes do mundo da arte. Nossas análises revelam essencialmente representações em curso nesse mundo social.

Em particular, ainda que a parte respectiva dos artistas franceses e estrangeiros comprados pelo FNAC varie fortemente entre os diferentes períodos que consideramos (a parte dos estrangeiros oscilando entre um terço e a metade do total), o mais surpreendente é a estabilidade da classificação por nacionalidade. Um aumento ou uma redução da participação dos artistas estrangeiros não afetam a estrutura das nacionalidades, que é muito mais permanente, apesar das observáveis evoluções pouco significativas. Isto tende a indicar toda a força das representações sociais aludidas acima.

Completamos a análise das aquisições do Fundo Nacional de Arte Contemporânea considerando três Fundos Regionais de Arte Contemporânea – FRAC¹² –, que prontamente nos divulgaram a composição de sua coleção e a nacionalidade dos artistas que produziram as obras adquiridas (trata-se dos FRAC de Borgonha, Bretanha e Picardia). Ainda que essas coleções sejam independentes não apenas umas das outras, mas também do FNAC, e ainda que a nacionalidade

dos artistas não seja jamais explicitamente levada em conta no momento das decisões de compra, uma nítida hierarquia aparece, semelhante entre os três FRAC, e apresenta de acréscimo um forte parentesco com a hierarquia anteriormente notada no FNAC¹³.

II / A hierarquia entre países revelada pelas seleções das instituições:

A análise da nacionalidade de artistas cujas obras estão expostas nos maiores museus e centros de arte contemporânea do mundo permite, igualmente, ressaltar toda a força dos fenômenos de concentração e hierarquização. Por exemplo, no Hamburger Bahnhof, que é o mais importante museu de arte contemporânea de Berlim, os artistas expostos, na ocasião de nossa visita no final do ano 2000, dividiam-se exclusivamente em duas nacionalidades: americana e alemã.

Um outro exemplo: a Tate Modern, que abriu suas portas em maio de 2000, em Londres, e cujos comentadores destacam a forte presença de artistas britânicos em seu acervo, expõe ainda mais artistas americanos, fato raramente notado e comentado, como se isso fosse natural. Os artistas alemães ocupam igualmente uma posição confortável, sobretudo as novas gerações, assim como os artistas franceses; porém, em relação a estes, trata-se essencialmente de obras produzidas no período moderno, não no contemporâneo. As outras nacionalidades, em comparação, são bem pouco representadas.

De forma geral, o que caracteriza as coleções dos grandes museus "internacionais" é precisamente a concentração das obras expostas de alguns artistas e nacionalidades, os mais reconhecidos no mundo da arte contemporânea internacional¹⁴.

Um outro indicador, o "Kunt Kompass" (Moulin, 1992 ; Quemin, 2002a), lista que classifica os artistas segundo seu reconhecimento pelas instituições, baseia-se em grande parte na visibilidade dos artistas no quadro de exposições individuais ou coletivas em lugares de prestígio (assim como na visibilidade conferida por artigos da imprensa especializada).

Desde 1970, essa classificação é publicada todo ano na edição de outubro e de novembro da revista alemã Capital. Pode-se, então, analisar a evolução dos diferentes países representados, para verificar quais são os países líderes por um longo período, como evolui a classificação e quais

são os novos competidores. O Kunst Kompass não é diretamente um indicador do valor econômico das obras; ele constitui mais um indicador da reputação dos artistas contemporâneos vivos. Como destaca Raymonde Moulin em *L'artiste, l'institution et le marché*, o objetivo do fundador do Kunst Kompass, Willi Bongard, era estabelecer uma escala de notoriedade dos artistas tida como equivalente a uma medida objetiva do valor estético (Moulin, 1992). A colocação obtida por um artista na classificação não depende diretamente de sua cotação no mercado da arte contemporânea, mas de uma agregação de avaliações emitidas por experts (Bourdieu, 1984) da arte contemporânea. O grau de reconhecimento é então medido com base nas avaliações dos diretores dos museus mais importantes do mundo (ocidental), dos proprietários das grandes coleções privadas e, também, com apoio das principais publicações e periódicos dedicados à arte contemporânea. As exposições individuais dos artistas são distintas das exposições coletivas, e um certo número de pontos é atribuído a esses diferentes fatores. Ao final desse trabalho de análise, é estabelecida uma lista dos 100 artistas mais reconhecidos.

Raymonde Moulin nota que as ponderações feitas por Bongard, e depois pelos colaboradores que o sucederam¹⁵, são certamente influenciadas pela posição de muito destaque ocupada pelos artistas alemães na lista do Kunst Kompass. Por causa deste, apesar das críticas que podem ser endereçadas ao instrumento que ele representa, a publicação dos resultados estabelecidos por Bongard e seus sucessores nunca deixou de produzir efeitos próprios da *self fulfilling prophecy*. Além disso, embora seja possível criticar a super-representação da Alemanha na construção do indicador e a dos artistas alemães na classificação obtida (assim como o peso importante de alguns países próximos) (Quemin, 2002a), a evolução da posição ocupada por cada país na classificação presta-se menos à discussão, pois ela introduz muito menos enviesamento.

A fim de estudar como evoluiu a posição dos artistas nos diferentes países ao longo dos últimos anos, pareceu-nos útil analisar a evolução recente do Kunst Kompass.

Como havíamos apontado, o Kunst Kompass se apresenta sob a forma de uma lista de laureados. Os 100 artistas mais reconhecidos são classificados em ordem decrescente de notoriedade.

Em 2000, a posição de cada artista naquele ano era seguida de sua classificação em 1999, depois do nome do artista, idade, nacionalidade, principal tipo de arte praticada (pintura, escultura,

vídeo, instalação, arte conceitual, land art...) e total de pontos obtidos. Também aparecem outras indicações referentes à galeria à qual está ligado, ao preço médio de suas obras e à comparação entre esse preço e a notoriedade obtida pelo artista na classificação. Isso permite à revista indicar se o artista em questão é “muito caro”, “caro”, se tem um “preço justo” ou “barato”, com base na comparação entre sua reputação e o valor financeiro cobrado.

Para dar uma idéia dos nomes dos artistas que aparecem no Kunst Kompass, podemos citar primeiramente os dez artistas mais reconhecidos que estão no topo da classificação de 2000. Trata-se, em ordem decrescente, de: Sigmar Polke, Gehrard Richter, Bruce Nauman, Rosemarie Trockel, Pipilotti Rist, Cindy Sherman, Georg Baselitz, Louise Bourgeois, Günther Förg e Christian Boltanski.

Dos cem artistas mais reconhecidos mundialmente em 2000, havia: 33 americanos, 28 alemães, oito britânicos, cinco franceses, quatro italianos, três suíços. Os outros países dividem a pequena parte que resta da lista. Ainda que, no total, 22 países estejam presentes na lista (além dos já citados, aparecem a Áustria, Rússia, Japão, Coréia do Sul, Grécia, África do Sul, Canadá, Irã, México, Islândia, Iugoslávia, Dinamarca, Austrália, Tailândia, Cuba e Países Baixos – mas, surpreendentemente, a Espanha não aparece, sem dúvida por causa do grande peso, no indicador, dos experts alemães, menos sensíveis a uma arte «mediterrânea»), é o pólo ocidental que triunfa mais fortemente.¹⁶

Para comparar as posições ocupadas pelos diferentes países em 2000, agrupamos o número de pontos acumulados por todos os artistas de um mesmo país e calculamos a porcentagem de pontos por país. Isto permite destacar a participação de cada país em termos de artistas representados na classificação:

Estados Unidos	34,2%
Alemanha	29,9%
Grã-Bretanha	7,5%
França	4,3%
Itália	3,6%

Suíça	3,5%
Áustria	2,7%
Rússia	1,6%
Japão	1,5%
Coréia	1,3%
Grécia	1,2%
África do Sul	1%
Canadá	1%

Irã, México, Islândia, Iugoslávia, Dinamarca, Austrália, Tailândia, Cuba e Países Baixos também aparecem na classificação, mas o peso de cada um é inferior a 1%.

A classificação precedente não altera significativamente a posição dos países: é preciso destacar novamente o peso esmagador dos artistas americanos e alemães no cenário da arte contemporânea internacional e, de maneira mais ampla, o peso dos países ocidentais.

Como evoluiu o peso dos diferentes países, através dos resultados do Kunst Kompass publicados nesses últimos anos? Antes de nos lançarmos a uma análise exaustiva da lista durante os anos recentes, podemos primeiramente estudar como evoluiu, ao longo dos 30 anos de existência do Kunst Kompass, a lista dos artistas "stars", aqueles que, em determinada época, figuram entre os dez primeiros da classificação. O que se pode concluir em termos de nacionalidade?

Comparação entre os dez primeiros artistas da lista de 1970 e os da lista de 2000 do Kunst Kompass:

Lista de 1970	Lista de 2000
1-Robert Rauschenberg (EUA)	1-Sigmar Olke (ALE)
2-Victor Vasarely (FRA)	2-Gehrrard Richter (ALE)
3-Lucio Fontana (ITA)	3-Bruce Nauman (EUA)

4-Jasper Johns (EUA)	4-Rosemarie Trockel (ALE)
5-Claes Oldenburg (EUA)	5-Pipilotti Rist (Suíça)
6-Jean Tinguely (Suíça)	6-Cindy Sherman (EUA)
7-Arman (FRA)	7-Georg Baselitz (ALE)
8-Yves Klein (FRA)	8-Louise Bourgeois (EUA)
9-Roy Lichtenstein (EUA)	9-Günther Förg (ALE)
10-Jim Dine (EUA)	10-Christian Boltanski (FRA)

Se, em 1970, os americanos estavam mais presentes no topo do Kunst Kompass – os Estados Unidos contavam com a metade dos artistas mais reconhecidos internacionalmente –, essa posição dominante seria conquistada, trinta anos depois, pela Alemanha. Esta, aliás, obteve uma progressão espetacular, visto que seus artistas não faziam parte do topo da lista de 1970. Outra alteração muito marcante é o grande recuo da França, que contava em 1970 com três artistas entre os dez primeiros da lista e, em 2000, está presente apenas com um artista no topo. Convém salientar que, nas duas listas, os primeiros lugares são ocupados unicamente por países do mundo ocidental, sendo que, entre esses, é bem reduzido o número de países.

É também possível comparar a evolução do número de artistas por país, com base nos resultados de três anos (1979, 1997 e 2000), considerando os 100 artistas que aparecem nas listas, o que permite abranger outros países na classificação. Eis o resultado obtido:

País	1979	1997	2000
Estados Unidos	50	40	33
Alemanha	11	28	28
Grã-Bretanha	12	8	8
França	9	6	5
Itália	4	5	4
Suíça	3	2	3
Bélgica	3	0	0

Países Baixos	2	1	1
Áustria	1	2	3
Japão	1	1	2
Egito	1	1	0
Argentina	1	0	0
Israel	1	0	0
Venezuela	1	0	0
Rússia	0	1	1
Coréia do Sul	0	1	1
Grécia	0	1	1
África do Sul	0	0	1
Canadá	0	1	1
Irã	0	0	1
México	0	0	1
Islândia	0	0	1
Iugoslávia	0	1	1
Dinamarca	0	1	1
Austrália	0	0	1
Tailândia	0	0	1
Cuba	0	0	1

Apesar de os Estados Unidos ocuparem o topo da lista há vinte anos, o quadro precedente parece apontar que o país tende cada vez mais a ser alcançado pela Alemanha, que tem uma progressão altamente regular de seus artistas. A Áustria também teve uma nítida ascensão. Todavia, pode-se indagar se o aumento da presença de artistas alemães e austríacos nas listas não reflete, em parte, o peso crescente dado às instituições alemães na determinação dos pontos levados em conta na classificação (Quemin, 2002a).

De modo inverso, a Grã-Bretanha e a França tiveram um recuo, em relação à lista de 1979, assim como a Bélgica, que não mais apareceu entre os 100 artistas mais reconhecidos. A Itália e a Suíça tendem a se manter na lista.

Constata-se, por outro lado, o desaparecimento de alguns países fora do mundo ocidental, os quais são particularmente vulneráveis, visto que muitas vezes são representados por um único artista. Em compensação, cerca de doze outros países periféricos, em relação à Europa e à América do Norte, apareceram em número maior do que o dos que desapareceram, na classificação do final dos anos de 1990, o que ilustra o fenômeno do multiculturalismo.

Em 2000, os 100 artistas mais reconhecidos ainda se concentravam em 22 países do mundo, mas em 1979, e mesmo em 1997, eles representavam apenas 14 países. Portanto, houve realmente, nos últimos anos, uma certa diversificação das origens geográficas¹⁷ dos artistas, o que ilustra bem o fenômeno do multiculturalismo. No entanto, 88 dos artistas pertencem à Europa Ocidental ou à América do Norte, e embora esse número tenha diminuído, pois chegava a 95 artistas em 1979, ele mostra o tremendo peso conservado por esses dois conjuntos geográficos na produção artística contemporânea mais reconhecida.

Acabamos de considerar a evolução do número de artistas por país ao longo do tempo. Como seria se considerarmos a evolução recente da porcentagem do total de pontos obtidos a cada ano por cada país representado entre os 100 primeiros do Kunst Kompass? Isto permite levar em conta não apenas o número de artistas por país, mas também sua classificação e o número de pontos obtidos por cada um deles. Calculamos esses dados para os anos recentes, a fim de observar a tendência atual no mundo da arte contemporânea internacional.

País	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000
Estados Unidos	41,2	42,0	40,6	41,4	42,0	28,2	34,2
Alemanha	28,0	28,2	29,7	28,3	26,1	29,2	29,9
Grã-Bretanha	6,5	5,7	7,0	7,0	7,0	7,9	7,5
França	6,1	5,9	5,0	5,4	4,5	3,9	4,3
Itália	5,4	4,6	3,9	4,4	5,1	2,1	3,6

Áustria	1,7	1,7	1,6	1,9	1,9	2,7	2,7
Bélgica	1,5	0,7	0,7	0	0	0	0
Rússia	1,5	1,5	1,6	1,6	1,5	1,6	1,6
Coréia do Sul	1,5	1,6	1,5	1,5	1,5	1,3	1,3
Grécia	1,4	1,4	1,4	1,5	1,5	1,1	1,1
Suíça	0,9	1,5	1,5	1,7	2,7	4,0	3,5
Espanha	0,9	0,8	0,7	0,8	0,7	0	0
Dinamarca	0,9	1,0	1,0	0,9	1,1	1,1	0,8
Canadá	0,9	0,9	1,0	1,2	1,2	1,0	1,0
Japão	0,8	0,8	0,8	0,8	0,7	0,6	1,5
Iugoslávia	0,8	0,9	1,0	0,9	1,0	0,9	0,9
Irã	0	0	0	0	0	0	0,9
Islândia	0	0	0	0	0	1,0	0,9
Países Baixos	0	0,8	0,8	0,7	0,7	0	0,6
Austrália	0	0	0	0	0	0,7	0,7
Tailândia	0	0	0	0	0	0,8	0,7
Cuba	0	0	0	0	0	0	0,6
África do Sul	0	0	0	0	0	1,0	1,0
México	0	0	0	0	0,7	0,9	0,9

A análise do indicador acima, de 1994, revela o grande peso dos Estados Unidos, que representam mais de 40% dos pontos obtidos pelos 100 primeiros artistas da lista. A Alemanha, igualmente, possui grande destaque com cerca de 30% do total de pontos do indicador. Bem distantes desses dois países líderes aparecem três outros – Grã-Bretanha, França e Itália – cujo reconhecimento artístico é bastante modesto. A parcela dos países seguintes – Áustria, Bélgica, Rússia, Coréia do Sul, Grécia, Suíça, Espanha, Dinamarca, Canadá, Japão e Iugoslávia – é ainda mais anedótica, visto que eles são representados na classificação por apenas um único artista. Convém salientar, em particular, a frágil posição da Suíça. Apesar de seu papel como líder no

mercado internacional da arte contemporânea, concentrando ao mesmo tempo a principal feira mundial e galerias de primeira envergadura (Piguet, 2000; Quemin, 2001, 2002a; Fournier e Roy-Valex, 2001), o que lhe garante uma importante função na certificação dos criadores, é bem frágil o desempenho da Suíça na «produção de artistas» ou, em outras palavras, no reconhecimento de seus artistas.

Antes de compreender a evolução das posições durante o período em questão, uma colocação se faz necessária. Ainda que os agentes de arte contemporânea invoquem quase sempre o talento ou mesmo o gênio do artista – a individualidade arrebatada em seu paroxismo – como fonte do sucesso e único critério levado em conta nas escolhas dos experts, como evidenciado através de entrevistas que realizamos em vários países (Estados Unidos, Alemanha, Grã-Bretanha, França, Itália, Suíça, Países Baixos, Espanha, Canadá, Coreia do Sul), a análise das listas do Kunst Kompass mostra que as situações e as escolhas das instituições acionam outras lógicas, que muitas vezes não são conscientes. Com efeito, mesmo se a classificação dos artistas, tomada em sua individualidade, evolua grandemente de um ano para outro, se alguns saem da classificação enquanto outros surgem, é surpreendente constatar que a parte de cada país no Kunst Kompass raramente sofre alterações de um ano para outro. As evoluções das partes que cabem aos diferentes países ocorrem em longo prazo. Mais uma vez, isso tende a mostrar que a nacionalidade desempenha um importante papel nas representações, ainda que esse papel seja pouco consciente.

A evolução das posições em uma década evidencia certas tendências em médio prazo.

Já assinalamos, e encontramos o vestígio desse fenômeno ao considerar outros indicadores, que se os Estados Unidos ainda ocupam a primeira posição no mundo da arte contemporânea, do qual são o centro, sua colocação pode nos dar a impressão de estar se fragilizando há alguns anos. Em 2000 houve um nítido recuo do peso dos artistas americanos, que passaram a representar menos de 40% no Kunst Kompass, ainda que eles permaneçam na liderança da lista.

Em compensação, em todo o período considerado, a Alemanha mantém sua posição com cerca de 30% e ainda a reforça ligeiramente.

A Grã-Bretanha, beneficiando-se da notoriedade dos Young British Artists, melhorou sua posição (passado de 6,5% a 7,5%), aumentando sua distância em relação a países como a França, com a qual se encontrava quase em pé de igualdade em 1994.

A distância entre esses dois países se aprofunda à medida que a França passa por um claro recuo, passando de 6,1%, em 1994, para 4,3%, em 2000, após ter atingido um mínimo de 3,9% em 1998. À exceção do ano 2000, em que a porcentagem francesa aponta uma retomada no crescimento, a cotação do país baixava regularmente ano após ano, parecendo indicar um enfraquecimento de sua posição no cenário internacional da arte contemporânea (Quemin, 2001b).

A Itália também obteve uma clara queda de suas posições, visto que ela passou, entre 1994 e 1999, de 5,4% a somente 2,1% do indicador. Porém, no ano 2000, conseguiu uma recuperação, chegando a 3,6%, fato que ainda não pode ser interpretado ao certo como uma inversão de tendência ou como um epifenômeno.

A Áustria e a Suíça obtiveram claras melhoras de suas posições, o que permitiu à Suíça juntar-se ao grupo constituído pela França e Itália. Em compensação, a Bélgica e a Espanha despencaram de suas posições, desaparecendo da classificação. Todos os outros países possuem um peso menor nos resultados do Kunst Kompass. É verdade que, no período de sete anos, o número de países representados no Kunst Kompass se ampliou, mas, à exceção dos países anteriormente mencionados, todos ocupam um lugar menor no indicador.

O Kunst Kompass também apresenta uma lista de vinte artistas jovens, ou mesmo muito jovens, que ainda não aparecem na classificação dos 100 mais reconhecidos, mas que a equipe do Kunst Kompass apresenta como promissores ou "estrelas do amanhã". A seleção abrange sete americanos, cinco alemães, três britânicos, dois suíços, um espanhol, um chinês e um francês. Essa previsão tende a confirmar a classificação geral do Kunst Kompass, mostrando uma forte concentração de nacionalidades e um ranking sempre muito semelhante aos anteriores.

Há um outro sinal que traduz a força das representações e a hierarquia entre países: os artistas indicados como "muito caros" no Kunst Kompass são quase sempre americanos (Louise Bourgeois, Richard Serra, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Jeff Koons, Matthew Barney...). Afora os americanos, em 2000 apenas o alemão Anselm Kieffer, o italiano Francesco Clemente e os britânicos David Hockney e Damien Hirst são qualificados pelo Kunst Kompass como "muito caros"

em relação a seu reconhecimento institucional, mas também existem muitos artistas "caros" de vários países (Estados Unidos, Alemanha, Grã-Bretanha, Canadá e Dinamarca). Por outro lado, todos os artistas franceses que aparecem no Kunst Kompass desde 1994 são acompanhados da menção "muito baratos" ou "baratos". Isto mostra que a relação entre reconhecimento institucional, a que visa traduzir o Kunst Kompass, e valorização financeira pelo mercado de arte não funciona da mesma maneira como a relação entre reconhecimento e a nacionalidade dos artistas. Constantemente ignorada ou negada pelos agentes de arte, o peso do fator nacionalidade é, no entanto, freqüentemente perceptível, por pouco que se preste atenção à sua influência. Assim, a partir de vários indicadores objetivos, desenha-se uma oposição recorrente entre um «centro» e uma «periferia». O centro é composto pelos Estados Unidos, ou mesmo Estados Unidos e Alemanha, ou ainda os cinco países ocidentais, caso se adote uma definição mais ampla desse primeiro pólo assim hierarquizado: Estados Unidos, Alemanha, Grã-Bretanha, França e Itália, que regularmente estão no topo das listas de acordo com a nacionalidade, quase sempre de acordo com uma classificação próxima: os Estados Unidos estão bem na frente, a Alemanha ocupa um confortável segundo lugar, bem distante de seu seguidor imediato.

III / A hierarquia entre países revelada pelo mercado:

Em relação às feiras e à participação dos diferentes países, iremos aqui nos ater à feira de Bali¹⁸.

Principal feira de arte contemporânea do mundo (em 2000, mais de 800 galerias se candidataram – um recorde – e 271 foram aceitas), a feira de Bali constitui uma grande aposta, tanto para as grandes galerias, que tentam estar presentes, quanto para os diferentes países¹⁹. Muitos observadores explicam o sucesso desta feira por sua permanente capacidade de inovação. Ela foi a primeira no mundo a consagrar exposições a países convidados, a oferecer condições vantajosas a jovens artistas e a one-man-shows e a criar plataformas independentes para a fotografia, a edição, a escultura monumental, o vídeo e a arte na internet. Além disso, a feira abriu, em 2000, uma nova plataforma experimental intitulada «Art unlimited».

A feira de Bali é mundialmente reconhecida pelo extremo rigor de sua seleção²⁰ e pela qualidade dos expositores que são admitidos.

Feira de Bali 2000: número de galerias por país

(Lista estabelecida a partir do catálogo; algumas galerias implantadas em diferentes países são contadas mais de uma vez, conforme o número de países em que se encontram):

País	Número de galerias presentes
Alemanha	63
Estados Unidos	53
Suíça	45
França	33
Reino Unido	24
Itália	21
Espanha	9
Áustria	9
Bélgica	9
Japão	5
Países Baixos	4
Brasil	3
Canadá	3
Suécia	3
Austrália	2
China	2
Coréia do Sul	2
Luxemburgo	2

Noruega	2
Argentina	1
Dinamarca	1
Grécia	1
Irlanda	1
Mônaco	1
República Tcheca	1
Total ²¹	300

Na edição de 2000 da feira de Bali, um primeiro grupo de seis países se isolava na classificação dos países representados: a Alemanha encabeçava a lista com 63 galerias, seguida pelos Estados Unidos (53) e pela Suíça (45); a França chegava na quarta posição (33), na frente do Reino Unido (24) e da Itália (21). Se os seis primeiros países são aqueles que figuram sistematicamente na dianteira de todas as classificações que pudemos estabelecer, os três primeiros se caracterizam, além disso, por seu poder no mercado da arte contemporânea internacional. A Suíça, ainda que ocupe um lugar menos importante quando se consideram as instituições culturais ou o reconhecimento de seus artistas, desempenha um papel de primeiro plano no mercado, só ficando atrás dos Estados Unidos e da Alemanha.

Os efeitos de concentração, em termos da origem de nacionalidade das galerias, são extremamente fortes na feira de Bali. A Alemanha, os Estados Unidos e a Suíça concentram 54% das galerias. Se acrescentamos a esse primeiro grupo os três países seguintes – França, Reino Unido e Itália²² –, são 80% das galerias concentradas nesse conjunto de países ocidentais. Convém destacar que, se a feira pretende – como indica o catálogo – apresentar «as mais importantes galerias da Europa, América, Ásia e Oceania», o peso dessas diferentes áreas geográficas é bem desigual. A Europa Ocidental concentra 76% das galerias presentes em Bali; a América do Norte, quase 19%. Afora esses dois núcleos, todas as outras regiões do mundo dividem os 5% restantes: 3% para a Ásia, 1% para a América do Sul, menos de 1% para a Oceania, assim como para a Europa Oriental. Quanto à África, ela simplesmente não está representada por

nenhuma galeria. Existe, portanto, uma forte oposição entre o mundo ocidental, que agrupa 95% das galerias, e as outras partes do mundo, completamente periféricas. Com base em tais números, o discurso sobre a mundialização da cultura e a mestiçagem artística parece ser desmentido. Quando o coração do mercado está em jogo, poucos países que não pertencem nem à Europa Ocidental nem à América do Norte conseguem ser representados. Desses, apenas Japão, Brasil, Austrália, China, Coreia do Sul, Argentina e República Tcheca conseguiram penetrar o seleto círculo de países admitidos na feira de Bali. Vários destes países estão há muito tempo abertos ao Ocidente (caso do Japão e da Austrália), ao passo que outros, como a Coreia do Sul, embora abertos há menos tempo, conseguiram integrar rapidamente o mundo da arte contemporânea internacional graças a uma política cultural voluntarista em favor da criação contemporânea fortemente sustentada pela iniciativa privada.

A feira de Bali nos comunicou prontamente o número de países – 40 – que apresentaram ao menos uma candidatura de galeria. Este número pode ser comparado com o dos países efetivamente representados: 25. Existe, portanto, uma rigorosa seleção que impede o acesso de certos países (15 apresentaram sua candidatura, sem sucesso, mas outros se auto-eliminaram, considerando que não estavam à altura dos critérios de «qualidade» impostos pelo comitê de organização da feira de Bali) à importantíssima tribuna da primeira feira de arte contemporânea do mundo.

Além do mercado, que revela efeitos de grande concentração, de acordo com as nacionalidades das galerias presentes nas feiras, as vendas efetuadas através de leilões são também reveladoras da hierarquia entre os países.

Ainda que os responsáveis pelas grandes casas de leilões, Christie's et Sotheby's, com quem nos encontramos em Nova York, tenham nos assegurado que não levam em conta a nacionalidade dos artistas para organizarem os leilões, a análise das grandes vendas em leilões internacionais de arte contemporânea revela uma mesma concentração das nacionalidades de um pequeno número de países, quase todos ocidentais.

Por exemplo, na noite de 16 de novembro de 2000, a Christie's organizava em Nova York uma de suas duas grandes vendas anuais de prestígio consagradas à arte contemporânea

internacional. O catálogo apresentava a biografia dos 48 artistas cujas obras (no total, 62) seriam leiloadas.

Uma grande proporção dos artistas (22 deles) eram americanos e viviam nos Estados Unidos (ou lá viviam antes de morrerem): Carl Andre, Donald Baechler, Matthew Barney, Jean-Michel Basquiat (três obras), John Currin, Carroll Dunham, Eric Fischl (duas obras), Peter Halley, Keith Haring, Donald Judd, Mike Kelly (duas obras), Jeff Koons (três obras), Brice Marden, Tony Oursler, Richard Prince, Charles Ray, David Salle, Julian Schnabel, Andres Serrano, Cindy Sherman (quatro obras), Terry Winters, Christopher Wool.

A esta primeira lista, convém acrescentar aqueles que nasceram no exterior mas se instalaram nos Estados Unidos (quatro artistas): Felix Gonzales-Torres (nascido em Cuba), Agnes Martin (nascida no Canadá), Mariko Mori (nascido no Japão) e Gabriel Orozco (nascido no México, duas obras).

Os outros países tinham pequena representação, em relação aos artistas «americanos». Todavia, de modo que vai ao encontro das análises precedentes, três países defendiam melhor suas posições: Alemanha, Grã-Bretanha e Itália.

Havia cinco artistas alemães – Stephan Balkenhol, Andreas Gursky (duas obras), Martin Kippenberger, Albert Oehlen, Thomas Struth (duas obras) –, seis artistas britânicos – Peter Doig, Gilbert & George (duas obras), Mona Hatoum (nascida no Líbano), Damien Hirst (duas obras), Sarah Lucas, Chris Offili – e quatro italianos – Morizio Cattelan, Francesco Clemente, Gaetano Pesce e Philip Taaffe (nascido e formado nos Estados Unidos).

A Suíça era representada por três artistas – Fischli e Weiss, Verner Panton (nascido na Dinamarca) e Pipilotti Rist –, o Japão, por dois – Shiro Kuramata e Yasumasa Morimura –, enquanto a França, com Christian Boltanski, e a África do Sul, com William Kentridge, eram representadas por apenas um artista.

Fica claro que a concentração é extrema e que, em relação ao mais importante reconhecimento pelo mercado da arte, apenas os artistas americanos ou europeus têm direito de cidadania. Por outro lado, mesmo para esse grupo, as posições entre uns e outros são bem desiguais. O peso ocupado pelos Estados Unidos é arrasador, visto que concentravam mais da metade dos artistas cujas obras estavam à venda durante um dos mais importantes leilões da

temporada. Além disso, dentre os 48 artistas presentes na venda, 45 eram dos Estados Unidos ou da Europa Ocidental. Esta, porém, era representada por um pequeno número de países, justamente os que ocupam as primeiras posições nas listas de artistas, sejam quais forem os critérios adotados.

IV – A clivagem recorrente do mundo da arte internacional entre um centro e uma periferia:

A demonstração é implacável, por pouco que, para além dos discursos geralmente admitidos, estejamos dispostos a observar a realidade que os dados em números permitem desvelar. Com efeito, existe em geral uma notável convergência das classificações produzidas, quer nas posições dos diferentes países no cenário das instituições da arte contemporânea internacional, quer no mercado. Todavia, convém diferenciar exposições e mercado.

Com relação às exposições, a Europa tem um papel central com as importantes bienais (Piguet, 2000) que ela promove (principalmente as de Kassel e Veneza), mas também com seus museus de arte contemporânea, como o Centro Georges Pompidou, em Paris, ou a galeria Tate Modern, em Londres. Mesmo nesse domínio, os Estados Unidos também dispõem de reais vantagens com lugares igualmente reconhecidos, como o MoMA de Nova York ou uma instituição como o PS1, visto por muitos como o mais importante centro de arte contemporânea do mundo.

O mercado também revela uma certa diversidade geográfica, sobretudo se considerarmos que ele se compõe de dois sub-conjuntos: vendas em galerias e leilões. Nenhuma cidade no mundo reúne galerias tão importantes como as de Nova York, tanto pelas cifras dos negócios quanto pela influência. No entanto, Alemanha, Suíça e Grã-Bretanha também possuem galerias muito importantes. A feira de arte contemporânea mais influente do mundo está situada na Suíça, em Bali, e a Europa em geral (além de Bali, há também ARCO, em Madri, a F.I.A.C., em Paris, Berlim, Frankfurt, Stuttgart...) conta com feiras importantes, as quais, segundo muitos observadores, superam as organizadas nos Estados Unidos (Chicago, Armory Show, de New York, Art Basel, em Miami desde dezembro de 2002) (Fournier e Roy-Valex, 2001). Exceto esses dois pólos,

constituídos por alguns países da Europa e pelos Estados Unidos, não há nenhuma feira com real influência internacional.

Quanto ao segundo setor do mercado, o das vendas nos leilões de arte contemporânea, os Estados Unidos o dominam largamente, e Nova York se beneficia do movimento de concentração de forma notável. O único outro país que organiza vendas nos leilões de arte contemporânea internacionais, a Grã-Bretanha, com Londres, ocupa um segundo lugar bem atrás dos Estados Unidos. Com base em um exemplo, pudemos mostrar, anteriormente, que essa concentração extrema das grandes vendas nos leilões se prolonga pela concentração da nacionalidade dos artistas cujas obras são vendidas.

Enfim, uma outra classificação pode ser estabelecida, em termos de reconhecimento dos artistas: uma importante concentração de nacionalidades (em particular, a forte legitimidade dos artistas americanos e alemães) aparece por meio da classificação de reputação do Kunst Kompass, anteriormente analisada. Como vimos, se, em 1979 e mesmo ainda em 1997, os cem artistas internacionais mais reconhecidos pertenciam a apenas 14 países, no ano 2000 eles se concentram ainda em 22 países. Portanto, existe de fato, no curso de anos recentes, uma certa diversificação das origens geográficas dos artistas mais renomados, o que ilustra o fenômeno do multiculturalismo. Todavia, como observamos, 90% desses artistas pertencem ainda a países da Europa Ocidental ou à América do Norte²³. E ainda que esse número, que chegava a 95% em 1979, tenha diminuído, ele mostra bem o peso que esses dois conjuntos geográficos conservam na produção artística contemporânea mais reconhecida.

Do mesmo modo, os artistas ocidentais ocupam um lugar preponderante nas aquisições de instituições como o Fundo Nacional de Arte Contemporânea ou os Fundos Regionais de Arte Contemporânea na França, ou ainda nas seleções dos grandes museus «internacionais». Os Estados Unidos chegam quase sempre bem na frente; a Alemanha, que faz as vezes de competidora, ocupa um confortável segundo lugar, e, bem atrás desses dois países, encontram-se três outros, Grã-Bretanha, França e Itália, enquanto todas as outras nações possuem um lugar muito limitado ou inexistente.

Em síntese, o mundo da arte contemporânea possui um centro, visto que obedece a um esquema de duopólio entre os Estados Unidos e Europa (na verdade, alguns países da Europa

Ocidental: Alemanha, Grã-Bretanha, França e Itália, e às vezes a Suíça), sendo que a Alemanha é a parte principal deste segundo conjunto. Os cinco ou seis países citados pertencem ao mundo ocidental e figuram entre as nações mais ricas do mundo.

Como um contraponto a esse centro ocidental e rico, aparece uma “periferia artística” que compreende todos os países que não pertencem ao duplo núcleo geográfico dominante. Essa periferia é constituída por todos os países que não aparecem na lista acima, em particular os países do Terceiro Mundo, mas não apenas, como são os casos do Japão e da Espanha. Ainda que o discurso surgido há muitos anos sobre a mundialização, o relativismo cultural e a mestiçagem permita atualmente que surjam artistas dos mais variados países – em particular, do Terceiro Mundo –, o reconhecimento a esses artistas permanece à margem do mercado, que continua praticamente controlado pelos países ocidentais mencionados e aproveita essencialmente os artistas que pertencem a esse mesmo espaço. Em geral, os países não-ocidentais ocupam um lugar menor, e eles não chegam a ter muita voz fora das bienais de arte contemporânea. Se as manifestações artísticas desse tipo (Piguet, 2000; Quemin, 2002b) se multiplicaram pelo mundo, isso não gerou nem deslocamentos das zonas mais importantes, nem uma divisão real entre centro e periferia.

Convém conceder ao fenômeno de globalização sua justa medida, para além dos discursos amiúde muito apressados sobre o tema. A mundialização ou globalização atual não ameaça o duopólio americano-europeu, ou americano-alemão, ou mesmo a hegemonia americana sobre o mundo da arte contemporânea internacional. Todos os discursos em torno desse tema – particularmente em textos dos críticos de arte – não poderiam fazer esquecer a seguinte realidade: tanto o mercado quanto a consagração institucional permanecem nas mãos dos países ocidentais mais ricos, entre os quais Estados Unidos e Alemanha, e, em um nível menor, Suíça e Grã-Bretanha. Por outro lado, são os artistas dos dois primeiros países que ocupam as posições dominantes na arte contemporânea internacional.

Ainda que os países mais ricos tenham permitido o desenvolvimento de bienais em países periféricos, estes não concorrem verdadeiramente com as manifestações mais consagradas desse domínio, que continuam sendo organizadas pelo mundo ocidental. Por outro lado, o mercado – os leilões, as feiras e as galerias influentes – não é abandonado nas mãos de rivais potenciais e

continua essencialmente localizado na Grã-Bretanha, na Suíça e na Alemanha, mas sobretudo nos Estados Unidos.

Se cada vez mais artistas de países periféricos conseguem reconhecimento em nível internacional, ao menos nos resultados do Kunst Kompass ou nas bienais de arte contemporânea, trata-se quase sempre de artistas nascidos em países periféricos (Quemin, 2002b). Por exemplo, um dos artistas não-ocidentais mais reconhecidos internacionalmente, Nam June Park, vive há muitos anos nos Estados Unidos. Da mesma forma, Ilya Kabakov, nascido na União Soviética e cuja obra – como os críticos não deixam de ressaltar – é indissociável tanto de sua história pessoal quanto da história da União Soviética – vive e trabalha há vários anos em Nova York. Um último exemplo: uma das figuras em grande ascensão no mundo da arte contemporânea, a jovem japonesa Mariko Mori, cuja obra cultiva uma visada universal, também vive e trabalha em Nova York. Parece então que, atualmente, mais do que há alguns anos, o fato de morar e trabalhar em Nova York é quase uma condição para o sucesso, pelo menos para o seu mais alto nível, sobretudo para os artistas dos países periféricos.

Se pudemos constatar, a partir do Kunst Kompass, uma erosão das posições americanas no decorrer dos últimos anos, esse resultado, na realidade, deve-se em grande parte ao surgimento, nas listas, de novos artistas que, sem terem nacionalidade americana, conheceram o reconhecimento internacional em confluência com os Estados Unidos. Assim como este país, no passado, alimentou o turbilhão perpétuo da inovação própria do mundo da arte (Moulin, 1967), impondo gerações e movimentos artísticos como a pop art, a arte minimalista ou a arte conceitual, ele renovou em parte, recentemente, a oferta artística, apelando ao talento dos artistas não-americanos que, embora preservando o passaporte de seus países de origem, estão perfeitamente integrados no cenário artístico nova-iorquino.

CONCLUSÃO

Apesar da sempre mais evidente internacionalização, os diferentes indicadores que consideramos revelam que, nem assim, a dimensão territorial desaparece. Fenômenos tão na

moda como a "globalização", a mestiçagem, o relativismo cultural, a formidável abertura às diferentes culturas do mundo, colocados antes pelo mundo da arte contemporânea há vários anos, assinalam na verdade uma grande ilusão. Por outro lado, não é necessário apelar para um poder consciente, deliberado, que seria exercido de forma cínica. Basta deixar os agentes e as instituições cumprirem livremente sua função para que se imponha, por intermédio das representações sociais mais ignoradas, mas também as mais amplas em possibilidades, um poder cuja dimensão territorial parece-nos dificilmente contestável. Mesmo quando certas manifestações artísticas se multiplicaram no mundo, não houve nem deslocamentos das regiões mais importantes, nem divisão real entre centro e periferia, formada por todos os países que não pertencem ao duplo núcleo geográfico constituído, ainda hoje, por alguns países da Europa Ocidental e pelos Estados Unidos.

Alain Quemin

Professor de sociologia da arte

Université de Marne-la-Vallée / Laboratoire Techniques, Territoires et Sociétés (LATTS /CNRS)

NOTAS

1. Neste artigo, trataremos somente das artes plásticas. Todavia, alguns paralelos poderiam ser estabelecidos com outras formas de criação artística contemporânea.
2. Um levantamento semelhante poderia ser feito com relação às grandes coleções públicas de outros países.
3. O FNAC constitui o maior colecionador francês, com cerca de 70 000 obras.
4. A porcentagem de artistas estrangeiros atingia 30% no período de 1988-1990.
5. Os números abaixo podem comportar certa margem de imprecisão, pois foram obtidos pela soma dos resultados por ano para 1991, 1992, 1993, e para o período de 1994-1996. Por isso, alguns artistas podem ter sido contados duas vezes, caso suas obras tenham sido compradas em diferentes períodos. Contudo, o indicador obtido, sem ser perfeitamente fiel, bem traduz o peso dos diferentes países.

6. Assinalamos que, nesse mesmo período, o FNAC também comprou obras de 12 artistas apátridas, de nacionalidade desconhecida, ou cuja nacionalidade foi mal informada.

7. Essa observação, porém, pode ser modulada pelo fato de que existem 189 países no mundo.

8. Se a participação dos Estados Unidos, em particular, ou, de forma mais geral, dos cinco países mais importantes já é tão forte em termos de atos de compras, ela seria ainda maior se fosse considerado o orçamento despendido por país, pois as obras produzidas por seus artistas são freqüentemente caras.

9. Os grupos dos anos de 1991 a 1996 e de 1997 a 1999 não são de idêntica extensão, pois retomamos aqui os únicos dados disponíveis, produzidos pelo FNAC.

10. Notamos que, durante esse mesmo período, o FNAC também comprou obras de sete artistas cuja nacionalidade não foi informada.

11. Como veremos, com base em outros indicadores, ainda que os Estados Unidos apareçam sempre no topo da quase totalidade das classificações, seu peso pode parecer, numa primeira análise, diminuir ligeiramente no mundo da arte contemporânea internacional há alguns anos.

12. Os Fundos Regionais de Arte Contemporânea, criados em 1982, prolongam em 22 regiões francesas as funções do FNAC de apoiar a criação plástica contemporânea. Eles também possuem suas coleções.

13. Para uma análise detalhada, remetemos o leitor a Quemin, 2002a.

14. Para outros exemplos, tão expressivos como os precedentes, cf. Quemin, 2002a.

15. Willi Bongard, morto em 1985, era o editor de Art Aktuel, informativos confidenciais (visto que tinha uma tiragem numerada e limitada a 500 exemplares) relativos ao mercado de arte internacional. A publicação era bimensal e distribuída por assinatura. Seus colaboradores, entre os quais Linde Rohr-Bongard, continuam atualmente seus trabalhos.

16. Por outro lado, como veremos em seguida, mesmo quando países mais periféricos aparecem, a maior parte dos artistas têm uma galeria no Ocidente, no mundo anglo-saxão ou na Alemanha, e às vezes vivem no Ocidente. Por exemplo: Nam June Paik, coreano, e Ilya Kabakov, russo, estão presentes no Kunst Kompass; eles vivem há vários anos no coração do mundo da arte contemporânea ocidental, Nova York.

17. Utilizamos de propósito a expressão «origem geográfica», pois dentre os artistas das regiões mais periféricas do mundo da arte contemporânea, muitos não vivem nem trabalham em seu país de origem. Da mesma forma, poucos deles conseguem atingir a notoriedade internacional sem passar por uma galeria que pertença ao «mainstream» ocidental.

18. Para as outras grandes feiras, cf. Quemin, 2001 e 2002a; Fournier et Roy-Valex, 2001.

19. Teria sido interessante estudar o comitê de seleção, que não aparece claramente no catálogo da feira de Bali, e a nacionalidade dos diferentes membros. Há representantes de países periféricos? Ou seus membros seriam apenas suíços, alemães e americanos?

20. Para a edição de 2000 da feira de Bali, a Piccadilly Gallery, de Londres, que participava da feira há muitos anos, foi recusada.

21. O total obtido é superior ao número real de galerias na feira, visto que algumas galerias implantadas em vários países foram incorporadas em nossas estatísticas conforme o número de países em que se encontram. Notemos que, das 33 galerias apresentadas como francesas, nove delas estão simultaneamente instaladas em um outro país.

22. Notamos também que existe um outro grupo de países fortemente representados, mas cujo peso já é mais fraco: Espanha, Áustria e Bélgica.

23. Em 2000, os 10 artistas que não eram nem americanos, nem canadenses, nem de um país da Europa Ocidental, mas que faziam parte da lista, eram os seguintes: Ilya Kabakov (Rússia, 11^a colocação), Nam June Paik (Coréia), William Kentridge (África do Sul), Shirin Neshat (Irã), Gabriel Orozco (México), Marina Abramovic (Iugoslávia), Mariko Mori (Japão), Rirkrit Tiravanija (Tailândia), On Karawa (Japão) e Jorge Pardo (Cuba, 91^a colocação). Veremos que vários deles vivem e trabalham na América do Norte ou na Europa.

REFERÊNCIAS

- Becker Howard S. *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion, 1988.
- Bellavance Guy (Dir.). *Monde et réseaux de l'art: diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*. Montréal: Liber, 2000.
- Benhamou Françoise. *L'économie de la culture*. Paris: La découverte, 1996.
- Bourdieu Pierre. "Le hit-parade des intellectuels français ou qui sera juge de la légitimité des juges ?". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°52-53, juin 1984, pp. 95-97.
- Cohen-Solal Annie. *"Un jour, ils auront des peintres". L'avènement des peintres américains, Paris 1867, New York 1948*. Paris: Gallimard, 2000.
- Crane Diana. *The Transformation of the Avant-Garde. The New York Art World : 1940-1985*, Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Fournier Marcel et Roy-Valex Myrtille. *Art contemporain et internationalisation: les rôles des galeries et des foires*. Rapport remis au Ministère de la Culture et des Communications du Québec, septembre 2001.
- Fournier Marcel et Roy-Valex Myrtille. « Art contemporain et internationalisation. Les galeries québécoises et les foires », *Sociologie et Sociétés*, vol. XXXIV, n° 2, automne 2002, pp. 41-62.
- Hoog Michel et Emmanuel. *Le marché de l'art*. Paris: PUF, Que sais-je? , 1991.
- Millet Catherine. *L'art contemporain en France*. Paris: Flammarion, 1994.
- Millet Catherine. *L'art contemporain*. Paris: Flammarion, 1997.
- Moulin Raymonde. *Le marché de la peinture en France*. Paris: Minuit, 1967.
- Moulin Raymonde. *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion, 1992.
- Moulin Raymonde. *De la valeur de l'art*. Paris: Flammarion, 1995.
- Moulin Raymonde. "Paris face à la mondialisation du marché de l'art". *Le débat*, n° 80 "Le nouveau Paris", mai-août 1994, pp. 175-185.
- Moulin Raymonde. Le marché de l'art. *Mondialisation et nouvelles technologies*. Paris: Flammarion, 2000.

Moulin Raymonde et Quemin Alain. "La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises", *Annales ESC*, n° 6 spécial "mondes de l'art", novembre-décembre 1993, pp. 1421-1445.

Moulin Raymonde et Quemin Alain. "L'expertise artistique", in F. Aubert et J.-P. Sylvestre (Ed.), *Confiance et rationalité*, Paris, INRA Editions, 2001, pp. 185-200.

Pesson Geneviève et Bonnard Marielle. *Fonds national d'art contemporain Acquisitions 1994-1996. Peinture, sculpture, arts graphiques. Bilan statistique*. Paris: rapport du FNAC, janvier 1997.

Pesson Geneviève. *Fonds national d'art contemporain. Acquisition d'oeuvres d'art faite aux galeries. Comparaison 1987-1988 / 1997-1998*. Paris: rapport du FNAC, décembre 1998.

Piguet Philippe. "Foires, biennales et salons internationaux d'art contemporain". *Universalía 2000*, Paris: Encyclopaedia Universalis, 2000, pp. 301-303.

Quemin Alain. "Christie's et Sotheby's : l'arrivée des maisons anglo-saxonnes de ventes aux enchères". *Universalía 1999*, Paris: Encyclopaedia Universalis, 1999, pp. 237-240.

Quemin Alain. *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*. Paris: Ministère des Affaires Etrangères, 2001a.

Quemin Alain. "Le marché de l'art contemporain en France". *Universalía 2001*, Paris: Encyclopaedia Universalis, 2001b, pp. 209-213.

Quemin Alain. *L'art contemporain international. Entre les institutions et le marché*. Co-édition Jacqueline Chambon / Artprice, 2002a.

Quemin Alain. "L'art contemporain international à l'heure de la "globalisation". La place de la France dans le concert des nations". *Pratiques*, n°1, 2002b, pp. 100-163.

Quemin Alain. "Charles Saatchi". *Universalía 2002*, Paris: Encyclopaedia Universalis, 2002c, p. 396.

Quemin Alain. « L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international. La place des pays « périphériques » à « l'ère de la globalisation et du métissage » ». *Sociologie et Sociétés*, vol. XXXIV, n° 2, automne 2002d, pp. 15-40.

Rouget Bernard, Sagot-Duvaurox Dominique, Pflieger Sylvie. *Le marché de l'art contemporain en France*. Paris: La documentation française, 1991.

Verger Annie. "L'art d'estimer l'art. Comment classer l'incomparable ?", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, mars 1987, pp. 105-121.

Verger Annie. "Le champ des avants-gardes", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 88, juin 1991, pp. 3-40.

ENTREVISTA¹ BERNARD ANDRIEU

Prof. ANDRIEU, em sua obra, o corpo ganha espaço e se expande em uma gama bastante ampla de temas e problemas que vão de uma possível dispersão (*Le corps dispersée*, 2000) a outros mais prosaicos como bronzamento (*Histoire du bronzage. Naissance du plaisir de la peau*, 2008), passando por outros complexos e delicados como as cirurgias estéticas, *body modification* (piercing, tatuagens, escarificações, implantes de todos os tipos), chegando a outros muito mais agudos e encarnados às histórias individuais como é o ato humano de tocar a si e ao outro (*Être touchée*, 2006). No que concerne à cultura, o culto contemporâneo do corpo cujos ecos se ouvem de maneira bastante crítica em sua obra seria indicativo do quê?

O corpo foi, ao longo da história, um objeto de culto, de ritual e de cuidados a serviço de outras finalidades. Georges Vigarello, Alain Corbin e Jean-Jacques Courtine mostraram em sua obra *Histoire du corps* (Seuil, 2005) o quanto a busca da beleza, as preocupações com a higiene e o cuidado de si foram práticas de culto do corpo. A preocupação estética tornou-se hoje, cada vez mais, para homens e mulheres, um meio de transformar seus modos de existência, suas maneiras de cuidar de si e de intervir sobre si mesmos/as.

Essa nova religião do corpo parece ocasionar ao indivíduo moderno um modo inédito de constituição de si. Ela engajou o sujeito em uma lógica da aparência em que a superfície lisa da pele e o volume dos músculos são lei. Mas a busca infinita de melhoria da imagem corporal, particularmente pelo desenvolvimento do *culturismo* ou da *cirurgia estética*, após a década de 1970, sofre uma profunda inflexão a partir dos anos 90, pelo surgimento das novas possibilidades biotecnológicas. Essas novas possibilidades colocam

o corpo na cultura, mesmo *in vitro*, buscando modificar não somente sua aparência, mas sua natureza.

Passando assim de um culto individual a uma cultura de si, o culto ao corpo deixou de ser um processo de melhoria externa, para tornar-se um modo de identificação *à la carte* e ao serviço do sujeito que aceita e deseja ser reconhecido não mais pelo que ele é, mas pelo que deseja ser.

Obrigação social e sujeição individual, o culto ao corpo esteve integrado – desde as sociedades tradicionais até as sociedades totalitárias –, pelos rituais e práticas cotidianas de um mundo simbólico e sagrado. Em nossas sociedades pós-modernas e hipertrofiadas de comunicação, ele é compreendido, em primeiro lugar, como o modo privilegiado, de cada indivíduo, da fabricação imaginária de si, coincidindo perfeitamente com a ideologia ascendente do *cada um por si*. O culto ao corpo não é mais somente uma reconstrução narcísica de um *si mesmo* individualista. Ele se tornou um modo de subjetivação pelo qual o sujeito se coloca na cultura, construindo uma matéria senão conforme às normas sociais, ao menos, conforme ao que seria sua imagem.

Elegendo um entre vários aspectos da problemática da *dispersão do corpo*, pergunto se essa *dispersão* que o senhor estudou teria uma historicidade que aponta para a importância inusitada das aparências na sociedade contemporânea.

O corpo é uma fronteira epistemológica, pois ele não pertence a uma disciplina específica. É um objeto sempre objetivado pelas ciências exatas e humanas, e é também subjetivado, pois o corpo, por sua vez, é objeto e sujeito. Entre dois campos científicos, ele escapa a toda definição exaustiva mesmo se suas variações temáticas o revelem, de parte a parte, como objeto de estudo.

O corpo não é um objeto de *uma* epistemologia porque é impossível definir uma

essência própria para ele, eventualmente *coisificá-lo* em um conceito universal, ainda que suas práticas e suas técnicas sejam materiais e particulares: é por meio do jogo motriz (Parlebas), da colocação em ação do jogo corporal (Berthelot) e da performatividade (Butler) que o corpo toma sua consistência no momento posterior à sua ação. O corpo é assim um efeito de discurso, de representações, de linguagem ou de uma conduta da vida física (Defrance).

A delimitação do corpo, como objeto, é indeterminada em razão da dispersão epistemológica dos paradigmas que em Ciências Humanas e Sociais o constituíram, segundo diferentes e contraditórias metodologias. Essa dispersão epistemológica indica um vazio do objeto, no sentido de que o corpo não é senão um objeto projetivo que se torna, como uma esponja, aquilo que a metodologia faz dele. A multiplicação dos usos da palavra "*corpo*" poderia tornar plausível essa tese, na medida em que o esforço de definição metodológica aparece, seguidamente, suficiente aos pesquisadores de Ciências Humanas e Sociais para falar do *objeto "corpo"*, sem que se possa definir de qual corpo se fala.

Tal perturbação *no corpo*, que sublinhamos desde o livro *Le corps disperse*, deve-se, por vezes, à vivacidade do objeto e à miopia daqueles que se dedicam aos estudos somáticos, preocupados na legitimação do objeto pela constituição de disciplinas terapêuticas. A dificuldade em definir o corpo deve-se à sua progressiva desconstrução, pelo pós-estruturalismo de Derridá e pelos estudos de gênero; estudos que vêm demonstrar o quanto sua matéria não tem nenhuma objetividade e como toda atribuição de valor ou de conceito é uma projeção, senão idiossincrática, ao menos, uma construção cultural de representações e de convenções.

Entretanto, o corpo não é demarcável apenas em razão da ausência de definição universal, distinguindo claramente aquilo que revela da natureza e da cultura; diante da interdisciplinaridade das ciências da vida e das ciências humanas, o corpo mistura, em sua qualidade biocultural, as propriedades e as funções naturais e do meio ambiente na

constituição de sua matéria. Essa ligação, entre uma epistemologia das fronteiras e uma ontologia da permeabilidade, será estabelecida no que segue.

Ainda no que concerne às aparências e sua hipervalorização, poderíamos agregar um outro conceito que o senhor trabalha na obra *Hybridização* (*Revista Chronique Social*, 2007). Gostaria que o senhor falasse um pouco mais a respeito desse conceito, considerando que em seus trabalhos ele encerra uma certa positividade em relação ao debate acerca das relações entre corpo e tecnologia num sentido amplo.

O híbrido não é negativo, ao contrário do *handicap* ou do monstro que servem de categorias para a seleção, a reprodução e a estigmatização, ele é percebido no período das luzes como uma contribuição à *melhoria* das espécies (Graille, 1997), sem ser pensado como um princípio da *evolução* das espécies.

Se a técnica pode ser uma extensão do corpo, por meio das máquinas velozes, como os carros, o TGV, os aviões, os computadores, a internet, é porque se delega a essas máquinas a realização de funções: a especialização e a eficácia das extensões liberam o corpo dos limites de sua natureza fisiológica, de sua natureza orgânica e, ainda, de sua psicocognitiva. A hibridação, contudo, compreende um passo suplementar: lá onde a extensão do corpo delega, em uma dependência tecnológica, suas funções às máquinas, a hibridação instala sob a pele, e, no corpo, peças mecânicas, implantes e técnicas interativas. A hibridação é uma *in-tensão* lá onde a máquina é uma *ex-tensão*.

Tornar-se híbrido exige o abandono da postura crítica convencional, segundo a qual os objetos e a técnica seriam dispositivos (Abgamben, 2007, p. 46) alienantes. A dessubjetivação tecnológica tenderia ao controle pelo poder de nosso corpo. Nenhuma subjetivação real seria possível nessa ironia do capital em nos oferecer tão somente o consolo, sem qualquer revolução. As máquinas, como os telefones celulares e outros

computadores interativos, produziram corpos dóceis e mais livres para fruir e brincar. Não seria necessário reter de M. Foucault a não ser a crítica dos dispositivos disciplinares e a continuidade do biopoder no âmbito do progresso.

A hibridação, tornando-se um elo (*Journée d'études jeune*, 2005) entre políticas culturais e práticas artísticas, institui a relação social sobre a tolerância e a miscigenação. Incorporando até na matéria biológica a parte do outro, o sujeito torna-se misto: o corpo não é um adversário a ser combatido, mas, uma matéria alterada pela interação com o meio ambiente. Muito mais do que se tornar um *outro*, os *outros* se tornam uma parte de mim, modificando o funcionamento e a subjetividade do corpo. O híbrido subsiste misturado e heterogêneo: ele alcança a unidade pela mistura ativa de suas propriedades em um contexto pós-colonial como testemunha o elogio à cultura crioula de escritores como Patrick Chamoiseau e Edouard Glissant.

O híbrido está presente tanto nas práticas artísticas contemporâneas quanto nas oriundas das culturas populares (Bolder, 2006, pp. 109-111). Do conto à realidade científica, a anatomia do corpo contemporâneo é, antes de tudo, transformável pela incorporação de biotecnologias (Andrieu, 2004). Da metamorfose (Kafka) à mutabilidade (Lambrisch, 1998; Houellebecq, 2005; Bessis, Taschen, 2005) passando pela mutação (no cinema, Clive Barker, Poppy Z. Brite, John Shirley, Edward Lee, George Romero, Lucio Fulci, David Cronenberg e Peter Jackson. Ver Grünberg, 2002), o ser vivo possui potencialidades mutantes que a biotecnologia não faz senão reproduzir: OGM, clones (clonagem reprodutiva), seleção genética de embriões... nada mais de imaginário poderia ser realizável. Esse contexto social de mutação corporal (*Critique*, 2006) forma uma nova representação do corpo: um corpo biosubjetivo que corresponde à identidade pessoal desejada. Ao imaginário da *intrusão*, defenderemos a tese da *extrusão* carnal, processo dinâmico do vivente que transforma do interior a forma, a matéria e a experiência corporal. É necessário se colocar do ponto de vista da criatura criada pelo Dr. Frankenstein e se liberar do imaginário mecânico. As potencialidades adaptativas e

plásticas do corpo mutante realizam o imaginário do corpo real, dele mesmo, por meio da imaginação biotecnológica, como testemunha o cinema de Paul Verhoeven (Keesey e Ducan, 2005).

Toda dificuldade para a representação do corpo é de abandonar uma genética causal, indo em direção a uma genética da vulnerabilidade que não é mais previsível e considera as interações entre o meio ambiente e o corpo. A intersecção entre a biotecnologia e a nanotecnologia define uma nanobiologia (Milburn, 2005) como uma fronteira híbrida de um corpo mutante. Desintegradas (Andenne, 2001, pp. 308-440) e desterritorializadas, as bioformas são substituídas pelas *biotecnofomas*, que colocam a possibilidade política e a individual de se morfoengendrarem (Zonder, 2006). A época dos mutantes (Silverberg e Haber, 1989) não é somente aquela das permutas ou dos clones, uma vez que as mutações produzem seres intermediários e inéditos.

Para finalizar, gostaria de tratar de forma mais específica das práticas voluntárias de intervenção corporal e suas possíveis conseqüências existenciais e sociais, assim como, das variações corporais que se fazem em torno de uma norma, ação que leva o indivíduo a seguir uma atitude socialmente valorizada. Em outras palavras, não estaríamos vivendo hoje um tipo de *oximore*, ou seja, uma *liberdade corporal hiper normalizada*? Estaríamos vivendo uma liberação ou uma incorporação absoluta das normas, no que concerne à aparência?

As experiências da vida corporal de um homem doente, do imigrado, do homossexual, da criança violentada e da vítima terrorista são, antes de tudo, *instituintes* de normas, como o indicam, desde 1989, Daniel Defert na qualidade de "um reformador social" (Defert, 1989). O desejo de normas minoritárias implica, portanto, que "estas micro-normas que respondem a desejos subjetivos, a formações de si na narrativa dos outros não se reconhecem somente na figura do homem normal." (Le Blanc, 2004, p. 15).

Esse conflito entre criação de normas corporais e adoção de *habitus* social é fonte de inventividade de novas normalidades. A invenção do corpo pelo sujeito foi, antes de tudo, uma conquista das feministas, dos homossexuais, dos doentes, dos imigrantes, dos prisioneiros, *handicaps*: o direito de cada um de dispor de seu próprio corpo repousa sobre modos marginais de existência com os quais a sociedade não integra valores, senão ao preço de um combate ideológico hoje reatualizado pelo retorno da direita tradicionalista. O aborto, a contracepção, o parto (sem dor), a eutanásia, a homoparentalidade, o naturismo, a ecologia, a cannabis, as aposentadorias, o tempo de trabalho... toda essa quantidade de lutas de gerações torna cada vez mais acessível às nossas crianças a possibilidade de inventar uma existência encarnada. Cada um quer viver melhor e intensamente por um tempo cada vez mais longo e conforme a máxima plenitude socioeconômica.

A invenção do corpo começa pelas práticas *subculturais marginais* e vitimizadas pelo corpo social que recusa integrá-las. A dominação normativa incorpora no indivíduo os estereótipos, as categorias mentais e os comportamentos sociais dominantes. Face à censura, o conformismo e a repressão, o estilo reivindicativo manifesta-se cada vez mais: a afirmação radical de uma identidade singular e encarnada recusa a vergonha de si, a dissimulação e a vida dupla. O corpo encarnado indica, em ato, a correspondência imediata entre o espírito e o corpo, entre o ser e a existência. O estilo encarnado é festivo, subversivo, provocador e criativo, inventando formas de ações inéditas e irreverentes a fim de desestabilizar a representação dominante.

Esse engajamento revela o quanto a norma heterossexual, patriarcal, machista, racista, sanitária é uma construção ideológica. É necessária uma inversão como aquela da contra-sexualidade de Beatriz Preciado (2000, p. 21), para chegar a uma "teoria do corpo que se situa fora das oposições macho/fêmea, masculino/feminino,

heterossexualidade/homossexualidade”, indicando a possibilidade de se inventar, contra a naturalização reducionista, uma norma inteiramente cultural do corpo que não se refira mais a uma diferença sexual natural.

A construção de categorias normativas pela experiência das mulheres que abortam um ser vivo propõe mais que uma simples inversão de normas. Luc Boltanski demonstrou como o trabalho de categorização de fetos, distinguindo o feto autêntico, feto tumoral e tecno-feto (Boltanski, 2004, pp. 207-313), depende certamente do desenvolvimento das tecnologias da reprodução, mas revela muito da representação do feto, aquela que descreve a experiência da vida passando à morte.

A *norma-ação*, a projeção externalista (Hall, 1976, p. 41), no sentido de E. T. Hall da norma pela ação corporal, é uma construção pelo sujeito de normas correspondentes à sua experiência de vivente corporal, mesmo se a sociologia do interacionismo simbólico (Le Breton, 2004, pp. 45-98) demonstre que essas normas sejam tomadas por categorizações sociais e psicológicas (Darmon, Detrez, 2004, pp. 11-56). Pela *norma-ação* ou pela ação da norma corporal, o corpo constrói suas próprias normas, tomando consciência de suas práticas e de seus modos de existência, propondo assim legitimar, na coletividade, as singularidades.

NOTAS

1. Entrevista concedida à Carmen Lúcia Soares (Unicamp), na cidade de Nancy-França, no dia 3 de outubro de 2007, durante realização do Colloque International « Monstre »: du corps canonique au corps Monstrueux, Nancy Université.

REFERÊNCIAS

- ABGAMBEN, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris, Payot, p. 46.
- ANDRIEU, B. (2000). *Le corps dispersée*. Paris, l'Harmattan, 3 ed.
- _____. (2004). La santé biotechnologique du corps sujet. *Revue Philosophique de France et de l'Étranger*, n. La biologie et ses questionnements philosophiques au début du XIXe siècle. Paris, PUF, pp. 339-344.
- _____. (2006). *Être touchée*. Maxéville: Maison Close.
- _____. (2008). *Histoire du bronzage. Naissance du plaisir de la peau*. Paris: CNRS.
- ARDENNE, PAUL (2001). L'ère des monsters. *L'image corps. Figure de l'humain dans l'art du XXe siècle*. Ed. Du regard, pp. 380-440.
- BOLTER, J. D. (2006). The Desire for Transparency in an Era of Hybridity. *Leonardo*, v. 39, n. 2, pp. 109-111.
- CRITIQUE INSTITUÉ MUTANTS* (2006). Numéro spécial.
- GRAILLE, P. (1997). Pratiques scientifiques et littéraires de l'hybride au siècle des Lumières. *Eighteenth Century Life*, v. 21, n. 2, may, pp. 70-80, note 51.
- GRÜNBERG, Serge (2002). David Cronenberg. *Cahiers du Cinéma*.
- HOUELLEBECQ, M. (2005). *La possibilité d'une île*. Paris, Flammarion.
- JOURNÉE D'ÉTUDES JEUNE CHERCHEURS ED/MSH*. (2005). Alpes 27, mai. Les politiques culturelles face à l'hybridation des pratiques artistiques.
- KEESEY, D. & DUNCAN, P. (eds.) (2005). *Paul Verhoeven*. Ed. Taschen.
- LAMBRISCH, L. (1998). *A ton image*. Paris, Seuil.
- MILBURN, C. (2005). Nano/Splatter: Disintegrating the Postbiological Body. *New Literary History*, v. 36, n. 2, pp. 283-311.
- PRECIADO, Beatriz (2000), *Le contrasexuel*, Paris, Balland, p. 21.
- _____. (2008), *Testojunkie*, Paris, Grasset.
- VIGARELLO, A.; CORBIN, A. & COURTINE, J-J. (2005). *Histoire du corps*. Paris, Seuil.

ZONDER, J. (2006). *Nouvelle espèce, visite guide. Encre de Chine et posca sur papier.*
Tryptique, Galerie EvaHober Paris.

Interpretando Alceu Penna: *O Projeto Figurino*

Daniela Nunes Figueira; Gabriela Ordones Penna; Maria Claudia Bonadio

Mestranda em Moda, Cultura e Arte, Coordenadora do Bacharelado em *Design* de Moda – Modelagem do Centro Universitário Senac

Mestre em Moda, Cultura e Arte

Doutora em História. Professora do mestrado em Moda, Cultura e Arte, Bacharelado em *Design* de Moda do Centro Universitário Senac.

Em *O espírito das roupas*, Gilda de Mello e Souza situa o criador de modas na “encruzilhada entres as solicitações do público e o impulso artístico”, e prossegue destacando a importância e o papel desse profissional que, “mais do que qualquer outro criador, terá, não há dúvida, de alertar sua sensibilidade para o momento social e pressentir os esgotamentos estéticos em vias de se processar. (...) Como o poeta ele é apenas o porta-voz de uma corrente que se esboça e cuja tomada de consciência se antecipa” (SOUZA, 1987, p. 31).

Alceu de Paula Penna (1915-1980) não entendia de agulha e linhas e nunca teve um ateliê de costura, mas, sem dúvida alguma, era um criador de modas, pois com seu olhar atento mesclava, em suas criações, formas, cores e estampas que conectavam harmoniosamente as últimas novidades da moda internacional, o momento sociohistórico e os elementos identitários da cultura nacional.

Nascido em Curvelo (MG), ao completar 17 anos muda-se para o Rio de Janeiro e ingressa na Escola Nacional de Belas Artes, em Arquitetura – curso que nunca concluiu. No mesmo ano, inicia seu trabalho de ilustrador no suplemento infantil de *O Jornal*, de Assis Chateaubriand, e logo em seguida torna-se

colaborador da revista O Cruzeiro, semanário de grande circulação do mesmo proprietário e um dos mais importantes do país. Também, no mesmo período, chega a trabalhar como ilustrador e desenhista de histórias em quadrinhos em O Globo Juvenil.

O artista gráfico é um dos mais importantes nomes da imprensa brasileira, de meados do século XX. Esse fato é lembrado por Accioly Netto, editor chefe da revista O Cruzeiro, ao destacar que “Alceu Penna foi um dos responsáveis pelo enorme sucesso da revista com a qual colaborou nada menos que 28 anos” (NETTO, 1998, p. 125).

A seção “As Garotas”, criada por ele e publicada semanalmente pela revista O Cruzeiro, entre 1938-1964, é seu trabalho mais conhecido. Anunciadas como “expressão da vida moderna” e “irrequietas e endiabradas” (Idem, Ibidem), “As Garotas”, “despertavam a fantasia juvenil masculina”, ao mesmo tempo em que apresentavam comportamentos ousados e inovadores, quando comparados ao padrão de feminilidade em vigência na época, pois entre outras coisas, “curtiam a vida a bordo de cadillacs sem a necessidade de companhias masculinas. (...) saíam sozinhas para os bailes de Carnaval e paqueravam com braços, pernas e colos à mostra” (JÚNIOR, 2004, p. 12).

Foi também um dos principais nomes da moda e do design gráfico brasileiro. Assinou durante mais de vinte anos as seções de moda das revistas O Cruzeiro, A Cigarra. Alceu elaborou ilustrações para capas de revistas (O Cruzeiro, A Cigarra e Tricô Crochê), quadrinhos, livros, capas de discos infantis (na série Disquinho, dirigida por Braguinha), embalagens e publicidade (Cigarros Souza Cruz, Melhoral, Biotônico Fontoura, entre outros); cenários e figurinos para shows, cassinos, teatro, cinema e televisão; fantasias para escolas de samba; estamparia para a indústria têxtil e coleções de moda (Rhodia e Ducal).

Falecido em 1980, na cidade do Rio de Janeiro, em decorrência de um derrame, teve sua produção (croquis, ilustrações de moda e publicidade veiculadas em revistas, projetos gráficos, projetos de coleções e figurinos, etc.)

cuidadosamente conservada por sua irmã Thereza (1927-2007), arquivista intuitiva que recebia em seu apartamento, no bairro do Flamengo, todos os pesquisadores e jornalistas interessados no trabalho de Alceu.

Do arquivo organizado por Thereza Penna, é que se pôde recuperar a maior parte das imagens e informações que permitiram ao jornalista Gonçalo Júnior escrever a biografia Alceu Penna e as Garotas do Brasil. Esse livro é parte de uma série de iniciativas que, de forma direta ou indireta, vêm redescobrimo e, de certa maneira, “reinventando” a obra do ilustrador. Um exemplo disso é o evento Minas Cult, organizado por Paulo Borges (2005, Belo Horizonte - MG), que homenageou a obra de Alceu Penna, convidando expoentes da moda nacional para desfilarem releituras de seus croquis. Evento que contou com uma exposição intitulada: As Garotas do Alceu, realizada no Museu de Arte da Pampulha, com curadoria da editora do Caderno Feminino do Jornal Estado de Minas. Nos últimos cinco anos, a seção “As Garotas” foi lembrada também em dois outros livros de memórias: Feliz 1958: o ano que não deveria terminar, de Joaquim Ferreira dos Santos e, ainda, O mundo não acabou, de Alberto Villas.¹

Entretanto, exceção feita à biografia, a maior parte dos trabalhos e exposições citados privilegiou ou lembrou exclusivamente a seção “As Garotas”. Assim, o objetivo da 2ª edição de O Projeto Figurino², realizada entre 2005-2007 e coordenada pelas professoras Maria Claudia Bonadio (pesquisa) e Daniela Nunes Figueira (Modelagem), foi proporcionar maior visibilidade à diversidade da produção de Alceu Penna, especialmente entre os alunos do bacharelado em Design de Moda e do mestrado em Moda, Cultura e Arte do Centro Universitário Senac, com a finalidade de confeccionar alguns figurinos e roupas para o dia-a-dia, com base numa interpretação de seus desenhos.

Em sua primeira etapa, foram realizadas pesquisas no acervo de Thereza Penna e no Arquivo do Jornal Estado de Minas 2, a fim de reunir imagens e informações que pudessem aproximar alunas participantes do projeto 3 ao trabalho de Alceu, do cotidiano das mulheres do Brasil dos anos 1930-1970 e da prática de

trabalho dos figurinistas. Com esse intuito foram promovidos workshops, palestras e visitas à exposições.

Na segunda etapa do trabalho, as alunas escolheram, entre as ilustrações de moda e croquis disponibilizados, um total de nove peças a serem confeccionadas. E, para tanto, foram inicialmente feitos estudos de desenvolvimento das formas com base nas técnicas de modelagem plana e moulage, e, sobretudo, no desenvolvimento das modelagens houve desafios, uma vez que, além da transposição das imagens delineadas no papel para o tecido, o objetivo era manter no produto final suas principais características estilísticas, em relação às ilustrações e aos croquis feitos por Alceu, como, por exemplo, a sensualidade, a representação visual dos movimentos da dança, a utilização da geometria na elaboração dos figurinos e as fortes conexões com a moda. Ao transformarmos muitas daquelas peças (que, talvez, nunca chegaram a sair do papel) em peças de roupas, foi necessário realizar estudos e adaptações, tanto na modelagem quanto na adequação dos tecidos e outros materiais, muito provavelmente diferentes do que se encontrava disponível na época em que Alceu havia elaborado seus trabalhos de ilustrações e croquis.⁵

Em maio de 2007, as peças confeccionadas foram reunidas para uma exposição itinerante, denominada O Brasil na ponta do lápis: Alceu Penna, modas e figurinos, que apresentou também reproduções de croquis e ilustrações de moda criadas por Alceu Penna, contando com a apresentação de um texto do escritor Ruy Castro.⁶

A influência da moda em seus figurinos é visível, por exemplo, nas duas ilustrações de moda veiculadas, respectivamente, nas edições de 19/6/1954 e de 7/6/1958, para a revista O Cruzeiro, como sugestão para trajes de festa junina (ver figuras 1 e 2) e que, além de seguirem a silhueta proposta do new-look, apresentavam também a irreverência e o colorido dos anos dourados. E já no início dos anos 60, os tubinhos, na ordem do dia, serviam de base para a criação da fantasia Pierrete, apresentada em 15/2/1964.

A representação gráfica do vestido inspirado em Carmen de Bizet e elaborada entre o final da década de 1930 e o início de 1940, por exemplo, é construída por uma seqüência de círculos pretos representados em escala que confere leveza, sensualidade e movimento ao desenho e que, por sua vez, parece dançar sobre o papel. No mesmo desenho, acessórios, brincos brancos e arredondados repetem as formas e as cores das castanholas, confirmando a importância da geometria em seu trabalho, provavelmente uma influência de seu tempo de estudante de arquitetura (ver figuras 3 e 4).

Nessa criação, forma, cores e tecidos são pensados e representados graficamente como acessórios de corpos dançantes – cujos movimentos imprimem novas formas e significações às roupas –, conectando-se, portanto, com as reflexões de Gilda de Mello e Souza sobre moda e arte.

No entender da socióloga: “para que a vestimenta exista como arte é necessário que entre ela e a pessoa humana se estabeleça aquele elo de identidade e concordância que é a essência da elegância. Recompondo-se a cada movimento, jogando com o imprevisto, dependendo do gesto, é a moda a mais viva, a mais humana das artes” (SOUZA, 1987, p. 41).

Em linhas gerais, o estudo das produções de Alceu Penna revela-nos que, se na elaboração das seções de moda, pelo menos até o final da década de 1950, precisava se ater à reprodução de modelos propostos por costureiros franceses ou lojas de departamento norte-americanas, era na elaboração dos figurinos e fantasias que ele exercitava o seu lado criador, ao proporcionar formas e cores às suas concepções de moda. Talvez seja possível pensar as fantasias de carnaval elaboradas pelo ilustrador, no sentido que Roberto DaMatta confere à palavra fantasia: uma “produção cultural” de duplo sentido, “algo que se pode sonhar acordado” e, ao mesmo tempo, uma roupa usada no carnaval, que permite “que possamos ser tudo o que queríamos, mas que a vida não permitiu” (DAMATTA, 1986, pp.74-75). É possível aventar que Alceu Penna se utilizava desse momento de “escapismo” para colocar em prática algo que parece ter sido um de seus

“sonhos”: a elaboração de uma moda com características nacionais, ou pelo menos
elaboração de roupas originais.



Acervo Thereza de Paula Penna



Marcos Muzi



Acervo Thereza de Paula Penna



Marcos Muzi

NOTAS

1. A produção de Alceu Penna também foi contemplada em trabalhos de mestrado, além de um artigo, a saber: PENNA, Gabriela Ordones; JOFFILY, Ruth. Jornalismo de moda, jornalismo feminino e a obra de Alceu Penna. Dissertação de Mestrado. UFRJ, 2002; BASSANEZI, Carla; URSINI, Carla. O Cruzeiro e As Garotas. In: Cadernos Pagu, n. 4, 1995, pp. 243-260. Trabalhos de sua autoria foram exibidos também nas exposições Traço e imprensa: as artes gráficas, a ilustração e a caricatura no Brasil. São Paulo, MAB/Faap, de 25 de maio a 29 de jun. de 2003; O preço da sedução: do espartilho ao silicone. São Paulo, Itaú Cultural, de 18 de mar. a 30 de maio de 2004.
2. A primeira edição do Projeto Figurino aconteceu em 2004, foi coordenada pela profa. Maria Lúcia Bueno Ramos. Teve como tema as “Mulheres de Machado”. Atualmente, o projeto encontra-se em 3ª edição, coord. pelo prof. Enersto Boccara. Tem como tema a reprodução dos figurinos do Ballet Triádico de Oskar Schelmmmer.
3. As pesquisas nos acervos foram realizadas por Gabriela Ordones Penna e Maria Claudia Bonadio.
4. Participaram do projeto as alunas da graduação: Ana Paula Mendonça, Carla Destri Leme, Caroline Palma, Débora Amaral, Liliane Nunes, Maria Luisa Fonseca, Mariana Alves Carbonell, Mariana de Mesquita, Mariana Facchini, Marianna Garcia, Marina Schmidt, Mônica Zorzertto, Natália A. Baraldi, Natália Abdo Basso, Natália M. Roveri, Nathália T. Avena, Roberta de O. Pereira e Tatiana Mari Sasaki.
5. Os trabalhos de modelagem foram coordenados pelas profas. Daniela Nunes Figueira, com a colaboração da profa. Isamara Freires e Glenda Kreutzer.
6. Inicialmente, a exposição foi realizada em maio de 2007 no saguão da Biblioteca do Centro Universitário Senac. Entre os meses de junho e outubro, a exposição foi apresentada também nas seguintes unidades do Senac: Lapa Faustolo (São Paulo), Sorocaba e São José do Rio Preto.

REFERÊNCIAS

- DAMATTA, Roberto (1986). *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro, Rocco.
- JÚNIOR, Gonçalo (2004). *Alceu e as Garotas do Brasil: moda e imprensa – 1933-1980*. São Paulo, CLUQ.

NETTO, Accioly (1998). *Império de papel. Os bastidores de O Cruzeiro*. Porto Alegre, Ed. Sulina.

SOUZA, Gilda de Mello e (1987). *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo, Companhia das Letras.

A construção dos estilos de vida na cultura contemporânea a partir do consumo simbólico da moda

Ludmila Prado Massarotto

Data de defesa: 01/09/2008

Instituição: Centro Universitário Senac - SP

Este trabalho não consiste em uma pesquisa sobre a moda, propriamente dita, e sim sobre o que ela representa, transmite ou comunica, em suma, sobre o que ela significa no que tange às relações sociais, pessoais e, sobretudo, à construção dos estilos de vida na contemporaneidade. O maior interesse desta pesquisa está no valor simbólico da cultura material que permeia o cotidiano de todos nós. Parte-se do pressuposto que as coisas não existem por si só, e sim pelo significado, pelo sentido que as pessoas atribuem a elas. Entende-se que a cultura material como um todo consiste em um complexo sistema de códigos simbólicos a serem decifrados, interpretados e ressignificados pelos usuários, e os artigos de moda pertencem a esse universo.

A proposta desta pesquisa é apresentar um olhar que atravessa a superfície da moda, que transcende a aparência, aquilo que é visível a "olho nu", indo além do óbvio. Para além da compreensão dos significados culturais que os produtos de moda estão imbuídos, se busca ainda captar a relação estabelecida entre os consumidores e esses específicos artefatos culturais, em outras palavras, os usos que se faz da moda.

Mais do que isso, por um lado, este estudo visa compreender a intensificação da segmentação cultural nas sociedades contemporâneas, as implicações desse processo na constituição e definição das identidades coletivas e individuais e, por outro lado, a maneira como o mercado de bens de consumo

responde a isso, oferecendo uma variedade cada vez maior de produtos de forma a atender demandas específicas, por sua vez, relacionadas com determinados estilos de vida. A moda é, portanto, um excelente objeto de análise para se pensar todas essas relações, consistindo no sinal mais epidérmico das escolhas, preferências e gostos, em suma, dos estilos de vida.

O capítulo 1 é o mais denso teoricamente e compreende a tentativa de entender a complexidade de valores, representações, funções e papéis que são subjacentes à moda. Para isso, sentiu-se a necessidade de investigar as transformações sociais e culturais pelas quais as sociedades ocidentais vieram passando do século XIX aos dias de hoje em decorrência do processo de modernização, mais especificamente a partir da Revolução Industrial. Esse acontecimento altera completamente a constituição das sociedades e, por conseguinte, as formas de sociabilidade.

Com o avanço da industrialização as cidades se transformam em grandes centros urbanos, onde várias culturas e costumes distintos se misturam; em meio às opções que continuamente se multiplicam, o homem se vê obrigado a fazer suas escolhas por ele mesmo e diante da grande diversidade que as cidades apresentam ele se volta cada vez mais para si, num processo de individualização crescente, tornando-se o maior responsável pela escolha do caminho que pretende seguir. A modernidade impõe ao indivíduo uma crise de identidade, produzindo uma sensação de “perplexidade da indeterminação”, conforme denomina Edgar Morin. “A sociedade moderna por si mesma suscita os acontecimentos e desvios em virtude do caráter extremamente frouxo da integração dos elementos que a constituem. Ela alimenta uma instabilidade permanente”.¹

Atento a esse movimento, Georg Simmel² percebe que um novo modo de viver emerge, é o estilo de vida moderno, pautado pela nova política monetária que deriva do sistema industrial capitalista de produção e que influenciará profundamente todas as esferas da vida social, inclusive a relação entre o indivíduo e a moda, da qual Simmel se apropria de forma pioneira e muito profunda para

pensar as características constitutivas dessa modernidade que se impõe, a exemplo da dialética que lhe é intrínseca. A respeito disso, Thorstein Veblen³ também é uma referência importante, pois chama a atenção para o deslocamento do ócio conspícuo para o consumo conspícuo como sinal diacrítico de status na sociedade industrial burguesa, e a roupa, nesse sentido, aparece como forte emblema pecuniário. Ambos os autores ajudam a compreender o papel social da moda numa sociedade profundamente marcada pelas diferenças de classes sociais, tendo em vista que ela é um produto, ao mesmo tempo em que contribui para a produção da divisão da sociedade.

Observa-se que na segunda metade do século XX, especialmente a partir da década de 1960, a realidade adquire novos contornos, diferenciando-se, portanto, da modernidade que caracterizou o século XIX. As sociedades se complexificam e se apresentam mais fragmentadas culturalmente, a mídia e os meios de comunicação se tornam mais desenvolvidos tecnologicamente e suplantam fronteiras, o mundo globalizado fica cada vez mais interconectado, os jovens se destacam, diversas subculturas urbanas emergem e a cultura de consumo se segmenta de modo a atender às demandas específicas dos variados tipos de consumidores.

A cultura de classes, que outrora fora a principal referência para o entendimento das relações sociais, cede lugar à noção de estilos de vida como variável sociológica explicativa. As pessoas se aproximam e se distanciam umas das outras não mais por simplesmente pertencerem à mesma classe sócio-econômica, mesmo que esse continue a ser um critério relevante, mas em razão dos gostos, preferências, hábitos em comum, em suma, dos estilos de vida, tema esse fundamental na obra de Pierre de Bourdieu⁴.

A moda, por sua vez, acompanha todas essas transformações pelas quais as sociedades ocidentais vieram passando e, conseqüentemente, o seu papel social muda de acordo com as circunstâncias e contextos específicos. A moda, que por mais de um século serviu à comunicação das diferenças das culturas de classe e à

homogeneização da massa, agora passa a uma das maiores produtoras de subjetividade, ela se democratiza e se personaliza cada vez mais. Não há mais uma única instância capaz de conferir legitimidade à moda, pois agora diferentes modas surgem e coexistem, inclusive de baixo para cima, dos guetos e subúrbios, das ruas para as passarelas.

Há ainda a questão do consumo, outro tema central do capítulo 1. O consumo é tratado aqui a partir de uma perspectiva cultural e o que se procura evidenciar é o seu caráter simbólico, sua função expressiva, representativa e comunicativa. Ele é tido como estruturador do universo cultural, atuando como principal mediador das relações sociais. Ao consumir algo, o indivíduo testa as suas escolhas e, ao fazê-las, exercita a consciência de si mesmo, de suas preferências e gostos e os comunica aos demais. Logo, o consumo está intrinsecamente relacionado à construção dos estilos de vida na cultura contemporânea. A mercadoria se torna o principal nexos responsável pela socialização dos indivíduos e, assim sendo, a estruturação do imaginário social, bem como a estruturação da subjetividade individual são balizadas por essa forma social. Dentre os teóricos que abordam o tema, ora enfatizando o caráter social e coletivo, ora o seu aspecto mais individual e subjetivo, destacam-se Jean Baudrillard⁵, Michel De Certeau⁶, Pierre Bourdieu, Mike Featherstone⁷ e Colin Campbell⁸.

As principais referências para o entendimento desta transição para as sociedades contemporâneas são Diana Crane, Gilles Lipovetsky e Mike Featherstone, pois, além de oferecerem uma visão mais geral das diversas esferas sociais, dialogam diretamente com vários dos autores apresentados ao longo do capítulo, possibilitando, assim, uma “amarração” das idéias aqui discutidas. Tais autores são, portanto, os “fios-condutores” de toda a discussão teórica que se pretende e, portanto, perpassam todo o trabalho.

Paralelamente à pesquisa teórica buscou-se fazer uma pesquisa de campo, núcleo do capítulo 2, que consiste, mais especificamente, em um estudo de caso com uma grife de moda. O objetivo deste estudo de caso é verificar na prática, na

esfera mercadológica, a aplicação e desenvolvimento de alguns conceitos discutidos, de modo a ilustrar e exemplificar as idéias que permeiam o primeiro capítulo. Sendo a contemporaneidade caracterizada pela crescente segmentação cultural, pela pluralidade de estilos de vida e pela ampla gama de possibilidades de escolha, a idéia com esse estudo de caso é averiguar como uma grife de roupas define seu público-alvo, buscando atender as especificidades de um nicho do mercado e como ela se posiciona e se diferencia em meio à concorrência mercadológica através de um conceito ou da construção de uma identidade da marca. A marca escolhida foi a V.ROM, uma grife de roupas e acessórios destinada a atender o público masculino que pertence ao empresário Alberto "Turco Loco" Hiar, proprietário também da conhecida grife Cavallera.

O capítulo 2 é um trabalho de bricolagem, uma espécie de "*patchwork*" de conceitos, dados de campo e imagens. Contudo, antes de apresentar a interpretação dos dados da pesquisa, pelo fato de se tratar de uma marca para homens, parte do segundo capítulo é dedicada à compreensão da noção de masculinidade, ou melhor, da transformação que esse conceito sofreu nas últimas décadas, a contar dos anos 1960, e como isso ajuda a compreender a diversidade de papéis e imagens que hoje se encontram disponíveis para serem acessados pelos homens.

Dario Caldas⁹, Sócrates Nolasco¹⁰, Marko Synésio Monteiro¹¹ e Patrícia de Sant'anna¹² foram alguns dos autores que forneceram os instrumentos teóricos para o entendimento das mudanças pelas quais a identidade masculina passou e como isso afetou a relação entre o homem e a moda.

Outro aspecto fundamental do segundo capítulo é a discussão em torno do conceito de subculturas urbanas, que tem como principais referências as pesquisas de Márcia Regina da Costa¹³ e Helena Wendel Abramo¹⁴, de modo a contribuir para a compreensão da diversidade estilística que caracteriza as culturas urbanas contemporâneas e entender a posição que a marca V.ROM ocupa nesse mosaico

cultural. Feito isso, o que finaliza o capítulo é uma interpretação dos dados de campo à luz das teorias já apresentadas.

NOTAS

1 MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1986, p. 129.

2 SIMMEL, Georg. *Filosofia de la moda*. In: **Cultura Feminina e Otros Ensaïos**. México, Editora Espasa Calpe, 1961.

_____. *A Metrópole e a Vida Mental*. In: **O fenômeno urbano**. Textos Básicos de Ciências Sociais. Rio de Janeiro, Zahar, 1973.

3 MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1986.

4 BOURDIEU, Pierre. *Gostos de Classe e estilos de vida*. In: ORTIZ, Renato (org.). **A sociologia de Pierre Bourdieu**. Ed. e Livraria Olho D'água LTDA, 2003.

_____. *La dinámica de los campos; El habitus y el espacio de los estilos de vida*. In: **La distinción, el criterio y bases sociales del gusto**. Madrid, Taurus, 1988.

5 BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade do consumo**. Lisboa: Edições 70, Ltda, 1995;

6 DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

7 FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós modernismo**. São Paulo: Studio Nobel Editora, 1995.

8 CAMPBELL, Colin. **A ética romântica e o espírito do consumismo moderno**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

_____. & Barbosa, Livia. **Cultura, consumo e identidade**. Rio de Janeiro: Editoria FGV, 2006.

9 CALDAS, Dario (org). **Homens: comportamento, sexualidade, mudança**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1997.

10 NOLASCO, Sócrates (org.). **A desconstrução do masculino**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

11 MONTEIRO, Marko Synésio. *Estilos de masculinidade: gênero e consumo em revistas masculinas contemporâneas*. In: WAJNMAN, Solange e ALMEIDA, Adilson José (orgs.) **Moda, comunicação e cultura: um olhar acadêmico**. São Paulo: Arte e Ciência; NIDEM – Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Moda / UNIP; FAPESP, 2002.

12 SANT'ANNA, Mara Rúbia. **Teoria de moda: sociedade, imagem e consumo**. Barueri, SP: Estação das Letras Editora, 2007.

13 COSTA, Márcia Regina da. **Os “Carecas do Subúrbio”: caminhos de um nomadismo moderno**. Petrópolis, Rio de Janeiro, Editora Vozes, 1993.

14 ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas Juvenis**. São Paulo: Editora Página Aberta, 1994.

Alta-costura e cinema: o papel da estrela no roteiro da moda

Adriana Regen

Data da defesa: 14/12/2007

Instituição: Centro Universitário Senac

Moda, com o nome de alta-costura, e cinema, como cinematógrafo, surgiram na segunda metade do século XIX e têm retratado, desde então, os costumes e estilos de vida das populações ao longo do tempo. Tanto a moda quanto o cinema desenvolveram sistemas de produção e distribuição eficientes e lucrativos a partir dos anos 1900. Pode-se estabelecer um paralelo entre os dois processos, já que ambos tiveram seu auge nas décadas de 1920 e 1930, uma retração durante Segunda Guerra Mundial, que prejudicou mais a alta-costura, e um último fôlego nos anos 1950, entrando depois numa fase de declínio, seguido de uma reestruturação.

Além da trajetória paralela, moda e cinema firmaram uma parceria que foi de grande ajuda para ambos os sistemas, centrada na figura da estrela. As atrizes usavam a roupa da alta-costura para enfatizar seu *glamour*, dentro e fora das telas, levando ao mimetismo milhares de mulheres em todo o mundo, enchendo as platéias, ao mesmo tempo em que davam a conhecer os nomes dos criadores. Estes, por sua vez, atingiam uma clientela numerosa e internacional, principalmente americana, que dificilmente viria por outros canais de divulgação. O nome do costureiro sobrepõe-se ao do figurinista, contribuindo para a imagem de *glamour* dos filmes de Hollywood.¹

Nas primeiras décadas do século XX o público de cinema era formado, em sua maioria, pela camada mais pobre da população. Era um entretenimento barato e sem pretensões culturais, que mostrava histórias cômicas ou mitológicas, de fácil compreensão, a fim de contentar indivíduos de várias culturas que se encontravam nas cidades. No primeiro capítulo demonstramos que, ao longo dos anos, tanto a frequência cinematográfica quanto os enredos dos filmes se diversificam e se ampliam, modificando também as relações entre o público e a figura da estrela.

Acompanhamos o processo de “fabricação” de estrelas inventado por Hollywood, o *star system*, que colocou atrizes em posição de ícones de moda e beleza, não somente através de suas personagens nos filmes, mas principalmente pelas fotografias em revistas, cartazes, programas de rádio e, mais tarde, vinculando suas imagens à publicidade e à televisão. As estrelas

dos primeiros tempos do cinema, consideradas deusas inatingíveis, vão se modificando a partir dos anos 1930, chegando mais perto do público e despertando maior identificação com a audiência.

Na segunda metade do século XX o número de espectadores começa a cair, exigindo dos estúdios uma mudança de estratégia e originando novos modelos de produção. O sociólogo Edgar Morin, cujo livro “*As estrelas de cinema*” foi uma importante fonte para esta pesquisa, chama esse período de “crepúsculo do *star system*”. Thomas Schatz, autor que relata os meandros e políticas dos grandes estúdios de Hollywood em “*O gênio do sistema*”, é menos dramático e explica que o fim do sistema de estúdio não significou o encerramento dos estúdios, pois estes continuaram a ter os melhores equipamentos para produção. Mas o abandono daquele sistema marcou o fim do período clássico, da “idade de ouro” de Hollywood².

As mudanças econômicas e sociais que ocorreram nos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial são abordadas no segundo capítulo, com foco na postura das mulheres em relação ao trabalho externo e ao consumo, além do surgimento dos jovens como grupo social independente. Os novos parâmetros são discutidos através da atriz Audrey Hepburn e de seus filmes, por representarem a imagem de uma nova feminilidade que começa a se esboçar na década de 1950. Audrey foi uma mulher fora dos padrões instituídos pela moral dominante na sociedade americana da época, ajudando a quebrar paradigmas estéticos, mas também de atitudes, comportamento e estilo de vida. Além disso, ela estabeleceu uma parceria inédita com o costureiro francês Hubert de Givenchy, que a vestiu em sete filmes e também fora das telas.

Esta relação entre a estrela e o costureiro é analisada neste trabalho como um exemplo da colaboração entre o cinema e a moda, que funcionou como ferramenta de *marketing* para ambas as indústrias ao longo do século XX. O terceiro capítulo aborda as parcerias entre a moda e o cinema desde as primeiras décadas do século, com foco nos mecanismos de produção das casas de alta-costura e sua relação com as estrelas. Audrey vestia Givenchy em todas as ocasiões públicas ou nos lançamentos dos filmes e posou como modelo para fotos de inúmeras coleções, beneficiando-se da nova estética proposta por ele, em sintonia com a imagem de mulher moderna que ela representava. Ele, por sua vez, ganhou visibilidade internacional e uma clientela americana fiel graças à fama da atriz.

A partir de meados dos anos 1960 a alta-costura, assim como o cinema, começa a perder seu público. A mulher moderna, com sua vida movimentada, não quer mais perder tempo com provas no *atelier* do costureiro. A presença dos jovens ganha importância e cria novas demandas de produtos de moda, e novos estilistas para supri-las. Londres surge como pólo de tendências, ofuscando a hegemonia de Paris.

Os estilos de vida se diversificam, assim como a indústria cultural e de produtos de todos os tipos, como explica a socióloga Diana Crane³. Surge o *pret-a-porter*, com roupas práticas de boa qualidade, que atendem clientelas das classes alta e média. A moda de rua, produzida

espontaneamente por e para grupos sociais distintos, destina-se aos mais jovens, de várias camadas e rendimentos distintos, onde a alta moda passará a se inspirar.

A segmentação e os novos ritmos de vida fizeram a alta-costura perder muito do seu público, assim com a televisão prejudicou a audiência cinematográfica. A ambos os sistemas, da moda e do cinema, só restava mudar para sobreviver.

NOTAS

- 1 BRUZZY, Stella, *Undressing cinema – clothing and identity in the movies*. London/NY: Routledge, 1997, p. 3.
- 2 SCHATZ, Thomas, *O gênio do sistema*. São Paulo: Companhia das letras, 1988, p. 480.
- 3 CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade nas roupas*. Senac, SP, 2006.

SANDRA CINTO: a reafirmação do enigma da arte

Miguel Chaia

Professor da PUC-SP e pesquisador do Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política – NEAMP.

As pinturas-desenhos de Sandra Cinto possuem uma perspectiva situada na beira de um penhasco, deixando ao nosso olhar insondáveis cenários. A artista constrói espaços para o mergulho e neles tece amarrações de linhas, traços e imagens que expressam a imensidão do mundo. Cada obra é uma representação parcial de uma totalidade maior, composta por figurações e abstrações, por formas orgânicas ou geométricas que guardam o mistério a ser serenamente enfrentado. Em seus trabalhos, Sandra Cinto nos oferece pistas daquilo que mais se aproxima da idéia de infinito.

Entretanto, a dimensão sublime que atravessa a obra dessa artista esconde tensões que imprimem potência e movimento ao seu fazer artístico que, por sua vez, pede para ser desvendado. De imediato, pode-se perceber que Sandra desenvolve uma linguagem que transita entre pintura-desenho-objeto-fotografia-instalação e vice-versa, esgarçando as fronteiras entre tais suportes, mantendo articulações próprias entre signos plásticos e pesquisando a diversidade de mídias para exprimir uma coerente poética.

Além do mais, uma análise do conjunto dos seus trabalhos deixa entrever que eles estruturam-se pela presença simultânea de tempos, isto é, neles coexistem noite e dia. Mesmo nas paisagens noturnas a radiação brilhante das

formas é dada pela luz solar; e as obras claras, diurnas, abrem-se à luminosidade lunar. Sandra Cinto trata a quebra da lógica do real, mesma questão presente em René Magritte, captando no mesmo instante a sobreposição do dia e da noite.

Assim, planos coloridos pelas cores verde, azul, cinza ou preto engendram um amplo espaço de continuidade permanente, porém organizando construções engenhosas e delicadas, em decorrência de traçados prateados ou brancos e, também, em virtude da lógica poética da artista que busca dar um sentido ao mundo – seja ele o reino da subjetividade ou o macrocosmo. A artista quer tratar da materialidade utilizando-se de múltiplos focos de luzes. Entram num embate a estruturação geométrica e as formas básicas estelares, permitindo que o silencioso campo de cor se movimente pelas expansões e multiplicações das formas luminosas.

Sandra Cinto perscruta o cosmo que, de maneira diferenciada, é dimensão que encontra lugar nas pinturas de Tomie Ohtake, ao elaborar espaços curvos presentes no universo.

Com tais recursos, Sandra Cinto faz flutuar construções visuais que ficam pairando no ar à disposição de nosso olhar. Manuseando efeitos de distanciamento e aproximação, a artista elabora particulares relações entre as imagens que permitem traçar um paralelo da sua obra e a música. Se os seus primeiros trabalhos eram equivalentes à música de câmara, gradativamente, no avanço de sua trajetória, Sandra Cinto vem produzindo com explícito caráter sinfônico, talvez também por causa de seu desejo de ampliar as fronteiras e suas experiências com instalações. Ver uma obra de Sandra Cinto não deixa de ser um experimento vinculado a musicalidades visuais.

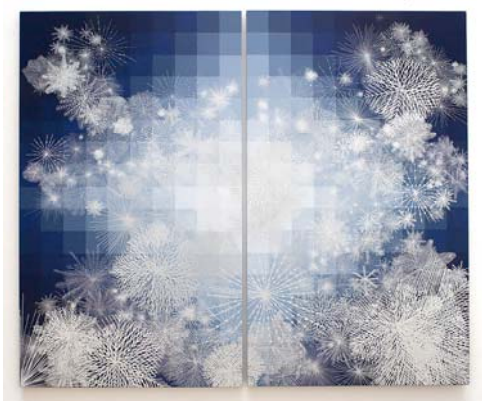
Sandra Cinto, embora num tratamento diferente, aproxima-se de Alberto da Veiga Guignard e de Roberto Matta, autores de paisagens elaboradas em camadas, abertas em grande panorâmica, seja representando as nevoadas montanhas de Minas Gerais, no caso do brasileiro, ou das oceânicas vistas habitadas por linhas de energia e por formas abstratas e surreais, no caso do chileno.

A seqüência de tensões e deslocamentos pode ainda ser percebida ao se considerar o uso da fotografia pela artista, como meio que recorta a realidade ou expõe a memória. Dessa forma, incluindo tal suporte na feitura de algumas obras, Sandra Cinto coloca para conviver simultaneamente o real e o imaginário, incluindo aí, num mesmo fluxo estético, registros de história e descrições de utopia.

Se, de um lado, parte de seus trabalhos expressa atemporalidade; de outro, quando a artista utiliza-se da fotografia ou da imagem de objetos verificáveis na vida cotidiana, o tempo em suspensão passa a conviver com a temporalidade da vida.

O estado de beleza criado por Sandra Cinto camufla o enigma da arte que seus trabalhos carregam, baseando-se numa série de ambigüidades, deslocamentos e tensões. Ao mesmo tempo, sua obra oferece representações de aparente quietude e harmonia, quando Sandra discute a fronteira entre a representação do real e a da ficção visual; quando questiona a relação entre a unidade como padrão de repetição e a totalidade como dimensão inapreensível; quando procura aproximar acontecimentos corriqueiros à abrangência do absoluto; e, ainda, quando efetivamente a artista busca outras possibilidades para estabelecer ligações, as mais diversas, nos campos da vida e da arte, mostrando suas metáforas construídas pelas imagens de lâmpadas acesas, focos de luzes, escadas ou pontes.

Novembro de 2008



Editorial

Studies on the body at the center of contemporary intellectual debate, are mobilizing a variety of looks and fields. The issue has been the object of interest in areas as different as the social sciences, history, biology, medicine, literature, history of art, philosophy, psychology, among others. In view of the multidisciplinary nature of the magazine *Iara*, chose the theme Body and culture as objects of the issue of the second paragraph, by its affinity with our mission to create a field of research and conflated with different points of view, in that dialogue between scientific thought and aesthetic dimension is becoming more common and desirable.

The texts that make up the dossier, organized by Ana Lucia de Castro and Denise Bernuzzi of Sant'Anna, show the diversity of approaches and perspectives characteristics of this field of research. The profile of authors and the cutouts with which they work are also very diverse. The issue brings two pictures related to the key theme of the body in the contemporary, operating from different backgrounds and traditions. The Frenchman Bernard Andrieu is defined as the body philosopher and historian of the brain psychological. The English sociologist Mike Featherstone is connected to the tradition of Cultural Studies at the School of Birmingham.

Here, we have authors who have approached the issue from specific clippings. Nizia Vilaça and Richard Miskolci discuss connections between body and fashion, the first, in terms of communication, and second, of sociology. Camille Desmoulié enters the issue through literature and aesthetics in his essay on the body in poultry. Completing the dossier, we have an interview with Bernard Andrieu, conducted by researcher at Unicamp, Carmen Costa.

In addition to the text of the dossier, presented a paper Alain de Quemin, French sociologist of art, about the globalization of the market for contemporary art. The Memory section of fashion brings a report from the research that the historian Maria Claudia Bonadio coordinated at Senac University Center about the pages of fashion, created by artist plastic mining, Alceu Pena, in the magazine *Cruise* in years 40 and 50. Finally, our Reflections Aesthetics bring the work of contemporary Brazilian artist Sandra Cinto, the object of a small test written by Miguel Chaia.

Maria Lúcia Bueno
Editor

Em direção à auto-saúde: o capitalismo do si corporal

Bernard Andrieu

RESUMO

A auto-saúde favorece a autonomia do paciente, que deve, de agora em diante, ser plenamente informado e dar seu consentimento; mas ele desenvolve também a procura de soluções alternativas (consultas múltiplas de especialistas, as medicinas alternativas, a definição de um percurso de saúde individual). Seria essa auto-saúde o novo ópio, ironia última do capital, de um povo sem outra utopia que seu corpo?

A auto-saúde (*auto-santé*) é uma técnica antiga de ser médico de si mesmo, pela qual o indivíduo quer tornar-se sujeito de sua avaliação, de sua medicação e de sua cura. Recusando submeter-se ao diagnóstico exógeno, a pessoa restabelece, com base em sua própria vivência corporal, os sinais dos desequilíbrios e disfunções. A transformação da relação da pessoa com seu corpo foi produzida pela livre disposição de si e pela incorporação de novas técnicas: o corpo não é mais um obstáculo à cura, ele participa ativamente do diagnóstico, do protocolo terapêutico e da resiliência psicofisiológica.

A auto-saúde favorece a autonomia do doente, que deve estar plenamente informado e de acordo; mas ela também desenvolve a busca por soluções alternativas (múltiplas consultas de especialistas, as medicinas alternativas, a definição de um percurso de saúde individual).

Regime	Técnica	Auto-saúde	Cuidado	Mercado	Corpo
Ascetismo	Regime	Médico de si	Cuidado de si	Tamanho Dietético	Imagem do corpo
Culto ao corpo	Exercício Manutenção	Médico de seu corpo	Cuidado com o corpo		Esquema corporal
Mudar de corpo	Eugenismo Cirurgia	Autodesign	Cuidado de hibridez	Dopagem	Identidade Corporal
Desfrutar seu corpo	Desenvolvimento pessoal	Automedicina	Cuidado de harmonia	Massagem, ioga	Vivência corporal

Tipos de auto-saúde corporal

O «melhor-estar» se manifesta por um eugenismo negativo, uma auto-saúde e uma hibridação do corpo natural com as biotecnologias. O *eugenismo negativo*, ao contrário do positivo, assenta-se em uma decisão individual nos consultórios médicos, colocando a pessoa diante da responsabilidade pelo seu corpo (aborto, testes de despistagem): a eliminação, terapêutica ou por escolha, dos embriões suscetíveis de portar ou de desenvolver anomalias genéticas deixa transparecer um corpo ideal e normal como padrão social. Embora a responsabilidade pela auto-avaliação de seus próprios produtos corporais caiba ao indivíduo, este, na verdade, cumpre o trabalho de seleção social: as normas explícitas do corpo funcional alimentam a crença no «melhor-estar» eliminando o *handicap*.

Escapar de seu destino

Ater-se ao corpo natural e herdado é considerado um sinal de fraqueza, pela doença e por sua mortalidade. A luta pasteuriana e higienista inseriu cada pessoa nas

lógicas de prevenção e do controle. O controle dos nascimentos, do *habitat*, da alimentação e das reproduções parece assegurar um biopoder do qual o indivíduo não poderia escapar.

O recuo da morte, segundo Paul Yonnet, caracteriza com justeza a modernidade ocidental, desde o século XVIII, pelo progresso da higiene e dos modos de existência: o indivíduo não está mais sozinho diante da morte, pois um conjunto de biopoderes encarrega-se dele, especializando seu corpo em tantas disciplinas patológicas: loucura, histeria, cancerologia, parto... Essa especialização dos tratamentos produziu uma heterossaúde, delegando ao médico, ao psiquiatra, ao psicanalista, ao *expert*, ao especialista um pedaço do corpo para análises de urina, de sangue, de fala.

Até a vacinação, cada um pôde submeter-se ao acaso da natureza, invocando o destino, a fatalidade ou o infortúnio; a peste e mesmo a Aids ainda são representadas segundo essa crença no destino. A saúde não dependia de nós, ela era obtida através de nós, idéia que, como demonstrou Michel Foucault, existia desde a Antiguidade, com os exercícios de ginástica, de dietética, de interpretação dos sonhos e de domínio de si. Mas se essas técnicas chegavam a conservar e a desenvolver a alma e o corpo, a doença, a deficiência e a velhice continuavam sendo uma prova mortal.

A medicina mecânica podia ainda conceber o corpo como um conjunto de peças. A substituição pela vacina, pelo transplante vivo trocou o modelo mecânico pelo modelo imunológico, descobrindo o corpo como organismo. Denunciando o zoológico humano, Peter Stoterdijk admitia que a medicina se tornava biotecnológica e que o corpo não mais proviria da natureza, mas de um controle cultural. Tratando-se mais de um anti-humanismo do que de fabricar organismos geneticamente modificados ou corpos hibridados de técnicas.

O cultivo do corpo

Com os cultos ao corpo, a pessoa encontrava na divisibilidade de sua matéria genética, celular e neural o meio para uma avaliação científica do estado de seu corpo. A matéria corporal é posta em cultura por meio dos testes, diagnósticos e protocolos, que situam a pessoa em uma posição de autocontrole, senão de auto-regulação, de seu colesterol, de sua contracepção e de seus vírus. O culto ao corpo desenvolveu uma recomposição narcísica da matéria, a fim de fazê-la corresponder à imagem ideal.

O culto estético ao corpo funciona em paralelo com o cultivo do corpo. A beleza não mais se encontra apenas nos cânones sociais, pois cada um compõe um ideal de beleza do qual se serve e de diferentes modos: o corpo se torna uma matéria-prima cuja modificação parcial redesenha os traços; a referência a uma imagem ideal do corpo serve para modelar o corpo real; a síntese pessoal é obtida a fim de singularizar sua individuação com um corpo incomparável e notável.

O autodesign

Aliando estética e biotecnologia, a pessoa pode definir seu *biodesign* fora dos alibis terapêuticos, invocando a necessidade do «melhor-estar». Georges Vigarello mostrou quanto essa passagem da lógica do bem-estar para a lógica do «melhor-estar» desloca a medicina do cuidado para o si: com efeito, se a garantia da limpeza e da higiene exige um biopoder constante e um controle pela heterossaúde, o desejo de aumentar o bem-estar, uma vez afastado o fantasma do eugenismo positivo, coloca o si no centro da preocupação existencial. Que corpo eu posso ter? Devo suportar esse corpo natural? Como substituir determinada parte por uma função artificial?

O enfraquecimento, a deficiência ou a disfunção não são mais os critérios que determinam a modificação corporal: o corpo se tornou o lugar e o tempo da identidade existencial; a qualidade dessa existência deve corresponder a seu ideal corporal, uma vez que a medicina e as biotecnologias fornecem soluções concretas. Em vez de reparar o

corpo restaurando nele o esquema corporal natural e inicial, a implantação de biotecnologias no corpo muda a natureza para uma nova ambiência, que se define pela interação entre o homem e a máquina, multiplicando assim as possibilidades de ação. Os limites do corpo natural constituem o bem-estar sobre uma gestão prudente de seus recursos: o medo do esgotamento e o risco de morrer definem uma economia do cuidado higiênico.

O si corporal (*soi corporel*) tornou-se um meio de se separar do argumento pós-moderno da crise da individualidade, segundo o qual o hedonismo teria conduzido a um individualismo excessivo; a crise de identidade é frequentemente interpretada como uma criação narcísica de um eu em busca de uma imagem ideal em um corpo perfeito. A falta ressentida de uma identidade correspondente à ordem de seus desejos lança a pessoa a uma melhora indefinida das condições materiais de sua existência corporal. A prospectiva do indivíduo é uma construção pessoal de um *autodesign* estético, por exemplo: a tatuagem, o *piercing* e os implantes fazem parte dessa personalização da imagem do corpo, a fim de fazê-la corresponder ao ideal mental e cultural. Esse *autodesign* participa de um movimento de resiliência pelo qual o eu se auto-repara, inscrevendo na pele e na superfície de seu corpo tantos sinais de identidade que são significações.

Mas esse *autodesign* da identidade é somente uma etapa na autocriação do si corporal. O si corporal implica que eu sou *através* de meu corpo e que toda transformação do corpo implica uma modificação do ser. De acordo com a análise de Margaret Lock, «*the body is a moving target*» (Lock, 1997, p. 279), pois o materialismo da identidade se apoia doravante na «*new genetics, celle biology, technosciences*», isto é, das ciências da mutação do si. A identidade natural está tão bem descentrada que a menção a um corpo natural de referência, que seria preciso recuperar ou manter, não é mais constituída em norma, pois o trabalho tecnobiológico da matéria fornece um conjunto indefinido de possibilidades de recombinações. O corpo se torna uma possibilidade biotecnológica do si.

Misturando natureza e cultura na *«production of DNA Hybrids»* (Lock, 1997, p. 289), a hibridação biotecnológica é um meio de humanizar a natureza e de desnaturalizar as leis da natureza, compondo seqüências genéticas que *«are simultaneously cultural and natural products»*. A possibilidade de o corpo biotecnológico criar uma forma viva inédita depende doravante da criatividade genética dos projetos de modificações das espécies: *«we are catapulted into an era of commodification and manipulation of body parts on a scale previously unimaginable»* (Idem, Ibidem, p. 292). O medo que pode suscitar essa criação inimaginável é o de uma perspectiva sem normas nem regras, pelo menos no plano da imaginação biotecnológica, ainda que consideradas as distâncias entre o ideal e a realização, a das próprias descobertas científicas.

O si corporal não é um retorno a um si constituído, nem a busca de um si perdido que as ciências poderiam recuperar. Lá onde o corpo natural se assenta nas determinações genéticas de seu desenvolvimento, o si corporal é o momento de afastamento do determinismo e de retomada da matéria por um projeto de subjetivação: o corpo deve corresponder menos à ordem dos desejos do que a um novo tipo de controle de sua biologia.

Mikael Hard e Andrew Jamison demonstram quanto o *húbris* biológico, atualizado pelas descobertas da genética e das nanotecnologias, introduz um novo esquema de interpretação na história das relações entre tecnologia e ciência: a identidade híbrida se situa em um contexto de cruzamento epistemológico entre tecnologia e ciência; a hibridação procura nas bordas e nas fronteiras *«the new hybrid identity of the environmental activist»* (Jamison, 2005, p. 278).

Uma autoplaticidade

A construção da identidade de um corpo plástico se baseia em uma renovação científica das representações das relações entre o inato e o adquirido (Morange, 1994, pp. 282-286). O corpo plástico corresponde a uma cultura da modificação corporal. A utilização do gênio genético, da cirurgia plástica e das biotecnologias autoriza,

atualmente, operar em nosso corpo modificações provisórias e definitivas. A plasticidade (Andrieu, 1997, pp. 12-20) é um dispositivo inato natural que assegura ao organismo um grau de organização diferente, pela consideração da interação com o meio ambiente. A plasticidade é também uma possibilidade cirúrgica de modificar a forma corporal e de mudar os órgãos. Enfim, a plasticidade é uma representação cultural de um corpo indefinido que seria preciso reconquistar, a fim de adquirir-se a si mesmo. O corpo plástico nasce de uma combinação de fatores que não pertencem ao mesmo nível, mas cuja conjunção pode aparentar-se também com uma conexão. Pois a representação, segundo a qual o corpo seria inteiramente cultural, é o resultado do abandono de um determinismo estrito e de uma congenialidade implacável.

A interação do inato com o adquirido no desenvolvimento corporal autoriza, atualmente, uma representação dinâmica da identidade, lá onde a separação entre o inato e o adquirido encerrava o indivíduo no destino de sua natureza. A natureza não seria propriamente tão implacável e o homem, por meio de suas técnicas, pode chegar a utilizar suas plasticidades para lhe impor artefatos, para lhe incorporar bioartefatos e para intervir sobre a elasticidade do tecido a fim de retocar a aparência estética. O corpo plástico utiliza a matéria viva como uma massa de modelar até o limite da modificação irreversível, aquela que impede qualquer possibilidade de reversão e de plasticidade. Nesse ponto, reside toda a diferença entre modificações corporais reversíveis e as irreversíveis, para as quais o «jogo dos possíveis» encontra-se cristalizado em uma identidade reduzida às aquisições incorporadas.

Existem, portanto, três diferentes níveis no corpo plástico: (1). A expressão natural da plasticidade como na regeneração dos órgãos e os mecanismos de readaptação funcionais. Essa plasticidade inata autoriza uma perfectibilidade e uma reparação pelas terapias gênicas e celulares. (2). A utilização cultural dessa plasticidade natural, pelo homem, com o objetivo de melhorar sua representação corporal e/ou de restaurar possibilidades funcionais. Então, tudo depende – problema da rejeição – do grau de aceitabilidade e de tolerância do corpo ao «intruso», forçando assim a uma reprogramação, uma recodificação e a uma readaptação para uma nova homeostasia.

(3). A destruição da plasticidade natural pela sobredeterminação biotecnológica do corpo. Essa modificação definitiva inverte o determinismo genético, alterando o núcleo germinal, qualificando o desenvolvimento segundo a vontade humana e definindo a morfogênese corporal.

O gênio genético utiliza sua ciência dos fatores inatos não mais para deixá-los exprimir sua característica, mas para lhes desviar a expressividade para uma definição mais de acordo com as normas desejadas. O corpo plástico liberta a congenialidade de sua característica fatal, utilizando sua dinâmica natural como material primeiro de um *biodesign* cultural do corpo. Essa libertação do determinismo inato não indica uma liberdade corporal completa, pois o patrimônio hereditário serve, doravante, de banco de dados para um inventário e uma seleção biotecnológica dos materiais úteis para a formação ideal desse corpo plástico. A idéia de um novo corpo prima sobre o material genético, reduzido à condição de um meio para realizar um fim.

O corpo plástico é concebido como uma biotecnologia de si mesmo. A diminuição da influência da congenialidade do corpo é limitada, mas a utilização do material genético mantém a esperança de uma dominação inteiramente cultural do corpo humano. A escolha do sexo, a eliminação das anomalias genéticas e a inserção, no corpo, de órgãos e de artefatos definem uma plasticidade bioartificial. Embora não se livre de todo determinismo inato, o corpo humano encontra na vida artificial menos o meio de atingir uma saúde perfeita do que de redefinir a natureza de maneira integral. O projeto político levado por esses corpos individuais é o de definir um novo corpo, uma espécie que fabrica organismos geneticamente modificados (Keller, 1991, pp. 281-299).

O corpo plástico implica uma mobilidade da identidade pelo abandono progressivo da determinação genética inicial. Ainda que o corpo humano aumente sua liberdade de determinação, dominando a vida, essa liberdade deve ser relativizada. Em uma perspectiva anatural, não haveria nenhum limite para a construção bioartificial do corpo. A clonagem abre a possibilidade para um auto-eugenismo, definindo novos modelos da subjetividade corporal.

Tecnobiologia de si mesmo

Por suposição, se pudéssemos fazer nosso corpo corresponder ao nosso desejo, isto bastaria para abolir essa relação de uma pessoa com um objeto, para encarnar plenamente a pessoa? Pois, enquanto vida subjetiva, o corpo é sempre de uma intensidade, de uma temporalidade e de uma espacialidade tais que nenhum conteúdo chegará a reduzi-lo. Mudando de corpo, tornando-o tão próximo do que desejamos, o ser biotécnico gostaria de converter o tempo biológico, menos para interrompê-lo ou para alongá-lo do que para viver intensamente o tempo biológico como o movimento biossubjetivo. Modelando a matéria de seu corpo, a pessoa não apenas se forma, ela se informa do movimento de sua carne. Mudando de corpo, a pessoa se descobre movente, ávida por movimento e móvel. Mais do que se construir para atingir um ideal estético ou funcional, a pessoa movente gostaria de modificar-se sem cessar, ao extremo.

Uma vez que o corpo não é mais natural, ou, pelo menos, que a representação individual e social do corpo o define como inteiramente cultural e técnico, o corpo poderá ser desconstruído e reconstruído de maneira indefinida. Já o cérebro, particularmente, e o corpo em sua totalidade são substituíveis como as peças de um jogo de construção tecnobiológico (Liotard, 2003, pp. 7-19). Assim, a mecanização da vida deve ser funcional em sua artificialidade, como atesta o texto de J. L. Nancy sobre o *intruso*. Para o filósofo, o transplante permanece um intruso: «O intruso me expõe excessivamente. Ele me expela, me exporta, me expropria. Sou a doença e a medicina, sou a célula cancerosa e o órgão transplantado, sou os agentes imunossuppressores e seus paliativos, sou as pontas de fio de ferro que mantêm meu esterno e sou essa paisagem de injeção costurada permanentemente sob minha clavícula... torno-me como que um andróide de ficção científica, ou mesmo um morto-vivo, como disse um dia meu filho caçula.» (Nancy, 2000, pp. 42-43).

Nosso apego mental pela subjetividade nos mantém nesse imaginário da unidade do eu, do corpo próprio, que produz a ilusão de uma independência mental em

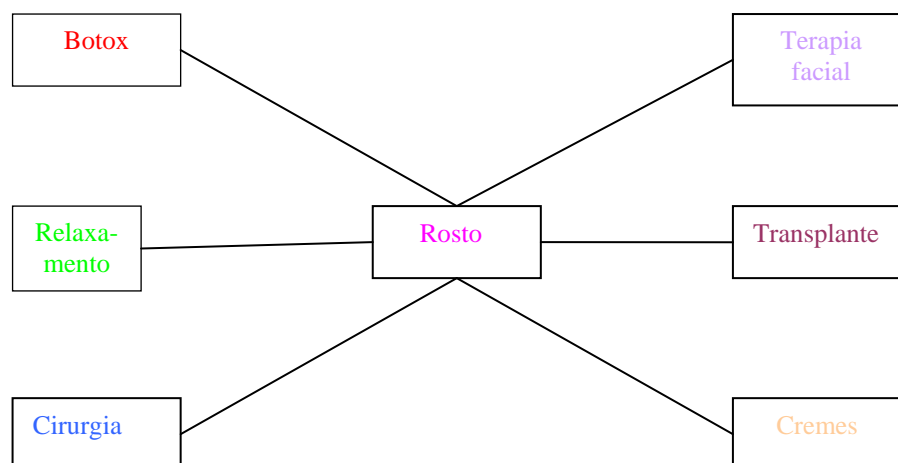
relação ao nosso estado biológico (Andrieu, 2004). Para aquele que recebeu um transplante, mas talvez também a partir da primeira operação funcional, cada um descobre que o corpo que recebemos se usa, fica doente, modifica-se com a idade, degrada-se com o tempo e se transforma. Mudando o corpo, interrompemos essa temporalidade biológica, quer retardando o envelhecimento, quer completando as imperfeições do tempo com uma renovação do espaço do corpo.

O mercado corporal

O corpo deve ser ativo. Ele se torna até um ativo na bolsa de valores, em um romance de Bernard Mourad (Mourad, 2006): Alexandre Guyot, brilhante consultor parisiense de 32 anos, é o primeiro ser humano a ser cotado na bolsa, marcando o advento de uma «Nova Economia Individual» ou «personalismo». Doravante, todos os seus feitos e gestos farão variar sua cotação, que é anunciada constantemente em seu pulso, em seu «*price watch*». Seu corpo e sua alma serão então regulados pelas leis do mercado e pelas vontades de seus acionistas. Para atingir as performances esperadas, mais nenhum passo em falso lhe é permitido.

A definição de alvos terapêuticos divide o corpo em vários setores de mercado. Esse recorte reduz cada porção do corpo à condição de causa patogênica, risco de doença e potencialidade de saúde: a falta de cuidado e de acompanhamento, não mais do corpo como um todo, mas de determinado órgão, músculo, pele... pode ser compensada pelas prescrições de «cosmocamento»¹ (*cosmocament*) (Pasini, 2006), medicamento e «gincamento» (*gymcamento*). Assim, para um órgão como a pele, uma multiplicidade de ações terapêuticas estão disponíveis sem que haja uma coerência interna:

¹ Willy Pasini, 2006.



A diferença das técnicas pode autorizar percursos de saúde completando uma abordagem biotecnológica com uma prática de cuidados corporais. No entanto, adotando uma técnica e uma prática corporal, cada uma delas aspira à exaustão e à eficácia exclusiva de seu método.

O desenvolvimento pessoal

Além disso, nas estantes dos vendedores de livros, o desenvolvimento pessoal substitui, pouco a pouco, a filosofia e a psicanálise. No entanto, a explosão das novas práticas de saúde, na França, já começou há, pelo menos, vinte anos. *Ao corpo da pessoa* (Bouchayer, 1986, pp. 7-9), o recurso a uma medicina alternativa se torna, em meados dos anos 80, a nova utopia sanitária. Em abril de 2005, a Fnac monta o inventário dos 64 «livros *que lhe fazem bem...* para lhe permitir estar bem consigo mesmo, praticar esporte e estabelecer diálogo com os outros. Tudo isso, com prazer.» (Fnac, 2005). Menos nobre para alguns, o cuidado corporal é, porém, o meio privilegiado pelo sujeito contemporâneo de encarnar-se, sentindo vivamente sua pele, sua energia, suas formas e sua matéria. A ecologia biológica se torna um valor e um modo de vida

para aumentar o bem-estar. Sentir-se é um modo de reapropriação do si corporal em um meio sem revolução suscetível de fornecer definitivamente a felicidade. As seguradoras filosofam (Juvin, 2005, 181) agora sobre a ascensão do corpo por sua transformação em capital, que melhora a longevidade e a qualidade de vida!

O fenômeno corporal, porém, não é novo; ele reatualiza, com o sucesso da revista *Psychologie*, a psicologia humanista (Lipainsky, 1982, pp. 78-92), que importa as técnicas e terapias elaboradas, nos anos 50, nos Estados Unidos; essas, por sua vez, beneficiaram-se do exílio americano de seus fundadores alemães e austríacos. Esse circuito de importação/exportação passa pela tradução dos livros do bem-estar nas coleções especializadas.

Cuidar de si é descobrir um si em si mesmo, em seu próprio corpo, sem que a existência cotidiana, constituída de rotinas e de hábitos, tenha podido revelá-lo de forma sensorial. O toque pode fazer crer, como afirmam essas terapias corporais, que um arqui-si preexiste, um si arcaico que residiria no corpo, e que bastaria reencontrá-lo para aumentar o bem-estar: «alguma coisa amável, natural, viva, sensual que nos reconduz a esse coração do corpo, em uma escuta e um diálogo» (Salomon, [1979] 1983, p. 16), afirma a filósofa Paule Salomon, que desenvolve uma arte de ser de acordo com a sabedoria do *corpo vivo*. Ser você mesmo o seu próprio médico passaria pelo controle da alimentação vegetariana e pela auto-massagem. A inteligência do corpo (Shapiro, 2000, pp. 83-163) teria um poder de cura, equilibrando o movimento e a postura, trabalhando com a energia do corpo e praticando técnicas vindas da natureza.

A tentação do corpo médico (Weil, 1995, pp. 49-52), diante do estresse e da sua ação sobre a imunidade do si, é despertar os mecanismos de uma autocura. A fisiologia do estresse pela inter-relação dos sistemas, especialmente a do sistema imunológico, tem uma função sobre os fatores de desregulação, como o álcool e os traumatismos psíquicos, que produzem desde doenças infecciosas até a hipertensão arterial, passando pela diabetes, doenças depressivas e doenças dermatológicas (Baumann e Thurin, 2003 ; Perrin, 2003). A abordagem osteopática se apóia também nessa hipótese de uma

memória do corpo (Hammond, 2005, p. 148), pois nosso corpo deteria todo nosso patrimônio hereditário e transmitiria toda nossa vivência.

Período	SAÚDE	CUIDADO	FUNÇÃO	RELAÇÃO	TRATAMENTO	Referência
1760-1780	Excelência corporal, Higiene	Ortopedia, Corpo apumado, Naturismo, Culturismo	Médico, Professor, Militar, Hidro-terapeuta	Clube, Academia, Comunidade	Esgrime, Equitação, Natação, Caminhada	J. DeFrance Vigarelló P. Arnaud
1880-1940	Equilíbrio Int./ext., Respiração	Ar livre, Espirômetro, Bicicleta, Método natural (G. Hébert)	Medida, Prevenção, JPA, Naturismo	Fisiologia (Marey)	Cura pelo ar, Banhos, Colônia de férias	A. Corbin
1960-1970	Culto ao Corpo, Libertação	Potencial humano, <i>Disabilities</i>	Esalen, Terapia Corporal	Medecina alternativa	Massagem, Ioga, Grupo terapêutico, Mediação corporal	Yves Travaillot <i>Les cultes du corps</i>
1970-1980	Liberalismo <i>Performance</i>	Magreza <i>Bodybuild</i>	Prescrição Mídia/ Cassete	Corporeísmo	Trabalho corporal	
1980-	Cuidado	Aids/he-	Vitalista,	Médico de	Cuidados	D. Defert

1990	com o corpo	mofilia <i>Handicap</i> Alzheimer	Cuidados paliativos Estresse/ Esgotamento	seu corpo, Reformador social	corporais, Fadiga de si (Ehrenberg)	<i>Médecin de son corps</i>
1990-2010	Si corporal, Mercado Corporal	Programa, Percurso	Cuidado e clientela, Múltiplas ofertas	Cuidado do toque	Terapias táteis, Consciência corporal	<i>Le soin de toucher, Être touché</i>

Entretanto, o capitalismo também encontra no cuidado corporal um novo mercado, ligando farmácia, cosmética, hidroterapia, turismo... a mais-valia se encontrando na regulação dos corpos esculpidos pela lógica da performance. Cuidando de si mesmo, o novo ópio do toque confina cada um e cada uma em seu *spa*, sua sala de banhos, sua sala de ginástica... fora do campo social da reivindicação sociopolítica tradicional. A luta dos espelhos substituiu a luta das classes.¹

Richard Meyer, médico e fundador de uma psicanálise corporal (*somatanalyse*), exprime essa passagem atual da psicanálise às terapias corporais: a *somatanalyse* quer possibilitar «ao corpo chegar, tão longe quanto possível, ao coração de seus funcionamentos próprios» (Meyer, 1982, p. 23). O corpo abre o caminho ao espiritual, mas um «corpo liberto, funcional, emocional e sensual» (Meyer, 1986, p. 60) que, por meio das terapias transpessoais, reconciliaria humanismo e espiritualidade. Em vez de um materialismo hedonista, o toque corporal é um mediador para a pessoa, em direção à afetividade encapsulada e em direção à matriz perinatal da infância. Restabelecer uma continuidade e uma homogeneidade em si seria a garantia de uma harmonia histórica consigo e com os outros.

As terapias espirituais (Bergé, 2005) utilizam o toque apenas como um meio para atingir um grau de consciência e uma experiência extática que faz sair do corpo pela carícia, pela dor, pela massagem, pela satisfação ou pelo exercício. *Tocar a alma pelo corpo* (Helke, 2005) define uma terapia tátil que desenvolve a pessoa em sua totalidade.

Apresentadas freqüentemente como nascidas no fim dos anos 60 nos Estados Unidos, as terapias táteis, como mostraremos, encontram seus princípios e métodos em meados do século XIX, participando assim da divisão do sujeito patológico entre a psicanálise, a medicina e a psicologia. Essas disciplinas viveram um conflito interno entre os modelos haptofóbicos (que recusam o toque) e as terapias táteis: lembre-se, por exemplo, do conflito entre Freud e Reich, entre a medicina e o curandeirismo, entre a manipulação e a massagem.

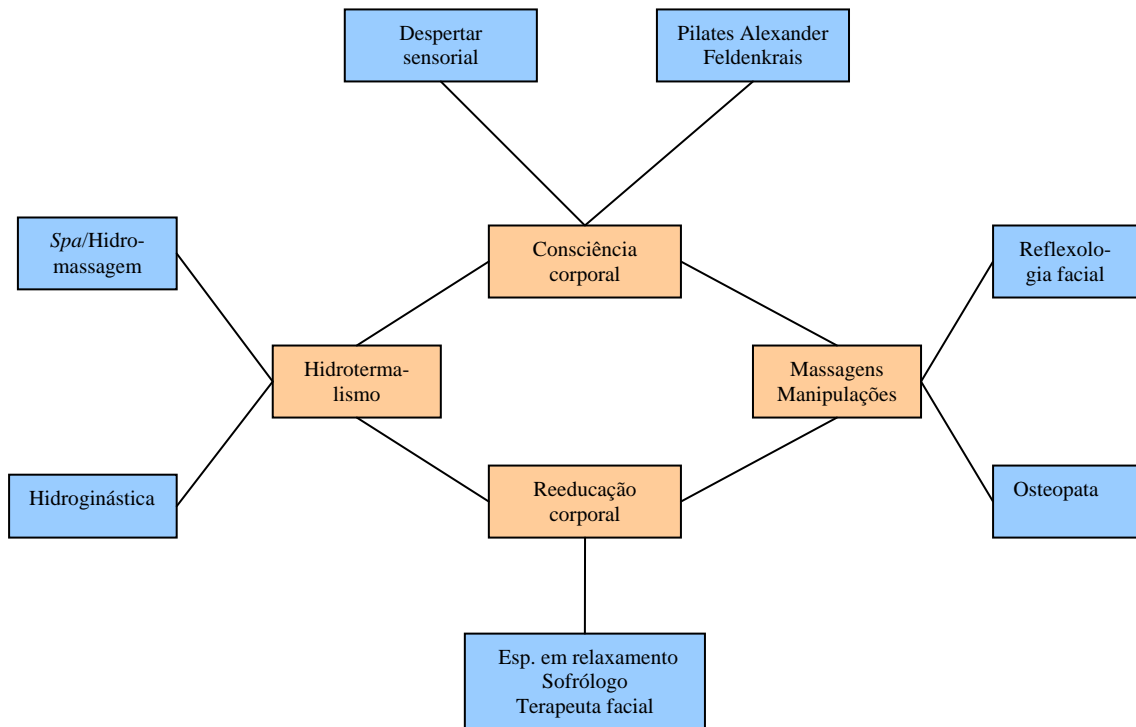
Nessas práticas corporais, é preciso recuperar um corpo enterrado, «aquele das sensações, das emoções, de sua percepção e de sua expressão» (Perrin, 1984, p. 64), numa tentativa de autodiagnóstico e de autoterapia. Os objetivos são claros: descobrir a si mesmo, exprimir-se com seu corpo, estar bem ou ficar melhor em seu corpo, desbloquear suas emoções e viver melhor em seu corpo...

As seitas, como a de Rael, souberam aproveitar a meditação sensual para despertar o espírito através do corpo: «a descoberta de seu corpo pelo toque permite tomar consciência da sensibilidade das diferentes partes de nosso organismo e desfrutar, ao mesmo tempo, do prazer de tocar e ser tocado, acariciar e ser acariciado» (Rael, 1980, p. 111). A livre sexualidade, a nudez dos corpos sob o vestido sectário, o recrutamento das jovens menores, a partir de 16 anos, com a autorização dos pais, o ensino das técnicas masturbatórias, a apologia do ânus... tantos indícios do que seria uma libertação do corpo natural e sua inscrição no ciclo cósmico!

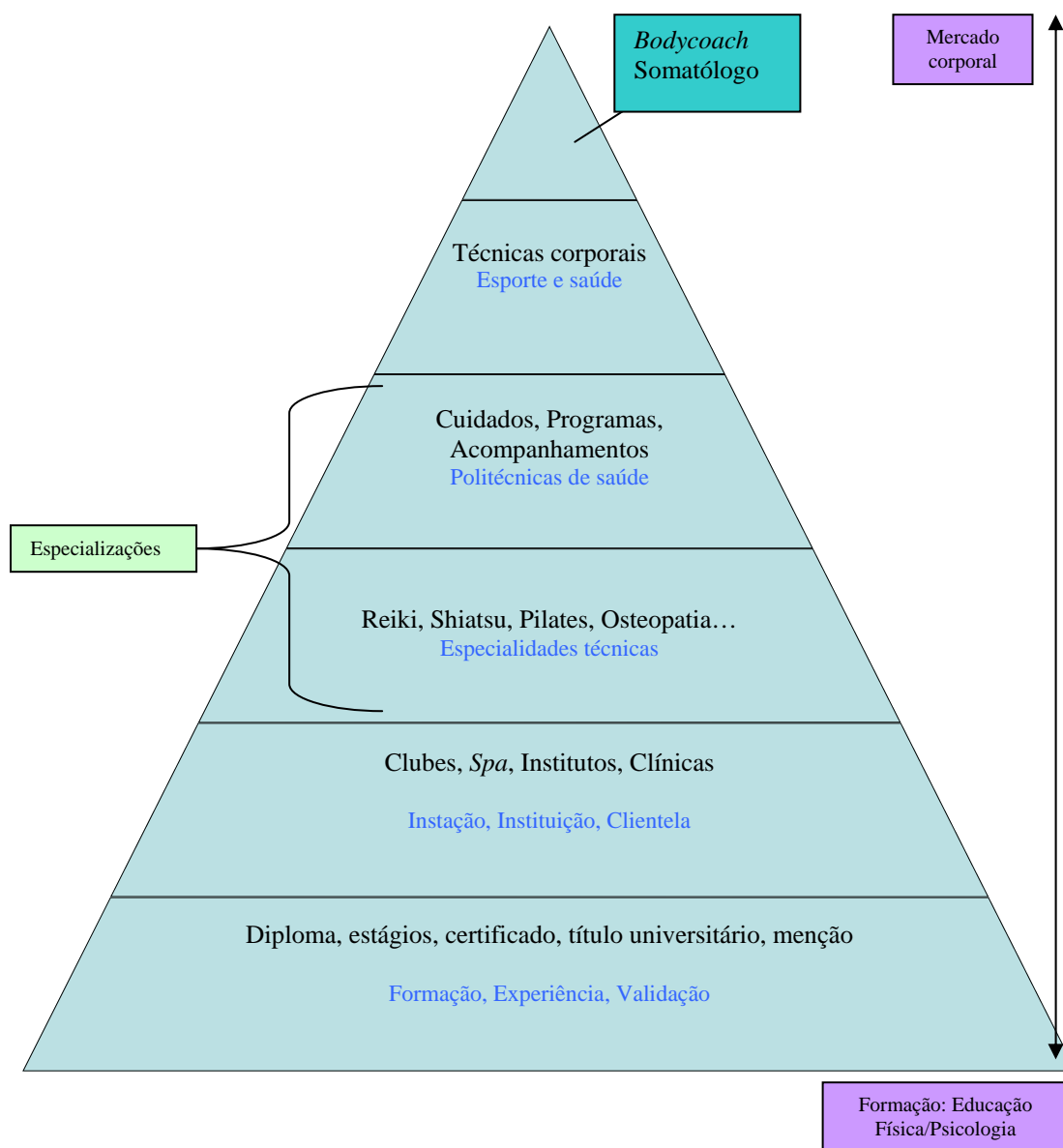
A abordagem holística (Jackson, 1983, p. 17) também deve ser questionada, pois ela autoriza uma nova descrição do equilíbrio do corpo e do espírito; ela funda sobre um sistema energético dinâmico práticas bem diferentes, que vamos inventariar e analisar, em um conjunto espírito/corpo/alma. A complexidade do equilíbrio e a singularidade de cada corpo definem técnicas totais, como para a massagem, sem que se possam atribuir precisamente a causalidade e a eficácia a determinado gesto, em vez de a um outro, nessa economia global da energia.

O toque holístico se inscreve em uma medicina designada como alternativa, segundo uma medicina transformada sem o corpo (Sicard, 2002): esta prefere o exame

óptico dos aparelhos (estatísticas e imagens numeradas, ultra-sonografias, *scanners*, endoscopias, cintilografias, Dopplers) ao contato, à palpitação na relação com o paciente.



Assim, no interior de cada técnica e práticas corporais, encontra-se um *bodyshop*² de publicação, manuais, produto de acompanhamento, formações e estágios situados nos lugares especializados dos treinamentos que atraem o praticante para uma série de tratamentos que convêm seguir.



O programa personalizado do *bodycoach* procura adaptar a utilização dos produtos, transformando o corpo mercadoria em corpo capital: torna-se um meio de fazer seu próprio mercado corporal com uma automedicação psicofísica. Um novo mercado corporal se estabeleceu, a partir de 1990, oferecendo técnicas, práticas, percursos e estágios para construir um si corporal.

A perda dos sentidos conduziu a uma desencarnação pela técnica, se consideramos, como Illich e Le Breton, que a velocidade, a transparência, a virtualização

dos corpos fizeram desaparecer a consulta, o diagnóstico, a escuta, a avaliação e a realidade sensorial. A transformação do corpo em mercadoria é denunciada justamente como um desapossamento das sensações, uma instrumentalização da vivência corporal e uma objetivação técnica das medidas da pessoa. Essa perda da vivência corporal é uma tendência para inserir o indivíduo em um sistema, para englobá-lo na mundialização econômica e para absorvê-lo nos circuitos.

No entanto, contra suas técnicas tecnófobas, a geração da sensação dos anos 80 reinvestiu sensorialmente nos instrumentos, terapias e medicações, para fazer disso experiências médicas de automedicação, de autoprescrição e de progressões sensoriais.

Philips define quatro necessidades maiores para o século XXI, através do *slogan* de seu criador Stéfano Marzano criado, em 2003, *Sense and Simplicity*:

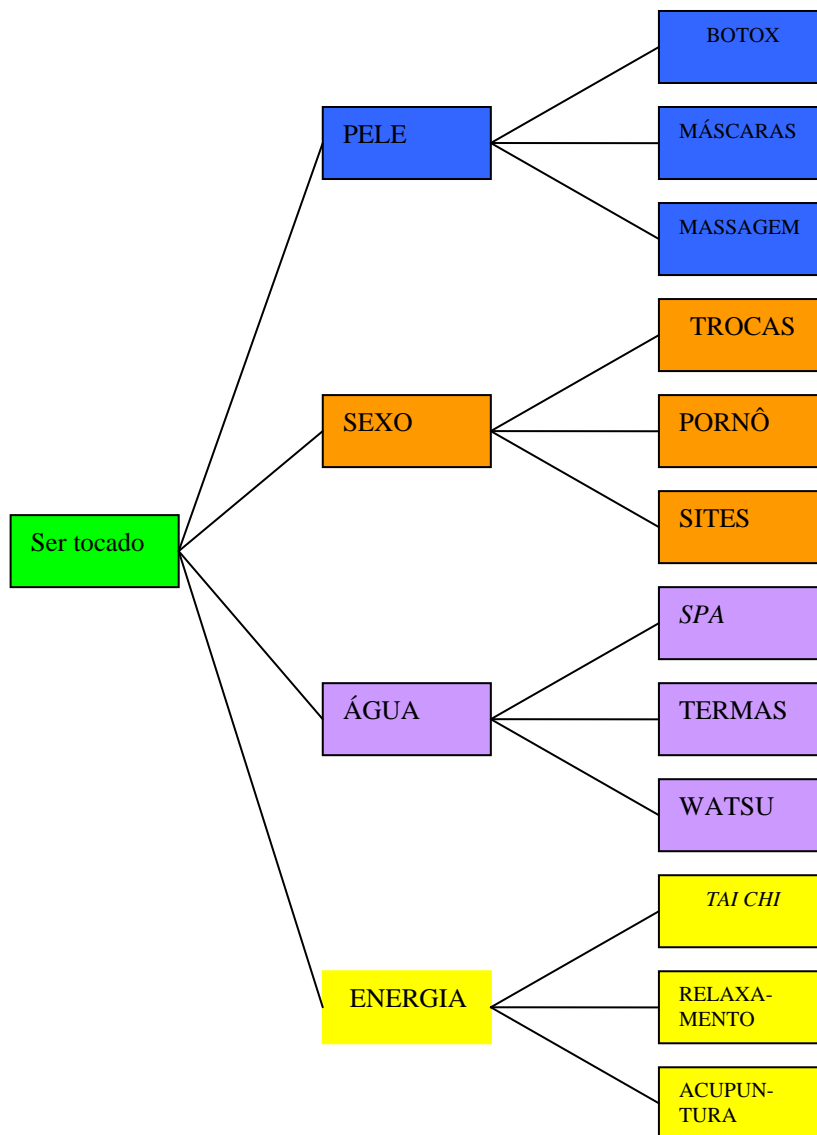
«Escutar seu corpo;

Relaxar-se;

Fazer exercícios;

Cuidar de si»³

Toda uma linha de objetos de bem-estar (como a luminoterapia, uma lâmpada despertador, que simula a ascensão do sol) mercantiliza as necessidades corporais inseridas nos próprios produtos, tornando-os indispensáveis menos pelo efeito da marca ou da imagem do produto do que por seu reconhecido benefício. O produto corporal se torna aquilo que ele produz no corpo. Penetrando no corpo, o OGM, o nanomedicamento, o viagra, o DHEA, os oligoelementos... o bioproduto, ainda que não seja natural, respondem a uma necessidade natural de determinadas partes do corpo, restabelecendo seu equilíbrio interno e social com os outros e com o mundo.



Conclusão

O mercado corporal não existe mais somente para ostentar o símbolo, a marca e a moda. Herdando do *fitness*, do fisiculturismo e do cuidado com o corpo, os produtos corporais transformam o corpo para regenerá-lo. O fim do corpo natural é o nascimento de uma autoprogramação de seu próprio corpo, fazendo seu mercado sobre as redes das terapias, dos cuidados e construindo uma convergência corporal dos produtos no corpo.

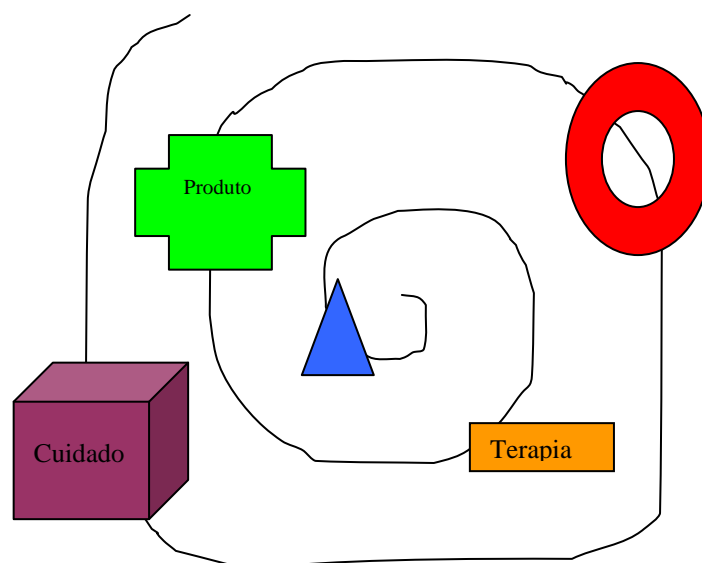
Essa convergência carrega, recarrega e baixa o corpo de imagens, de produtos, de práticas para constituir menos uma mistura do que uma unidade holística. Os comerciantes do corpo (como se diz, comerciantes do templo) oferecem produtos que

dividem o corpo como peças de um quebra-cabeça, que o cliente pode juntar segundo um *design* terapêutico, se ele quer se adequar a uma linha diretriz, ou segundo seu próprio desenho, se ele próprio se auto-representa.

A segmentação do corpo privilegia o mercado, devendo cada um fazer seu mercado pela autoprescrição das técnicas, terapias e produtos. Fazer seu mercado corporal supõe, por um lado, uma oferta diversificada, especializada e parcial suscetível de responder em parte aos fragmentos de sintomas, propondo, senão a panacéia, pelo menos uma medicina holística capaz de curar a parte, a partir do sistema global de cuidados:

- tratar uma parte, especializando o cuidado corporal;
- inscrever o cuidado da parte em um sistema global de interpretação do corpo;
- compreender e descrever o sistema global de interpretação para construir um percurso terapêutico.

O comerciante corporal oferece, através de um produto, um procedimento terapêutico mais global: o produto é uma entrada, menos em uma linha do que em um percurso que utiliza o produto como um elemento entre outros. Tratar-se é um circuito comercial que a pessoa descobre e vive como uma medicina alternativa.



NOTAS

1. No original, trata-se de um trocadilho entre *“lutte de classes”* e *“lutte de glaces”* (NT).
2. Inventado por Anita Roddick (1942-). *Body shop*: criado em 1976, vendeu suas 2000 boutiques e ainda sua ética ecológica ao grupo L'Oréal, em março de 2006, por 940 milhões de euros.
3. Cf. *Le Monde* 2, 18 de nov. de 2006, p. 63.

REFERÊNCIAS

- ANDRIEU, Bernard (1997). Plasticités dans la neurobiologie du développement. *Les Cahiers de l'Audition*, v. 10, n. 2, mars-avril, pp. 12-20.
- _____. (2004) *Le corps en liberté, Illusion ou invention du sujet?* Bruxelles, Labor.
- BAUMANN, Nicole e THURIN, Jean-Michel (2003). *Stress, pathologies et immunité*. Paris, Médecine Flammarion.
- BERGÉ, C. (2005). « Le corps à l'ouvrage ». In: *Héros de la guérison. Thérapies alternatives aux Etats-Unis*. Paris, Ed. Les Empêcheurs de penser en rond.
- BOUCHAYER, Françoise (1986). Au corps du sujet: un scénario contemporain inédit. *Autres médecines, autres mœurs. L'explosion des nouvelles pratiques de santé. Autrement*, n. 85, p. 7-9.
- HAMMOND, Pierre (2005). *La mémoire du corps. L'approche ostéopathique*. Paris, Ed. Marabout, p. 148.
- HELKE, W. (2005). *Toucher l'âme par le corps. La Leibtherapie selon K.G. Dürckeim*. Paris, Ed. Le Souffle d'Or.
- JACKSON, R. (1983). *La massage total. Equilibre entre le corps et l'esprit*. Paris, Ed. du Rocher, p. 17.
- JAMISON, Hard M. (2005). *Hubris and Hybrids: A Cultural History of technology and Science*. NY, Routledge, p. 278.
- JUVIN, Hervé (2005). *L'avènement du corps*. Paris, Gallimard, p. 181.
- KELLER, Evelyn Fox (1992). Nature, Nurture and the Human Genome Project. In: Daniel

- J. Kelves, Leroy Hood. *The Code of Codes. Scientific and Social Issues in the Human Genome Project*. Harvard University Press, pp. 281-299.
- LIOTARD, Philippe (2003). Corps en kit, *Quasimodo*, n. 7, Modifications corporelles, pp. 7-19.
- LIPAINSKY, E. M. (1982). Radioscopie de la psychologie humaniste. *A corps et à cris. Nouvelles thérapies: à la recherche des paradises perdus. Autrement*, n. 43, pp. 78-92.
- LOCK, Margaret (1997). Decentering the Natural Body: Making Difference Matter. *Configuration*, v.5, n. 2, pp. 267-292.
- MEYER, R. (1982). *Le corps aussi. De la psychanalyse à la somatanalyse*. Paris, Ed. Maloine, p. 23.
- _____. (1986). *Les thérapies corporelles*. Paris, Ed. H & G, p. 60.
- MORANGE, Michel (1994). *Histoire de la biologie moléculaire*. Paris, La découverte, pp. 282-286.
- MOURAD, B. (2006). *Les actifs corporels*. Paris, Ed. J. C. Lattès.
- PERRIN, Eliane. (1984). Représentations et images du corps: quelques réflexions sur les nouvelles pratiques du corps. *Anthropologie des techniques du corps. Revue STAPS*, 30 oct., pp. 63-71.
- PERRIN, Louis F. (2003) *Le psychisme, le stress et l'immunité*. Paris, O. Jacob.
- RAEL, não tem primeiro nome conhecido, é uma espécie de pseudônimo de um fundador desse movimento Raelien (1980). « Prise de conscience de son corps ». In: *La méditation sensuelle. L'éveil de l'esprit par l'éveil du corps*. Valuz, Ed. de la Fondation Raellienne, p. 111.
- SALOMON, P. ([1979] 1983). *Au coeur du corps. Les médecines douces. Corps vivant*. Paris, Albin Michel. <http://www.paulesalomon.org/pages/livres.htm>
- SHAPIRO, Debbie (2000). *L'intelligence du corps*. Col. Bien être. Paris, J'ai lu, pp. 83-163.
- SICARD, Didier (2002). *La médecine sans le corps. Une nouvelle réflexion éthique*. Paris, Plon.
- WEIL, Andrew (1997). *Le corps médecin*. Paris, J'ai lu, pp. 49-52.

THE CONSTRUCTION OF THE BODY AND FASHION STRATEGIES

Nízia Villaça

Lecturer at ECO/UFRJ; CNPq researcher; coordinator of Grupo ETHOS: Communication, Behavior and Corporal Strategies; author of published works including the book *"A edição do corpo: tecnociência, artes e moda"*. Barueri, São Paulo: Estação das Letras, 2007.

ABSTRACT

In the globalizing context created by the market, the concepts of nation, ethnicity and class have spiraled into crisis, and the body with all its expressions, wrappings and prostheses offers unique versions outside the major classificatory systems of the modern mindset. Among discourses more experienced in debating bodily dynamics, fashion has stood out as an agent of meaning.

Keywords: communication, body, fashion, subjectivation.

"The problem is not to invent, but to be invented over and over again without ever attaining our definitive version"

Carlos Drummond de Andrade (2002, Corpo)

Being human is an historical effort, says Edward Bond in *Folha de S. Paulo*, before underscoring the importance of the dramatic genre as an expression of our restless, fractured humanity. The editing of the human body is part of the dialog between our expectations, wagers, disbeliefs and disappointments. It is important to reflect the identity strategies, both individual and collective, edited into the construction of the body in the media, considering, above all, the development of the new communicational and biological technologies through which science, art and fashion intersect progressively in the dramatic task of re-semanticizing the corporal statute.

In the globalizing context created by the market, narratives, now stripped of their transcendental factors and social identities formed around concepts of nation, ethnicity and class, are losing more and more of their power to agglutinate and reassure. The body, with all its wrappings, expressions and prostheses, offers singular versions that stand outside the macro view of the major classificatory systems of the modern mindset. As in a hypertext, various semiotic records vie, in the absence of hierarchical relations, for the helm of a new sensibility and new processes of subjectivation. Different discourses discuss the bodily dynamic in relation to devices that, in our consumer, technology-driven society, provide lines of sedimentation and control or lines of renewal and creativity geared towards a communicative body. Thus emerges the importance of a critical evaluation of the new strategies for producing bodily meaning in the sphere of the market for material and/or symbolic goods. Hence the need to assess the extent to which global deregulation is an agent of democratization and participation and the degree to which it is a vehicle for the dissemination of pseudo-movements of subjectivation and pseudo-events in which the speed and fantasies of interaction constitute subjects for reflection on bodily manipulation/recreation.

In the dialog instituted between scientific discourse, artistic discourse, fashion and media we ask ourselves how the body has been presented and edited in contemporary life. Which aspects of bodily culture have been stressed? Aesthetic perfectionism? Health?

Metamorphosis and hybridization? Utopian dematerialization? Tragic materiality?

From biology to the neurosciences, from genetics to cognitive research, the contemporary intelligence has worked to deconstruct our most deeply ingrained certainties. Countless debates in the media and in courtrooms plumb each new advance in biotechnology (cloning, assisted reproduction, embryonic research, genetic manipulation, organ transplant) as the veritable re-engineering of the body raises the question as to where the limits of the human should and can be drawn. Genetics seems to be leaning toward an undifferentiated communion between man and animal; the cognitive sciences envisage the computer-brain; artificial intelligence pushes man ever closer to the machine and in the midst of all this, debate rages about where and whether to draw the line and respect the boundaries.

The communicational question arises precisely when the frames of reference for modern scientific procedures are hit by crisis. It coincides with the “technization” of the human sciences as a powerful instrument for the legitimation of power and technical application of produced knowledge. Politics intervenes upon knowledge, proceeding to neutralize the conflicts. It is in this context that the communicational problematic emerges in scientific thought as the epistemic framework for a critical approach that goes beyond the normativity of humanisms and their narratives and refuses to be reduced to a random performatic proliferation.

With a focus on discourses concerned with corporality, our aim is to discuss the spectrum of limits and versions that goes from the old transcendental and normalizing paradigm to the new fluxes of immanence on virtual networks and their belief in the freedom of digital life hooked up to the synaptic networks of the brain, of collective, interactive and democratic life. According to Adriano Duarte Rodrigues, the new information technologies are not tools of perception or utensils of production, but rather devices for the connection and/or disconnection of forms by which knowledge transforms itself into a gigantic mechano. A serializing recycling is affecting practically all domains of

contemporary culture, most notably the techno-sciences, fashion and the arts, with a great exuberance of processes for the procurement of differential singularities, a subject that will be raised for discussion later in this article.

In virtue of the decline of the old identities grounded in belonging to ethnic, racial, linguistic, religious or national cultures, the question of identity is being discussed extensively in social theory. In the slipstream of art, articulated with consumption and globalization, fashion is heading in the direction of precisely this decentralization, proposing provisional identities, performances that change with each passing mo.

Speaking about post-modernity, Laura Bovone draws attention to the fact that information has become the most important means of production and that the communication system and technology have shifted to the center of economic interests worldwide. In parallel, the agents involved in this system, be they its recipients or most powerful transmitters, become aware of their own importance the very moment the “communicative practice alters the information, and the information cannot be isolated from the process of its transmission” (Bovone, 2000). The tendency toward plurality, ambivalence and reflexivity leaves its mark on the contemporary, provoking instability of knowledge and consciousness. New ways of giving voice to the social are under construction and the new cultural middlemen will be the protagonists of post-modernity, just as the bourgeoisie and working class were of modernity. These will promote culture as merchandise, confer a new taste upon production and consumption and sense the spirit of the age. As we will see, fashion has become an increasingly wider-ranging space in which the most diverse areas converge: science, technology and art all strut their stuff on the catwalks. The classificatory categories of gender, age and ethic are discussed in a global forum frequented by elegant druggies, the T-shirts-against-cancer set, vampires, sadomasochists, neo-punks, neo-hippies, neo-romantics and techno-fashion cyborgs, etc. What we see is a long cultural chain composed of creators, designers, agents, photographers, distributors, buyers and the consumers. It is questionable to speak in

terms of the activity of the producers versus the passivity of the consumers. In the age of fashion-as-distinction, commanded from on-high, it is also important to reflect creatively upon the extent to which consumption implies mobility between social roles. The dynamic is not uniform, as with a best-seller, rather it marks a social movement in which groups dispute lifestyles and the process of appropriation requires time and dedication, as Mike Featherstone (1995) points out. Consumer culture, based on the proliferation of information and images, does not permit hierarchization, nor a system of fixed social divisions. In compensation, says Emanuela Mora (1994, pp. 158-192), the concept of lifestyle, built as it is upon the consumption of ethico-moral behavioral preferences, allows for an understanding of the social practices of diverse social groups.

One of the aspects that comes along with globalization is the opening up of processes of identity, a vast array of "subject positions". In later modern societies, the concept of identity is more disturbing and provisional, characterized by rupture, discontinuity and displacement in relation to the traditional societies that have perpetuated the past. Different parts of the globe are interconnected, undermining the social systems of traditional spatiotemporal relations, provoking new articulations and a problematic conception of identity. The more social life comes to be mediated by the global market of styles, destinations and images, by international travel, media images and the systems of communication, the more we encounter identities that seem to float freely in a kind of cultural supermarket.

It is from within this dynamic that the repertoire of fashion progressively contaminates even the remotest places on the globe with its homogeneity while endowing local varieties with a globalized language.

Faced with the weakening of the essentialist paradigms that guide the modern project, fashion produces itself as an archive and showcase for the be/seem dichotomy, suggesting behaviors and attitudes, fabricating performatic selves through subtle recreations of the concepts of the *true*, the *good* and the *beautiful*. It becomes the

vehicle *par excellence* of what Calvino (1990) foresaw as the tenets of the new Millennium: lightness, speed, precision, visibility and multiplicity. In an incessant displacement of values, this capacity to transform everything and anything into a consumer item binds the market and fashion more closely together.

With its quickfire agenda, fashion offers a permanent negotiation of new styles that are not restricted to the closet, but which create an atmosphere predicated upon gestuality and bodily form, tone of voice, clothes, discourse, recreational preferences, choice of food, drink or car, etc. The individual consumer profile becomes a stratum to be considered in the processes of subjectivation, bearing in mind the decisive fact that we live in a *post-mass* and personalized consumer society.

Unlike the 1950s, when conformism and mass consumption were at their height, technical changes in production and market segmentation can now offer a wider array of choices, though this is still considered manipulative marketing by some authors. In fact, the array of choices may result in a spectrum of responses, from a blind following of fads to a turning away from the issue, or, as with the youth of the 60s, a creative and transgressive blending of the available goods and products.

The manipulation is not obvious, partly because of the sheer profusion of information and proliferation of images whose de-codification is often filtered by such mediators as family, neighborhood ties, or work colleagues. The relationship between those who transmit messages and those who receive them is not exclusively one of domination, but also of collaboration and producer/ consumer interchange.

Consumption is a socio-cultural process in which products are appropriated and used, whether through complex and deliberate exercises of taste or less reflective, more automatic purchases. It would not be true to speak of the mere imposition of produce upon the market or of an exclusive stress on the playful and autonomous aspect of lifestyle creation that consumption affords, through fashion in all its shapes and forms. The "disorder" installed by such slogans as "No rules, just choices", a catch cry

celebrated by some, does not necessarily represent social implosion. What it does demand, however, is a wider reading within the social space.

As Nestor Garcia Canclini (1990) reminds us, macro-social economic reasoning is not the only mindset molding consumption. He convincingly argues for the existence of a socio-political interactive rationality that reveals integration between producers and consumers -based on malleable rules - that influences the production, distribution and appropriation of goods. What we see is a dispute over what society produces and the ways this output is used. As such, for Canclini, consumption induces reflection and is therefore a feature of citizenship. Mike Featherstone (1995, pp. 31-37) contributes to an understanding of this phenomenon by describing three layers of meaning that overlap in consumption. The first of these layers is connected with the economic aspect and with financial capital; the second is related to cultural capital and lifestyle propositions, while the third concerns negotiation with these hegemonic discourses on the part of the public.

For Featherstone, most important of all is to attribute greater intervention to the consumer. The new heroes of consumer culture do not adopt a lifestyle as a matter of habit, but as a project. They create differences that demand social legitimation, and this is the issue the author strives to analyze in the struggles among social groups, classes and sub-classes. These distinctions, if not rigid and imposed top-down, do abide. In monopolizing the various social practices, the economy of style considers market competition, the impulses behind production and consumption, and group and market segment trends. So there is a permanent dynamic between occupational structure and class, cultural structure and *habitus*, understood as the set of unconscious preferences and dispositions through which the individual adjusts his/her own taste to the cultural practices and goods proposed by the prevailing lifestyle. This *habitus* encompasses the body, its shape, volume and posture, way of walking, tone of voice, and gestures. In the construction of personal style, all three layers mentioned above come into play and fashion marketing adopts less obvious strategies for leaving its mark upon the non-

rational bias of consumer perception. Fashion offers a reading of the symbolic bodily investments made in the fields of gender, ethnicity, age-grouping and politics, which have complexified and accelerated since the 60s, when the fashion world effectively asserted itself as a forum for discussion on process of subjectivation.

As Beatriz Sarlo (2001, p. 98) affirms, the contemporary world, more than ever before, synthesizes fashion as a culture of rapid change and nostalgia, of forgetting and commemorating, of cultivating equal enthusiasm for the retro and the pursuit of the new. This is the paradoxical nature of the search for signs of identity in a world unified by the internet and satellites. According to Lúcia Santaella (2005), there is growing convergence in the consumer world between various areas of communication, most notably the arts, due, above all, to the upsurge in global computer networks and subsequent access to image libraries and artist websites. In parallel, fashion spreads throughout the city – or rather, the cities – reorganizing its spaces, giving them new dynamics, as exemplified in the *O Globo* newspaper headline “Rio top model” (Marra & Novaes, 2006, p. 2). The fringe aesthetic also participates in this dynamic, as through artisanal communities that cooperate with designers, such as Copa Rocca, for example. This center/fringe interchange features in the media. The Daslu/Daspu case is a good example (Daslu is an ultra-exclusive department store in São Paulo and Daspu is a streetwear brand for and by prostitutes).

In what follows we will enumerate some of the dynamics that have been established between body imagery and fashion aesthetics from the 50s to the present day and which defined a certain “spirit of the times” for each decade. By doing so our intention is not to identify hegemonic movements but to underline some trends that deserve mention for being milestones in the constant growth of the fashion universe, which far surpasses the question of the pertinence of wardrobe and encompasses the lifestyles that result from the complex choices individuals make in the fields of aesthetics, science and ethics. The body, fashion and subjectivation acquire increasingly more complex contours.

In the 50s, we had *fashion as proposal*. This was the moment in which consumer society began to take hold amongst us and the Brazilian body found itself pinned back upon an imported fashion-image repertoire, most notably the New Look by Dior, with its nipped-in waist and full calf-length skirt. Cinema and television propagated images of the American way of life; production and consumption were massive. The Brazilian body seemed compliant and creativity only re-emerged toward the end of the decade, inspired by the idols Marlon Brando and James Dean and erotic female legends such as Jane Russel, Jayne Mansfield and the Italians Gina Lollobrigida and Sophia Loren. The short-lived star and hero on the art scene was action painter Jackson Pollock, now considered the pioneer of "connectivity" in art, for having taken painting outside the gallery and onto the surface of the earth, demarcating an arena for action and interactivity (Bragança de Miranda, 1998, p. 183). The first national textile industry trade show was held in 1958 and the old charity teas swelled into happenings with the participation of artists like Nelson Leirner and performers like Caetano Veloso, Gilberto Gil and Rita Lee. Juscelino Kubitschek, the so-called Bossa Nova President, set the tone for a modern Brazil. Youth fashion took its first steps, inspired by the English Teddy-boys and the American cigarette trousers, full skirts and jeans.

In the 60s and 70s, *Fashion as prosthesis* saw apparel become an extension of the body in the expression of liberty, contestation and new imagery, drawn from such themes as the space-age. The invention of the portable video camera had an impact on television advertising, fitting neatly into the general atmosphere of sexual liberation and political protest typical of the late 60s/early 70s. The nation was living pop and counterculture; the body was being liberated by the revolutionary 60s. Fashion became a prosthesis of itself, expressing the youth power that was in full surge, along with the female revolution and a more engaged approach to the conflict-ridden context of the day. It was a little as if fashion had discovered color and freedom of style. The Tropicalia movement launched two brands that continue to tell something of Brazilian history even

today: Caetano Veloso and Gilberto Gill. Street fashion ran the show. The baby boom of the 50s allowed for the expansion of the youth market. The 70s, still under the banner of fashion as prosthesis, brought the hippie movement and disco (the Dancing Days soap opera and its psychedelic wardrobe), the No Future of the punks (Sex Pistols), the jeans climax and, closer to home, amnesty and Gabeira's skimpy swimming trunks on the sands of Ipanema, showing the new liberty of expression the amnesty bestowed upon the body. It was also the beginning of anti-fashion, the trend of environmental awareness and personalization. The natural romanticism of hippie fashion introduced clothes inspired upon exotic cultures, a wave of anti-consumerism and a boom in second-hand stores.

In the 80s came *fashion as fetish*, marked by the development of multinationals, shopping malls and the importance of brand labels, which sometimes seemed more important than the bodies that wore them – true fetishes of neoliberal times. A sign of this age of brand kudos was Philip Morris' acquisition of Kraft for six times the company's book value. Companies like Nike and Microsoft were proof that, with deregulated trade and labor law reform, outsourcing was gaining ground and that their prime concern was not so much to create things, but to nurture brand image. In the absence of weight, the stress shifted from the factory floor to the marketing think-tank. Advertising assumed an extreme importance in aggregating brand value.

In response to minority demands, fashion in the 90s – which we can call *fashion as alibi* – brings ethical and political issues into the global, multicultural forum of the catwalk. As Naomi Klein (2004) points out, to a certain extent, in so doing, fashion strategy ended up creating politically correct labels that did not exactly further the movement of giving voice to difference.

In the 2000s, *fashion as installation* amplified this narrative of generalized appropriation that incessantly shifts, creatively lassoing real spaces and technological resources with a special identification with the art world, stressing new processes for the

subjectivation and acclimatization of the contemporary subject through subtle strategies of involvement, in which brand strengthening was the prime concern when it came to licensing an infinity of products. In addition to the issue of providing a stimulus for the perception of the contemporary, fashion as installation created events that boosted brand strength on the back of their spectacle value alone. Brand management is the prime challenge in a capitalism based on images that never cease to create pseudo-subjects and pseudo-events. Brands produce veritable novels and other narratives drawn from varied fields of allusion, principally to the new technologies.

As such, the process of subjectivation passes through various transitions in which we are dynamically passive and active. The power of the global economy raises discussion on homogenization and/or differentiation and intervention of individuals, groups and nations. The accelerated flux of things obviously provokes new perceptions, creating decenterings and unbalances, as well as a growing awareness of the need to create one's own particular spaces, which become a fundamental feature of a society based upon consumerism and visibility.

In the field of fashion, questions concerning how subjectivation occurs nowadays and how the individual partakes of the process of self-reflection have resulted in what we call fashion as installation, which is basically the appropriation of processes of artistic production. Producers and designers now take great care to create atmospheres suggestive of the complexity of contemporary subjectivation and that seek greater interaction with the public, as interactivity, multiplicity of choices and immersive atmospheres have become passwords to this transition in production/consumption. The possibility offered to one and all would seem to be the choice of dialog, of interference, of environmental reorganization. Nothing is lost, all is recovered by the advertising that attends the client, securing involvement and suggesting atmospheres and feels.

The moment is one of celebrating the ephemeral and the antennae of fashion are increasingly attuned to artistic trends. The "installation", as a proposal that is gaining

ground, according to critics and curators, definitively places the viewer/spectator as co-author of the work, in a process that concomitantly institutes new possibilities of subjectivation in which all the senses are called upon to interact in multi-mediatic spaces. Even if the result does not always correspond, this would nonetheless seem to be the abiding proposal. In the field of fashion, the strongest trends follow precisely this suit, becoming more and more spectacular, with meticulously programmed spaces that go beyond mere stage-setting to become veritable venues for the inscription of the body. Hence the growing concern with the selection of different ambiances. The creative pretensions range from playful carnivalesque to the suggestion of near-sacred spaces; from the conceptual to the sculptural. On January 17 2004, *Caderno Ela* carried the headline: "Attracted by the ephemerality of fashion, Tunga creates an installation for a fashion show in which the models transform into mermaids". The article comments that one of his most beautiful works was a performance in which seven girls dressed like caryatids in long Greek tunics paraded through a train station during the Venice Biennial supporting a huge *canotier* (straw hat) by the hat maker Hermès. On top of the hat hung seven skulls, striking a counterbalance between the realm of death and the hat, a temple to the earthly plane (*O Globo*, 2004, p. 5).

According to information on the site Dumas Amenidades, a series of projections was created for São Paulo Fashion Week in 2005 that filled the whole 700m² area of the foundation building. Over forty computer-controlled projectors equipped with special lenses created images up to seven meters high. Visual references spanning the plastic arts, photography, cinema, video, history, music, architecture, apparel and design flooded the Biennial building, which was transformed into a huge installation in which the ten thousand visitors to SPFW each day entered as participants.

On this same ambience-centered line, the launch of the Autumn/Winter 2006 collection at the Museum of Modern Art (MAM) embraced the theme of "Horticulture" and the need to connect with the ecosystem. According to the organizer of the event, Eloysa

Simão, "this mixture is a reference to the Rio legacy in which the shantytown and the asphalt meet". The Dutch trendsetter Li Edelkoort took much of her inspiration for the Summer 2007 collection from the theme of "natural history museum". In the same climatic vein, Maria Fernanda Lucena splashed the catwalk with paint in an allusion to a painting lesson in Lage Park. It is interesting to note that in this proposal of fashion as installation we see environments both created and restructured with fashion interventions. It is a work developed for pre-selected venues.

Fashion as installation sometimes privileges the spectacle, sometimes the plastic structure, and frequently the concept, according to Ginger Gregg Duggan, who prefers to use the term performance, after the artistic expressions of the 60s and 70s. In our case, the term installation better expresses the lack of definition concerning the place of the subject and the object in the contemporary world in opposition to the subjective pathos that characterized earlier decades. The authors Jurandir Freire Costa, Mário Perniola and Massimo Canevacci speak convincingly on this ambiguity in new subject/object relations, most notably in the consumer world of symbolic and immaterial goods. Objects come to life in the contemporary world, in which mankind concomitantly problematizes and nurtures a fascination for becoming an electronic program, a new product of biotechnology or a piece of high added-value merchandise.

Ronaldo Fraga, like Carlos Miéle, seems to set more store on the art and the concept than on the clothes as such. At SPFW 2006, Fraga introduced a sense of play by throwing his models into a pool of polystyrene balls and then jumping in himself at the end. It would seem that the atmosphere, attitude and symbolic construction of brands are paramount in global business.

Dialog between art and fashion incites discussion, and Alcino Neto enumerates works featured at the Biennial that were inspired upon the fashion world. The Slovenian Tadej Pogace, for example, worked with the Daspu label on his project. A line of clothes is being produced in Rio with the support of the NGO Davida and the artist plans to hold

a fashion show at the Biennial Pavilion (Ibirapuera Park) where the exhibition will begin on October 7.

Meschac Gaba, a Rotterdam-based artist from Benin, bought decommissioned bills and is producing a collection of collars and broaches in Recife. The Turk Esra Ersen researched gang slang in São Paulo and plans to print samples of it on leather jackets. The collective Taller Popular de Serigrafia, from Buenos Aires, plans to work with T-shirts stamped with catchcries from street demonstrations, while the Brazilian Laura Lima developed a clothes line full of items that can be worn by the visitors.

Commenting on the relationship between art and fashion, Lisette Lagnado recognizes the latter's influence on the former, but reckons that fashion uses artists for its own ends, drained of all concept. She says that fashion can be art, but art can never be fashion, and underscores fashion's interest in less glamorous issues and more peripheral aesthetics (2006, p. E12).

According to the Milanese designer Miuccia Prada, if there is similitude in the way we should let ourselves be impregnated by the environment and the way we re-transcribe it upon an object, the motivations of art and fashion are completely different and often fallacious and opportunist. This creator, who holds a PhD in Political Science, calls for a more sociological approximation and has, since the 90s, been focused on brand development, the creation of secondary lines and on following the globalization of fashion. In 2000, she launched her more affordable Miu Miu line from the Communist Party headquarters, thus opting out of the hyper-mediatization of designers.

The world of fashion and consumption, which Baudrillard described as a world of signs divorced from reality, would now seem to be intent on encompassing reality as well, as illustrated by the ultra-eccentric *Prêt-à-Précaire Fashion Real* show at the Parque Lage School of Art. The excluded parade on the catwalk and in other selected spaces, turning the fashion world inside out with its own strategies, as seen from the photographic negatives presented in *Global* magazine (2007, p. 23).

The idea of greater interactivity seems genuinely important if we consider the opinion on contemporary culture expressed by Gilberto Dimenstein (2006) in his book: *O mistério das bolas de gude*. For the columnist and member of the editorial committee at the *Folha de S. Paulo* newspaper, invisibility, the sense of not belonging to society, is the main cause of violence, even more so than poverty. After visiting various countries he arrived at the conclusion that the most important thing is to provide people with the means to express themselves through dance, music, poetry and sport. As such, fashion flooding the city as installations of resistance reconnecting the citizen, the city, the subject and society can have an impact every bit as positive as social programs per se, third sector initiatives and the work of community leaders. Teresa Caldeira (2005), an anthropologist from the University of São Paulo, emphasizes just how important inclusion in the life of the city is to the reduction of segregation.

In another of his interactive happenings, Nick Knight, the renowned photographer and editor of Showstudio.com, decided to produce a charity editorial for the magazine *i-D*. A what? Knight is going to raise money for Oxfam – an anti-poverty NGO – through a special editorial involving top stylists, models and art directors. However, the clothes used in this editorial belong to normal people and will be auctioned off on E-Bay after the show is streamed live on Showstudio. In other words, remember that incredible jacket hanging in your wardrobe that you love but never use? Well, it *could feature in the show and raise cash for a good cause to boot*. To participate all you have to do is fill out the form on the site explaining what is so special about your item of choice and send in a photo of yourself wearing it.

And so we are left with the question as to the validity of negotiations between the world of fashion and consumption and peripheral aesthetics, which might perhaps represent something other than mere appropriations that create victims and exclusions, but also provide strategies of revitalization and mobilization of a democratic and/or artistic nature.

Appearances, endowed with attitudes of their own, are constructed and deconstructed in mediatic space. One example is the new more intellectualized, less beefy gay posture that has been circulating on the fashion scene. For Gringo Córdia, “presenting the production of peripheral artists to the world, artists so integrated with the everyday aesthetics of the big city, means something inestimable to these people: namely, the construction of an identity”. (Accioly, 2005, p. 23).

NOTES

¹ On the expansion of the concept of media with the multiplication in its number of supports and global technological scope, see BARROS & SANTAELLA (2002).

REFERENCES

- ACCIOLY, Ana Luiza (2005). Estética da periferia. Interview with Gringo Córdia. *Revista Básica* (Ipanema/Leblon). Ano 1, n. 1, jul., p. 23.
- BARROS, Anna & SANTAELLA, Lúcia (orgs.) (2002). *Mídias e artes: os desafios da arte no início do século XXI*. São Paulo, Unimarco.
- BOVONE, Laura (2000). *Comunicazione: pratiche, percorsi, soggetti*. Milano/Italy, Franco Angeli.
- BRAGANÇA DE MIRANDA, José (1998). "Da interactividade. Crítica da nova mimesis tecnológica". In: GIANNETTI, Cláudia (org.) *Ars Telemática: telecomunicação; internet e ciberespaço*. Lisboa, Relógio D'água, p. 183.
- CALDEIRA, Teresa (2005). *Cidade de muros*. São Paulo, Edusp/Ed. 34.
- CALVINO, Ítalo (1990). Seis propostas para o próximo milênio. (Translated by Ivo Barroso). São Paulo, Companhia das Letras.
- CANCLINI, Nestor Garcia (1995). *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. (Translated by Mauricio Santana Dias). Rio de Janeiro, UFRJ.
- DIMENSTEIN, Gilberto (2006). *O mistério das bolas de gude*. São Paulo, Papirus.
- FEATHERSTONE, Mike (1995). *Cultura de consumo e pós-modernismo*. (Translated by Júlio Assis Simões). São Paulo, Studio Nobel.
- KLEIN, Naomi (2004). *Sem logo: a tirania das marcas em um planeta vendido*. (Translated by Ryta Vinagre) 4 ed. Rio de Janeiro, Record.
- LAGNADO, Lisette (2006). *Folha de S. Paulo*. Ilustrada, Sept. 8., p. E12.
- MARRA, Heloisa & NOVAES, Carolina Isabel (2006). Rio top model: estilistas usam a beleza e a história da cidade como cenário e tema. *O Globo*, Caderno Ela, 3 de jun., p. 2.
- MORA, Emanuela (1994). "Innovazione morale e stili di vita. Tra revival e trasformazione". In: BOVONE, Laura (org.) *Creare comunicazione: I nuovi intermediari cultura a Milano*. Milano/Italy, Franco Angeli.
- O GLOBO* (2004). Caderno Ela, January 17, p. 5.

REVISTA GLOBAL BRASIL (2007). p. 23.

SANTAELLA, Lúcia (2005). *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo, Paulus (Coleção Questões Fundamentais da Comunicação, n. 5).

SARLO, Beatriz (2001). *Tiempo-Presente: notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires/Argentina, Siglo XXI Editores Argentina S.A., p. 98.

**AESTHETICS OF EXISTENCE AND LIFESTYLES – RELATIONS BETWEEN
FASHION, THE BODY AND IDENTITY**

Richard Miskolci

Adjunct Professor of Sociology – Department of Social Sciences – UFSCar and
Coordinator of the Study Group: Body, Social Identity and Aesthetics of Existence at
the same institution

richardmiskolci@uol.com.br

ABSTRACT

Broaching the issue from a sociological and historical perspective, the article analyzes the formative process of social identities based on apparel and bodily techniques. With the decline of industrial society and the growth in leisure time, individuals have come to see clothing and the body as means of expressing lifestyle-associated identities. We analyze the different ways in which lifestyles and identities articulate to reinforce or resist the dominant values in the present context of conflicted hegemony, posing fresh challenges for sociological research.

Key words: Aesthetics of existence, lifestyles, body, fashion, social identities, urban cultures, resistances, conflicted hegemony.

During the second half of the 20th Century, we witnessed economic and cultural changes that saw the social identities of individuals become progressively less defined by socioeconomic status and more so by lifestyle choices. A shorter working week and

growing store placed on free time – so-called leisure time - have heightened our perceptions of individuality. For Diana Crane, the generation born after 1965 is more concerned with “using consumption as a means of manipulating the presentation of their identity” (Crane, 2006, p.41). In this context, consumption became much more deeply connected with the construction of identities and lifestyles, with fashion serving as one of the vehicles of this construction, followed, from the 80s on, by increased investment in bodily techniques.

In sociological terms, the concern with identity derives from an articulation between social transformations and the ways individuals try to respond to them. Anthony Giddens tells us that “it is the task of sociology to investigate the connections between what society makes of us and what we make of ourselves” (Giddens, 2006, p.26). This article aims to ally the reconstitution of the abovementioned historical transformations with a reflection on the way individuals deal with them through fashion and bodily techniques, as identity is manipulable by agents working from within the strategies or tactics involved in the individual’s pursuit of his desired form of social insertion.

The contemporary context is configured by processes of normalization associated with forms of dominion or control, but that does not justify a diagnosis that lifestyle creation based on style of dress and the adoption of bodily techniques is pure social imposition. Such a stance would deny the agency of individuals and their capacity, even within restrictive contexts, to negotiate the terms of their insertion within the collective norms and expectations that set the tone for the times and society in which they live. The focus here will be on the analysis of the ways in which people respond to social expectations on their public appearance. While adepts of the idea of agent passivity opt for a response, the drive behind the present article is an investigation and commitment to the analysis of a more complex social process.

We will begin with the social role of fashion. The way one dresses cannot be reduced to the simple practical utility of clothing, as down through the centuries apparel has been a key form of social conformity or rebellion at the symbolic frontiers between the classes and genders. The quest for acceptance and social belonging is patent in the way the huge mass of migrants and immigrants, especially in urban society, use clothing as a means of fitting in to their new lives.

In terms of resistance to demands for conformity, clothes have always been representational for the nonverbal and often unconscious way they express dissidence toward hegemonic identities.¹ The social history of alternative dress predominantly fits into marginal discourses, those off the oral or written record. Dress sometimes expresses dissidence to class structure, and, more frequently, to the impositions of gender, age and behavioral boundaries considered appropriate at a given historical moment.

The 1960s saw a progressive incorporation of different styles of dress as a segmentation of identities associated with different market interests, but this process also belongs to the dissemination of groups of belonging and, through adherence to one or another, to the development of lifestyles based upon a diverse array of values.

The intensification of social life raises the individual out of the condition of solitary resistance and enables him to choose allegiances. As Crane observes: "In general, as people's social networks expand and as their contacts become more varied, they are exposed to and more likely to adopt new forms of culture" (Crane, 2006, p. 33). Hence the reason why the diversity of cultures tends to concentrate in large urban centers, where they acquire visibility, in simplified form, through the channels of communication. This would also explain the persistence of more conventional forms of dress and behavior in remoter areas less influenced by the cultures emerging in metropolitan environments. In medium and small sized cities and towns, and even more so in rural areas, the adoption of a different style of dress occurs without

adherence to a group of belonging and therefore in a de-contextualized manner, without the behavioral bedrock from which metropolitan cultures emerge and of which verbal, corporeal and dress codes are but the most visible components².

What is the core of these metropolitan cultures, these identity groups that express the apex of social differentiation, which, in our times, is also indissociable from consumer segmentation? The crux of these cultures lies in lifestyles³ that beckon to the individual, offering liberation from tradition and the possibility of free choices that can create a positive self-identification: "A person creates a sense of her identity by creating "self-narratives" that contain her understandings of her past, present and future" (Crane, 2006, p.37). This concern with personal identity derives from the contemporary possibility of adopting a reflexive position before social transformation, especially when it comes to behavior. The choice of a group of belonging depends on the lifestyle it brandishes, and with which it either embraces or contests certain social values and the ideas that determine its aspirations.

In this reflexive context, which also implies a certain degree of individual choice, market segmentation has imposed itself and modified the social role of fashion, switching from being a constrainer of identity possibilities to being an enabler of combinations that allow individuals, duly couched in certain lifestyles, to assemble their own personal appearance. Individual style is therefore nothing more than the adaptation of one's combinations of dress to those of the group to which one belongs and whose values one shares. Hence the contemporary appeal by designers that each should discover his own style has a lot in common with the sociological attempt to describe how the individual of today is invited to interpret his own interpersonal dynamic, i.e., the way he relates to the social spheres. Constructing a personal style out of clothing is tantamount to symbolically building self-defining social boundaries. Today, the well-dressed are those who manage to express their convergences and divergences with and from the prevailing social order through their choice of clothes.

In Goffmanian terms, this would be the person who succeeds in making his social identity an expression of his individual identity⁴.

If clothing and the body are only the visible part of a process of identification primarily based upon forms of behavior that translate a reflexive relationship with the norms of the past and the notions of the future, then it is necessary to read (or translate) these nonverbal signs in sociological terms. Clothing and bodily techniques are not mere forms of cooptation by marketological segmentation and, therefore, of enslavement to consumer society. They are, first and foremost, ways that allow individuals to deal with social imperatives and behavioral rules and determine the way they want to insert themselves socially.

Even if they translate a will to fit in, the tactics and strategies nonetheless reveal people's capacity to negotiate the terms of this insertion. In general, the most striking features of urban culture transfer to the symbolic and cultural plane certain aspects that were readily reducible to the natural, biological or psychic only a few decades ago; in short, the socially questionable, the abnormal, the deviant or unbalanced. This is obvious in adherents to counter-hegemonic urban sexual cultures and/or bodily modifications so often labeled "extreme" or "radial".⁵

Some examples may serve to elucidate this dynamic. Contemporary Brazilian anthropological studies reconstitute some of these urban cultures and show how they fit into identity tensions.⁶ Isodora França's investigation of the GLS market clearly shows a growing tendency for individuals to break with sexuality-based classifications in order to self-denominate as modern or label-less. Hence a whole consumer segment hitherto called the pink or GLS (gays, lesbians and sympathizers) market now tends to emphasize identity fluidity and a rejection of sexuality-based classifications, considered something of a throwback to old-style stigmatization or marginalization.⁷

These "modern" or "label-less" individuals still dress in a style and frequent the kind of places that most would call "gay", and they also continue to engage in

homoerotic practices (exclusively, or otherwise) , but nevertheless prefer to identify themselves on the basis of "taste", in other words, of aesthetic values, clothing and specific bodily ornamentations. There is no denying the ascension of this culture as a vanguard model that has become a source of reference for other cultures and society as a whole in relation to new trends in fashion and nightlife, an aspect that some optimists like to see as a blurring of the boundaries between eccentric and hegemonic culture.

This climate of exchange between the hegemonic and alternative derives from the fact that we now live in a context of conflicted hegemony⁸, in other words, one in which there is no pervading pattern imposed on clothing or form of socialization. Faced with an array of lifestyles, the choice of one over any other is based on a sense of identification with a given social group and no longer necessarily implies a fear of marginalization. In other words, clothing and bodily modifications have ceased to be a form of resistance threatened with punishment and become a way the individual has of fitting into a social group chosen from among the countless he is exposed to in social life.

Fashion has acquired an ever-stauncher ally in reflexive forms of body modification in accordance with the individual's moral and aesthetic values. Current hegemonic standards celebrate bodies sculpted in gyms and streamlined through sports and the consumption of dietary supplements, such that the centrality of the body in contemporary society hinges upon the social status conferred upon those with the money, time and information to be able to cultivate it (Crane, 2006, p. 420). A sharper look might identify something more: if social distinctions have historically been blurred by clothes, then what would be the best "hanger" on which to re-establish the distinctions and hierarchies of class and, above all, gender? Answer: the body.

At the same time as clothes began to indicate lifestyles defined by values of female emancipation and a wider variety of clothing options for men, bodily techniques

stepped in to make the body itself the true protagonist of fashion. The emphasis placed on the "personalities" of models and the process that turned them into celebrities has a direct connection with the progressive accrual of value to that which was previously only a clothes-horse for the designer's creations. Today, it is difficult to determine whether or not what is sold as clothing can actually be dissociated from the body standard of the models on which the garments are hung.⁹

The contemporary cult of the body is indissociable from a life fashion driven by the desire for integration with the constitutive values of the dominant culture. This has led to accentuated individualism under which we are held responsible for what we are, given that our physical condition is seen as directly attributable to our capacity for self-discipline.¹⁰ There is a tendency to link shapely physical form to health, and therefore also to beauty.¹¹ But the beautiful body has never been so exposed to draining physical exercise, drug consumption and dieting as it is now. Those who are not "in shape" are looked upon as failures, which would explain the increase in cases of anorexia, bulimia, dystymia and depressions. An inadequate body not only brands the greater part of the population as "fat", "ugly" or "deformed", according to the model standards of the hegemonic group, but also generates self-destructive subjectivities in the pursuit of the ideal form whatever the cost. In some cases, the fear of rejection outweighs even the will to survive.

The idea that runs through this whole succession of bodily notions and this play of appearances is that the body reflects the soul; that it is somehow a mirror of character. No matter what particular objectives men and women may envisage, the dread of fat is common to both. Being fat in our day carries a cultural stigma of indolence, incapacity to work and even increased exposure to fatal diseases. The "healthy" body has to be slim, as thinness (in the right degree) is seen as proof of physical and dietary discipline and of an active and controlled mind, while the "fatty" is

seen as compulsive and lacking in self-control, in other words, someone bordering on a form of contemporary madness.¹²

Furthermore, bodily technologies are also gender technologies, as they mold people into forms that are socially understood as masculine and feminine. People have only two goals when doing exercise: for women, it is weight loss and the accentuation of contours culturally recognized as feminine, and, for men, a build up and toning of muscular mass. The finality of the process is to embody the social representations of masculinity and femininity. So even if men flaunt androgynous outfits and women don suits and ties on the catwalk, the clothes lose any transgressive character they might have had in relation to gender boundaries because they are worn on such unmistakably masculine and feminine bodies that they are prevented from destabilizing what is socially understood as appropriate apparel for a man or woman.

In contemporary urban cultures, we encounter styles of dress and forms of bodily modification that can either indicate conformity to the dominant values or, though much less frequently, a rejection of them. Despite all the marketological segmentation, the dominant is much wider-reaching and more profitable than fashions geared toward dissident lifestyles, which tend to subdivide in the exacerbation of socially hegemonic values rather than their rejection. We can see, therefore, that the character of resistance attributed to urban cultures requires more detailed study, as dissidence toward the hegemonic can occur through the revalorization of the moral and identitary standards of the past; that is, it is much more frequently a relativization of those values as opposed to their denial.

Urban cultures can take the form of common interest groups, such as of fans of the same TV show, or collectors of the same toy, magazine or memorabilia; or they can be violent gangs that share reactionary political, racist or sexist views, or even groups of individuals looking for something askew of the typical patterns of sexual or amorous conduct. This diverse and often conflictual panorama can be interpreted as

the pulverization of interests indicative of an intensification of social dissidences, or of its control through division. What follows is some preliminary discussion that aims to assess the potential for resistance in these cultures, that is, the possibility that some of these lifestyles might give rise to aesthetics of existence, ways of living that challenge the norms and rebel against the contemporary forms of power.

Lifestyles and Aesthetics of Existence

Adherence to a lifestyle invariably reveals the choice of a group of belonging with which the individual shares values, interests and aspirations. So while adhering to a culture cannot be seen as merely the choice of a consumer segment, it nevertheless is simply an instrument for the materialization of values and interests shared with the other members of a given group of belonging. This takes on a whole new visibility in the case of urban cultures, especially those defined by a relative distancing from or rejection of the hegemonic social values.

For a long time, dissidence to the hegemonic form of social identity and adherence to the dominant social values occurred through tactics, that is, through invisible, nonverbal forms of resistance. The clearest example of these tactics is to be found in the history of alternative dress. By alternative dress we mean that which expressed a certain distance from the socially expected norm through the use of an accessory or item of clothing. Generally, the reactions to this silent dissidence ranged from complete ignorance of the sign to its recognition by someone who shared that meaning. This tactic of dissident expression rarely provoked a violent reaction.

Historically, and perhaps in the interests of simplification, we could take the latter half of the 20th Century as the beginning of this progressive valorization of leisure and identities based on common interests that has enabled dissident expression to gain the wider collective appeal and visual and verbal exposure that have made

strategies out of clothing and bodily techniques. According to Michel de Certeau, strategies demand the constitution of a recognizable stance within the social order, while tactics occur where this "localization" has not been established.¹³ The constitution of groups of belonging, such as urban cultures, gave rise to strategies grounded in more clearly expressed purposes, very often associated with a collective affirmation movement rooted in some cultural or even sexual reference.

The bikers of the 1950s, the hippies of the 60s, the punks of the late 70s are just some examples of urban youth cultures whose defining characteristics are embedded in shared values duly expressed in particular lifestyles and ways of dressing and dealing with the body. We can note that most urban cultures are essentially youth-based and associated with leisure. Only adolescents, in informal contexts, have "permission" to breach certain symbolic boundaries and social norms. However, while the overwhelmingly youthful nature of these cultures does not mean they should be dismissed out-of-hand as naive, as the conservatives would like us to believe, nor should we forget that they are largely restricted to a certain age-group from which not only is a certain non-conformism expected, but for which social provisions are actually made. Passage into adult life, which seems to be occurring at an ever-later age, does not necessarily mean maturity and the dissipation of all illusions under the crushing weight of increased social demands for conformity, against which few have the power to resist. Hence the out-of-place and even pathetic aspect of a forty-something punk or an emo over thirty.

The lifestyles of the present - supports for market segments and, particularly, for the creation of fashions and the dissemination of bodily forms - tend to be far more fragile and fleeting than we would like to admit. Thus the majority of cultural successions merely revamp identity tensions without actually making history or securing a genuine victory over the norms against which they rebel.

Fronts of resistance no longer surge so clearly from within the lower classes or from ethnic/racial affirmation, as it does not take any sophisticated analytical effort to realize that the incorporation of grassroots fashions by the middle and upper classes tends to purge the ethnic of its racial overtones through a process of acculturation that drains it of all political affirmation or protest against the racial inequalities that mar our society. Furthermore, in terms of gender, the suburban incorporation of ghetto dress, music, slang and posturing indicates the macho nostalgia of a middle class lumbered with egalitarian ideals, but which dreams of a return of the old, clearer-cut, more asymmetrical sexual order in which the inequalities between the sexes carried an erotic charge as exciting as it was reactionary.¹⁴

So, we may ask, where will the resistances and transgressions of the contemporary context come from? One hypothesis is that we should pay attention to body migration, both in the pursuit of social conformity and of divergence. As Victoria Pitts observes, bodily modifications express new and alternative attitudes to technology, pleasure, sexuality, cultural belonging, gender, spirituality and even aesthetics and beauty. While the hegemonic body sculpted by biomedical and aesthetic practices and interventions continues to provide the model, other alternative forms of dealing with physical appearance begin to emerge, such as radical bodily modification and the recourse to advanced technologies by transvestites and transsexuals.

In terms of radical bodily modifications that far surpass the already common-garden practices of tattooing and piercing, we can mention tongue-splitting, scarnification through burning and cutting, the insertion of three dimensional implants under the skin, and the dilation of piercings in various parts of the body using stretchers. What contemporary studies on these body alterations have shown is a certain ambivalence between symbolic dissidence and the observation of the imperatives of hygiene. If dissidence can slip from the clothes to the skin, then

whether it can also migrate from resistance to conformity is a question in need of further investigation.

When it comes to the use of corporeal technologies to render feminine bodies masculine and masculine bodies feminine we can clearly see a rupture with the procedures standardized as adequate under the biomedical model, with the uses originally envisaged for those procedures, and above all, with what is socially expected in terms of bodily conformity. Sex change surgery may not even be the most extreme case, as it is fundamentally part of a quest for more concordance between physical appearance and sexual desire and practice.¹⁵

In urban cultures, resistances that indicate the constitution of lifestyles off-kilter with those normally encouraged by society are not restricted to certain age groups, much less to those that merely contest the contemporary body standards. Urban cultures not restricted to youth and which follow alternative codes of desire are the only ones potentially capable of truly departing from the hegemony.¹⁶ They survive the passing of the years, amass a history and, sometimes, politicize through their on-going confrontation with the norms and devices of power typical of our day. It is therefore in these that the germs of aesthetics of existence can feasibly be explored; in other words, "the possibility of developing new, different relations with oneself and with others" (Miskolci, 2006, p. 227).

In the early 1980s, Michel Foucault signaled the potential of homosexuals to become a driving force of profound social change. In the philosopher's own words:

"Homosexuality is a historic occasion to re-open affective and relational virtualities, not so much through the intrinsic qualities of the homosexual but due to the biases against the position he occupies; in a certain sense diagonal lines that he can trace in the social fabric permit him to make these virtualities visible. (Foucault, 1997, p.138)

What our brief incursion into urban cultures would seem to identify is precisely the way they draw these diagonals in the social fabric. If segmentation creates some partially autonomous cultures, lifestyles that shore up the social identities connected to marketological interests, then there are also those that “escape” and subvert the expected. The best examples are those in confrontation with the sexual order (and we could ask whether there is actually a difference between the social and sexual orders)¹⁷, where the resistance is necessarily associated with alternative uses of the body, the constitution of diverse forms of affective-sexual relations and dissident social networks taking a counter stance to the norm (of parentage, for example), and a certain critical autonomy in relation to the hegemonic values and forms of morality.

Even though the majority of gays and lesbians adopted an assimilationist approach¹⁸, revealed in their social identities marked by clearly masculine and feminine standards¹⁹, “queers” emerged and strove to build an alternative culture, one committed to social transformation and the rejection of normalization. In academia, Queer Theory signaled a critical turnaround in relation to disciplinary models and the (hetero)normative presuppositions of the dominant theoretical paradigms, while the social movements triggered a reflexive reaction to the assimilationist vein and its objectives²⁰.

The example above shows how we find ourselves before a diverse social reality that has structured our models of understanding social transformation. The context of conflicted hegemony is also that of the substitution of social change understood on the basis of a progressive, evolutive temporality for one of spatial compartmentality, adherence to code-territories²¹ that co-exist, interbreed and alter. The challenge posed by contemporary society is that of abandoning the expectations projected onto the future and understanding this new dynamic of social change through the lens of the spatial and temporal reality of the present.²² Perhaps, for the first time in history, thanks to so many social changes and the fine-tuning of our analytical tools, we can

now see that the germ of the new is no longer the preserve of the future: it is here, now, somewhere we can discern and identify.

NOTES

¹ Inspired by Erving Goffman's classic study entitled *Behavior in Public Spaces*, the sociologist Diana Crane observes: "One of the reasons why clothing, as opposed to written culture, was able to express tensions has to do with the difference between verbal and nonverbal cultures. Nonverbal culture is more susceptible to different interpretations than verbal culture. Those who do not wish to receive a message can refuse to perceive it. Those who send subversive messages by means of nonverbal culture may deny their subversive intentions, or, in some cases, may not be fully aware of them" (Crane, 2006, p. 265)

² The spread of the Internet has modified this situation in ways as yet little explored, as access permits the constitution of relationship networks, the sharing of values and codes, and all in a location-independent way.

³ According to Pierre Bourdieu, lifestyle is "a unitary set of distinctive preferences that espouse, in the specific logic of each of its symbolic subspaces – furnishings, dress, language or bodily hexis – the same expressive intention, principle of stylistic unity, entirely surrendered to intuition and which analysis destroys by breaking it down into separate universes". (1987, p. 84).

⁴ Erving Goffman (1988) divides identity into three levels: social identity (which we present to others and based on which we assess the degree to which we meet hegemonic expectations); personal identity (defined by our own idiosyncrasies); and the "I" identity (the self).

⁵ For more on the body modification phenomenon see Featherstone (1999) and, on Brazil in particular, Braz (2006).

⁶ On identity tensions in the GLS market, see França (2007).

⁷ According to the historian Karla Bessa, the abbreviation GLS (*gays, lesbians and sympathizers*) was created in Brazil in the 1990s and was duly ironized by João Silvério Trevisan as "a veritable conceptual Columbus egg" (Trevisan, 2000, pp. 376-377). At the same time as the acronym appeals for "integration" and the divulgation of cultural activities clearly connected with homosexuality and to a wider public as well, it also renders invisible, or at least interpretable, what should be socially recognized as gay or lesbian. Marketological and de-politicized criteria govern this interpretation.

⁸ The concept of conflicted hegemony was put forward by Douglas Kellner in his analysis of media and popular culture in the United States (1990).

⁹ Such is the association between physical form and fashion that the motto of the mega-trend that defined the first decade of the 2000s was that the sporty is fashionable. By sporty we mean sports, physical exercise and weight training. The association between sport and the dominant body image meant that sportswear brands, in fact everything related to the domain of body education, became fashion items. .

¹⁰ This portioning of praise or blame on the individual for their bodily and identity compliance, or lack thereof, to the social demands is discussed by Ortega (2002) and Sabino (2000).

¹¹ For more on these associations, see Gilman (1999).

¹² Gilman shows that the WHO definitions associate being overweight with a lack of self-control and casts the obese as sufferers of some kind of mental illness that is expressed bodily, betraying the individual's incapacity to correspond to the slim body image and therefore with the acceptable social identity of self-control. (2004, pp.333-334).

¹³ In De Certeau's own words: "By 'strategy' I mean a calculus of power relations that becomes possible from the moment in which the subject of will and power can be isolated from an 'environment'. (...) On the other hand, by 'tactic' I mean a calculus which cannot count on a proper, nor thus on a borderline distinguishing the other as a visible totality" (1994, p. 46).

¹⁴ In Rio *funk*, for example, categorizing men as *tigrões* (tigers) and the girls as *cachorras* (dogs/bitches) clearly expresses a regime of sexuality so strong that even the reactions of the female funksters maintain the ambiguous position of a sexualizing self-affirmation, as their so-called "empowerment" only attains some form of success when the woman finds her feet in an environment in which the allure of her professional and social success prove as attractive as her physical attributes.

¹⁵ For more on the way transvestites make use of bodily techniques see Pelúcio (2005). The case of transsexuals is examined by Bento (2006).

¹⁶ When they reach a certain age, many youths migrate from adolescent cultures in which sexuality mixes with mythologizing forms of understanding society and their place within it, to sexual cultures more clearly antithetical to the social order. One example would be those adepts of groups that follow comic books and television cartoons in which there are characters that constitute "culturalized" archetypes for alternative forms of affective and sexual life.

¹⁷ Queer Theory shows how the contemporary social order is molded by sexuality, understood after Foucault as an historical power device that emerged in western societies toward the end of the 18th Century/beginning of the 19th. For an analysis of this theoretical vein as a form of sociology of sexuality and desire, see Seidman (1996).

¹⁸ The Spanish Queer Theorist Beatriz Preciado (2007) believes that the gays and lesbians no longer constitute a minority in the Deleuzian sense, which recognizes as minorities only cultures that signal social change, a rupture with normative standards of behavior, and that propose different ways of life. Michael Warner (2000), in turn, analyzes the history of the ambivalence of the gay and lesbian movement in relation to

the objectives of assimilation or contestation of the sexual order and concludes, differently to Preciado, that it is still possible to construct a culture of "queer" resistance.

¹⁹ In this context, the figure of Barbie is an ideal for middle-class gay boys. Haunted by the stigma of sexual inversion and effeminateness, they try to embody a wholly distinct ideal of masculinity as a tactic that proves reactionary insofar as it bases itself upon the very value by which it is stigmatized: hegemonic masculinity. This attempt to make up for a supposed inferiority in relation to heterosexual males is doomed to failure, as their privilege lies not in their muscles, but in their share of social power over women, in turn associated with the fact that they have sex with them.

²⁰ In simplified and explanatory form, *queer* indicates the creation of a project-based identity committed to the constant questioning of the social-sexual order as opposed to an identity of gay, lesbian or feminist resistance.

²¹ Nértor Perlongher, in *O negócio do Michê* (1987), developed a study on urban sexual culture grounded in the concept of the code-territory, taken from Guattari.

²² In the words of Michel Foucault: "Perhaps our day is, above all else, an age of space. We live in a time of simultaneity. We come from the age of juxtaposition, of the next and the far-off, from the side-by-side and the disperse. We live in an age in which our experience of the world rather resembles a network linking together points and intersecting with its own skein, much more so than a grand life developed over time" (1967, mimeo, p. 1).

REFERENCES

BENTO, Berenice A. M. (2006). A (re) invenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro, Garamond/Clam.

BOURDIEU, Pierre (1987)

BRAZ, Camilo Albuquerque de (2006). *Além da pele: um olhar antropológico sobre a body modification em São Paulo*. Campinas, Unicamp.

CRANE, Diana (2006). *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo, Editora Senac.

DE CERTEAU, Michel (1994). *A invenção do cotidiano 1. Artes de fazer*. Petrópolis, Vozes.

FEATHERSTONE, Mike (1999). Body Modification: An Introduction. *Body & Society*, v. 5, pp. 2-3, London, Sage.

FOUCAULT, Michel (1967). Espaços outros. Conference administered by Michel Foucault at Cercle d'Études Architecturales on March 14.

FRANÇA, Isadora Lins (2007). Sobre "guetos" e "rótulos": tensões no mercado gls na cidade de São Paulo. *Cadernos pagu*. Campinas, Núcleo de Estudos de Gênero Pagu- Unicamp, n. 28.

GILMAN, Sander L. (1999). *Making the Body Beautiful – A Cultural History of Aesthetic Surgery*. Princeton, Princeton University Press.

_____. (2004). Gordura como deficiência: o caso dos Judeus. *Cadernos pagu*, v. 23, n. 1, pp.329-354.

GOFFMAN, Erving (1988). *Estigma – notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro, LTC.

- KELLNER, Douglas (1990). *Television and the crisis of democracy*. Boulder, Westview.
- MISKOLCI, Richard. (2006). Corpos elétricos: do assujeitamento à estética da existência. *Revista Estudos Feministas*, v.14, n.3, pp. 681-693.
- _____. (2006). "Estética da existência e pânico moral". In: RAGO, Margareth & VEIGANETO, Alfredo. (orgs.) *Figuras de Foucault*. Belo Horizonte, Autêntica, pp. 227-238.
- ORTEGA, Francisco (2002). "Da ascese à bio-ascese: ou do corpo submetido à submissão do corpo". In: *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro, DP&A, pp. 139-174.
- PELUCIO, Larissa (2005). Toda quebrada na plástica – corporalidade e construção de gênero entre travestis paulistas. *Campos/Curitiba*, v. 06, n. 1, pp. 97-112.
- PERLONGHER, Nestor Osvaldo ([1987] 2007) *O negócio do Michê*. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo.
- PITTS, Victoria. (1999). Body Modification, Self-Mutilation and Agency in Media Accounts of a Subculture. *Body & Society*, v. 5, 2-3, London, SAGE.
- PRECIADO, Beatriz. (2007). Interview with Jesús Carrillo. *Cadernos pagu*, n. 28. Campinas, Núcleo de Estudos de Gênero Pagu.
- SABINO, César (2000). *As drogas de Apolo: o consumo de anabolizantes em academias de musculação*. Master's degree dissertation in Anthropology. Rio de Janeiro, UFRJ.
http://www.ifcs.ufrj.br/~ppgsa/publicacoes/programa_publicacoes_lugarprimeiro2.htm
- SEIDMAN, Steven (1996). *Queer Theory/Sociology*. New York, Blackwell Publishers.
- TREVISAN, João Silvério (2000). *Devassos no Paraíso*. A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 3 ed. São Paulo/Rio de Janeiro, Record, pp. 376-377.
- WARNER, Michael (2000). *The Trouble with Normal – Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*. Cambridge, Harvard University Press.

CAPOEIRA, A PHILOSOPHY OF THE BODY

Camille Dumoulié

Universidade de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, França

ABSTRACT

Before becoming a sport or martial art, capoeira was an art of resistance and a philosophy in motion. Though this thought of the body ran counter to the white system of thinking, it nonetheless forged some links with the Nietzschean philosophy of will to power and with the concepts of Deleuze and Guattari. From this philosophical perspective, capoeira can be defined as: (1) a physics of vital becomings; (2) a vent of escape; (3) a state of grace or *Kairos*; (4) an anatomy of the body without organs; (5) the dynamic of an infinitely resounding gesture; (6) an ethic of play, which is also an ethic of the virtual; (7) black humor that inverts white hierarchies and combat techniques. Finally, this “philosophical toy” is proof that thoughts are gestures, as Nietzsche affirmed. It is through the movements of the capoeirista that a true thought of the body finds expression.

Key words: capoeira, philosophy, art, the body and resistance.

The art of resistance and the aesthetic of power

Capoeira is today the second most widely practiced sport in Brazil after football. That said, its reach is worldwide. In Paris, for example, there is not a single gym that does not offer capoeira lessons. The fashion extends to all age groups, races and both sexes. In

short, capoeira is considered the best expression of the cultural miscegenation on which Brazil prides itself.

However, it must be remembered that capoeira was created by slaves as a response to white oppression. Not that it was a weapon of war used against the whites; quite the contrary, in fact, it was something practiced exclusively within black communities. Nevertheless, it expressed a "worldview" and experience of life, an ethics and philosophy antagonistic to white culture. Prior to becoming a sport or martial art, this fighting dance/danced fight was a philosophy in motion, a thought of the body that ran counter to the white system of thinking. It was a musical counterweight that followed a whole other score, with its own rhythm and physics, inventing a new affectivity.

As the São Paulo master Almir das Areias, author of the book *O que é capoeira* (What is capoeira? [1983]), used to say to his pupils: "in your every movement, you must be like the stream that flows round the rock". This is as clear an expression as one could wish for the paradoxical nature of the resistance in capoeira, as in all true art. It is never the work of art or the player that opposes or resists a force, rather it is a certain world order or given social structure that, like the rock, pits itself against the flow of life. The artist and capoeirista fight against such barriers, inventing moves and pitching forces that allow the currents to run and find lines of escape that are channels of life and aesthetic expressions of power.

This supposes that there is a true capoeira poetic, understood in the dual sense of bodily practice and activity, and as an aesthetic. If capoeira is an art of resistance, it is not one that measures forces against the world of the whites (the latter being the stronger), but rather revolves around a certain will to power in the Nietzschean sense, the manifestation of a desired power that, in its will to live, invents its own new conditions of existence. In fact, there is a strange connection between the Nietzschean philosophy of power and the way the body is thought in capoeira, but it is certainly a logical consequence of Nietzsche's own prediction that philosophy would inject new vigor into its concepts in the tropics and especially by taking the body as its guide. Indeed, after

Nietzsche, some philosophers who strove to topple the metaphysics of Being in favor of a philosophy of Becoming, such as Gilles Deleuze and Felix Guattari, forged connections with the “outside thought” embodied in capoeira. Following this approach, we can enumerate seven planes of resistance in capoeira, which are, therefore, seven planes of poetic and philosophical invention.

A physics of vital and animal becomings, becoming black versus the white ontology of Being

While the western ontology represents the ideal before the static perfection of the sphere, after the *Sphairos* of Empedocles; while it lauds the immutability of the Forms, the autonomy and autarchy of the individual, as in Plato; while it rejects emotions that imply a becoming, the black ontology grounds itself in the dynamic of becomings in connection with nature, with *physis*. In this sense, ontology is *physis* developed through vital becomings. This brings us back to the Nietzschean will to power as the expression of an authentic physics. “We, therefore, want to become what we are – the new, the unique, the incomparable [...] And, to this end. [...] we must become physicists, so that we might be creators in this sense.”¹ According to two other formulations of Nietzsche’s, *physis* entails “becoming what one is” with “the body as a guide”.

The philosophy of Being characterizes white thought insofar as Being belongs to those who hold the power; the masters dictate the conditions of being, both for mankind and the animals and plants. It is, to a certain extent, a technical domain that opposes the vital power of *physis*. The slave, in this case the black slave in Brazil, snatched from Africa without hope of return, excluded from the presence of whites, had to invent for himself not a being in itself, but a becoming for itself. This gave rise to new social structures in the *quilombos* (maroon colonies), new relations among men and between men and

women, inventing a new image of the body. However, in capoeira, the route to this was via a singularly animal-becoming.

Its origin can be traced to African dances, such as the zebra dance, a mixture of mimed warfare and sexual parade. And it can be explained, in part, by the fact that the slaves in the quilombos had to invent an identity for themselves out of nothing, or from the *tabula quasi rasa* they found in nature. It is thought that the term capoeira comes from the Tupi *caa-puêra*, which means a scorched forest clearing. We might even think of the cock fights capoeira sometimes resembles. In fact, the meaning of the word in Portuguese – capoeira = chicken coop: capon, or castrated male chicken + *eira*, suffix for abode - could be explained by the fact that slaves in Rio de Janeiro used to practice capoeira in an old chicken market (Rego, 1968).

But none of that matters. It is all purely anecdotal. The essential point is that capoeira supposes a true animal becoming. The names for many of the moves testify to the fact: *coxa da mula* (mule's thigh); *vôo do morcego* (bat's flight), *o rabo da arraia* (stingray's tail), *o escorpião* (the scorpion), *o macaco* (the monkey)... As Deleuze and Guattari argue, it is not merely a question of imitating the monkey, nor of copying the mule or snake, but a matter of a becoming through the connection with the intensities, forces and movements of the creature that informs the flesh and spirit and unifies them as gesture. The capoeirista may even become like a leaf falling from a tree or water running over or round a rock in a stream, but whichever the case, the important thing is to forget, to abandon the rigid body of civilization. In his celebrated *Pequeno manual do jogador* (The Player's Primer [1981]1999), Master Nestor Capoeira describes the first lesson he and the other masters give to their students, entitled "The Animals":

"Walking on all fours awakens memories of infancy and the toddler's play. Perhaps it stirs up even older memories, from our animal origins. It also puts the individual in a very vulnerable position – ass in the air – as opposed to in an upright 'rational' and 'civilized' position" (Ibid., p. 109)

To be on the side of *physis* as becoming is to be, as Nietzsche said, on the side of “life in ascendancy, of will to power as the principle of life”. This distinguishes the moral of the masters and their forts from the true moral of the slaves, as the former impoverishes the value of things and life. In capoeira, the joyful affirmation of power and the experimentation with future extra-human becomings works an inversion of values that reveals the essential relationship between white society and weakness and slavery. The technique, this tireless harnessing of nature, is a system of generalized slavery of which the purported masters are the first victims.

Space of escape versus the space of the block

At the root of Greek thought lie the circle and the sphere, both encapsulated in their static perfection. At the root of capoeira we have the *roda* (ring/wheel), a circular ritual space in which gyratory movements blossom and spread, as the human body draws open, dynamic circles in movement. These are moves flung so suddenly, as if made up on the spot, but which appear to follow a rigorous geometry in which hyperbole and invisible arabesques slice through the space. The movements are repeated, dispersing infinite lines of escape, paths beaten by the old slaves that went before. In the *roda*, the dancer is at the center of these escape routes, which run through the most heterogeneous places. The continuity of these lines shoots through the quadrangular space of the *blocos* (blocks): racial, social, urban blocks, or even the blocks of the putative carnival in Salvador, or the blockhouses of the German resistance during the Second World War.

Born among runaway slaves and fulfilling a role of resistance, capoeira knows none of the codified combat series and segments of the martial arts. That said, it is true that the regional capoeira created by Master Bima in Salvador between the 30s and 50s did come close to a martial art. Bima supplemented the traditional or Angolan capoeira, codified by Master Pastinha at around the same time, with certain moves borrowed from

white and Asian forms of combat. He prioritized an upright attacking posture, while Angolan capoeira favored duck and dodge maneuvers and floor-based swirls. While some would say Bimba picked the Negro up from the floor, others would say he whitened capoeira. Angolan capoeira reflects resistance in the artfulness, cunning and negotiation specific to the Negro slave. Regional capoeira illustrates the demand and direct struggle of the black community in modern society. These are two political strategies that tend to merge in what we call today *Atual capoeira*².

Master Bimba invented a series of type-sequences to facilitate the learning of capoeira. However, even so, much of the essence of the practice remains a matter of improvisation, of *malícia* (cunning) and evasion. Effectively, capoeira is, above all else, the art of dodging, like the stick combat *maculelê*, which shares similar origins to capoeira and has movements said to imitate slaves trying to avoid lashing whips. A vital, non-technical art of resistance, of warlike conquest, this fight becomes all the more effective insofar as it hinges upon the player's being able to dodge the adversary's blows. Thus nothing proved more disastrous for capoeira than the Paraguay War of 1865, which was engineered by the British to preserve their interests in the region. All the imprisoned capoeiristas and slaves were sent to the front line on the illusory promise of earning their liberty. Something similar occurred when they were enlisted to serve the monarchists during the instauration of the Republic in 1890, or even later when used as gun fodder by the mafia and politicians. Hence capoeira is, to draw once again on Deleuze and Guattari, a war machine that does not and cannot want war; which it could only ever lose, because war pertains to the apparatus of the White State. The purpose of this war machine is not to make war, but to destroy the codification and structure of the State. Armed bands, roaming nomads, warriors in a state of perpetual becoming, a fundamental indiscipline, but with a scrupulous sense of honor, a conjuration against the State apparatus, these are just some of the characteristics of the war machine found in capoeira.

Nevertheless, it has to be admitted that there are some connections between capoeira and the martial arts and especially so in the way the latter function along paths

of affect, the best model for the war machine in the eyes of Deleuze and Guattari (1980, pp 497-498), for whom martial arts do not adhere to codes, but follow ways. Under such a regime, affects are weapons in themselves, such that real weapons become useless. Used as projectiles, affects pit themselves against the introspective character of sentiments, being connected with the world of work and tools. But, above all, affects presuppose accelerations and decelerations that run from the petrification of the gesture to the precipitation of movement. The temporality of the war machine, the martial arts, and capoeira is eminently paradoxical insofar as extremely slow movements, given the intensity they contain, fire off affects at lightning speed, whilst other movements are so fast that they almost seem to stand still.

This centrifugal space of lines of escape, this nomadism of the war machine, which found its origin in the revolt of black slaves, corresponds to a specific temporality that constitutes the third plane of resistance.

A temporality of grace or of *kairos* that dodges the present and chronological time

Many masters say that the player must completely forget the past and future in order to be absolutely present to the dialog of combat. But make no mistake, this has nothing whatsoever to do with the time of the subject in itself, nor with the individual's attunement to the everyday world. The time of capoeira is pure instant, not *Chronos*, but *Aeon*, the fleeting infinitely divided instant of Occasion. The Greek *Kairos* means "grace", which is precisely the hallmark of the good capoeira dancer. Animated by a Divine lightness, all is his due. In the words of an old capoeira song, with a mischievous play on all the meanings of "ligeiro" (nimble/fickle/shifty):

Esse nêgo é ligeiro

Dá, dá, dá no nêgo

But *kairos* also designates this point of unbalance and absolute velocity that constitutes the greatest power of resistance of those possessed of grace. *Kairos*, as in the Greek representation, is a young man who balances magically upon the globe on the tip of his toes. Whoever hopes to attain grace must abandon strategies of force in order to become as undulating as life, striving for that glorious instant of power while teetering over the brink. Incidentally, this was precisely the point at which Machiavelli located the propitiatory divinity of the man of *virtú*.

Nestor Capoeira writes: "Each move in the game is unique, and the player ducks and dodges, counter-attacks, tumbles depending on the circumstances of the moment" ([1981] 1999, p. 133). However, the hardest part of all is to know when such a degree of simplicity has been reached. For the Greeks, the grace of *kairos* is associated with *mêtis* or cunning intelligence. Let us quote at length from Marcel Détiene and Jean-Pierre Vernant's definition of *mêtis*, which fits perfectly with capoeira:

"It bears on fluid situations which are constantly changing and which at every moment combine contrary features and forces that are opposed to each other. In order to seize upon the fleeting *kairos*, *mêtis* had to make itself even swifter than the latter. In order to dominate a changing situation, full of contrasts, it must become even more supple, even more shifting, more polymorphic than the flow of time: it must adapt itself constantly to events as they succeed each other and be pliable enough to accommodate the unexpected so as to implement the plan in mind more successfully. It is thus that the helmsman pits his cunning against the wind so as to bring the ship safely to harbor despite it. For the Greeks, only like could be affected by like. Victory over a shifting reality whose continuous metamorphoses make it almost impossible to grasp, can only be won through an even greater degree of mobility, an even greater power of transformation. (Détiene & Vernant, Trans. Janet Lloyd. Chicago: U of Chicago P, 1991, 1-54)

We can identify a few points of correspondence here: (1) the fluidity of *mêtis* and the capoeira dance according to the shifting nature of reality – which brings us back to the image of the rock in the flowing stream and the verb *gingar*, which refers to precisely this characteristic ducking and weaving in capoeira, and also to its maritime connotations of sculling and sway, the basic determinant of the dance and all its moves; (2) the power of metamorphosis and transformation: this has already been evoked in relation to becomings, but this mimetic capacity may even stretch to imperceptible becomings. Hence the hypnotic aspect of *ginga*, the snake-like writhing, the differing speeds of swirling bodies; (3) adapt, attune to the circumstances: in this we can return to the greater psychosocial aspect of capoeira, namely the manner in which the Negro slaves, unable to tackle white power head-on, invented a whole system of evasion and deflection; pretending to work, running about and laughing, mocking the choleric master. Fundamentally, capoeira is an art of contra-power; (4) becoming “even more supple, even more shifting, more polymorphic than the flow of time”: the temporality of *Aeon*, the time of *kairos*, which, consigned to the chronological flow of events, eternally eludes the presents. *Aeon*, says Deleuze in *The Logic of Sense*, is “the instant with neither width nor length that subdivides each present into past and future”, it is the “ideal player” (1969). This is why it is the time of the Divine Mime that folds the event into a never-ending counter-time, which Mallarmé describes as follows: “Preceding here, remembering there, with the false appearance of present, thus operates the Mime, the play of which is limited to a perpetual allusion that breaks no windows” (Mallarmé, p. 310). Likewise, the capoeira player does not shatter the glass that separates him from his opponent, but sticks to the perpetual allusion of the gesture.

Capoeira belongs to this regime of the war machine whose ideal model is, for Deleuze and Guattari, the martial arts. However, they provide the very criterion that allows us to distinguish one from the other when they state that the martial arts never cease to invoke the center of gravity and the rules of its displacement. This constitutes a certain limit to the martial arts, whose ways remain bound to the “domain of Being”.

Hence they resist absolute movements of another nature, which Deleuze and Guattari describe as “those effectuated in the void. Not in nothingness, but in the smooth of the void where there is no *longer* any goal: attacks, counterattacks, and headlong plunges” (Deleuze & Guattari, 1980, p. 498).

Now, capoeira is precisely this art of pure dynamics and pure power, which eludes the center of gravity, which only uses codes to improvise all the better and plunge head-first into the void. As goes an old capoeira song: “It is not karate, and it’s not kung-fu”. It is said that Master Bimba’s *roda* was influenced by jiu-jitsu, but might it not have been the other way round? One great karate master, Mitusuka Harada, who lived in Brazil from 1956 to 1962, mainly in São Paulo, before moving on to Paris and London, once said in an interview that “In the beginning I thought the technique they had taught me would stand me in good stead, but then I came to Brazil and discovered capoeira. It was then that I realized that the practitioner of karate remains way too static, incapable of quick movement. That’s why I study the possibility of being at once mobile and solid, free as a whip but with the punch of a hammer” (apud Bachmann, 1990).

This cunning intelligence so close to *mêtis* and which passes through the paradoxical temporality of gestures, through an art consummated in pretense and acrobatic movements – the *floreios* – is called *malícia* (a craftiness based on experience) – something essential to all movements of unbridled flight.

An anatomy of the Body without Organs versus bodies whose organs belong to the master or some such servility

In the vibrant and musical space of the *roda*, the body is gripped by a trance that forces it to dissociate from organic anatomy as if from some servile doppelganger, submitting to the weight of a consciousness wrought from lashing whips and *ite missa est*. Taken by grace and divine lightness, the player makes himself exist as pure body. This inventive liberty, as in the theater of Artaud, supposes the exercise of cruelty, albeit a

vital cruelty that, again as in Artaud, breaks the chains and psychological or social commitments to “invent a new body”. A body of escape, on the limits of the possible and on the brink of unbalance, which converts the cruelty leveled against the black slave into a virtual power to transcend the organic body en route toward the glorious body of the Negro.

According to Deleuze and Guattari, the body without organs is a principle of anti-production, but also an intensive power of connection, of delirium, of contagion. It is called the body without organs “because it is opposed to all strata of organization, whether of the organism or of power”.

The Negro body treated first as flows of flesh into the infinite and then as a tool in the service of imperialism was a vast body without organs or functions of its own. Through capoeira, it frees itself from all forms of alienation, including earthly gravitation, in order to re-encounter its genesiac power and build itself anew out of the void into which it has plunged.

A dynamic of the gesture that unfolds ad infinitum versus a logic of action proper to the functionality of the white world

The act wraps the body and life in a utilitarian functionality. Each act must further the work, production, optimization of the white capitalist world. To avoid the actualization of the gesture, to keep the dynamic unfulfilled in act, and therefore as pure potentiality, is the supreme resistance of capoeira. Hence the essential continuity of the fight and dance, which takes a movement initially configured for conferring a blow and turns it into graceful arabesque. Contrary to the common misconception that the fighters, when caught training by the slave handlers, would pretend to be dancing, capoeira is, first-off, a dance, like the African war dances. In fact, it is a synthesis of fight and dance; the gesture of combat is always one of dance, and vice versa. However, going back to Deleuze’s expression, it is a “disjunctive synthesis”. Fight and dance,

inextricably linked, do not cease to avoid each other on the same line, in the same movement. The gesture of death is one of life, it is aesthetic and creative, a truth underscored by the fact that the berimbau was originally the African hunter's bow, which, with time, transformed into a string instrument that used its mouth as a sound box. Later, Master Pastinha would attach a bayonet to the tip of his berimbau to change it back into a weapon.

This double-play, this two-way stream, this non-coincidence of a single gesture creates a vibratory movement that we can define as the timbre of the gesture as it assumes a musical dimension. Because timbre, as of a voice, for example, comes from vibrations that do not precisely coincide. Thrown into the circle of the *roda*, the gesture that dodges the blow resounds to infinity. Plucked from the berimbau's string, the gesture becomes the projection of spiritual matter.

The dance of capoeira, which harks back to all the symbolism of candomblé, is a great cosmic game whose force of gravity moves bodies, stars and galaxies outside the circle of the *roda*.

An ethic of the game against the spirit of gravity and seriousness. We could also say the ethic of the virtual versus the determinism of the real

"*Aeon is a child who plays gammon*". This famous aphorism of Heraclitus' leads us to an ethic of the ontology and temporality of capoeira. Above all else, the grand masters agree, its fundamental characteristic is the gratuity of the game. The goal is enjoyment, not victory, though this spirit of play won't stop the best from winning. The ethic of the game is that of the event grounded in virtual power; the power to resist, through play and evasion, being dragged into the doing, into the functionality of the white world, where the Negro has nothing to gain. It is about refusing to debase the power of the gesture in the utility of the act.

Master Valdemar da Paixão, born in Salvador in 1917, used to say of his opponent: "Don't touch me, don't dirty me; when I leave here, the only thing I want to have to wash is my hands". Nietzsche affirmed that he had only one pathos, and it is the same as in capoeira: "the pathos of distance". The white garb of the old capoeiristas is proof of this.

Without having studied quantum physics, the capoeirista knows that creative energy comes from the void, and that life is born of the virtual power that contains, for its part, all becoming in potentiality. So the art of eluding consists in giving way to the blow that is frustrated in air, the kick that will never hit its target. In this effort spent by the opponent, the player finds his own negative energy. Like black holes that suck up the energy of the stars, the capoeirista finds in the blow that escapes his adversary the empty space from which to draw the energy for his gesture. This brings us to the last plane of resistance, but one into which all the others fold.

Black humor that inverts the hierarchies and combat techniques of the white world

Everything I have just said serves the purpose of rendering apparent the fact that the power of resistance of capoeira stems from the force of contra-effectuation. It is the power of the Happening, of Divine Mime, but also of humor. Nestor Capoeira ([1981] 1999) makes this clear in the context of a philosophy of capoeira, defining humor as:

"...an understanding that allows the capoeirista to see the darker sides of humanity and society without losing the joy of life. Good humor does not come automatically, but has to be cultivated. One way of doing this is by spending time with masters and capoeiristas who possess the quality".

This brings us back to the original conception of philosophy as wisdom attained through dialog among friends. Yet it is a wisdom bent, as in Spinoza, Nietzsche and

Deleuze, on joy. This humoristic and joyful dimension is deeply linked to the ontology of vital becomings and is expressed in the ethic of *malícia*, so essential that Nestor Capoeira goes so far as to declare that even the most virtuous individual can never become a true capoeirista “unless he knows how to play”. Even the names for certain moves transmit this humorous character: *cocorinha* (little hunkers), *benção* (blessing, a strong kick to the chest), *telefone* (telephone, a slap on either ear) and the game-within-a-game *apanha laranja no chão tico-tico* (pick oranges from the ground), which consists of snatching a bill with one’s mouth while walking on two hands, feet in the air.

Alegria (joy), lightness, ability to pretend, these are the three pillars of *malícia*. Beyond this essential lightness of spirit and body, or this permanent counter-effectuation of functional acts, the humor of capoeira consists in inverting the codes and techniques of white combat: legs versus arms, feet versus hands, high versus low. “You have to think with your feet”, goes Nietzsche’s famous aphorism, rather than with the head, which should supplant the feet in *cabeçadas* (head butts). This inversion of the body and its functions is part of the carnivalesque view of the world that, as Bakhtin showed, incites a revolution of dethronement and a total inversion of values. The physical revolution of the *aú* is an aesthetic, ethical and political gesture. In grotesque fashion, it turns the world inside out, ass to the air, exalting the low and demeaning the high. And yet, from that laughter comes a revelation and unveiling of hidden truths.

To evince the world through a revealing deformation, this is the function of art and its power to resist stereotypes that pigeonhole life. As we have seen, the *roda* figures the world through a revelatory inversion. We find the first sign of this in the fact that stepping into the *roda* also means *stepping outside the world*.

The *ladainha* that precedes the players’ entrance into the ring traditionally culminates in a *chula*, a dialog between a soloist and a chorus:

É hora, é hora

iê, é hora, é hora, camará

vamos embora
iê, vamos embora, camará
pelo mundo fora
iê, pelo mundo fora, camará
que o mundo dá
iê, que o mundo dá, camará
dá volta ao mundo
*iê, dá volta ao mundo, camará*³.

Another form of inversion lies in the fact that the capoeirista never enters the *roda* face-first, but always with the *aú*, the *macaco* (monkey) or even a back flip. Finally, we could say that this humor in capoeira works on three different planes and through three different ways of figuration.

The first plane is the *roda* as a physical space in connection with the whole living world. The dynamic circle of the *roda* is therefore a *metonym of the cosmos*. With the inversion, this part encompassed by the whole ends up swallowing the whole. To *leave the roda* is to enter the cosmos and find oneself in connection (metonym is a form of connection) with a living infinity. And when the singer leads the refrain *vamos embora pelo mundo fora* (let's go into the world outside) shouldn't we really understand it to mean *vamos embora pelo mundo afora* (let's go into the world beyond)?

The second plane is the *roda* as the corporeal space in which the body without organs and this affective Negro athleticism are invented. This second space is therefore a symbol of black resistance to the white world. The symbol is the domain of analogies and correspondences. What we have are two bodies that correspond and dialog more than clash; two Negro bodies that would have no symbolic reason to fight each other. They exercise their power and keep it pure by holding back from contact. This elastic, resistant vacuum persists between them, this blank space like a page on which they scribble the signs that trace the movements of their bodies. The white man, the white world, has

become a neutral space, a malleable difference between two bodies and between those bodies and the cosmos. From this feat, resistance to the life of the white world is broken by this Negro power and becomes the poetic material from which the player's virtual blows are cast.

The third and final plane is that of power relations strategy, which makes the *roda* an agonistic space, a *metaphor for social power relations*. The metaphorical revelation of capoeira is to show that the supposedly civilized, moral and policed world is a permanent state of warfare in which cunning and might-is-right prevail. Capoeira reveals what society hypocritically hides. It evinces the rules of social functioning, but this first mirror play that inverts also conceals a second that is expressed at certain moments of the game within a game.

In other words, one of the two players will suddenly and abruptly interrupt the game with a codified calling (*chamada*). As in *volta ao mundo* (trip round the world). One of the players opens his arms and lets down his guard, showing, by so doing, that he is breaking the rules of the game. He then runs or walks around the *roda* and the other player follows him as if oblivious to the fact that he might, at any moment, turn and level a treacherous blow against him. The follower knows very well that this will happen, but he must pretend that nothing is going on. The pinnacle of elegance and feigned distraction responds to the peak of the *mandinga*.

So what is the meaning of this rupture with the rules of combat? On first sight it would seem to show that the social order is grounded on less solid rules than those of war. At any moment the adversary might infringe against the established power relations and social order he himself created. But there is an even deeper lesson hidden away in all of this. In society, the irruption of pure violence, outside of any particular context, leads to anarchy, homicide and ethnic extermination. In the world of capoeira, this breaking of the rules of engagement does not put the game in danger, because it resumes without anyone feeling obfuscated by the betrayal. After all, and this is the final revelation, the civilized world of power relations and the master/slave dialectic are based on hatred, on pure

violence and barbarity. *Homo homini lupus* is the true bedrock of the social struggle. Inversely, if the infraction does not undo the game of capoeira and the moment of joyful, playful *malícia* is preserved, it is because capoeira is grounded upon camaraderie, solidarity and mutual trust. The earliest forms of capoeira were branded “barbarous”, but it was the white world that was truly barbaric.

One last word on this subject: at the heart of the art of cunning, negotiation and the eschewal of power that reflects the impossibility of head-on slave resistance to white hegemony, the game of *chamadas* illustrates a hidden desire for a shift toward more direct and offensive resistance. In similar fashion, the agonistic character of Regional capoeira, in contrast with Angolan capoeira, reveals the Negro’s desire for an open fight in modern society. But it also expresses the confidence in the values of individual performance proper to capitalist democracy in the 50s. Today, the return to the playful, collective forms of Angolan capoeira in the synthesis that is *Atual* capoeira is a sure sign of the pessimistic lucidity that followed that age of grand illusion.

Miscegenation and cultural connections

There aren’t many combat sports that have joy as an end and humor as a means. Fewer still are mass, media-molded sports that nourish identity and nationalist reflexes. But why are football and capoeira the two national sports of Brazil? Perhaps it is because, in both cases, you think with your feet. Just like in samba. In fact, there is one other link between samba and capoeira: the shimmy in the hips that produces *ginga*, the only physical impediment to the wider spread of the capoeira fad among whites. But just as capoeira is and always has been a Negro art, it is also currently an incarnation of a culture and philosophy of miscegenation. Therein lies the paradox.

On one hand, the capoeira fashion in Europe and the United States is an example of cultural anthropophagi on the part of the whites, who, having lost all genuine culture of their own, and having exploited the Negro and pillaged all the riches of Africa, now feed

off Negro bodies like true cannibals. And this is no mere metaphor. A passage from the novel *Jubiabá* by Jorge Amado tells of the suicide of an old Negro who was fired from his job because he was too weak. During a discussion among the Negroes at the port, one of the men says of the whites: "They eat our flesh but then don't want to chew on the bones. At least during the slavery years, they chewed the bones".

On the other, the success of capoeira shows that it is more than just a nomadic war machine, but also a desiring machine that obliges us to enter and invent its becoming. Therein lies its true power: not just that which fights force with force, but the one that gives the adherents of force and power the desire to escape whilst also escaping from themselves. It is this desire to escape and escape from oneself that animates the strangely intellectual capoeira I'm playing in these pages. Being a white European with little suppleness about the hips, I try to find in the vital energy and aesthetic power of capoeira the gust to make the old concepts that dwell in my mind dance a little.

However, it is true that my words insist more on the Negro specificity of capoeira than on the power of miscegenation. But my goal is not to conduct a sociological study of capoeira from the perspective of the miscegenation of contemporary Brazilian culture. To do so would first require an investigation of the part of the myth that espouses the ideology of miscegenation. What I purport to do here is examine the invention of a corporeal practice, linked to a "worldview", that constitutes a counter-culture, a counter-nature, a counter-aesthetic, a counter-philosophy. But the affirmative power of life and the becoming of this inversion of values awaken a desire for another culture, another nature, another philosophy. And so there is an overflowing of values: resistance proves a generous sire of collective values, the thinking body sows abstract conceptual lines of thought to be reaped by the philosophers of tomorrow.

Miscegenation is the myth of the blending of races unified in successful sexual relations. It is also an alibi that allows the dominant culture to commercialize and consume exotic products. In any case, it is exploitation and the whitening of black culture. For better or worse, miscegenation is the buzzword of politically correct nationalisms.

Miscegenation is everything we want, except for this hybridization. Miscegenation is always a yet-to-come, it is never an act of making the other over, or of a supposed integration of differences so as to eradicate them more fully.

“Blacks must blacken”, writes Jean Genet in *The Blacks*. “One is not born a woman, but becomes one”, wrote Simone de Beauvoir in *The Second Sex*. And there is no surprise, then, that Freud referred to women as “the black continent”. Capoeira, the blacks, the mestizo, women and homosexuals are the first agents of cultural miscegenation, because they must become what they are against the grain of the white man’s model, the global power norm. Close to them in this strange zone where difference is always gloriously in relief, one and all can partake of a becoming-black, becoming-woman or becoming-other, as in this region, no-one is ever black, or woman or other, but always in the throes of collective becomings – unless, that is, one chooses to persist in being-a-white-male. If miscegenation is the desire to become other, animated by this de-territorialization that is the power of desire, then capoeira possesses the power of miscegenation. As Deleuze and Guattari write in *Thousand Plateaus* (1980, p. 334):

“That is because becoming is not to imitate or identify with something or someone. [...] Starting from the forms one has, the subject one is, the organs one has, or the functions one fulfills, becoming is to extract particles between which one establishes the relations of movement and rest, seed and slowness that are *closest* to what one is becoming, and through which one becomes. This is the sense in which becoming is the process of desire.”

Effectively, without desire there can be no miscegenation. And there is only miscegenation when the desire to become other is expressed anew, the de-territorialization at the heart of that desire. Which is why, from a social, cultural and political point of view, we might prefer the notion of “connection” to the more biological and ideological notion of miscegenation. Thus the Africanist/ ethnologist Jean-Loup

Amselle, having earned renown with a study of miscegenation, asserts the need to renounce this notion in favor of that of "connection". He shows that the affirmation of black or African culture in the globalized world is one of the greatest forces of cultural connection against (Negro) identity demands, but also against the colonization of the world by US culture. He writes:

"In this context, and more than ever before, Africa should be conceived as a de-territorialized entity. Africa as a fluid meaning is a concept, the variable geometry that pertains to both the French outpost and the North-American ghetto, to both the Brazilian shantytown and the African village. [...] the Africa concept belongs to whomsoever wants to grasp it, connect with it" (2001, p. 15).

A philosophical toy

Thoughts are gestures, Nietzsche said.⁴ Capoeira is the art of thinking the pure body, the body without organs that superposes itself upon our leaden bodies like a thunderstorm sky. How much thought in the gesture of a capoeirista, how much mental gesticulation in the discourse of a philosopher!

To finish, and to return to this power of vital and joyous resistance inherent to capoeira, I would like to quote Master Pastinha, who after a long moment of silence, gave this reply to the question "what is capoeira?":

"Capoeira is a game, a toy [...] It is the pleasure of elegance and intelligence. It is wind in the sails, the moan in the slave quarters, a body that shudders, a berimbau well played, the attack of a serpent coral. [...] It's the laugh in the face of the enemy [...] It's picking oneself up from a fall before even touching the ground. [...] It's a small penitent's boat, abandoned and endlessly adrift".

And if, from all of this, we could make a philosophy!

NOTES

¹ *A Gaia Ciência*, L. IV, § 335, "Viva a física!"

² On the history of capoeira, see J. Lowell Lewis, *Ring of liberation*, The Univ. of Chicago Press, 1992; in Portuguese, see Leticia Vidor de Sousa Reis, *O mundo de pernas para o ar*, Publisher Brasil, 1992.

³ It's time, it's time/Hey, it's time, it's time, camara/ Let's go/ Hey, let's go, camara/ Out into the world/ Yeah, out into the world, camara/Where the world is at/ Where the world is at, camara/ Go around the world/ Yeah, go around the world, camara.

⁴ « Our thoughts should be considered gestures (*Gebärden*) corresponding to our instincts (*Trieben*) like all gestures»; Translated from the French: *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, v. 4, p. 503. E ainda: « Thoughts are signs (*Zeichen*) in a game and a conflict of affects (*Affekte*): they are always connected to their hidden roots », v. 12, p. 36).

REFERENCES

- GILLES DELEUZE, (1969). "10e série, du jeu idéal". In: *Logique du sens*. Paris, Minuit.
- _____. (1969). "23e série, de l'Aiôn". In: *Logique du sens*. Paris, Minuit.
- JEAN-LOUP AMSELLE, (2001). "Champs". In: *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris, Flammarion, p. 15.
- BACHMANN, B. (1990). *La capoeira au Brésil*. Paris, Faure.
- DELEUZE, G. e GUATARRI, F. (1980). "Tratados de nomadologia: a máquina de guerra". In: *Mil Platôs*. Paris, Minuit, pp. 497-498.
- DÉTIENNE, M. e VERNANT, J.-P. (1974). *Lês ruses de l'intelligence. La mêtis de Grecs*. Paris, Flammarion, p. 28.
- MALLARMÉ, S. (data?). "Mimique". In: *Oeuvres complètes*. Pléiade, Paris, Gallimard, p. 310.
- MESTRE ALMIR DAS AREIAS (1983). *O que é capoeira*. São Paulo, Brasiliense.
- MESTRE NESTOR CAPOEIRA ([1981] 1999). *Pequeno manual do jogador*. São Paulo/Rio de Janeiro, Record.
- NIETZSCHE, F. (data) *O caso Wagner* (epílogo). Cidade, Editora.
- REGO, Waldeloir (1968). *Capoeira Angola. Ensaio socioetnográfico*. Salvador, Ed. Itapuã.

IMAGEM CORPORAL/CORPO SEM IMAGEM

Mike Featherstone

Professor e pesquisador da Escola de Artes e Humanidades da Nottingham Trent University e Esitor de Theory, Culture and Society.

RESUMO

O artigo problematiza a noção de imagem corporal dentro da cultura de consumo, apontando para a existência de *corpos sem imagem*, acarretados por transformações culturais recentes, que levam a uma multiplicidade de perspectivas que abalam e transformam as relações sujeito-objeto e pressupõem novas capacidades emotivas por parte dos sujeitos na contemporaneidade.

Palavras-chave: imagem corporal, cultura de consumo, corpo e cultura contemporânea.

O duplo caráter do corpo humano está sob observação freqüente: somos um corpo e temos um corpo; vemos e somos vistos; nosso corpo é a plataforma a partir da qual observamos o mundo e um objeto presente neste, o qual também é observado por outras pessoas. Essa simples constatação pode ser entendida de várias formas diferentes. A divisão, entre o ver e o ser visto, pode ser aplicada a uma distinção clara entre corpo e mente, baseando-se no pressuposto de que a mente conhece e governa o corpo, tal qual representado na metáfora do corpo como sendo a plataforma para o ver. Acredita-se que a mente pode comandar o corpo de forma enérgica ao facilitar a construção de uma imagem corporal satisfatória, o que irá valorizar a auto-estima e reforçar a auto-individualidade. Contrário à idéia de um corpo submisso que pode ser reflexivamente monitorado, disciplinado e alterado pela mente, há aqueles que defendem a investigação dos meios pelos quais a mente é personificada e delimitada pelos "horizontes da carne". Nesse caso, nosso conhecimento analítico-conceitual básico é entendido como um saber que se apoia em metáforas que derivam da experiência corporal e que se incorporam à linguagem, levantando a necessidade de se ter consciência do "corpo na mente" (Lakoff e Johnson, 1999). Mesmo considerando-se o corpo como sendo generativo, o foco principal poder ser direcionado à capacidade do corpo de mudar, de ser inventivo, de estar sempre em movimento: como algo que se move e sente (Massumi, 2002).

Tal idéia sugere que não basta ver o corpo uma mera superfície a ser entalhada, como um portador de símbolos sociais. Claramente, o corpo é um potencial em evolução e movimento, algo que transcende a si mesmo. É ainda entendido como imagem: uma analogia ou uma semelhança, um reflexo no espelho. De fato, seguindo-se a linha de estudos de Paul Shilder, argumenta-se que "a imagem corporal é fundamental ao corpo, o qual não pode nem sequer tornar-se um corpo sem esta duplicação de si mesmo" (Ferguson, 1997a, p. 6). Ao mesmo tempo, a imagem do corpo é mais do que uma fotografia de como nos parecemos, mais do que uma construção mental da nossa aparência física. Não é uma projeção

fixa, mas sim uma série de imagens que foram se acumulando com o passar dos anos. Na verdade, se examinarmos o “labirinto de culturas não terminadas”, pode-se identificar ao longo da história uma série de imagens corporais. Acredita-se que, mais recentemente, tem ocorrido uma transformação do ego burguês clássico, com uma imagem corporal peculiar e reservada, em um esvaziamento da imagem corporal, o corpo como uma superfície mutável na qual são gravados traços enigmáticos (Ferguson, 1997b). Uma imagem do corpo mais ambígua e aberta relaciona-se com uma compreensão do Eu mais ambígua e aberta.

Tal fato opõe-se às teorias sociológicas de influência do corpo tal como a de Anthony Giddens (1991), na qual o corpo, antes visto como uma parte inalterável da natureza, está hoje, na “modernidade tardia”, aberto à “colonização” e reconfiguração por meio de uma série de tecnologias e projetos de corpo, tais como a cirurgia plástica, a manutenção do corpo “em forma”, o ser saudável e os regimes alimentares. As considerações de Giddens, acerca da flexibilidade de atores que investem em projetos de corpo, reforçando sua auto-individualidade, condizem, de forma clara, com muitas das maneiras pelas quais a propaganda existente volta-se para uma cultura de consumo, um tipo de literatura de auto-ajuda transformacional e colunas em jornais que apresentam o corpo como, por exemplo, a de O leitor pergunta (Featherstone, 1982). Concordam, em especial, com a forma pela qual o corpo é objetificado e visto como sendo governável pelo Eu dentro da cultura de consumo. E, mesmo assim, o fato de estarmos cercados por imagens de jovens com corpos “malhados” e belos, que aparecem em revistas, propagandas, televisão e na paisagem urbana, não significa, necessariamente, que as pessoas acreditem ou sigam a lógica ingênua de causa e efeito do auto-aperfeiçoamento, com sua análise racional do “se você aparenta estar bem, então você se sente bem”.

Supõe-se que as pessoas avaliem, de maneira reflexiva, seu corpo e sua aparência e produzam uma imagem corporal bastante precisa e coerente. Na verdade, o corpo é objetificado e considerado pronto para a reconfiguração. É

semelhante ao ego burguês clássico, com sua imagem corporal reservada: capaz de assumir o controle e mudar seu corpo e identidade, uma posição fundamental às narrativas do individualismo, da escolha racional e do comportamento do mercado. É interessante notar como Giddens, um dos principais teóricos da identidade, baseia-se em Erik H. Erikson, um forte proponente da identidade do ego e defensor da nossa capacidade de avaliar, dirigir e controlar o desenvolvimento da identidade ao longo da vida.

No entanto, aparência e imagem do corpo nem sempre são facilmente objetificadas ou estão sujeitas ao comando do Eu. Shelly Budgeon (2003), por exemplo, em sua pesquisa realizada entre jovens mulheres britânicas, menciona que atitudes com relação à cirurgia plástica sugerem que modificar o corpo trata-se mais de transformar a forma como se vivencia o corpo e não a forma como ele aparenta. Entre as entrevistadas, havia uma forte percepção do corpo vivenciado como um processo, em que a cirurgia aumenta a compreensão da função, com ênfase no “fazer” e não no “parecer”. Isso ultrapassa o significado do “eu, sujeito”, levando a “o corpo como objeto” (ou projeto), ou aplicando-se a ele, de forma sagaz, tecnologias disciplinares na melhoria da aparência; uma percepção de Eu personificado mais ambivalente e menos coerente.

Pode-se dizer que há dois tipos de imagem corporal atuando dentro da cultura de consumo contemporânea. Primeiro, entendemos a imagem corporal como aparência física do corpo, supondo-se o corpo como um objeto: imagem estática na qual o movimento e a revelação do corpo são gravados como numa imagem fotográfica – ainda assim, imagem instantânea. Essa imagem bem definida é semelhante à prova fotográfica da imagem de um corpo e sua identidade correlata, a qual é disponibilizada na cultura de consumo por meio de propaganda e de publicidade que divulgam o sucesso da “recauchutagem” e da “escultura do corpo”. Tal efeito, conseguido de maneira tão objetiva, está muito mais de acordo

com a ênfase sobre a visão do que a exclusão de outras percepções: somos o que aparentamos e a aparência física é tudo.

Esse primeiro tipo de imagem corporal pode ser relacionado à discussão de Massumi (2002) sobre a visão-espelho, que se refere ao ato de ver a si mesmo como os outros o vêem, originando, assim, várias fotos congeladas de si mesmo. Massumi contrapõe tal idéia ao segundo tipo de imagem do corpo, a visão-movimento. Nesse caso, não há um sujeito generalizador, um observador auto-idêntico que reconhece o objeto como sendo ele mesmo. Até certo ponto, a simetria sujeito-objeto da visão-espelho quebra-se e há o espaço do movimento, das perspectivas desordenadas e da transformação. Massumi acredita que esse acúmulo de perspectivas relativas inclui a transformação das relações sujeito-objeto, dando origem ao corpo sem uma imagem. Isso não é uma simples forma de visão não linear, mas algo que reúne significados materiais outros, bem como capacidades emotivas.

O que importa, aqui, é a propriocepção – não tátil ou sensibilidade visceral, mas a sensibilidade relacionada aos músculos e ligamentos que fornecem informações sobre as condições do movimento, traduzindo os encontros do corpo com objetos em uma memória muscular de implicatoriedade. Memória acumulativa de habilidade, hábito e postura. A memória proprioceptiva age dentro das dimensões da carne: sentimos a tensão dos músculos, a força de tração das juntas, a pressão de resistência a um veículo em aceleração. Contrário aos olhos (que agem dentro do espaço visão-espelho e tendem a não registrar o movimento, mas sim a interromper um movimento a fim de produzir imagens formadas), Massumi (2002, p. 59) argumenta que o “movimento-visão é a visão transformada em proprioceptiva, os olhos reabsorvidos pela carne através de um buraco negro na geometria do espaço empírico”. Aqui, a visão está longe do “olho que tudo vê”, pelo contrário, age como um modo de percepção misto que registra tanto a forma como o movimento; para que ela entre no campo do movimento puro, é preciso que se

descarte da forma na carne, com a visão-movimento acarretando o curvar do “músculo-retiniano” com outras sensações proprioceptivas.

Além disso, se deixarmos de considerar a dimensão espacial da propriocepção em favor de sua atuação no tempo, o corpo sem imagem implicará no eclipse do sujeito em movimento quando nos depararmos com uma interrupção, um evento. Nessa condição, o corpo sem imagem fornecerá informação por intermédio de uma sensibilidade adicional àquela da propriocepção: a sensibilidade visceral (interocepção) registrará estímulos dos cinco sentidos “exteroceptivos” antes que esses possam ser totalmente processados pelo cérebro. Lembremo-nos, aqui, da proximidade de um “sentimento instintivo”, o qual precede nosso senso de visão ou de audição. Conforme Massumi (2002, p. 61) argumenta: “visão-movimento como propriocepção subtrai forma qualificada do movimento; visceralidade subtrai a mesma qualidade da emoção. Visão-movimento registra intensidade.” Visceralidade é considerada como uma percepção da incerteza, que sacode o corpo dentro de um “espaço de paixão” a fim de registrar graus de intensidade. A “unidade de paixão”, resultante dessa união das sensibilidades viscerais e proprioceptivas, conforme Massumi nos diz, “pode ser chamada de um afeto: a habilidade de influenciar e abertura para ser influenciado”. E continua: “Uma emoção ou sentimento é um afeto reconhecido, uma intensidade identificada como sendo re-injetada em linhas de conduta estímulo-resposta, em circuitos de ação-reação de envolvimento e externalização. Em suma, nas relações sujeito-objeto, emoção é a contaminação do espaço empírico pelo afeto de pertencer ao corpo sem imagem” (Massumi, 2002, p. 61).

A capacidade de transitar entre diferentes registros, entre a imagem-espelho e a imagem-movimento, entre afeto e emoção, entre o sujeito-objeto e a sensação de intensidades viscerais e proprioceptivas nos sugere, então, que precisamos trabalhar mais para entender a participação não reconciliatória da carne na imagem. Isso nos leva aos caminhos pelos quais, tanto a imagem corporal como o

corpo sem imagem, estão conectados e à inabilidade de recuperar ou resgatar o segundo dentro do primeiro. Aqueles que escrevem sobre o habitus personificado tais como Pierre Bourdieu, quando discorre sobre o movimento do corpo durante a prática de um esporte; ou Inoue Shun [nesta edição] quando analisa a batalha do filósofo alemão Eugen Herrigel ao tentar conhecer mais e entender o habitus personificado necessário à arte do kyudo (prática de arco-e-flecha japonesa); ou Michael Taussig (1991), quando alonga-se no estudo de Benjamin sobre o flâneur, para discutir o “olho tátil”, todos eles levam em consideração a percepção do corpo sem imagem e sua participação na formação e deformação do habitus.

Se, conforme Masumi argumenta, o afeto é fundamental à compreensão da nossa cultura contemporânea da informação, baseada na imagem, então se faz necessário abordar a questão da nova mídia. Hansen (2004) afirma que novas tecnologias digitais (longe de anunciar a eliminação do corpo na produção de um mundo de informação desincorporada na qual os seres humanos tornam-se obsoletos) irão, na verdade, reforçar o papel da afetividade e o do corpo como o principal filtro criativo de imagens. Hansen discorre sobre o argumento de Bérghson, quanto ao corpo afetivo pré-discursivo como fonte viva de significado que, de modo criativo, escolhe a partir do fluxo de imagens universal externo. A importância do corpo como criador de informação torna-se mais crucial com a mídia digitalizada. A nova mídia aumenta a capacidade de deslocamento da visão como sendo o sentido básico: na verdade, a visão torna-se “háptica” ou proprioceptiva, no sentido mencionado na discussão de Massumi. Isso nos leva a “uma mudança da estética ocular-central dominante em uma estética háptica enraizada na afetividade personificada”, conforme encontrado na mídia artística contemporânea, à centralização do corpo na limitação ou “falsificação” da imagem digital (Hansen, 2004, p. 11). O que está longe tanto da orientação visual como do modo representacional, estabelecidos no conceito de imagem corporal, conforme a abordagem definida por Paul Schilder. Está longe também da psicologia popular da cultura de consumo de auto-ajuda de projetos de corpo reflexivos e trabalho da

imagem corporal. Levando-nos à necessidade de se conceitualizar o corpo sem imagem e o movimento a partir da percepção ocular quanto à afetividade e à complexidade sensorial da formação de nosso conhecimento incorporado. A teorização desse processo se torna ainda mais importante dentro do contexto global no qual cada vez mais pessoas, invariavelmente, apóiam-se e fazem uso da nova mídia, não só como forma de entretenimento, mas dentro do contexto da educação escolar, do trabalho e da geração de seus meios de orientação.

REFERÊNCIAS

- BUDGEON, S. (2003). Identity as an Embodied Event. *Body & Society*, v. 9, n. 1, pp. 35-56.
- FEATHERSTONE, M. (1982). The Body in Consumer Culture. *Theory, Culture & Society*, v. 1, n. 2. Reprinted: FEATHERSTONE, M.; HEPWORTH, M.; TURNER, B. S. (eds.) (1991). *The Body*. London, Sage.
- FERGUSON, H. (1997a). Me and My Shadows: On the Accumulation of Body Images in Western Society Part 1. *Body & Society*, v. 3, n. 3, pp. 1-31.
- _____. (1997b). Me and My Shadows: On the Accumulation of Body Images in Western Society Part 2. *Body & Society*, v. 3, n. 4, pp. 1-31.
- GIDDENS, A. (1991). *Modernity and Self Identity*. Oxford, Polity Press.
- HANSEN, M. (2004). *New Philosophy for New Media*. Cambridge, MA, MIT Press.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. (1999). *Philosophy in the Flesh*. The Embodied Mind and its
Challenge to Western Thought. New York, Basic Books.
- MASSUMI, B. (2002). *Parables for the Virtual*. Durham, NC: Duke University Press.
- TAUSSIG, M. (1991). Tactility and Distraction. *Cultural Anthropology*, v. 6, n. 2, pp. 147-153.

**A ILUSÓRIA ABOLIÇÃO DAS FRONTEIRAS NO MUNDO DA ARTE CONTEMPORÂNEA
INTERNACIONAL.**

O Lugar dos diferentes países na era da globalização e da mestiçagem

Alain Quemin

CNRS, departamento de sociologia da Université Paris-Est, Institut Universitaire de France.

RESUMO

Embora os trabalhos sobre a globalização tenham se multiplicado a partir dos anos de 1990, as pesquisas empíricas sobre esse tema, em sociologia, continuam bem pouco numerosas. A partir do caso das artes plásticas contemporâneas, revela-se como os discursos tão correntes no mundo da arte, sobre a globalização, a mestiçagem e a abolição das fronteiras, assinalam uma grande medida de ilusão. Explicitando as posições ocupadas pelos diferentes países no domínio artístico, aparece uma hierarquia muito marcada, que revela que, do outro lado do desenvolvimento das trocas internacionais, subsiste em particular um centro com contornos bem definidos composto por alguns países ocidentais, entre os quais os Estados Unidos e a Alemanha, que ocupam as melhores posições, e uma vasta periferia, composta por todos os países que não pertencem àquele primeiro grupo. O exemplo analisado empiricamente neste artigo permitirá reconsiderar as pesquisas – essencialmente abstratas, em sua na maior parte – realizadas até hoje sobre a globalização cultural.

Palavras-chave: globalização – internacionalização – arte – instituições – mercado da arte

Desde o final dos anos 1960, o comércio internacional de arte se inscreve amplamente em um mercado mundial, sendo que, a partir de então, as trocas internacionais constituem o coração do mercado (Moulin, 2000). As principais instituições do mundo da arte contemporânea¹, museus e centros de arte, estão inseridas em uma vasta rede internacional.

Os diferentes agentes desse mercado declaram com freqüência que podem ser desconsideradas as fronteiras geográficas e as nacionalidades, entre as quais as referentes aos artistas. Uma tal representação, constantemente sustentada no mundo da arte contemporânea, que aparece quase como essencialmente internacional – visto que a validação pelo espaço, pela distância geográfica, substituiu a validação pelo tempo, que caracteriza a arte antiga – é ainda mais reforçada pelo contexto atual.

A globalização e a mestiçagem cultural, a reconsideração das fronteiras e das hierarquias tradicionais entre formas de expressão artística são o “ar do tempo” e ultrapassam os limites da arte contemporânea.

Essa tendência, que na atualidade é particularmente forte nos Estados Unidos, engloba também os outros países. O tema da Documenta 11, que ocorreu em Kassel, em 2002, dizia respeito às culturas do mundo, às zonas periféricas e ao lugar do artista no mundo atual.

No entanto, se os diferentes agentes do mundo da arte contemporânea internacional estão convencidos da realidade da efervescência criativa em escala planetária e das trocas a ela associadas, se eles estão prontos para defender com fervor o mais profundo relativismo cultural, afirmando que nenhum país poderia pretender ser, em arte, mais importante do que um outro – pois, nesse domínio, tudo seria questão de talento e de personalidade individual –, eles reconhecem com freqüência, de forma paradoxal, mas sem pestanejar, a existência de uma hierarquia entre os países. Com efeito, quando os agentes são questionados e se dissipam os primeiros escrúpulos ligados à existência de países líderes (Quemin, 2001) e de países cujo papel é secundário ou mesmo marginal, todos mais ou menos se unem para estabelecer uma mesma classificação, colocando na primeira posição os Estados Unidos, seguidos da Alemanha e, depois, de outros países como a Suíça, a Grã-Bretanha, ou mesmo a França e a Itália. Ainda que implícita, essa classificação é conhecida por todos: fazer parte do mundo da arte contemporânea (Becker,

1988) supõe conhecer fatos tão fundamentais quanto o peso dos respectivos agentes, cujos países fazem parte desse mesmo mundo. De nossa parte, procuramos construir um conjunto de indicadores revelando que, para além de um primeiro discurso, existe realmente uma tal classificação – tanto em termos de mercado quanto de instituições – entre os diferentes países que participam do mundo da arte contemporânea. Por outro lado, nossa pesquisa permitiu verificar se essa classificação – que procuramos identificar de modo tão objetivo quanto possível – corresponde àquela que é conhecida por todos os agentes do mundo da arte contemporânea.

I / A participação dos países estrangeiros nas grandes coleções públicas francesas:

A fim de estimar o peso dos diferentes países em nível internacional, analisamos primeiramente a composição de algumas grandes coleções públicas francesas². Apesar dos discursos sistemáticos dos responsáveis acentuarem que a nacionalidade nunca é levada em conta no momento das aquisições – seriam considerados apenas o talento dos criadores individuais e a qualidade das obras particulares cuja aquisição é cogitada –, a nacionalidade dos artistas representados nas coleções revela fenômenos de concentração extremamente inquietantes. Podemos citar o exemplo das coleções do FNAC (Pesson e Bonnard, 1997; Pesson, 1998) – Fundo Nacional de Arte Contemporânea –, principal coleção de arte contemporânea na França³.

Dos 432 artistas que tiveram pelo menos uma obra comprada pelo FNAC ao longo de 1994, 1995 e 1996, 157 são estrangeiros (36%) – representando 29 diferentes nacionalidades –, enquanto que a participação dos estrangeiros havia atingido 50% entre 1991 e 1993⁴. Convém ressaltar, primeiramente, que o FNAC compra, em maior parte, obras de artistas franceses. Todavia, é grande a parte que cabe aos artistas estrangeiros, visto que ultrapassa um terço dos artistas acima referidos.

Considerando-se a nacionalidade dos diferentes artistas estrangeiros cujas obras foram adquiridas pelo FNAC durante o período de 1991-1996⁵, a classificação é a seguinte:

País	Número de artistas
Estados Unidos	102
Alemanha	45
Itália	31
Grã-Bretanha	29
Suíça	22
Iugoslávia	14
Bélgica	13
Canadá	12
Japão	9
Espanha	9
Israel	9
Países Baixos	8
Áustria	8
Grécia	8
China	6
Irlanda	6
Marrocos	4
Suécia	3
URSS	3
Brasil	3
Argélia	3
Argentina	3
Coréia	3
Cuba	3
Polônia	3
Tchecoslováquia	3
Noruega	2

Hungria	2
Uruguai	2
Chile	2
Dinamarca	1
Portugal	1
República Dominicana	1
Líbano	1
Irã	1
Romênia	1
Vietnã	1
México	1
Austrália	1

Total de artistas cuja nacionalidade é conhecida⁶ : 379

Ainda que, a priori, nenhuma nacionalidade pareça ser excluída das aquisições do FNAC, visto que não menos que 39 delas são representadas⁷, a participação dos diferentes países é extremamente desigual. O peso dos Estados Unidos é esmagador, pois representam 27% dos artistas estrangeiros. Por outro lado, os cinco países mais importantes – Estados Unidos, Alemanha, Itália, Grã-Bretanha e Suíça – concentram 60%⁸ dos artistas estrangeiros comprados pelo FNAC entre 1991 e 1996. Esses cinco países pertencem ao mundo ocidental e figuram entre os mais ricos do mundo. Durante a primeira metade da década de 1990, quando já se presumia o triunfo da globalização e da mestiçagem cultural, os países da Europa Ocidental e da América do Norte concentravam cerca de 80% dos artistas incluídos na principal coleção pública francesa.

Como evoluíram as aquisições do Fundo Nacional de Arte Contemporânea durante os últimos anos? A participação dos estrangeiros representou 50% dos artistas (215 dos 427) cujas obras foram compradas pelo FNAC entre 1997 e 1999⁹. Neste período, as estatísticas por nacionalidade dos artistas são as seguintes:

País	Número de artistas
Estados Unidos	35
Alemanha	22
Grã-Bretanha	22
Itália	18
Suíça	12
Espanha	9
Países Baixos	9
Bélgica	8
Áustria	5
Coréia	5
Japão	4
China	4
Canadá	3
Grécia	3
Rússia	3
Polônia	3
República Tcheca	2
Dinamarca	2
Suécia	2
Irlanda	2
Israel	2
Marrocos	2
Argentina	2
Brasil	1
Cuba	1
África do Sul	1

Benin	1
Egito	1
Hungria	1
México	1
Noruega	
Palestina	
Islândia	
Portugal	
Tailândia	
Turquia	
Iugoslávia	

Total de artistas cuja nacionalidade é conhecida¹⁰: 193

Ao longo da década de 1990, a lista dos países mais representados na coleção do FNAC pouco se alterou. Os cinco países no alto da lista – que inclui 37 nacionalidades estrangeiras – são sempre os mesmos (Estados Unidos, Alemanha, Grã-Bretanha, Itália e Suíça), e equivalem sozinhos a 56% dos artistas comprados pelo FNAC. A concentração das aquisições em algumas nacionalidades é, portanto, forte e regular. Ainda que a participação dos Estados Unidos tenha recuado¹¹, passando de 27% para 18% dos artistas adquiridos, isso não abala a sua primeira colocação. A posição e a participação dos artistas alemães são estáveis, mas a Alemanha perdeu parte de sua vantagem anterior em relação à Grã-Bretanha e à Itália. Sem dúvida, o fato mais notável, de acordo com as estatísticas, é o aumento do potencial da Grã-Bretanha, que sobe três pontos e ganha dois lugares, ultrapassando a Itália e igualando-se à Alemanha. Além disso, ela reduz a distância que a separava até então dos Estados Unidos. A progressão da Grã-Bretanha – tema que retomaremos mais adiante – remete a um fenômeno frequentemente destacado pelos agentes do mundo da arte contemporânea e à penetração dos jovens artistas britânicos (Young British Artists) no cenário internacional das artes durante os anos de 1990 (Quemin, 2002c).

Por sua vez, a Iugoslávia perdeu posições, passando da 6ª para a última colocação – e isso reflete a evolução política e econômica do país. O Canadá também recuou de maneira acentuada.

A Coreia do Sul e a China obtiveram uma leve progressão na classificação (aproximaram-se da 10ª colocação), certamente aproveitando-se do recente interesse pelos artistas contemporâneos do Extremo Oriente. Em compensação, o Japão caiu ligeiramente, não tendo se beneficiado do interesse pelos mencionados países emergentes da Ásia, e se encontra junto com seus dois vizinhos na tabela.

A Espanha, por sua vez, obteve uma leve progressão, que lhe permitiu passar da 10ª para a 6ª colocação. Essas duas posições delimitam uma variação que parece enquadrar seu lugar no mundo internacional da arte contemporânea. Porém, os outros indicadores que formulamos – e que apresentaremos a seguir – traduzem geralmente uma certa fragilidade da Espanha no mundo da arte contemporânea.

Quando consideramos toda a década de 1990, o FNAC comprou as obras de artistas de 46 países, o que poderia ilustrar uma forte tendência do pluralismo cultural e artístico em voga.

O FNAC dá provas de um grande ecletismo se consideramos o critério da nacionalidade dos artistas cujas obras são adquiridas. O mundo ocidental – representado por Estados Unidos, Alemanha, Grã-Bretanha, Itália e Suíça – ocupa uma posição central, mas os cinco continentes estão representados, em geral por uma grande quantidade de países, sem levar em conta clivagens passadas ou presentes de tipo político ou econômico: a Europa Ocidental é apresentada em sua diversidade, bem além dos quatro principais países precedentes, através da Espanha, Portugal, Grécia, Áustria, Países Baixos, Bélgica, Dinamarca, Noruega, Suécia, Irlanda e Islândia. A Europa Oriental está longe de estar ausente, uma vez que é representada pela Polônia, Hungria, Tchecoslováquia – mais tarde, República Tcheca –, Romênia, Iugoslávia, URSS – mais tarde, Rússia. O Oriente Médio e o Oriente Próximo estão igualmente representados por Israel, Palestina, Líbano, Irã e Turquia. A África está presente através de vários países da África do Norte e alguns da África subsaariana: Argélia, Marrocos, Egito, Benin e África do Sul. Além dos Estados Unidos, a América é representada por países das regiões norte, central e sul: Canadá, México, Cuba, República Dominicana, Uruguai, Brasil, Argentina e Chile. A Ásia igualmente figura entre as

aquisições do FNAC: Japão, China, Coréia, Tailândia e Vietnã. Enfim, o quinto continente não é esquecido, visto que a Oceania está representada pela Austrália.

No entanto, além dessa diversidade real, existe uma forte hierarquia, em médio prazo bastante estável, e que deveria parecer ainda mais surpreendente do que a afirmação de que a nacionalidade dos artistas nunca é levada em conta nas decisões de compras.

Apesar da afirmação ou da crença de que apenas o talento dos artistas e a qualidade das obras particulares são levados em conta, o fato de considerar, como fizemos, a nacionalidade dos artistas revela, através das aquisições do Fundo Nacional de Arte Contemporânea, uma hierarquia bem marcada entre os países.

Deve-se pensar que certos países ou alguns povos seriam mais propensos que outros para a criação artística? Aqueles que poderiam estar tentados por explicações de tipo biologista ou – em uma versão mais refinada – de tipo culturalista, decerto não terão como explicar por que os franceses, tão propensos para a arte no século XIX e início do XX, permitiram que os americanos lhes roubassem a cena (Guilbaut, 1998; Cohen-Solal, 2000). É evidente que a classificação que já fizemos aparecer entre os diferentes países é aquela que subentende a ordem das representações dos agentes do mundo da arte. Nossas análises revelam essencialmente representações em curso nesse mundo social.

Em particular, ainda que a parte respectiva dos artistas franceses e estrangeiros comprados pelo FNAC varie fortemente entre os diferentes períodos que consideramos (a parte dos estrangeiros oscilando entre um terço e a metade do total), o mais surpreendente é a estabilidade da classificação por nacionalidade. Um aumento ou uma redução da participação dos artistas estrangeiros não afetam a estrutura das nacionalidades, que é muito mais permanente, apesar das observáveis evoluções pouco significativas. Isto tende a indicar toda a força das representações sociais aludidas acima.

Completamos a análise das aquisições do Fundo Nacional de Arte Contemporânea considerando três Fundos Regionais de Arte Contemporânea – FRAC¹² –, que prontamente nos divulgaram a composição de sua coleção e a nacionalidade dos artistas que produziram as obras adquiridas (trata-se dos FRAC de Borgonha, Bretanha e Picardia). Ainda que essas coleções sejam independentes não apenas umas das outras, mas também do FNAC, e ainda que a nacionalidade

dos artistas não seja jamais explicitamente levada em conta no momento das decisões de compra, uma nítida hierarquia aparece, semelhante entre os três FRAC, e apresenta de acréscimo um forte parentesco com a hierarquia anteriormente notada no FNAC¹³.

II / A hierarquia entre países revelada pelas seleções das instituições:

A análise da nacionalidade de artistas cujas obras estão expostas nos maiores museus e centros de arte contemporânea do mundo permite, igualmente, ressaltar toda a força dos fenômenos de concentração e hierarquização. Por exemplo, no Hamburger Bahnhof, que é o mais importante museu de arte contemporânea de Berlim, os artistas expostos, na ocasião de nossa visita no final do ano 2000, dividiam-se exclusivamente em duas nacionalidades: americana e alemã.

Um outro exemplo: a Tate Modern, que abriu suas portas em maio de 2000, em Londres, e cujos comentadores destacam a forte presença de artistas britânicos em seu acervo, expõe ainda mais artistas americanos, fato raramente notado e comentado, como se isso fosse natural. Os artistas alemães ocupam igualmente uma posição confortável, sobretudo as novas gerações, assim como os artistas franceses; porém, em relação a estes, trata-se essencialmente de obras produzidas no período moderno, não no contemporâneo. As outras nacionalidades, em comparação, são bem pouco representadas.

De forma geral, o que caracteriza as coleções dos grandes museus “internacionais” é precisamente a concentração das obras expostas de alguns artistas e nacionalidades, os mais reconhecidos no mundo da arte contemporânea internacional¹⁴.

Um outro indicador, o “Kunt Kompass” (Moulin, 1992 ; Quemin, 2002a), lista que classifica os artistas segundo seu reconhecimento pelas instituições, baseia-se em grande parte na visibilidade dos artistas no quadro de exposições individuais ou coletivas em lugares de prestígio (assim como na visibilidade conferida por artigos da imprensa especializada).

Desde 1970, essa classificação é publicada todo ano na edição de outubro e de novembro da revista alemã Capital. Pode-se, então, analisar a evolução dos diferentes países representados, para verificar quais são os países líderes por um longo período, como evolui a classificação e quais

são os novos competidores. O Kunst Kompass não é diretamente um indicador do valor econômico das obras; ele constitui mais um indicador da reputação dos artistas contemporâneos vivos. Como destaca Raymonde Moulin em *L'artiste, l'institution et le marché*, o objetivo do fundador do Kunst Kompass, Willi Bongard, era estabelecer uma escala de notoriedade dos artistas tida como equivalente a uma medida objetiva do valor estético (Moulin, 1992). A colocação obtida por um artista na classificação não depende diretamente de sua cotação no mercado da arte contemporânea, mas de uma agregação de avaliações emitidas por experts (Bourdieu, 1984) da arte contemporânea. O grau de reconhecimento é então medido com base nas avaliações dos diretores dos museus mais importantes do mundo (ocidental), dos proprietários das grandes coleções privadas e, também, com apoio das principais publicações e periódicos dedicados à arte contemporânea. As exposições individuais dos artistas são distintas das exposições coletivas, e um certo número de pontos é atribuído a esses diferentes fatores. Ao final desse trabalho de análise, é estabelecida uma lista dos 100 artistas mais reconhecidos.

Raymonde Moulin nota que as ponderações feitas por Bongard, e depois pelos colaboradores que o sucederam¹⁵, são certamente influenciadas pela posição de muito destaque ocupada pelos artistas alemães na lista do Kunst Kompass. Por causa deste, apesar das críticas que podem ser endereçadas ao instrumento que ele representa, a publicação dos resultados estabelecidos por Bongard e seus sucessores nunca deixou de produzir efeitos próprios da *self fulfilling prophecy*. Além disso, embora seja possível criticar a super-representação da Alemanha na construção do indicador e a dos artistas alemães na classificação obtida (assim como o peso importante de alguns países próximos) (Quemin, 2002a), a evolução da posição ocupada por cada país na classificação presta-se menos à discussão, pois ela introduz muito menos enviesamento.

A fim de estudar como evoluiu a posição dos artistas nos diferentes países ao longo dos últimos anos, pareceu-nos útil analisar a evolução recente do Kunst Kompass.

Como havíamos apontado, o Kunst Kompass se apresenta sob a forma de uma lista de laureados. Os 100 artistas mais reconhecidos são classificados em ordem decrescente de notoriedade.

Em 2000, a posição de cada artista naquele ano era seguida de sua classificação em 1999, depois do nome do artista, idade, nacionalidade, principal tipo de arte praticada (pintura, escultura,

vídeo, instalação, arte conceitual, land art...) e total de pontos obtidos. Também aparecem outras indicações referentes à galeria à qual está ligado, ao preço médio de suas obras e à comparação entre esse preço e a notoriedade obtida pelo artista na classificação. Isso permite à revista indicar se o artista em questão é “muito caro”, “caro”, se tem um “preço justo” ou “barato”, com base na comparação entre sua reputação e o valor financeiro cobrado.

Para dar uma idéia dos nomes dos artistas que aparecem no Kunst Kompass, podemos citar primeiramente os dez artistas mais reconhecidos que estão no topo da classificação de 2000. Trata-se, em ordem decrescente, de: Sigmar Polke, Gehrard Richter, Bruce Nauman, Rosemarie Trockel, Pipilotti Rist, Cindy Sherman, Georg Baselitz, Louise Bourgeois, Günther Förg e Christian Boltanski.

Dos cem artistas mais reconhecidos mundialmente em 2000, havia: 33 americanos, 28 alemães, oito britânicos, cinco franceses, quatro italianos, três suíços. Os outros países dividem a pequena parte que resta da lista. Ainda que, no total, 22 países estejam presentes na lista (além dos já citados, aparecem a Áustria, Rússia, Japão, Coréia do Sul, Grécia, África do Sul, Canadá, Irã, México, Islândia, Iugoslávia, Dinamarca, Austrália, Tailândia, Cuba e Países Baixos – mas, surpreendentemente, a Espanha não aparece, sem dúvida por causa do grande peso, no indicador, dos experts alemães, menos sensíveis a uma arte «mediterrânea»), é o pólo ocidental que triunfa mais fortemente.¹⁶

Para comparar as posições ocupadas pelos diferentes países em 2000, agrupamos o número de pontos acumulados por todos os artistas de um mesmo país e calculamos a porcentagem de pontos por país. Isto permite destacar a participação de cada país em termos de artistas representados na classificação:

Estados Unidos	34,2%
Alemanha	29,9%
Grã-Bretanha	7,5%
França	4,3%
Itália	3,6%

Suíça	3,5%
Áustria	2,7%
Rússia	1,6%
Japão	1,5%
Coréia	1,3%
Grécia	1,2%
África do Sul	1%
Canadá	1%

Irã, México, Islândia, Iugoslávia, Dinamarca, Austrália, Tailândia, Cuba e Países Baixos também aparecem na classificação, mas o peso de cada um é inferior a 1%.

A classificação precedente não altera significativamente a posição dos países: é preciso destacar novamente o peso esmagador dos artistas americanos e alemães no cenário da arte contemporânea internacional e, de maneira mais ampla, o peso dos países ocidentais.

Como evoluiu o peso dos diferentes países, através dos resultados do Kunst Kompass publicados nesses últimos anos? Antes de nos lançarmos a uma análise exaustiva da lista durante os anos recentes, podemos primeiramente estudar como evoluiu, ao longo dos 30 anos de existência do Kunst Kompass, a lista dos artistas "stars", aqueles que, em determinada época, figuram entre os dez primeiros da classificação. O que se pode concluir em termos de nacionalidade?

Comparação entre os dez primeiros artistas da lista de 1970 e os da lista de 2000 do Kunst Kompass:

Lista de 1970	Lista de 2000
1-Robert Rauschenberg (EUA)	1-Sigmar Olke (ALE)
2-Victor Vasarely (FRA)	2-Gehrrard Richter (ALE)
3-Lucio Fontana (ITA)	3-Bruce Nauman (EUA)

4-Jasper Johns (EUA)	4-Rosemarie Trockel (ALE)
5-Claes Oldenburg (EUA)	5-Pipilotti Rist (Suíça)
6-Jean Tinguely (Suíça)	6-Cindy Sherman (EUA)
7-Arman (FRA)	7-Georg Baselitz (ALE)
8-Yves Klein (FRA)	8-Louise Bourgeois (EUA)
9-Roy Lichtenstein (EUA)	9-Günther Förg (ALE)
10-Jim Dine (EUA)	10-Christian Boltanski (FRA)

Se, em 1970, os americanos estavam mais presentes no topo do Kunst Kompass – os Estados Unidos contavam com a metade dos artistas mais reconhecidos internacionalmente –, essa posição dominante seria conquistada, trinta anos depois, pela Alemanha. Esta, aliás, obteve uma progressão espetacular, visto que seus artistas não faziam parte do topo da lista de 1970. Outra alteração muito marcante é o grande recuo da França, que contava em 1970 com três artistas entre os dez primeiros da lista e, em 2000, está presente apenas com um artista no topo. Convém salientar que, nas duas listas, os primeiros lugares são ocupados unicamente por países do mundo ocidental, sendo que, entre esses, é bem reduzido o número de países.

É também possível comparar a evolução do número de artistas por país, com base nos resultados de três anos (1979, 1997 e 2000), considerando os 100 artistas que aparecem nas listas, o que permite abranger outros países na classificação. Eis o resultado obtido:

País	1979	1997	2000
Estados Unidos	50	40	33
Alemanha	11	28	28
Grã-Bretanha	12	8	8
França	9	6	5
Itália	4	5	4
Suíça	3	2	3
Bélgica	3	0	0

Países Baixos	2	1	1
Áustria	1	2	3
Japão	1	1	2
Egito	1	1	0
Argentina	1	0	0
Israel	1	0	0
Venezuela	1	0	0
Rússia	0	1	1
Coréia do Sul	0	1	1
Grécia	0	1	1
África do Sul	0	0	1
Canadá	0	1	1
Irã	0	0	1
México	0	0	1
Islândia	0	0	1
Iugoslávia	0	1	1
Dinamarca	0	1	1
Austrália	0	0	1
Tailândia	0	0	1
Cuba	0	0	1

Apesar de os Estados Unidos ocuparem o topo da lista há vinte anos, o quadro precedente parece apontar que o país tende cada vez mais a ser alcançado pela Alemanha, que tem uma progressão altamente regular de seus artistas. A Áustria também teve uma nítida ascensão. Todavia, pode-se indagar se o aumento da presença de artistas alemães e austríacos nas listas não reflete, em parte, o peso crescente dado às instituições alemães na determinação dos pontos levados em conta na classificação (Quemin, 2002a).

De modo inverso, a Grã-Bretanha e a França tiveram um recuo, em relação à lista de 1979, assim como a Bélgica, que não mais apareceu entre os 100 artistas mais reconhecidos. A Itália e a Suíça tendem a se manter na lista.

Constata-se, por outro lado, o desaparecimento de alguns países fora do mundo ocidental, os quais são particularmente vulneráveis, visto que muitas vezes são representados por um único artista. Em compensação, cerca de doze outros países periféricos, em relação à Europa e à América do Norte, apareceram em número maior do que o dos que desapareceram, na classificação do final dos anos de 1990, o que ilustra o fenômeno do multiculturalismo.

Em 2000, os 100 artistas mais reconhecidos ainda se concentravam em 22 países do mundo, mas em 1979, e mesmo em 1997, eles representavam apenas 14 países. Portanto, houve realmente, nos últimos anos, uma certa diversificação das origens geográficas¹⁷ dos artistas, o que ilustra bem o fenômeno do multiculturalismo. No entanto, 88 dos artistas pertencem à Europa Ocidental ou à América do Norte, e embora esse número tenha diminuído, pois chegava a 95 artistas em 1979, ele mostra o tremendo peso conservado por esses dois conjuntos geográficos na produção artística contemporânea mais reconhecida.

Acabamos de considerar a evolução do número de artistas por país ao longo do tempo. Como seria se considerarmos a evolução recente da porcentagem do total de pontos obtidos a cada ano por cada país representado entre os 100 primeiros do Kunst Kompass? Isto permite levar em conta não apenas o número de artistas por país, mas também sua classificação e o número de pontos obtidos por cada um deles. Calculamos esses dados para os anos recentes, a fim de observar a tendência atual no mundo da arte contemporânea internacional.

País	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000
Estados Unidos	41,2	42,0	40,6	41,4	42,0	28,2	34,2
Alemanha	28,0	28,2	29,7	28,3	26,1	29,2	29,9
Grã-Bretanha	6,5	5,7	7,0	7,0	7,0	7,9	7,5
França	6,1	5,9	5,0	5,4	4,5	3,9	4,3
Itália	5,4	4,6	3,9	4,4	5,1	2,1	3,6

Áustria	1,7	1,7	1,6	1,9	1,9	2,7	2,7
Bélgica	1,5	0,7	0,7	0	0	0	0
Rússia	1,5	1,5	1,6	1,6	1,5	1,6	1,6
Coréia do Sul	1,5	1,6	1,5	1,5	1,5	1,3	1,3
Grécia	1,4	1,4	1,4	1,5	1,5	1,1	1,1
Suíça	0,9	1,5	1,5	1,7	2,7	4,0	3,5
Espanha	0,9	0,8	0,7	0,8	0,7	0	0
Dinamarca	0,9	1,0	1,0	0,9	1,1	1,1	0,8
Canadá	0,9	0,9	1,0	1,2	1,2	1,0	1,0
Japão	0,8	0,8	0,8	0,8	0,7	0,6	1,5
Iugoslávia	0,8	0,9	1,0	0,9	1,0	0,9	0,9
Irã	0	0	0	0	0	0	0,9
Islândia	0	0	0	0	0	1,0	0,9
Países Baixos	0	0,8	0,8	0,7	0,7	0	0,6
Austrália	0	0	0	0	0	0,7	0,7
Tailândia	0	0	0	0	0	0,8	0,7
Cuba	0	0	0	0	0	0	0,6
África do Sul	0	0	0	0	0	1,0	1,0
México	0	0	0	0	0,7	0,9	0,9

A análise do indicador acima, de 1994, revela o grande peso dos Estados Unidos, que representam mais de 40% dos pontos obtidos pelos 100 primeiros artistas da lista. A Alemanha, igualmente, possui grande destaque com cerca de 30% do total de pontos do indicador. Bem distantes desses dois países líderes aparecem três outros – Grã-Bretanha, França e Itália – cujo reconhecimento artístico é bastante modesto. A parcela dos países seguintes – Áustria, Bélgica, Rússia, Coréia do Sul, Grécia, Suíça, Espanha, Dinamarca, Canadá, Japão e Iugoslávia – é ainda mais anedótica, visto que eles são representados na classificação por apenas um único artista. Convém salientar, em particular, a frágil posição da Suíça. Apesar de seu papel como líder no

mercado internacional da arte contemporânea, concentrando ao mesmo tempo a principal feira mundial e galerias de primeira envergadura (Piguet, 2000; Quemin, 2001, 2002a; Fournier e Roy-Valex, 2001), o que lhe garante uma importante função na certificação dos criadores, é bem frágil o desempenho da Suíça na «produção de artistas» ou, em outras palavras, no reconhecimento de seus artistas.

Antes de compreender a evolução das posições durante o período em questão, uma colocação se faz necessária. Ainda que os agentes de arte contemporânea invoquem quase sempre o talento ou mesmo o gênio do artista – a individualidade arrebatada em seu paroxismo – como fonte do sucesso e único critério levado em conta nas escolhas dos experts, como evidenciado através de entrevistas que realizamos em vários países (Estados Unidos, Alemanha, Grã-Bretanha, França, Itália, Suíça, Países Baixos, Espanha, Canadá, Coreia do Sul), a análise das listas do Kunst Kompass mostra que as situações e as escolhas das instituições acionam outras lógicas, que muitas vezes não são conscientes. Com efeito, mesmo se a classificação dos artistas, tomada em sua individualidade, evolua grandemente de um ano para outro, se alguns saem da classificação enquanto outros surgem, é surpreendente constatar que a parte de cada país no Kunst Kompass raramente sofre alterações de um ano para outro. As evoluções das partes que cabem aos diferentes países ocorrem em longo prazo. Mais uma vez, isso tende a mostrar que a nacionalidade desempenha um importante papel nas representações, ainda que esse papel seja pouco consciente.

A evolução das posições em uma década evidencia certas tendências em médio prazo.

Já assinalamos, e encontramos o vestígio desse fenômeno ao considerar outros indicadores, que se os Estados Unidos ainda ocupam a primeira posição no mundo da arte contemporânea, do qual são o centro, sua colocação pode nos dar a impressão de estar se fragilizando há alguns anos. Em 2000 houve um nítido recuo do peso dos artistas americanos, que passaram a representar menos de 40% no Kunst Kompass, ainda que eles permaneçam na liderança da lista.

Em compensação, em todo o período considerado, a Alemanha mantém sua posição com cerca de 30% e ainda a reforça ligeiramente.

A Grã-Bretanha, beneficiando-se da notoriedade dos Young British Artists, melhorou sua posição (passado de 6,5% a 7,5%), aumentando sua distância em relação a países como a França, com a qual se encontrava quase em pé de igualdade em 1994.

A distância entre esses dois países se aprofunda à medida que a França passa por um claro recuo, passando de 6,1%, em 1994, para 4,3%, em 2000, após ter atingido um mínimo de 3,9% em 1998. À exceção do ano 2000, em que a porcentagem francesa aponta uma retomada no crescimento, a cotação do país baixava regularmente ano após ano, parecendo indicar um enfraquecimento de sua posição no cenário internacional da arte contemporânea (Quemin, 2001b).

A Itália também obteve uma clara queda de suas posições, visto que ela passou, entre 1994 e 1999, de 5,4% a somente 2,1% do indicador. Porém, no ano 2000, conseguiu uma recuperação, chegando a 3,6%, fato que ainda não pode ser interpretado ao certo como uma inversão de tendência ou como um epifenômeno.

A Áustria e a Suíça obtiveram claras melhoras de suas posições, o que permitiu à Suíça juntar-se ao grupo constituído pela França e Itália. Em compensação, a Bélgica e a Espanha despencaram de suas posições, desaparecendo da classificação. Todos os outros países possuem um peso menor nos resultados do Kunst Kompass. É verdade que, no período de sete anos, o número de países representados no Kunst Kompass se ampliou, mas, à exceção dos países anteriormente mencionados, todos ocupam um lugar menor no indicador.

O Kunst Kompass também apresenta uma lista de vinte artistas jovens, ou mesmo muito jovens, que ainda não aparecem na classificação dos 100 mais reconhecidos, mas que a equipe do Kunst Kompass apresenta como promissores ou "estrelas do amanhã". A seleção abrange sete americanos, cinco alemães, três britânicos, dois suíços, um espanhol, um chinês e um francês. Essa previsão tende a confirmar a classificação geral do Kunst Kompass, mostrando uma forte concentração de nacionalidades e um ranking sempre muito semelhante aos anteriores.

Há um outro sinal que traduz a força das representações e a hierarquia entre países: os artistas indicados como "muito caros" no Kunst Kompass são quase sempre americanos (Louise Bourgeois, Richard Serra, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Jeff Koons, Matthew Barney...). Afora os americanos, em 2000 apenas o alemão Anselm Kiefer, o italiano Francesco Clemente e os britânicos David Hockney e Damien Hirst são qualificados pelo Kunst Kompass como "muito caros"

em relação a seu reconhecimento institucional, mas também existem muitos artistas "caros" de vários países (Estados Unidos, Alemanha, Grã-Bretanha, Canadá e Dinamarca). Por outro lado, todos os artistas franceses que aparecem no Kunst Kompass desde 1994 são acompanhados da menção "muito baratos" ou "baratos". Isto mostra que a relação entre reconhecimento institucional, a que visa traduzir o Kunst Kompass, e valorização financeira pelo mercado de arte não funciona da mesma maneira como a relação entre reconhecimento e a nacionalidade dos artistas. Constantemente ignorada ou negada pelos agentes de arte, o peso do fator nacionalidade é, no entanto, freqüentemente perceptível, por pouco que se preste atenção à sua influência. Assim, a partir de vários indicadores objetivos, desenha-se uma oposição recorrente entre um «centro» e uma «periferia». O centro é composto pelos Estados Unidos, ou mesmo Estados Unidos e Alemanha, ou ainda os cinco países ocidentais, caso se adote uma definição mais ampla desse primeiro pólo assim hierarquizado: Estados Unidos, Alemanha, Grã-Bretanha, França e Itália, que regularmente estão no topo das listas de acordo com a nacionalidade, quase sempre de acordo com uma classificação próxima: os Estados Unidos estão bem na frente, a Alemanha ocupa um confortável segundo lugar, bem distante de seu seguidor imediato.

III / A hierarquia entre países revelada pelo mercado:

Em relação às feiras e à participação dos diferentes países, iremos aqui nos ater à feira de Bali¹⁸.

Principal feira de arte contemporânea do mundo (em 2000, mais de 800 galerias se candidataram – um recorde – e 271 foram aceitas), a feira de Bali constitui uma grande aposta, tanto para as grandes galerias, que tentam estar presentes, quanto para os diferentes países¹⁹. Muitos observadores explicam o sucesso desta feira por sua permanente capacidade de inovação. Ela foi a primeira no mundo a consagrar exposições a países convidados, a oferecer condições vantajosas a jovens artistas e a one-man-shows e a criar plataformas independentes para a fotografia, a edição, a escultura monumental, o vídeo e a arte na internet. Além disso, a feira abriu, em 2000, uma nova plataforma experimental intitulada «Art unlimited».

A feira de Bali é mundialmente reconhecida pelo extremo rigor de sua seleção²⁰ e pela qualidade dos expositores que são admitidos.

Feira de Bali 2000: número de galerias por país

(Lista estabelecida a partir do catálogo; algumas galerias implantadas em diferentes países são contadas mais de uma vez, conforme o número de países em que se encontram):

País	Número de galerias presentes
Alemanha	63
Estados Unidos	53
Suíça	45
França	33
Reino Unido	24
Itália	21
Espanha	9
Áustria	9
Bélgica	9
Japão	5
Países Baixos	4
Brasil	3
Canadá	3
Suécia	3
Austrália	2
China	2
Coréia do Sul	2
Luxemburgo	2

Noruega	2
Argentina	1
Dinamarca	1
Grécia	1
Irlanda	1
Mônaco	1
República Tcheca	1
Total ²¹	300

Na edição de 2000 da feira de Bali, um primeiro grupo de seis países se isolava na classificação dos países representados: a Alemanha encabeçava a lista com 63 galerias, seguida pelos Estados Unidos (53) e pela Suíça (45); a França chegava na quarta posição (33), na frente do Reino Unido (24) e da Itália (21). Se os seis primeiros países são aqueles que figuram sistematicamente na dianteira de todas as classificações que pudemos estabelecer, os três primeiros se caracterizam, além disso, por seu poder no mercado da arte contemporânea internacional. A Suíça, ainda que ocupe um lugar menos importante quando se consideram as instituições culturais ou o reconhecimento de seus artistas, desempenha um papel de primeiro plano no mercado, só ficando atrás dos Estados Unidos e da Alemanha.

Os efeitos de concentração, em termos da origem de nacionalidade das galerias, são extremamente fortes na feira de Bali. A Alemanha, os Estados Unidos e a Suíça concentram 54% das galerias. Se acrescentamos a esse primeiro grupo os três países seguintes – França, Reino Unido e Itália²² –, são 80% das galerias concentradas nesse conjunto de países ocidentais. Convém destacar que, se a feira pretende – como indica o catálogo – apresentar «as mais importantes galerias da Europa, América, Ásia e Oceania», o peso dessas diferentes áreas geográficas é bem desigual. A Europa Ocidental concentra 76% das galerias presentes em Bali; a América do Norte, quase 19%. Afora esses dois núcleos, todas as outras regiões do mundo dividem os 5% restantes: 3% para a Ásia, 1% para a América do Sul, menos de 1% para a Oceania, assim como para a Europa Oriental. Quanto à África, ela simplesmente não está representada por

nenhuma galeria. Existe, portanto, uma forte oposição entre o mundo ocidental, que agrupa 95% das galerias, e as outras partes do mundo, completamente periféricas. Com base em tais números, o discurso sobre a mundialização da cultura e a mestiçagem artística parece ser desmentido. Quando o coração do mercado está em jogo, poucos países que não pertencem nem à Europa Ocidental nem à América do Norte conseguem ser representados. Desses, apenas Japão, Brasil, Austrália, China, Coreia do Sul, Argentina e República Tcheca conseguiram penetrar o seleto círculo de países admitidos na feira de Bali. Vários destes países estão há muito tempo abertos ao Ocidente (caso do Japão e da Austrália), ao passo que outros, como a Coreia do Sul, embora abertos há menos tempo, conseguiram integrar rapidamente o mundo da arte contemporânea internacional graças a uma política cultural voluntarista em favor da criação contemporânea fortemente sustentada pela iniciativa privada.

A feira de Bali nos comunicou prontamente o número de países – 40 – que apresentaram ao menos uma candidatura de galeria. Este número pode ser comparado com o dos países efetivamente representados: 25. Existe, portanto, uma rigorosa seleção que impede o acesso de certos países (15 apresentaram sua candidatura, sem sucesso, mas outros se auto-eliminaram, considerando que não estavam à altura dos critérios de «qualidade» impostos pelo comitê de organização da feira de Bali) à importantíssima tribuna da primeira feira de arte contemporânea do mundo.

Além do mercado, que revela efeitos de grande concentração, de acordo com as nacionalidades das galerias presentes nas feiras, as vendas efetuadas através de leilões são também reveladoras da hierarquia entre os países.

Ainda que os responsáveis pelas grandes casas de leilões, Christie's et Sotheby's, com quem nos encontramos em Nova York, tenham nos assegurado que não levam em conta a nacionalidade dos artistas para organizarem os leilões, a análise das grandes vendas em leilões internacionais de arte contemporânea revela uma mesma concentração das nacionalidades de um pequeno número de países, quase todos ocidentais.

Por exemplo, na noite de 16 de novembro de 2000, a Christie's organizava em Nova York uma de suas duas grandes vendas anuais de prestígio consagradas à arte contemporânea

internacional. O catálogo apresentava a biografia dos 48 artistas cujas obras (no total, 62) seriam leiloadas.

Uma grande proporção dos artistas (22 deles) eram americanos e viviam nos Estados Unidos (ou lá viviam antes de morrerem): Carl Andre, Donald Baechler, Matthew Barney, Jean-Michel Basquiat (três obras), John Currin, Carroll Dunham, Eric Fischl (duas obras), Peter Halley, Keith Haring, Donald Judd, Mike Kelly (duas obras), Jeff Koons (três obras), Brice Marden, Tony Oursler, Richard Prince, Charles Ray, David Salle, Julian Schnabel, Andres Serrano, Cindy Sherman (quatro obras), Terry Winters, Christopher Wool.

A esta primeira lista, convém acrescentar aqueles que nasceram no exterior mas se instalaram nos Estados Unidos (quatro artistas): Felix Gonzales-Torres (nascido em Cuba), Agnes Martin (nascida no Canadá), Mariko Mori (nascido no Japão) e Gabriel Orozco (nascido no México, duas obras).

Os outros países tinham pequena representação, em relação aos artistas «americanos». Todavia, de modo que vai ao encontro das análises precedentes, três países defendiam melhor suas posições: Alemanha, Grã-Bretanha e Itália.

Havia cinco artistas alemães – Stephan Balkenhol, Andreas Gursky (duas obras), Martin Kippenberger, Albert Oehlen, Thomas Struth (duas obras) –, seis artistas britânicos – Peter Doig, Gilbert & George (duas obras), Mona Hatoum (nascida no Líbano), Damien Hirst (duas obras), Sarah Lucas, Chris Offili – e quatro italianos – Morizio Cattelan, Francesco Clemente, Gaetano Pesce e Philip Taaffe (nascido e formado nos Estados Unidos).

A Suíça era representada por três artistas – Fischli e Weiss, Verner Panton (nascido na Dinamarca) e Pipilotti Rist –, o Japão, por dois – Shiro Kuramata e Yasumasa Morimura –, enquanto a França, com Christian Boltanski, e a África do Sul, com William Kentridge, eram representadas por apenas um artista.

Fica claro que a concentração é extrema e que, em relação ao mais importante reconhecimento pelo mercado da arte, apenas os artistas americanos ou europeus têm direito de cidadania. Por outro lado, mesmo para esse grupo, as posições entre uns e outros são bem desiguais. O peso ocupado pelos Estados Unidos é arrasador, visto que concentravam mais da metade dos artistas cujas obras estavam à venda durante um dos mais importantes leilões da

temporada. Além disso, dentre os 48 artistas presentes na venda, 45 eram dos Estados Unidos ou da Europa Ocidental. Esta, porém, era representada por um pequeno número de países, justamente os que ocupam as primeiras posições nas listas de artistas, sejam quais forem os critérios adotados.

IV – A clivagem recorrente do mundo da arte internacional entre um centro e uma periferia:

A demonstração é implacável, por pouco que, para além dos discursos geralmente admitidos, estejamos dispostos a observar a realidade que os dados em números permitem desvelar. Com efeito, existe em geral uma notável convergência das classificações produzidas, quer nas posições dos diferentes países no cenário das instituições da arte contemporânea internacional, quer no mercado. Todavia, convém diferenciar exposições e mercado.

Com relação às exposições, a Europa tem um papel central com as importantes bienais (Piguet, 2000) que ela promove (principalmente as de Kassel e Veneza), mas também com seus museus de arte contemporânea, como o Centro Georges Pompidou, em Paris, ou a galeria Tate Modern, em Londres. Mesmo nesse domínio, os Estados Unidos também dispõem de reais vantagens com lugares igualmente reconhecidos, como o MoMA de Nova York ou uma instituição como o PS1, visto por muitos como o mais importante centro de arte contemporânea do mundo.

O mercado também revela uma certa diversidade geográfica, sobretudo se considerarmos que ele se compõe de dois sub-conjuntos: vendas em galerias e leilões. Nenhuma cidade no mundo reúne galerias tão importantes como as de Nova York, tanto pelas cifras dos negócios quanto pela influência. No entanto, Alemanha, Suíça e Grã-Bretanha também possuem galerias muito importantes. A feira de arte contemporânea mais influente do mundo está situada na Suíça, em Bali, e a Europa em geral (além de Bali, há também ARCO, em Madri, a F.I.A.C., em Paris, Berlim, Frankfurt, Stuttgart...) conta com feiras importantes, as quais, segundo muitos observadores, superam as organizadas nos Estados Unidos (Chicago, Armory Show, de New York, Art Basel, em Miami desde dezembro de 2002) (Fournier e Roy-Valex, 2001). Exceto esses dois pólos,

constituídos por alguns países da Europa e pelos Estados Unidos, não há nenhuma feira com real influência internacional.

Quanto ao segundo setor do mercado, o das vendas nos leilões de arte contemporânea, os Estados Unidos o dominam largamente, e Nova York se beneficia do movimento de concentração de forma notável. O único outro país que organiza vendas nos leilões de arte contemporânea internacionais, a Grã-Bretanha, com Londres, ocupa um segundo lugar bem atrás dos Estados Unidos. Com base em um exemplo, pudemos mostrar, anteriormente, que essa concentração extrema das grandes vendas nos leilões se prolonga pela concentração da nacionalidade dos artistas cujas obras são vendidas.

Enfim, uma outra classificação pode ser estabelecida, em termos de reconhecimento dos artistas: uma importante concentração de nacionalidades (em particular, a forte legitimidade dos artistas americanos e alemães) aparece por meio da classificação de reputação do Kunst Kompass, anteriormente analisada. Como vimos, se, em 1979 e mesmo ainda em 1997, os cem artistas internacionais mais reconhecidos pertenciam a apenas 14 países, no ano 2000 eles se concentram ainda em 22 países. Portanto, existe de fato, no curso de anos recentes, uma certa diversificação das origens geográficas dos artistas mais renomados, o que ilustra o fenômeno do multiculturalismo. Todavia, como observamos, 90% desses artistas pertencem ainda a países da Europa Ocidental ou à América do Norte²³. E ainda que esse número, que chegava a 95% em 1979, tenha diminuído, ele mostra bem o peso que esses dois conjuntos geográficos conservam na produção artística contemporânea mais reconhecida.

Do mesmo modo, os artistas ocidentais ocupam um lugar preponderante nas aquisições de instituições como o Fundo Nacional de Arte Contemporânea ou os Fundos Regionais de Arte Contemporânea na França, ou ainda nas seleções dos grandes museus «internacionais». Os Estados Unidos chegam quase sempre bem na frente; a Alemanha, que faz as vezes de competidora, ocupa um confortável segundo lugar, e, bem atrás desses dois países, encontram-se três outros, Grã-Bretanha, França e Itália, enquanto todas as outras nações possuem um lugar muito limitado ou inexistente.

Em síntese, o mundo da arte contemporânea possui um centro, visto que obedece a um esquema de duopólio entre os Estados Unidos e Europa (na verdade, alguns países da Europa

Ocidental: Alemanha, Grã-Bretanha, França e Itália, e às vezes a Suíça), sendo que a Alemanha é a parte principal deste segundo conjunto. Os cinco ou seis países citados pertencem ao mundo ocidental e figuram entre as nações mais ricas do mundo.

Como um contraponto a esse centro ocidental e rico, aparece uma “periferia artística” que compreende todos os países que não pertencem ao duplo núcleo geográfico dominante. Essa periferia é constituída por todos os países que não aparecem na lista acima, em particular os países do Terceiro Mundo, mas não apenas, como são os casos do Japão e da Espanha. Ainda que o discurso surgido há muitos anos sobre a mundialização, o relativismo cultural e a mestiçagem permita atualmente que surjam artistas dos mais variados países – em particular, do Terceiro Mundo –, o reconhecimento a esses artistas permanece à margem do mercado, que continua praticamente controlado pelos países ocidentais mencionados e aproveita essencialmente os artistas que pertencem a esse mesmo espaço. Em geral, os países não-ocidentais ocupam um lugar menor, e eles não chegam a ter muita voz fora das bienais de arte contemporânea. Se as manifestações artísticas desse tipo (Piguet, 2000; Quemin, 2002b) se multiplicaram pelo mundo, isso não gerou nem deslocamentos das zonas mais importantes, nem uma divisão real entre centro e periferia.

Convém conceder ao fenômeno de globalização sua justa medida, para além dos discursos amiúde muito apressados sobre o tema. A mundialização ou globalização atual não ameaça o duopólio americano-europeu, ou americano-alemão, ou mesmo a hegemonia americana sobre o mundo da arte contemporânea internacional. Todos os discursos em torno desse tema – particularmente em textos dos críticos de arte – não poderiam fazer esquecer a seguinte realidade: tanto o mercado quanto a consagração institucional permanecem nas mãos dos países ocidentais mais ricos, entre os quais Estados Unidos e Alemanha, e, em um nível menor, Suíça e Grã-Bretanha. Por outro lado, são os artistas dos dois primeiros países que ocupam as posições dominantes na arte contemporânea internacional.

Ainda que os países mais ricos tenham permitido o desenvolvimento de bienais em países periféricos, estes não concorrem verdadeiramente com as manifestações mais consagradas desse domínio, que continuam sendo organizadas pelo mundo ocidental. Por outro lado, o mercado – os leilões, as feiras e as galerias influentes – não é abandonado nas mãos de rivais potenciais e

continua essencialmente localizado na Grã-Bretanha, na Suíça e na Alemanha, mas sobretudo nos Estados Unidos.

Se cada vez mais artistas de países periféricos conseguem reconhecimento em nível internacional, ao menos nos resultados do Kunst Kompass ou nas bienais de arte contemporânea, trata-se quase sempre de artistas nascidos em países periféricos (Quemin, 2002b). Por exemplo, um dos artistas não-ocidentais mais reconhecidos internacionalmente, Nam June Park, vive há muitos anos nos Estados Unidos. Da mesma forma, Ilya Kabakov, nascido na União Soviética e cuja obra – como os críticos não deixam de ressaltar – é indissociável tanto de sua história pessoal quanto da história da União Soviética – vive e trabalha há vários anos em Nova York. Um último exemplo: uma das figuras em grande ascensão no mundo da arte contemporânea, a jovem japonesa Mariko Mori, cuja obra cultiva uma visada universal, também vive e trabalha em Nova York. Parece então que, atualmente, mais do que há alguns anos, o fato de morar e trabalhar em Nova York é quase uma condição para o sucesso, pelo menos para o seu mais alto nível, sobretudo para os artistas dos países periféricos.

Se pudemos constatar, a partir do Kunst Kompass, uma erosão das posições americanas no decorrer dos últimos anos, esse resultado, na realidade, deve-se em grande parte ao surgimento, nas listas, de novos artistas que, sem terem nacionalidade americana, conheceram o reconhecimento internacional em confluência com os Estados Unidos. Assim como este país, no passado, alimentou o turbilhão perpétuo da inovação própria do mundo da arte (Moulin, 1967), impondo gerações e movimentos artísticos como a pop art, a arte minimalista ou a arte conceitual, ele renovou em parte, recentemente, a oferta artística, apelando ao talento dos artistas não-americanos que, embora preservando o passaporte de seus países de origem, estão perfeitamente integrados no cenário artístico nova-iorquino.

CONCLUSÃO

Apesar da sempre mais evidente internacionalização, os diferentes indicadores que consideramos revelam que, nem assim, a dimensão territorial desaparece. Fenômenos tão na

moda como a "globalização", a mestiçagem, o relativismo cultural, a formidável abertura às diferentes culturas do mundo, colocados antes pelo mundo da arte contemporânea há vários anos, assinalam na verdade uma grande ilusão. Por outro lado, não é necessário apelar para um poder consciente, deliberado, que seria exercido de forma cínica. Basta deixar os agentes e as instituições cumprirem livremente sua função para que se imponha, por intermédio das representações sociais mais ignoradas, mas também as mais amplas em possibilidades, um poder cuja dimensão territorial parece-nos dificilmente contestável. Mesmo quando certas manifestações artísticas se multiplicaram no mundo, não houve nem deslocamentos das regiões mais importantes, nem divisão real entre centro e periferia, formada por todos os países que não pertencem ao duplo núcleo geográfico constituído, ainda hoje, por alguns países da Europa Ocidental e pelos Estados Unidos.

Alain Quemin

Professor de sociologia da arte

Université de Marne-la-Vallée / Laboratoire Techniques, Territoires et Sociétés (LATTS /CNRS)

NOTAS

1. Neste artigo, trataremos somente das artes plásticas. Todavia, alguns paralelos poderiam ser estabelecidos com outras formas de criação artística contemporânea.
2. Um levantamento semelhante poderia ser feito com relação às grandes coleções públicas de outros países.
3. O FNAC constitui o maior colecionador francês, com cerca de 70 000 obras.
4. A porcentagem de artistas estrangeiros atingia 30% no período de 1988-1990.
5. Os números abaixo podem comportar certa margem de imprecisão, pois foram obtidos pela soma dos resultados por ano para 1991, 1992, 1993, e para o período de 1994-1996. Por isso, alguns artistas podem ter sido contados duas vezes, caso suas obras tenham sido compradas em diferentes períodos. Contudo, o indicador obtido, sem ser perfeitamente fiel, bem traduz o peso dos diferentes países.

6. Assinalamos que, nesse mesmo período, o FNAC também comprou obras de 12 artistas apátridas, de nacionalidade desconhecida, ou cuja nacionalidade foi mal informada.

7. Essa observação, porém, pode ser modulada pelo fato de que existem 189 países no mundo.

8. Se a participação dos Estados Unidos, em particular, ou, de forma mais geral, dos cinco países mais importantes já é tão forte em termos de atos de compras, ela seria ainda maior se fosse considerado o orçamento despendido por país, pois as obras produzidas por seus artistas são freqüentemente caras.

9. Os grupos dos anos de 1991 a 1996 e de 1997 a 1999 não são de idêntica extensão, pois retomamos aqui os únicos dados disponíveis, produzidos pelo FNAC.

10. Notamos que, durante esse mesmo período, o FNAC também comprou obras de sete artistas cuja nacionalidade não foi informada.

11. Como veremos, com base em outros indicadores, ainda que os Estados Unidos apareçam sempre no topo da quase totalidade das classificações, seu peso pode parecer, numa primeira análise, diminuir ligeiramente no mundo da arte contemporânea internacional há alguns anos.

12. Os Fundos Regionais de Arte Contemporânea, criados em 1982, prolongam em 22 regiões francesas as funções do FNAC de apoiar a criação plástica contemporânea. Eles também possuem suas coleções.

13. Para uma análise detalhada, remetemos o leitor a Quemin, 2002a.

14. Para outros exemplos, tão expressivos como os precedentes, cf. Quemin, 2002a.

15. Willi Bongard, morto em 1985, era o editor de Art Aktuel, informativos confidenciais (visto que tinha uma tiragem numerada e limitada a 500 exemplares) relativos ao mercado de arte internacional. A publicação era bimensal e distribuída por assinatura. Seus colaboradores, entre os quais Linde Rohr-Bongard, continuam atualmente seus trabalhos.

16. Por outro lado, como veremos em seguida, mesmo quando países mais periféricos aparecem, a maior parte dos artistas têm uma galeria no Ocidente, no mundo anglo-saxão ou na Alemanha, e às vezes vivem no Ocidente. Por exemplo: Nam June Paik, coreano, e Ilya Kabakov, russo, estão presentes no Kunst Kompass; eles vivem há vários anos no coração do mundo da arte contemporânea ocidental, Nova York.

17. Utilizamos de propósito a expressão «origem geográfica», pois dentre os artistas das regiões mais periféricas do mundo da arte contemporânea, muitos não vivem nem trabalham em seu país de origem. Da mesma forma, poucos deles conseguem atingir a notoriedade internacional sem passar por uma galeria que pertença ao «mainstream» ocidental.

18. Para as outras grandes feiras, cf. Quemin, 2001 e 2002a; Fournier et Roy-Valex, 2001.

19. Teria sido interessante estudar o comitê de seleção, que não aparece claramente no catálogo da feira de Bali, e a nacionalidade dos diferentes membros. Há representantes de países periféricos? Ou seus membros seriam apenas suíços, alemães e americanos?

20. Para a edição de 2000 da feira de Bali, a Piccadilly Gallery, de Londres, que participava da feira há muitos anos, foi recusada.

21. O total obtido é superior ao número real de galerias na feira, visto que algumas galerias implantadas em vários países foram incorporadas em nossas estatísticas conforme o número de países em que se encontram. Notemos que, das 33 galerias apresentadas como francesas, nove delas estão simultaneamente instaladas em um outro país.

22. Notamos também que existe um outro grupo de países fortemente representados, mas cujo peso já é mais fraco: Espanha, Áustria e Bélgica.

23. Em 2000, os 10 artistas que não eram nem americanos, nem canadenses, nem de um país da Europa Ocidental, mas que faziam parte da lista, eram os seguintes: Ilya Kabakov (Rússia, 11^a colocação), Nam June Paik (Coréia), William Kentridge (África do Sul), Shirin Neshat (Irã), Gabriel Orozco (México), Marina Abramovic (Iugoslávia), Mariko Mori (Japão), Rirkrit Tiravanija (Tailândia), On Karawa (Japão) e Jorge Pardo (Cuba, 91^a colocação). Veremos que vários deles vivem e trabalham na América do Norte ou na Europa.

REFERÊNCIAS

- Becker Howard S. *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion, 1988.
- Bellavance Guy (Dir.). *Monde et réseaux de l'art: diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*. Montréal: Liber, 2000.
- Benhamou Françoise. *L'économie de la culture*. Paris: La découverte, 1996.
- Bourdieu Pierre. "Le hit-parade des intellectuels français ou qui sera juge de la légitimité des juges ?". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°52-53, juin 1984, pp. 95-97.
- Cohen-Solal Annie. *"Un jour, ils auront des peintres". L'avènement des peintres américains, Paris 1867, New York 1948*. Paris: Gallimard, 2000.
- Crane Diana. *The Transformation of the Avant-Garde. The New York Art World : 1940-1985*, Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Fournier Marcel et Roy-Valex Myrtille. *Art contemporain et internationalisation: les rôles des galeries et des foires*. Rapport remis au Ministère de la Culture et des Communications du Québec, septembre 2001.
- Fournier Marcel et Roy-Valex Myrtille. « Art contemporain et internationalisation. Les galeries québécoises et les foires », *Sociologie et Sociétés*, vol. XXXIV, n° 2, automne 2002, pp. 41-62.
- Hoog Michel et Emmanuel. *Le marché de l'art*. Paris: PUF, Que sais-je? , 1991.
- Millet Catherine. *L'art contemporain en France*. Paris: Flammarion, 1994.
- Millet Catherine. *L'art contemporain*. Paris: Flammarion, 1997.
- Moulin Raymonde. *Le marché de la peinture en France*. Paris: Minuit, 1967.
- Moulin Raymonde. *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion, 1992.
- Moulin Raymonde. *De la valeur de l'art*. Paris: Flammarion, 1995.
- Moulin Raymonde. "Paris face à la mondialisation du marché de l'art". *Le débat*, n° 80 "Le nouveau Paris", mai-août 1994, pp. 175-185.
- Moulin Raymonde. Le marché de l'art. *Mondialisation et nouvelles technologies*. Paris: Flammarion, 2000.

Moulin Raymonde et Quemin Alain. "La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises", *Annales ESC*, n° 6 spécial "mondes de l'art", novembre-décembre 1993, pp. 1421-1445.

Moulin Raymonde et Quemin Alain. "L'expertise artistique", in F. Aubert et J.-P. Sylvestre (Ed.), *Confiance et rationalité*, Paris, INRA Editions, 2001, pp. 185-200.

Pesson Geneviève et Bonnard Marielle. *Fonds national d'art contemporain Acquisitions 1994-1996. Peinture, sculpture, arts graphiques. Bilan statistique*. Paris: rapport du FNAC, janvier 1997.

Pesson Geneviève. *Fonds national d'art contemporain. Acquisition d'oeuvres d'art faite aux galeries. Comparaison 1987-1988 / 1997-1998*. Paris: rapport du FNAC, décembre 1998.

Piguet Philippe. "Foires, biennales et salons internationaux d'art contemporain". *Universalía 2000*, Paris: Encyclopaedia Universalis, 2000, pp. 301-303.

Quemin Alain. "Christie's et Sotheby's : l'arrivée des maisons anglo-saxonnes de ventes aux enchères". *Universalía 1999*, Paris: Encyclopaedia Universalis, 1999, pp. 237-240.

Quemin Alain. *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*. Paris: Ministère des Affaires Etrangères, 2001a.

Quemin Alain. "Le marché de l'art contemporain en France". *Universalía 2001*, Paris: Encyclopaedia Universalis, 2001b, pp. 209-213.

Quemin Alain. *L'art contemporain international. Entre les institutions et le marché*. Co-édition Jacqueline Chambon / Artprice, 2002a.

Quemin Alain. "L'art contemporain international à l'heure de la "globalisation". La place de la France dans le concert des nations". *Pratiques*, n°1, 2002b, pp. 100-163.

Quemin Alain. "Charles Saatchi". *Universalía 2002*, Paris: Encyclopaedia Universalis, 2002c, p. 396.

Quemin Alain. « L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international. La place des pays « périphériques » à « l'ère de la globalisation et du métissage » ». *Sociologie et Sociétés*, vol. XXXIV, n° 2, automne 2002d, pp. 15-40.

Rouget Bernard, Sagot-Duvaurox Dominique, Pflieger Sylvie. *Le marché de l'art contemporain en France*. Paris: La documentation française, 1991.

Verger Annie. "L'art d'estimer l'art. Comment classer l'incomparable ?", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, mars 1987, pp. 105-121.

Verger Annie. "Le champ des avants-gardes", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 88, juin 1991, pp. 3-40.

ENTREVISTA¹ BERNARD ANDRIEU

Prof. ANDRIEU, em sua obra, o corpo ganha espaço e se expande em uma gama bastante ampla de temas e problemas que vão de uma possível dispersão (*Le corps dispersée*, 2000) a outros mais prosaicos como bronzamento (*Histoire du bronzage. Naissance du plaisir de la peau*, 2008), passando por outros complexos e delicados como as cirurgias estéticas, *body modification* (piercing, tatuagens, escarificações, implantes de todos os tipos), chegando a outros muito mais agudos e encarnados às histórias individuais como é o ato humano de tocar a si e ao outro (*Être touchée*, 2006). No que concerne à cultura, o culto contemporâneo do corpo cujos ecos se ouvem de maneira bastante crítica em sua obra seria indicativo do quê?

O corpo foi, ao longo da história, um objeto de culto, de ritual e de cuidados a serviço de outras finalidades. Georges Vigarello, Alain Corbin e Jean-Jacques Courtine mostraram em sua obra *Histoire du corps* (Seuil, 2005) o quanto a busca da beleza, as preocupações com a higiene e o cuidado de si foram práticas de culto do corpo. A preocupação estética tornou-se hoje, cada vez mais, para homens e mulheres, um meio de transformar seus modos de existência, suas maneiras de cuidar de si e de intervir sobre si mesmos/as.

Essa nova religião do corpo parece ocasionar ao indivíduo moderno um modo inédito de constituição de si. Ela engajou o sujeito em uma lógica da aparência em que a superfície lisa da pele e o volume dos músculos são lei. Mas a busca infinita de melhoria da imagem corporal, particularmente pelo desenvolvimento do *culturismo* ou da *cirurgia estética*, após a década de 1970, sofre uma profunda inflexão a partir dos anos 90, pelo surgimento das novas possibilidades biotecnológicas. Essas novas possibilidades colocam

o corpo na cultura, mesmo *in vitro*, buscando modificar não somente sua aparência, mas sua natureza.

Passando assim de um culto individual a uma cultura de si, o culto ao corpo deixou de ser um processo de melhoria externa, para tornar-se um modo de identificação *à la carte* e ao serviço do sujeito que aceita e deseja ser reconhecido não mais pelo que ele é, mas pelo que deseja ser.

Obrigação social e sujeição individual, o culto ao corpo esteve integrado – desde as sociedades tradicionais até as sociedades totalitárias –, pelos rituais e práticas cotidianas de um mundo simbólico e sagrado. Em nossas sociedades pós-modernas e hipertrofiadas de comunicação, ele é compreendido, em primeiro lugar, como o modo privilegiado, de cada indivíduo, da fabrica o imaginária de si, coincidindo perfeitamente com a ideologia ascendente do *cada um por si*. O culto ao corpo não é mais somente uma reconstru o narcísica de um *si mesmo* individualista. Ele se tornou um modo de subjetiva o pelo qual o sujeito se coloca na cultura, construindo uma matéria senão conforme às normas sociais, ao menos, conforme ao que seria sua imagem.

Elegendo um entre vários aspectos da problemática da *dispersão do corpo*, pergunto se essa *dispersão* que o senhor estudou teria uma historicidade que aponta para a importância inusitada das aparências na sociedade contemporânea.

O corpo   uma fronteira epistemológica, pois ele não pertence a uma disciplina específica. É um objeto sempre objetivado pelas ciências exatas e humanas, e   também subjetivado, pois o corpo, por sua vez, é objeto e sujeito. Entre dois campos científicos, ele escapa a toda defini o exaustiva mesmo se suas varia es temáticas o revelem, de parte a parte, como objeto de estudo.

O corpo não é um objeto de *uma* epistemologia porque   impossível definir uma

essência própria para ele, eventualmente *coisificá-lo* em um conceito universal, ainda que suas práticas e suas técnicas sejam materiais e particulares: é por meio do jogo motriz (Parlebas), da colocação em ação do jogo corporal (Berthelot) e da performatividade (Butler) que o corpo toma sua consistência no momento posterior à sua ação. O corpo é assim um efeito de discurso, de representações, de linguagem ou de uma conduta da vida física (Defrance).

A delimitação do corpo, como objeto, é indeterminada em razão da dispersão epistemológica dos paradigmas que em Ciências Humanas e Sociais o constituíram, segundo diferentes e contraditórias metodologias. Essa dispersão epistemológica indica um vazio do objeto, no sentido de que o corpo não é senão um objeto projetivo que se torna, como uma esponja, aquilo que a metodologia faz dele. A multiplicação dos usos da palavra "*corpo*" poderia tornar plausível essa tese, na medida em que o esforço de definição metodológica aparece, seguidamente, suficiente aos pesquisadores de Ciências Humanas e Sociais para falar do *objeto "corpo"*, sem que se possa definir de qual corpo se fala.

Tal perturbação *no corpo*, que sublinhamos desde o livro *Le corps disperse*, deve-se, por vezes, à vivacidade do objeto e à miopia daqueles que se dedicam aos estudos somáticos, preocupados na legitimação do objeto pela constituição de disciplinas terapêuticas. A dificuldade em definir o corpo deve-se à sua progressiva desconstrução, pelo pós-estruturalismo de Derridá e pelos estudos de gênero; estudos que vêm demonstrar o quanto sua matéria não tem nenhuma objetividade e como toda atribuição de valor ou de conceito é uma projeção, senão idiossincrática, ao menos, uma construção cultural de representações e de convenções.

Entretanto, o corpo não é demarcável apenas em razão da ausência de definição universal, distinguindo claramente aquilo que revela da natureza e da cultura; diante da interdisciplinaridade das ciências da vida e das ciências humanas, o corpo mistura, em sua qualidade biocultural, as propriedades e as funções naturais e do meio ambiente na

constituição de sua matéria. Essa ligação, entre uma epistemologia das fronteiras e uma ontologia da permeabilidade, será estabelecida no que segue.

Ainda no que concerne às aparências e sua hipervalorização, poderíamos agregar um outro conceito que o senhor trabalha na obra *Hybridização* (*Revista Chronique Social*, 2007). Gostaria que o senhor falasse um pouco mais a respeito desse conceito, considerando que em seus trabalhos ele encerra uma certa positividade em relação ao debate acerca das relações entre corpo e tecnologia num sentido amplo.

O híbrido não é negativo, ao contrário do *handicap* ou do monstro que servem de categorias para a seleção, a reprodução e a estigmatização, ele é percebido no período das luzes como uma contribuição à *melhoria* das espécies (Graille, 1997), sem ser pensado como um princípio da *evolução* das espécies.

Se a técnica pode ser uma extensão do corpo, por meio das máquinas velozes, como os carros, o TGV, os aviões, os computadores, a internet, é porque se delega a essas máquinas a realização de funções: a especialização e a eficácia das extensões liberam o corpo dos limites de sua natureza fisiológica, de sua natureza orgânica e, ainda, de sua psicocognitiva. A hibridação, contudo, compreende um passo suplementar: lá onde a extensão do corpo delega, em uma dependência tecnológica, suas funções às máquinas, a hibridação instala sob a pele, e, no corpo, peças mecânicas, implantes e técnicas interativas. A hibridação é uma *in-tensão* lá onde a máquina é uma *ex-tensão*.

Tornar-se híbrido exige o abandono da postura crítica convencional, segundo a qual os objetos e a técnica seriam dispositivos (Abgamben, 2007, p. 46) alienantes. A dessubjetivação tecnológica tenderia ao controle pelo poder de nosso corpo. Nenhuma subjetivação real seria possível nessa ironia do capital em nos oferecer tão somente o consolo, sem qualquer revolução. As máquinas, como os telefones celulares e outros

computadores interativos, produziram corpos dóceis e mais livres para fruir e brincar. Não seria necessário reter de M. Foucault a não ser a crítica dos dispositivos disciplinares e a continuidade do biopoder no âmbito do progresso.

A hibridação, tornando-se um elo (*Journée d'études jeune*, 2005) entre políticas culturais e práticas artísticas, institui a relação social sobre a tolerância e a miscigenação. Incorporando até na matéria biológica a parte do outro, o sujeito torna-se misto: o corpo não é um adversário a ser combatido, mas, uma matéria alterada pela interação com o meio ambiente. Muito mais do que se tornar um *outro*, os *outros* se tornam uma parte de mim, modificando o funcionamento e a subjetividade do corpo. O híbrido subsiste misturado e heterogêneo: ele alcança a unidade pela mistura ativa de suas propriedades em um contexto pós-colonial como testemunha o elogio à cultura crioula de escritores como Patrick Chamoiseau e Edouard Glissant.

O híbrido está presente tanto nas práticas artísticas contemporâneas quanto nas oriundas das culturas populares (Bolder, 2006, pp. 109-111). Do conto à realidade científica, a anatomia do corpo contemporâneo é, antes de tudo, transformável pela incorporação de biotecnologias (Andrieu, 2004). Da metamorfose (Kafka) à mutabilidade (Lambrisch, 1998; Houellebecq, 2005; Bessis, Taschen, 2005) passando pela mutação (no cinema, Clive Barker, Poppy Z. Brite, John Shirley, Edward Lee, George Romero, Lucio Fulci, David Cronenberg e Peter Jackson. Ver Grünberg, 2002), o ser vivo possui potencialidades mutantes que a biotecnologia não faz senão reproduzir: OGM, clones (clonagem reprodutiva), seleção genética de embriões... nada mais de imaginário poderia ser realizável. Esse contexto social de mutação corporal (*Critique*, 2006) forma uma nova representação do corpo: um corpo biosubjetivo que corresponde à identidade pessoal desejada. Ao imaginário da *intrusão*, defenderemos a tese da *extrusão* carnal, processo dinâmico do vivente que transforma do interior a forma, a matéria e a experiência corporal. É necessário se colocar do ponto de vista da criatura criada pelo Dr. Frankenstein e se liberar do imaginário mecânico. As potencialidades adaptativas e

plásticas do corpo mutante realizam o imaginário do corpo real, dele mesmo, por meio da imaginação biotecnológica, como testemunha o cinema de Paul Verhoeven (Keesey e Ducan, 2005).

Toda dificuldade para a representação do corpo é de abandonar uma genética causal, indo em direção a uma genética da vulnerabilidade que não é mais previsível e considera as interações entre o meio ambiente e o corpo. A intersecção entre a biotecnologia e a nanotecnologia define uma nanobiologia (Milburn, 2005) como uma fronteira híbrida de um corpo mutante. Desintegradas (Andenne, 2001, pp. 308-440) e desterritorializadas, as bioformas são substituídas pelas *biotecnofomas*, que colocam a possibilidade política e a individual de se morfoengendrarem (Zonder, 2006). A época dos mutantes (Silverberg e Haber, 1989) não é somente aquela das permutas ou dos clones, uma vez que as mutações produzem seres intermediários e inéditos.

Para finalizar, gostaria de tratar de forma mais específica das práticas voluntárias de intervenção corporal e suas possíveis conseqüências existenciais e sociais, assim como, das variações corporais que se fazem em torno de uma norma, ação que leva o indivíduo a seguir uma atitude socialmente valorizada. Em outras palavras, não estaríamos vivendo hoje um tipo de *oximore*, ou seja, uma *liberdade corporal hiper normalizada*? Estaríamos vivendo uma liberação ou uma incorporação absoluta das normas, no que concerne à aparência?

As experiências da vida corporal de um homem doente, do imigrado, do homossexual, da criança violentada e da vítima terrorista são, antes de tudo, *instituintes* de normas, como o indicam, desde 1989, Daniel Defert na qualidade de "um reformador social" (Defert, 1989). O desejo de normas minoritárias implica, portanto, que "estas micro-normas que respondem a desejos subjetivos, a formações de si na narrativa dos outros não se reconhecem somente na figura do homem normal." (Le Blanc, 2004, p. 15).

Esse conflito entre criação de normas corporais e adoção de *habitus* social é fonte de inventividade de novas normalidades. A invenção do corpo pelo sujeito foi, antes de tudo, uma conquista das feministas, dos homossexuais, dos doentes, dos imigrantes, dos prisioneiros, *handicaps*: o direito de cada um de dispor de seu próprio corpo repousa sobre modos marginais de existência com os quais a sociedade não integra valores, senão ao preço de um combate ideológico hoje reatualizado pelo retorno da direita tradicionalista. O aborto, a contracepção, o parto (sem dor), a eutanásia, a homoparentalidade, o naturismo, a ecologia, a cannabis, as aposentadorias, o tempo de trabalho... toda essa quantidade de lutas de gerações torna cada vez mais acessível às nossas crianças a possibilidade de inventar uma existência encarnada. Cada um quer viver melhor e intensamente por um tempo cada vez mais longo e conforme a máxima plenitude socioeconômica.

A invenção do corpo começa pelas práticas *subculturais marginais* e vitimizadas pelo corpo social que recusa integrá-las. A dominação normativa incorpora no indivíduo os estereótipos, as categorias mentais e os comportamentos sociais dominantes. Face à censura, o conformismo e a repressão, o estilo reivindicativo manifesta-se cada vez mais: a afirmação radical de uma identidade singular e encarnada recusa a vergonha de si, a dissimulação e a vida dupla. O corpo encarnado indica, em ato, a correspondência imediata entre o espírito e o corpo, entre o ser e a existência. O estilo encarnado é festivo, subversivo, provocador e criativo, inventando formas de ações inéditas e irreverentes a fim de desestabilizar a representação dominante.

Esse engajamento revela o quanto a norma heterossexual, patriarcal, machista, racista, sanitária é uma construção ideológica. É necessária uma inversão como aquela da contra-sexualidade de Beatriz Preciado (2000, p. 21), para chegar a uma "teoria do corpo que se situa fora das oposições macho/fêmea, masculino/feminino,

heterossexualidade/homossexualidade”, indicando a possibilidade de se inventar, contra a naturalização reducionista, uma norma inteiramente cultural do corpo que não se refira mais a uma diferença sexual natural.

A construção de categorias normativas pela experiência das mulheres que abortam um ser vivo propõe mais que uma simples inversão de normas. Luc Boltanski demonstrou como o trabalho de categorização de fetos, distinguindo o feto autêntico, feto tumoral e tecno-feto (Boltanski, 2004, pp. 207-313), depende certamente do desenvolvimento das tecnologias da reprodução, mas revela muito da representação do feto, aquela que descreve a experiência da vida passando à morte.

A *norma-ação*, a projeção externalista (Hall, 1976, p. 41), no sentido de E. T. Hall da norma pela ação corporal, é uma construção pelo sujeito de normas correspondentes à sua experiência de vivente corporal, mesmo se a sociologia do interacionismo simbólico (Le Breton, 2004, pp. 45-98) demonstre que essas normas sejam tomadas por categorizações sociais e psicológicas (Darmon, Detrez, 2004, pp. 11-56). Pela *norma-ação* ou pela ação da norma corporal, o corpo constrói suas próprias normas, tomando consciência de suas práticas e de seus modos de existência, propondo assim legitimar, na coletividade, as singularidades.

NOTAS

1. Entrevista concedida à Carmen Lúcia Soares (Unicamp), na cidade de Nancy-França, no dia 3 de outubro de 2007, durante realização do Colloque International « Monstre »: du corps canonique au corps Monstrueux, Nancy Université.

REFERÊNCIAS

- ABGAMBEN, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris, Payot, p. 46.
- ANDRIEU, B. (2000). *Le corps dispersée*. Paris, l'Harmattan, 3 ed.
- _____. (2004). La santé biotechnologique du corps sujet. *Revue Philosophique de France et de l'Étranger*, n. La biologie et ses questionnements philosophiques au début du XIXe siècle. Paris, PUF, pp. 339-344.
- _____. (2006). *Être touchée*. Maxéville: Maison Close.
- _____. (2008). *Histoire du bronzage. Naissance du plaisir de la peau*. Paris: CNRS.
- ARDENNE, PAUL (2001). L'ère des monsters. *L'image corps. Figure de l'humain dans l'art du XXe siècle*. Ed. Du regard, pp. 380-440.
- BOLTER, J. D. (2006). The Desire for Transparency in an Era of Hybridity. *Leonardo*, v. 39, n. 2, pp. 109-111.
- CRITIQUE INSTITUÉ MUTANTS* (2006). Numéro spécial.
- GRAILLE, P. (1997). Pratiques scientifiques et littéraires de l'hybride au siècle des Lumières. *Eighteenth Century Life*, v. 21, n. 2, may, pp. 70-80, note 51.
- GRÜNBERG, Serge (2002). David Cronenberg. *Cahiers du Cinéma*.
- HOUELLEBECQ, M. (2005). *La possibilité d'une île*. Paris, Flammarion.
- JOURNÉE D'ÉTUDES JEUNE CHERCHEURS ED/MSH*. (2005). Alpes 27, mai. Les politiques culturelles face à l'hybridation des pratiques artistiques.
- KEESEY, D. & DUNCAN, P. (eds.) (2005). *Paul Verhoeven*. Ed. Taschen.
- LAMBRISCH, L. (1998). *A ton image*. Paris, Seuil.
- MILBURN, C. (2005). Nano/Splatter: Disintegrating the Postbiological Body. *New Literary History*, v. 36, n. 2, pp. 283-311.
- PRECIADO, Beatriz (2000), *Le contrasexuel*, Paris, Balland, p. 21.
- _____. (2008), *Testojunkie*, Paris, Grasset.
- VIGARELLO, A.; CORBIN, A. & COURTINE, J-J. (2005). *Histoire du corps*. Paris, Seuil.

ZONDER, J. (2006). *Nouvelle espèce, visite guide. Encre de Chine et posca sur papier.*
Tryptique, Galerie EvaHober Paris.
