

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
PUC-SP

Joubert de Albuquerque Arrais

***SO YOU THINK YOU CAN DANCE? A DANÇA NA TV COMO
CORPOMÍDIA DA COMPETÊNCIA NEOLIBERAL***

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO
2015

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA

PUC-SP

Joubert de Albuquerque Arrais

SO YOU THINK YOU CAN DANCE? A DANÇA NA TV COMO CORPOMÍDIA DA COMPETÊNCIA NEOLIBERAL

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Tese apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica, na linha de pesquisa Cultura e Ambientes Midiáticos, na área de concentração Signo e Significação nas Mídias, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação da Profª Doutora Helena Tânia Katz.

SÃO PAULO
2015

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
PUC-SP

Joubert de Albuquerque Arrais

***SO YOU THINK YOU CAN DANCE? A DANÇA NA TV COMO
CORPOMÍDIA DA COMPETÊNCIA NEOLIBERAL***

BANCA EXAMINADORA

Prof.

(orientador)

Prof.

Prof.

Prof.

Prof.

À Maria Terezinha
(minha mãe)
e Adjalme
(meu irmão caçula,
in memorian)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à vida que se faz presente e me permite ser o que sou, uma vida de itinerâncias e encontros com pessoas maravilhosas por permanecerem humanas.

À Maria Terezinha, minha mãe, pelo apoio incondicional e por me ensinar que nunca é tarde para ser feliz na vida, de forma alegre, construtiva e sem mágoas.

Aos meus sobrinhos, Artur e Ana Beatriz, e à minha irmã, Taciana, pelo senso de família que me dá pertencimentos de vida.

À Helena Katz, minha querida orientadora, com a qual aprendo criticamente a olhar o mundo e nele trabalhar pela e com a dança, sempre com ética profissional e carinho afetuoso.

À minha grande amiga Angela Sousa, que não pouca esforços em me ouvir nas muitas horas gastas pelo celular e elaborar comigo outros modos de estar e dançar.

Ao Júnior Adam, pelo companheirismo e pelo amor carinhoso de sua presença.

À amiga e colega de trabalho e de dança, Gladis Tridapalli, que me fez irmão de coração, de um encontro inustitado em Salvador e que permanece vivo até hoje com as presenças de suas crias, Olivia e Gustavo.

Aos amigos que me ajudaram no inicio do doutorado, lançando boas sementes, como Márcia Mignac, Laécio Ricardo, Ray Júnior, Fábio Freire, Joyce Barbosa, Bia Ramsthaler, Fernanda Perniciotti; e outros tantos que me acompanharam nas inquietações e burocracias como Mara Guerreiro, Lúcio Freitas e Gabriela Santana.

À maravilhosa Cida Bueno, que sempre ajudou a entender as burocracias da universidade e a trabalharmos juntos no lidar com esses trâmites.

Ao super Tomás, marido de Helena, sempre atento e conselheiro aos desafios de se fazer um doutorado e de construir um percurso com competências humanas.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, pelo acolhimento do projeto desta tese, em especial, ao prof. Dr. Luiz Aidar Prado e à profª Drª Lúcia Leão, pelo carinho e atenção no fortalecimento da nossa hipótese.

Ao centro em movimento – c.e.m (Lisboa/Portugal), pelo acolhimento do encontro “Corpo Competente para Dançar”, realizado em julho e agosto de 2015, oportunizando aproximações com o corpo político que dança fora da TV; em especial, à Sofia Neuparth, Mariana Lemos e Peter Dietz, que colaboraram com conversas sensíveis enquanto atravessamentos artísticos e acadêmicos.

Ao coreógrafo e bailarino Cristian Duarte, por uma conversa honesta e inspiradora, numa tarde de outubro de 2015, no espaço Casa do Povo, em São Paulo.

Aos sempre mestres, prof. Dr. Gilmar de Carvalho e prof. Dr. Wellington Júnior, que desde a graduação em Comunicação Social/Jornalismo – UFC, não pouparam esforços em me estimular a seguir dançando com a comunicação e comunicando com a dança, com rigor e ousadia.

Aos colegas e alunos do curso de Dança do Campus II da Unespar – Faculdade de Artes do Paraná, do qual faço parte como professor-assistente desde outubro de 2013, pela compreensão e disponibilidade.

Às pesquisadoras e ao pesquisador que aceitaram compor a banca de defesa de doutorado, meu maior apreço e admiração: prof ª Dr ª Christine Greiner, prof ª. Dr ª Ana Teixeira, prof ª Dr ª Andreia Nuhr e prof. Dr. Airton Tomazzoni.

Às pesquisadoras que também aceitaram ser suplentes, meu igual apreço e admiração: Profª Drª Lenira Rengel e Profª Drª Rosa Hercules.

À FAPESP, pelo financiamento de bolsa no período de julho a outubro de 2012.

À CAPES/PROSUP, pela bolsa parcial contemplada a partir de novembro de 2012 até outubro de 2015, sem a qual teria sido impossível finalizar o doutorado serenidade.

SO YOU THINK YOU CAN DANCE? A DANÇA NA TV COMO CORPOMÍDIA DA COMPETÊNCIA NEOLIBERAL

Resumo

Na televisão do século XXI, a dança tem sido veiculada em programas competitivos do gênero Reality Show para novos talentos. Suas imagens estruturam um discurso que celebra a competência neoliberal. Nele, competição e entretenimento transformam o corpo que dança em um produto midiático de forte vínculo comunicacional com as chamadas audições seletivas. Problematizamos esse tipo de presença da dança na TV com a proposta teórica do Discurso Competente (CHAUÍ, 2014, 1981) e a lemos a partir da Teoria Corpomídia (KATZ & GREINER, 2015, 2005). Nossa hipótese é que os programas que constituem esse segmento televisual transformam-se, eles mesmos, em *Corpomídias* dos valores fundamentais do neoliberalismo. Os títulos de muitos deles já evidenciam relações midiáticas com os valores neoliberais, engenhados como *discursos competentes* sobre a competência, quando formulam, biopoliticamente, o corpo competente que precisa mostrar suas competências publicamente. Destaca-se o programa/franquia norteamericano *So You Think You Can Dance* (Fox, 2005-2015), cuja sigla é SYTYCD e que compõe nosso objeto de pesquisa. Ele produziu replicações autorizadas, difundindo pelo mundo um jeito “so-you-think” do corpo dançar. Uma delas é um programa franqueado em língua portuguesa, o *Achas Que Sabes Dançar?* (SIC, 2010, 2015). No Brasil, ele se divulga em uma versão não franqueada e polêmica, o programa *Se Ela Dança, Eu Danço* (SBT, 2011, 2011). A pesquisa propõe que a publicização das audições seletivas, antes relegadas aos bastidores, fez delas Dispositivos Biopolíticos (FOUCAULT, M.; AGAMBEN, G.; ESPOSITO, R.; FREIRE FILHO, J.; PRADO, J.L.A.) do modelo de “corpo competente para dançar”, no qual a competência se associa à competição. A associação entre competente e vencedor torna-se uma Linha Abissal (SANTOS, B. S.) de produção de invisibilidade para todos os corpos que nela não se encaixam na lógica do Novo Capitalismo (SENNETT, R.) e do Capitalismo Artista (LIPOVETSKY, G. & SERROY, J.). O objetivo é o refletir criticamente sobre o alcance do discurso sobre o corpo que dança que se midiatiza e de que ele engendra na sociedade.

Palavras-chave: *So You Think You Can Dance*, dança na televisão, discurso competente, corpomídia, competência neoliberal, dança e competição

SO YOU THINK YOU CAN DANCE? THE DANCE ON TV AS BODYMEDIA OF THE NEOLIBERAL COMPETENCE

Abstract

In the 21st century, dance has been conveyed in reality television shows for new talents. The images displayed configure a discourse which celebrates a neoliberal competence. According to such discourse, competitions and entertainment transform the dancing body in a midiatic product, which strongly bonds with the so-called selective auditions. We problematize this kind of presence of the dance on TV with the theoretical proposal of Competent Discourse (CHAUÍ, 2014, 1981) and we read it from the Theory Bodymedia (KATZ & GREINER, 2015, 2005). Our hypothesis is that the programs that compose such televisual segment transform themselves into the *bodymedia* of the fundamental values of neoliberalism. The titles of many of them already show the mediatic relations and communication ties with the neoliberal values, engineered as *competent discourses* on competence which formulate, biopolitically, the competent body that needs to show their competencies publicly. We emphasize the program and North American franchise So You Think You Can Dance (Fox 2005-2015), known by the acronym SYTYCD, which also composes our research object. This program produced some authorized replications by spreading throughout the world a "so-you-think" way of making the body dance. One of them is a franchisee program in Portuguese, Achas Que Sabes Dançar?(SIC, 2010, 2015). In Brazil, it is broadcast as a non-franchised and controversial version called Se Ela Dança, Eu Danço (SBT, 2011, 2011) .The research suggests that publicly showing 'selective auditions', which were before situations relegated to backstage, made them become *biopolitical dispositives* (FOUCAULT, M.; AGAMBEN, G.; ESPOSITO, R.; FREIRE FILHO, J.; PRADO, J. L.A.) of the model of the "competent body to dance", in which competence is associated with competition. The association between competent and winner becomes an *abyssal line* (SANTOS, B. S.) of invisibility production for all the bodies which do not fit in the logic of *new capitalism* (SENNETT, R.) and *artist capitalism* (LIPOVETSKY, G. & SERROY, J.). The objective is to critically reflect upon the reach of the discourse of the dancing body, that mediatises itself and it engenders in society.

Key-words: So You Think You Can Dance, dance on television, competent discourse, bodymedia, neoliberal competence, dance and competition

SUMÁRIO

CARTA DE INTENÇÕES..... 10

INTRODUÇÃO:

A Dança na TV como Possibilidade Crítica de Pesquisa..... 12

CAPÍTULO 1:

Do quê o Discurso Competente é Corpomídia 19
1.1. O Discurso Competente 21
1.2 Teoria Corpomídia 36
1.3 Do que o Discurso Competente sobre a Competência é Corpomídia 43

CAPÍTULO 2:

Do quê o Corpo Competente na TV é Corpomídia?..... 50
2.1 A Televisão Contemporânea 52
2.2 A Televisão Corpomídia 60
2.3 Do Corpo Competente ao Corpo Constrangido 65

CAPÍTULO 3:

Do quê a Dança Competente é Corpomídia? Do quê a Competência para Dançar é Corpomídia?..... 79
3.1. O Viés Biopolítico de Dançar para o Outro:
Alteridades e Individuação em Audições de Dança na TV com a Internet. 86
3.2.Dança e Imunização 93
3.3. A Dança Imunizada no Capitalismo Artista 105

CAPÍTULO 4:

O Jeito “SO-YOU-THINK” de Corpos que Dançam 115

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Por uma Dança Competente enquanto Corpomídia da Dança 131

BIBLIOGRAFIA 135

ANEXOS 143

CARTA DE INTENÇÕES

O doutorado, que agora configura uma tese, foi e é uma oportunidade de um renascimento como pesquisador no movimento entre as áreas da comunicação e da dança, motivado e provocado por questionamentos no lidar com o corpo e suas relações com o mundo que, a todo momento, nos “convoca” e instiga a pensar.

Renañcer nesse sentido é um estado de permanências que abrem novos espaços e tantos respiros que possibilitam uma continuidade crítica, um nascimento que já é caminhada que se renova nos encontros e nas descobertas, nas dúvidas e incertezas, nos afetos e itinerâncias.

O intervalo entre final do mestrado, em Salvador (BA), e o início do doutorado, em São Paulo (SP), foi um momento em que o desafio de pesquisar ganhou um atrevimento no ir e vir de Fortaleza (CE) à Lisboa (POR), esses lugares que me constituem como pessoa, sujeito e indivíduo.

Com eles e neles, pude pensar um projeto que, de fato, mobilizasse transformações no jeito de pesquisar a dança com a comunicação e a comunicação com a dança, culminando numa relação de cumplicidades entre uma graduação em Comunicação Social – Jornalismo (UFC) e um mestrado em Dança (PPGDanca/UFBA).

Cada momento do doutorado me sensibilizou a olhar a dança na tevê com um olhar atento e sensível para o corpo como ambientes de transformações, ajustes e acordos.

Instigado por algo que acontecia com a dança na tevê e comigo na relação do corpo que dançava na televisão, pude perceber certos interesses no ver dança na tevê e ver corpos dançando

como se estivessem nela, o mesmo como o acompanhar danças não midiatizadas e que, nem por isso, estavam desvinculadas do mundo globalizado de convocações e provações.

Nem sempre foi fácil mas também quase sempre foi lindo. Como um detetive que investiga rastros e pistas, deixei-me levar pela curiosidade da descoberta e a assertividade do encontro. Conheci pessoas que estavam mestrando ou doutorando, cada uma delas na sua história, na sua urgência, na sua necessidade, na sua precisão de pesquisar o que a mobilizava no mundo.

Não sei ao certo quando livros tive contato, quantas ideias que germinaram e que ainda são sementes. O que sei, até o momento, que o renascimento se fez e se faz quando, ao final dos quatro anos desse doutorado, reconheço que fiz uma escolha acertada ao insistir no assunto da tese como uma colaboração e uma reflexão a respeito da presença do corpo que dança na televisão, buscando iluminar as consequências daí advindas para as discussões a respeito do corpo na mídia televisiva.

Indisciplinarmente, a dançar e comunicar. Comunicando e dançando. Como na poesia do admirável e saudoso Manoel de Barros: ***Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma e sou água que corre entre pedras: liberdade caça jeito.***

Esperamos que a justeza circunstancial de cada palavra e de cada frase delineadas possibilite uma conversa de consensos e um diálogo de dissensos, ambos engenhados por relações humanas e humanizadas, de orientações sensíveis e burocracias necessárias, de ajudas pontuais e colaborações permanentes.

Introdução:

Dança na TV como Possibilidade Crítica de Pesquisa

A questão geral da tese – o corpo que dança na televisão – surge antes de sua formalização como projeto de doutorado. O que vem a ser a dança, a relação do corpo que dança com o aprender/ensinar a dançar pela e com a mídia televisiva, o corpo competente pela competição da arte neoliberal de governar. Tais inquietações esboçaram-se a partir da mídia impressa na cidade de Fortaleza (CE).

Com o artigo jornalístico **A dança da audiência** (ARRAIS, 2006)¹, publicado no Jornal O POVO, no Caderno Vida & Arte, em Fortaleza (CE), mostramos que a presença da dança na programação da TV brasileira ganhava audiência, ao mesmo tempo em que reforçava uma ideia de dança enquanto setor de adestramento de corpos a serem submetidos a um júri artístico de personalidades de TV e a um juri técnico de profissionais de dança vindos de fora da TV e oriundos, em sua maioria, de festivais de dança competitivos. Neste texto, buscamos dar visibilidade à dança como fenômeno midiático e a propor certa reflexão sobre o papel da tevê no entendimento do que é ser artista no mundo contemporâneo.

A boa audiência de programas como **Dança dos Famosos** (TV Globo) evidenciava uma motivação de pessoas comuns com desejo de dançar com artistas-celebridades, convidados a aprender diversos estilos de dança, e competir em dupla. Nesse aspecto, ficamos instigados com as implicações comunicacionais da redução desta arte a uma ação competitiva que consagrava competências, mas também com uma sociabilidade nascida da contaminação com o ver tevê. O caráter socializante diz respeito a dança ensinada em escolas de dança de salão, de onde vinha os professores e professoras convidadas pela produção de TV desses programas. Muitas dessas escolas promovem bailes de confraternização de alunos e alunas (mais alunas que alunos) com praticantes profissionais e entre eles, que se socializam dançando, evidenciando essa relação do que acontece na tevê e fora dela, na reciprocidade entre o dançar-competição e o dançar-competência.

¹ Texto publicado em 08 de dezembro de 2006, versão impressa. Versão online não mais disponível para consulta aberta.

Quase dois anos depois, em setembro de 2008, eis que novamente a questão da dança na televisão é retomada, com a publicação de uma versão atualizada desse mesmo texto para a Internet, com o título **Dança que agrada, mas pouco esclarece** (ARRAIS, 2008)², para o portal idanca.net. Nesse intervalo, questionamo-nos sobre a atualidade da questão e sobre como seria adaptar a argumentação para o ambiente online. Essa versão não teve grandes alterações. Contudo, o interessante foi perceber que a questão ainda instigava uma audiência midiática, considerando as ocorrências da dança na televisão e suas “recorrências”. A dança ainda se mantinha presente na programação com a continuidade desses concursos e com o surgimento de outros programas do mesmo formato competitivo. Atentos às críticas “contra” a televisão, argumentamos que este meio, tido como “oitava arte”, era motivo de controvérsia.

Dissemos ainda que a televisão, estando presente em nosso cotidiano brasileiro – um processo que teve início na década de 1950, com a inauguração da extinta TV Tupi, em São Paulo – é uma mídia que seduz até hoje. De um eletrodoméstico que extrapola o ambiente caseiro e passou a determinar padrões estéticos de comportamento e linguagem, identificado pelo entretenimento fácil e mercadológico da engenhosa Indústria Cultural³. Isso não impede, porém, que a tevê seja objeto de discussões acadêmicas. Afinal, como negar o *poder* e o *saber* dela em nossos corpos, danças e vidas?

A repercussão do texto, através dos comentários online, foi algo precioso. A versão original impressa foi transposta para a internet mas, pela dinâmica do site do jornal, logo caiu no ostracismo. Com a nova versão, pudemos experimentar esse olhar do outro para nossas especulações, que anunciam certas hipóteses

2 Disponível em: <http://idanca.net/televisao-danca-que-agrada-mas-pouco-esclarece/> Acesso: 26/01/15.

3 O conceito de Indústria Cultural relaciona-se ao desenvolvimento industrial e tecnológico da sociedade nos séculos XX e XXI. Foi proposto, no final dos anos 1940, por Theodor Adorno e Max Horkheimer pensadores da Escola de Frankfurt, primeiramente em *Dialética do Esclarecimento* (1947), uma de suas principais obras. Esse conceito parte do entendimento de que a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança, e que a indústria cultural e seus produtos constituem um sistema do qual fazem parte o cinema, o rádio, as revistas, a música, o rádio, a televisão etc. Os produtos da indústria cultural visam chegar aos seus consumidores a partir da venda. Por essa razão, pode-se dizer que a indústria cultural vai buscar legitimar tudo isso a partir de uma ideologia que, no sentido marxista do termo, é uma falsa consciência ou uma inversão da realidade. Para os autores, a técnica dessa indústria levou apenas à padronização e a produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social.

evidenciadas no título do texto, quando este contrapunha “agradar” a “esclarecer”. Que dança é essa que agrada aos telespectadores, mas que pouco mostra outros jeitos de dançar, que não sejam aqueles dos adestramentos ou da lógica do “passinho-aqui-passinho-acolá”?

Os dois textos, ainda numa relação de continuidade investigativa, deram-nos a atenção necessária para o fato de a dança estar presente na programação televisiva brasileira e que essa presença estar fortemente engajada na lógica da competição. Percebíamos que essa presença tratava a dança de modo *ausente* naquilo que entendíamos como “arte da dança”. Constatamos que a dança que se popularizava não era assim tão dissonante no fora da TV, contudo, a dança que acontecia na televisão acaba por borrar o entendimento do que é dançar profissionalmente, devido à visibilidade apenas de uma determinada dança e de uma determinada competência para dançar. Havia vínculos de existência e trânsitos de informações, distinções que aproximavam aparentes distâncias, um dentro permeado por um fora e um fora permeado por um dentro, um corpoambiente, um *corpomídia* (KATZ & GREINER, 2005)⁴ dessas inquietações.

Tanto que, em um período intersticial, publicamos um outro texto que pontuava com maior veemência a questão da “competição na dança”, ainda que não mencionássemos a televisão como meio difusor dessa relação midiática. Foi a crítica jornalística **Fendafor dá um passo bem atrás** (ARRAIS, 2007)⁵, publicada no Jornal O POVO, no Caderno Vida & Arte (Fortaleza/CE), na qual fomos direto ao ponto da dança ranqueada por ganhadores e perdedores. Nela, questionavamos o vínculo deste festival (local) com outro festival (nacional), o Festival de Dança de Joinville⁶, e já explicitava o interesse por refletir sobre o caráter competitivo de eventos culturais e artísticos de dança, levando em conta suas implicações políticas, educacionais e comunicacionais. O ponto focado foi ser um festival que reúne, sobretudo, escolas de dança, sendo “vendido” e midiatizado como festival profissional artístico e,

4 KATZ, Helena; GREINER, Christine. *Por uma Teoria do Corpomídia*. In: GREINER, Christine. *O corpo – pistas para estudos indisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005, p.125-133.

5 Versão impressa publicada em 27 de junho de 2007. Versão online não mais disponível para consulta aberta/pública.

6 Maior festival competitivo de dança do mundo, segundo o *Guinness Book* (desde 2005). Até hoje, é o principal difusor, no Brasil, desse modelo de festival de competições entre alunos de escolas de dança. Cumpre um papel de modelo e referência como arte de competição, a exemplo dos programas televisivos, como Dança dos Famosos (Globo), que tem jurados deste festival.

nomeando estudantes como bailarinos/as profissionais em apresentações de 4 ou 5 minutos, categorizados e nivelados na lógica da serialização industrial. Ainda nesse texto, comparamos o evento cearense Festival de Teatro de Guaramiranga⁷ e o ex-Festival Internacional de Dança – FID, que trocou o Festival de seu nome por Fórum⁸ (ambos não competitivos), com o cearense Festival de Dança de Fortaleza - Fendafor⁹ (que não era competitivo até 2007, ano em que o texto foi publicado).

Logo, uma interrogação se impôs: quais as implicações educacionais e comunicacionais em incentivar estudantes de dança a participar de competições – como a do mega midiatizado Festival de Joinville (SC) – ou de uma de suas replicações no Brasil – como o Fendafor (CE)? Que relações midiáticas se estabelecem nesse contato circunstancial com uma competição de dança e que vínculos comunicacionais se mantêm na sua participação continuada?

Uma primeira resposta foi dada e passou a ser repetida: o ser humano é, por natureza, competitivo e a dança é a arte da competição. Todavia, quem enuncia essa resposta não se dá conta de que a competição que regula a natureza difere da que regula esse festival catarinense e seus sucedâneos. Essa confusão faz com que estes pratiquem uma *competição predadora* (DAWKINS, 2014/1976)¹⁰. Este autor faz tal distinção e, para nossas discussões, ajuda a perceber que há uma competição da natureza que visa sobrevivência, pois acontece entre indivíduos de espécies diferentes, por isso o que há é um conflito de interesses. Um exemplo, diz Dawkins, é o embate entre leão e antílope, pois os dois competem por um recurso, que é a carne. O leão quer se alimentar da carne do antílope, que precisa dessa mesma carne para sobreviver. E a competição entre indivíduos da mesma espécie é cooperativa, e não a da predação ou do extermínio do outro, pois precisa da relação com esse outro para ambos sobreviverem.

7 Importante evento teatral que acontece, anualmente, na cidade serrana de Guaramiranga (CE).

8 O FID, como é conhecido, nasceu em 1996, sob a denominação de Festival Internacional de Dança. Em 2001, como consequência do amadurecimento do projeto, alterou a sua denominação de festival para fórum, e suas atividades passaram a ser realizadas de forma extensiva ao longo do ano. Tornou-se um dos mais importantes fomentadores da dança em Belo Horizonte.

9 Festival de dança da cidade de Fortaleza, que reúne escolas e academias com suas alunas, para apresentações anuais, seguindo o modelo do Festival de Joinville, como também de outro evento, o Passo de Artes, que atua com seletivas competitivas entre regiões do Brasil.

10 DAWKINS, R. *O gene egoísta*. Rio de Janeiro: Cia da Letras, 2014.

Essa associação da competição à cooperação, porque parecem que se opõem, é, muitas vezes, mal compreendida. Um exemplo dado é a competição de remo, na qual um remador sozinho não tem como vencê-la, mas somente com a colaboração de oito colegas, cada um deles com um papel específico e complementar ao do outro. Nesse sentido, uma competição de remo é um empreendimento cooperativo e a equipe ideal será escolhida pelo técnico, levando em conta remadores que trabalhem bem juntos e, para isso, são necessárias várias tentativas e acordos para formar uma suposta equipe vencedora.

O Festival de Joinville persiste desde 1982, disseminando uma dança de competição que educa corpos uns contra os outros, e não uns com os outros, como bem elucida Katz (2013), na crítica jornalística **Competir e educar, o desafio do festival** (Estado de São Paulo, 23/06/2013)¹¹. Ao longo do tempo, vem especializando corpos em serem competentes no competir. Nem todos se dão conta dessa característica nefasta no seu comportamento predador. Quem com essa proposta compactua, torna-se um enunciador especializado em um tipo de discurso que extrapola o da competência nesse concurso, pois o que se qualifica é a necessidade de vencer (ser competente) a qualquer custo, replicando o comportamento estabelecido na sociedade neoliberal.

Em **As diferenças entre festivais e eventos com torcidas escolar**, publicado no Caderno 2 do Estado de São Paulo (02/08/2006)¹², Katz já alertava sobre a necessidade de desvincular a dança desse tipo de competição predadora, de permanente produção de ganhadores e perdedores, para associá-la, nesse contexto, a objetivos educacionais. O destaque ocupado pela competição continua sendo afirmado e confirmado, porém, “não por um tipo de competição que poderia fazer parte de um processo educacional, e sim por uma competição que nasceu e continua regulada por questões de mercado. (KATZ, 2006a, p. 06)

Os quatro textos jornalísticos aqui citados/referenciados colaboram um com o outro, considerando suas historicidades e contextos; abrem a perspectiva da coleta de outros textos e demonstram que uma pesquisa de caráter acadêmica pode

11 Disponível em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,competir-e-educar-o-desafio-do-festival-imp-1045948>. Acessado em 30/01/2015.

12 Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz51154524156.jpg>. Em: 26/10/2015.

nascer da reflexão crítica praticada na crítica jornalística. Fazer pesquisa é trabalhar na dúvida, naquilo que gera diferença na percepção. Ao rever tais textos foi possível constatar a recorrência, ao longo do tempo, do assunto “competição em eventos culturais”, evidenciando a necessidade de uma investigação de fôlego a seu respeito, à qual se agregou a percepção do que vinha sucedendo com a dança na televisão (TOMAZZONI, 2006)¹³ – que resultou nesta tese.

O olhar aguçou-se para a televisão, cuja programação brasileira caracteriza a dança como arte de entretenimento (TEODORO, 2009)¹⁴, para investigar esse caráter em suas possibilidades de tradução cultural. A identificação de que a dança se alargava para o televisual (o ato de ver mediado por telas), como no videoclip (TOMAZZONI, 2005)¹⁵ e através de outros dispositivos tecnológicos, como o celular. Confirmava a expansão da televisão, já não mais se limitada ao aparelho de TV.

Nesse contexto de pesquisa, um programa dos EUA parecia exemplificar as questões que, então, começaram a se delinear. Seu nome dá título à tese, mas com uma interrogação que já não faz mais parte do nome oficial: **So You Think You Can Dance**, com a sigla SYTYCD (2005-2015), segue o padrão das competições de música e já está na 12^a temporada. Trata-se de uma franquia televisiva com versões autorizadas espalhadas pelo mundo, com audições abertas (*open auditions*) com um casting escolhido pela produção. Para nós, a midiatização das audições lança novas lentes para o corpo na tevê, em seu viés biopolítico, como exercício de alteridade.

Das traduções oficiais do SYTYCD, apenas uma, até o momento, é oficial para a língua portuguesa: **Achas Que Sabes Dançar?** Este programa teve sua primeira edição produzida pelo canal RTP, em 2010; e sua segunda, em 2015. Origina-se nele o padrão seguido pelo canal SBT, não-oficialmente, mas também em português, com o programa **Se Ela Dança, Eu Danço**, que não fez uma tradução

13 TOMAZZONI, Airton (2006). Televisão - um novo lugar para aprender a dançar. Revista Eletrônica A Página da Educação. N.º 158, Ano 15. Disponível em <<http://www.apagina.pt/?aba=7&cat=158&doc=11677&mid=2>>. Acessado em: 14/10/2015.

14 TEODORO, Thalita de C. Reis. *A ideia de Dança como Entretenimento veiculado pelos Programas de Auditório da Televisão Brasileira: compreendendo sua configuração*. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Dança - UFBA, Salvador, BA, 2009.

15 TOMAZZONI, Airton. *No embalo do videoclipe: a dança midiatizada na televisão e a relação com o público adolescente*. Unisinos. 282 p. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (UNISINOS), São Leopoldo, RS, 2005.

literal, mas seguiu o mesmo layout e certa semelhança e teve uma edição completa e outra encurtada, devido um processo judicial pelo uso não autorizado da expressão que do título e que é um refrão de um funk.

Com esses três programas televisivos, o que temos como objeto são os concursos de novos talentos, nos quais dança e comunicação se vinculam e evidenciam cumplicidades midiáticas no processo de singularizar o formato *Reality Show*¹⁶ enquanto “**show de tevê de dança**”. A dança que é veiculada na práxis televisiva, devido à sua produção serial e publicitária. Intensifica-se a partir dos anos 1970 pela lógica neoliberal, fortalece a relação entre mercado, indivíduo e competição, passando a reger, respectivamente, produção, sociedade e inovação. Os discursos competentes que se enunciam recorrentemente nestes reality shows não são casuais. Institucionalizam um “corpo competente para dançar” através da enorme visibilidade destes programas de tevê.

O corpo na tevê tem competência midiática para formular o discurso que associa competição e competência, o que estimulou nosso interesse em investigar as audições seletivas, que avaliam habilidades e competências. A notoriedade detectada nesses momentos de seleção auditiva, em seu caráter meritocrático, vem de bastidores que antes não eram tornados públicos. Sendo audições “abertas”, podem ser acompanhadas aparelho de TV ou como conteúdo online de TV, e podendo ser avaliadas por quem as assiste e se sente competente para tanto. Ganhadores e perdedores fazem parte do mesmo jogo midiático, indissociável do ambiente ao qual todos pertencem. Esta tese objetiva explorar e evidenciar relações entre este ambiente e os corpos que o compõem.

Perguntamo-nos: por que precisamos mostrar tanta competência hoje?

16 Formato que ganhou força a partir do final dos anos 1990, distinto da chamada *Reality Television*, consolidando-se como um gênero televisivo dos mais rentáveis em várias áreas, como gastronomia, moda etc. São “shows da realidade”, contaminados pelos movimentos artísticos do Realismo e do Naturalismo, da estética documental, do jornalismo sensacionalista e da TV enquanto indústria e entretenimento. In: MATEUS, S. Reality-Show: Ascendências na Hibridização de Gênero. Revista de Comunicação e Cultura, vol.10, nº 2, 2012, pp.374-390. Disponível em <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/viewArticle/5951>. Acessado em 26/10/2015.

Capítulo 1: De que o Discurso Competente é Corpomídia?

*O discurso competente pode ser assim resumido: não
é qualquer um que tem o direito de dizer alguma
coisa a qualquer outro em qualquer lugar e em
qualquer circunstância.*

CHAUÍ, 2014, p.57

Dois assuntos mobilizam nosso primeiro capítulo. Com eles, apresentamos uma proposta teórica relacionada com as hipóteses sobre o corpo que dança hoje e sua presença na televisão contemporânea, atentos às implicações comunicacionais e políticas decorrentes dessas escolhas, rumo à discussão sobre o corpo competente para dançar.

O primeiro assunto diz respeito ao *discurso competente* (CHAUÍ, 1981; 2014)¹⁷. Essa expressão foi cunhada nos anos 1980, em artigo acadêmico emblemático da autora, recentemente revisado e publicado, evidenciando sua importância para pensarmos práticas discursivas da ideologia neoliberal nos tempos atuais, e como essa ideologia permanece entranhada nas representações sociais e midiáticas do corpo, em termos de uma noção de competência de mercado em situações de competição contra o outro.

Considerando que a questão da doutrina neoliberal ocupa um lugar de destaque cada vez mais centralizante na constituição do pensamento contemporâneo (LAGASNERIE, 2013)¹⁸, o “discurso competente” apresentado por Chauí está intimamente relacionado com a ideologia que estrutura a arte de governar do neoliberalismo¹⁹.

17 Em meados dos anos 1980, a autora publicou o texto “A ideologia da competência” em *Cultura e Democracia: O Discurso Competente e Outras Falas* (1981), com recente versão do texto original, ampliando a discussão no livro *A ideologia da competência* (2014), mostrando a importância da discussão.

18 LAGASNERIE, Geoffroy de. *A última lição de Foucault*. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

19 Historicamente, a partir dos anos 70, o neoliberalismo é considerado uma ideologia de direita, sendo incontestável que boa parte dos seus autores demonstraram forte inclinação política e econômica pela direita, empenhados em mostrar uma crítica ao pensamento de esquerda, não ficando restrita ao marxismo e ao socialismo, como exemplos, mas até amplamente difundindo essa crítica às ideologias de inspiração social. Partindo dessa crítica, entendemos neoliberalismo

São escolhas que nos permitem perceber onde esse dito *discurso competente* é engendrado, como permanece nas nossas práticas discursivas cotidianas, questionando-o enquanto modo de apoderamento da ideologia neoliberal, atuante como vertente política hegemônica que permeia outras formas de atuação política do corpo e da vida.

Já o segundo assunto refere-se a uma abordagem epistemológica, nomeada *Teoria Corpomídia* (KATZ & GREINER, 2015²⁰, 2005). Trata-se de uma teoria de metodologia indisciplinar²¹, que vem sendo construída há mais de duas décadas, conectando variados campos do saber para lidar com o corpo, dentre os quais pode-se destacar a biopolítica, as ciências cognitivas e a filosofia da mente, teorias evolucionistas, filosofia política e semiótica peirceana.

Os primeiros estudos do corpo, na gênese desta teoria, emergiram no ambiente acadêmico da comunicação²², através das teses de suas autoras, *Um, dois, três ... a dança é o pensamento do corpo* (KATZ, 1994) e *Butô, pensamento em evolução* (GREINER, 1997). Os dois assuntos convergem para uma abordagem política e comunicacional do corpo, quando apresentamos o pressuposto de que “o discurso competente sobre o corpo é corpomídia do neoliberalismo”.

Por conta disso, vai ser necessário refletir criticamente sobre a arte de governar do neoliberalismo, dada a sua importância na formação do pensamento contemporâneo, com especial atenção às práticas discursivas que formula sobre o corpo e a um entendimento de competência associado a uma lógica competitiva de mercado.

em sua conotação capitalista que defende, principalmente, a não participação do estado na economia e a total liberdade de comércio (livre mercado). “A propósito, é inegável que alguns dos mais renomados teóricos do neoliberalismo, sobretudo Friedrich A. Hayek ou Milton Friedman, tenha influenciado governos como os de Margaret Thatcher [Inglaterra] ou Ronald Regan [EUA].” (LAGASNERIE, 2013, p. 20)

20 KATZ, Helena; GREINER, Christine. *Arte & Cognição – Corpomídia, Comunicação, Política*. São Paulo: Annablume, 2015.

21 A indisciplinaridade questiona os limites que circunscrevem os conteúdos do que se chama de disciplina, uma vez que é da natureza do conhecimento contaminar-se com os novos campos de interesse que vão surgindo. É uma proposta de convergência de saberes, e se distingue da trans e da interdisciplinaridade, que continuam sustentando a demarcação disciplinar.

22 Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP).

1.1. O Discurso Competente

Um certo tipo de discurso a respeito do corpo, nomeado de *discurso competente* (CHAUÍ, 2014, 1981), vem alimentando a engrenagem da máquina capitalista neoliberal. Nele estaremos a jardinar a discussão que se seguirá nos dois capítulos seguintes, inter-relacionados, sobre a questão do “corpo competente” e da “dança competente”. Nosso intuito é problematizar as implicações biopolíticas (FOUCAULT, 2008²³, 1999a²⁴) do discurso competente no que chamamos de “corpo competente para dançar”, a se desdobrar no “corpo para uma dança competente”.

Na contemporaneidade, esse tempo que é o hoje mas que é também descontínuo, passamos a acreditar que a constituição do indivíduo se faz na prática do discurso do ser competente e ter competência. E agora, na segunda década do século XXI, essa “ideologia da competência”, como afirma a filósofa brasileira Marilena Chauí, vem se potencializando na vida altamente administrada do indivíduo. Cada vez mais, esse indivíduo busca ser eficiente, tanto na ação como no discurso que esta ação produz, movido pelo tão sonhado sucesso capitalista: ser empreendedor de si mesmo. O discurso competente nos faz acreditar nesse empreendedorismo, produzindo um corpo altamente individualista e individualizado com o coletivo e com a sociedade. Essa autora, de linhagem marxista, traz uma reflexão sobre o viés teológico do capitalismo, no qual a ideologia neoliberal dissemina a culpa pelo fracasso e preconiza que, caso se tenha fracassado, é porque não se fez o suficiente e que é preciso se esforçar mais.

Em *O capitalismo como religião* (2013)²⁵, o filósofo alemão Walter Benjamin assinala esse traço histórico, afirmando uma tríplice teologia do neodesenvolvimentismo capitalista, na qual seu caráter teológico se alicerça em três tipos de teologias: primeiro, a da prosperidade; segundo, a da autoestima e empreendedorismo; e em terceiro, a do consumo de marcas (BENJAMIN, 2013).

Nesse viés teológico, no qual a crença impera, o ser bem-sucedido

23 FOUCAULT, M. *Nascimento da Biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

24 FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1999a.

25 BENJAMIM, Walter. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Editora Boitempo, 2013. (Com textos organizados pelo sociólogo brasileiro Michel Löwy).

(ganhador, vencedor, predestinado) está junto do ser malsucedido (perdedor, o que falhou), impregnado pelo “ser esforçado” e pelo “ter que se esforçar”. Dentre os três tipos assinalados por Benjamin (2013), que se alimentam mutuamente e estruturam uma máquina de governar a vida das pessoas, o da “prosperidade” nos parece ser o de maior pulsão ideológica, pois transforma pessoas em indivíduos movidos pela verdade inquestionável e cega de que, ao consumir as prescrições do mercado e empreendendo apenas metas pessoais individualistas, tornar-se-ão prósperos e também agentes de prosperidade.

Para Richard Sennett²⁶, no chamado “novo capitalismo”, é pedido aos trabalhadores que sejam produtivos, estejam abertos a mudanças em curto prazo, assumam riscos corriqueiramente e dependam cada vez menos de leis e procedimentos formais. Ele sublinha que o mundo atual do trabalho pede uma dedicação tão intensa porque os critérios de sucesso perderam seu contorno de estabilidade que nunca podemos dizer se continuaremos em ascensão no trabalho. Nesse diagnóstico, o aspecto que preocupa é o seguinte: quem não alcançar a fama ou se destacar, será interpretado como aquele que fracassou (incompetência) por ausência de habilidade pessoal (falta de competência). Sem lugar para o convívio com o fracasso, a solução é transformar-se em vítima. Eis o grande tabu moderno que nos corrói e que domina uma vasta literatura popular, repleta de receitas que ditam como se consegue vencer e, nesse discurso do vencedor, pouco falam sobre como confrontarmos o sentimento do fracasso. “Aceitar o fracasso, dar-lhe uma forma e lugar na história de nossa vida, pode ser uma obsessão interior nossa, mas raras vezes a discutimos uns com os outros.” (SENNETT, 1999, p.141)²⁷

Ao que parece, o fracasso tornou-se um fator regulador em nossas vidas e corpos. Ele não está mais ligado apenas aos muito pobres ou desprivilegiados, e atinge até a classe média. “O mercado em que o vencedor leva tudo é uma estrutura

26 Richard Sennett (1943), nascido em Chicago, nos EUA, é sociólogo. Atualmente, vive e trabalha em Londres, Inglaterra, na London School of Economics, e no MIT (Massachusetts Institut of Technology). Sennett, como sociólogo, é um homem de preocupações “atuais”. Seus trabalhos mais conhecidos versam sobre a sociedade contemporânea, sobre o “novo capitalismo”, sobre a decadência da vida pública, sobre as cidades modernas – o urbano – e as relações, nelas, entre os indivíduos. É autor, entre outros, de *A cultura do novo capitalismo* (2006) e *O declínio do homem público* (1977).

27 SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter: as consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

competitiva que predispõe ao fracasso um maior número de pessoas educadas". (SENNETT, 1999, p. 141). Demonstra que a "flexibilidade" exigida das pessoas (trabalhadores) acaba por romper com os modelos tradicionais de conduta. Faz o indivíduo mergulhar na perplexidade e confusão que corrói o seu caráter, colocando-o absolutamente dependente da indicação de caminhos já dados a serem seguidos, e não caminhos outros, mesmo que inseguros.

Em vez disso, buscamos a segurança dos clichês; é o que fazem os defensores dos pobres quando buscam desviar o lamento do "Fracassei" com a resposta supostamente curativa "Não, não fracassou; você é uma vítima". Como acontece com qualquer coisa da qual tememos falar abertamente, a obsessão interior e a vergonha só por isso se tornam maiores. Sem tratamento fica a bruta frase interior: "Eu não sou bom o bastante". (SENNETT, 1999, p.141)

Não ser bom no que é esperado é um discurso competente que, como diz Sennett (1999, p.176), na frase final do livro, é bastante instigante: "um regime que não oferece aos seres humanos motivos para ligarem uns para os outros não pode preservar sua legitimidade por muito tempo". Aponta um pessimismo? Uma provocação? Uma contradição do próprio "sistema"? Que competências podem ser construídas diante dessa situação?

No discorrer sobre a competência na ideologia do capitalismo neoliberal, quando o fracasso parece ser algo iminente e a flexibilidade é condicionada como uma conduta prescritiva, faz-se necessário perceber como se engenha a competência como discurso e, junto, o discurso da competência. E compreender o assunto "competência" enquanto prática discursiva que se organiza como discurso da competência e, principalmente, como discurso qualificado como competente. Se vivemos em um mundo no qual a competência é regida pelo medo do fracasso e pelo medo de assumir que fracassamos (que determina a existência de fracassados não-assumidos), como poderemos reagir não sendo mais disseminadores desse discurso que qualifica as pessoas como competentes por não terem fracassado?

O termo "competência" vem carregado da ideia individualista de ser

competente ou não competente. Segundo Moura (2005)²⁸, são muitas as concepções que buscam abarcar seu significado. O uso mais habitual do termo situa-se nas pesquisas da Educação, em especial, com foco na aprendizagem escolar. É também bem recorrente na área da Administração, especificamente, nas abordagens empresariais e profissionalizantes. Enquanto terminologias ideológicas e econômicas, recorrentes em manuais de marketing e de desempenho escolar, preconizam o sucesso. Nestas podemos considerar as variantes linguísticas que operam fortemente na construção do discurso sobre a competência, naquilo que substantiva a competência, a torna adjetivo e, ainda, advérbio, assim: a competência (sujeito), ser competente (qualidade), fazer algo competentemente (modo).

Moura (2005) apresenta algumas noções de competência, nas quais constata uma vertente individualista. Algumas delas são comportamentais: Levy-Leboyer (1996); Ollagnier (2004); Malglaive (1990) e Zariffian (2001). A maioria das definições valoriza o saber, o conhecimento: Allal (2004); Gillet (1991); Lê Boterf (1998); Perrenoud (2004); Plantamura (2003); Tardiff (1994); Toupin (1995) e Terezinha Rios (2003); e já uma delas, a de Medef (2001), remete à constituição do profissional. A polissemia do termo “competência” é abrangente e, como apresentado acima, mobiliza uma vasta produção bibliográfica sobre o assunto. Contudo, a sua raiz etimológica²⁹ é precisa quando diz que, do latim *competentia*, significa “proporção, simetria, aspecto, posição relativa dos astros”, que por sua vez vem de *competere*, “competir, concorrer, buscar a mesma coisa que outro, atacar, hostilizar”.

Dentre as muitas definições, a que é dada pelo psicólogo da Universidade de Harvard, Howard Gardner (1995)³⁰, partindo do que propõe na teoria das *Inteligências Múltiplas* (IM), afirma que competência diz respeito a uma capacidade de natureza emergente, cuja tendência é se manifestar no cruzamento de três constituintes distintos: o “indivíduo”, com habilidades, conhecimentos e objetivos ditos seus; a estrutura de um certo domínio de conhecimento, através da qual essas ditas habilidades podem ser despertadas; e um conjunto de papéis e instituições –

28 MOURA, Gerson Araujo de. *A hominização da linguagem do professor de LE: da prática funcional à práxis comunicacional*. Dissertação de mestrado. Universidade de Brasília. Departamento de línguas estrangeiras e tradução, 2005.

29 Dicionário eletrônico Origem da Palavra. Em: <http://origemdapalavra.com.br/palavras/competencia>. Último acesso em: 09/10/2013.

30 GARDNER, Howard. *Inteligências Múltiplas: A teoria na prática*. Porto Alegre: Artmed, 1995.

um “campo” restrito e circundante – que julga quando um tipo de desempenho é avaliado como aceitável e quando não é, se satisfaz ou não ao que é especificado.

É de máxima importância reconhecer e estimular todas as variadas inteligências humanas e todas as combinações de inteligências. Nós todos somos tão diferentes em grande parte porque possuímos diferentes combinações de inteligências. Se reconhecermos isso penso que teremos pelo menos uma chance melhor de lidar adequadamente com os muitos problemas que enfrentamos neste mundo. Se pudermos mobilizar o espectro das capacidades humanas, as pessoas não apenas sentirão melhores em relação a si mesmas e mais competentes; é possível, inclusive, que elas também se sintam mais comprometidas e mais capazes de reunir-se ao restante da comunidade mundial para trabalhar pelo bem comum. Se pudermos mobilizar toda a gama das inteligências humanas e aliá-las a um sentido ético, talvez possamos ajudar a aumentar a probabilidade da nossa sobrevivência neste planeta, e talvez inclusive contribuir para a nossa prosperidade. (GARDNER, 1995, p.18)

O corpo empenha-se nesse movimento e tal empenho constrói uma *inteligência do corpo em movimento* com a ação do discurso competente. Seguimos com Gardner, que define essa inteligência como corporal-cinestésica, dentre as sete com as quais trabalha, como “... a capacidade de resolver problemas ou de elaborar produtos utilizando o corpo inteiro, ou partes do corpo. Dançarinos, atletas, cirurgiões e artistas, todos apresentam uma inteligência corporal cinestésica altamente desenvolvida.” (GARDNER, 1995, p.15)

O discurso competente parece considerar essa perspectiva corporal-cinestésica, mas de um modo regulador, condicionante, dizendo como resolver problemas ou elaborar produtos. Nele podemos distinguir um aspecto: que a competência prediz habilidades e uma especialização do trabalho e outro, nela imbricado é o discurso competente que dissemina a competência vinculada a uma lógica competitiva predadora, afastando-a de uma perspectiva cooperativa. Tanto que a distinção entre competência e discurso competente não se restringe ao domínio da separação sintática. Tem o propósito de evidenciar vínculos semânticos e o modo como um outro pensamento nasce, como este é engendrado ideologicamente quando adjetivamos, na ação de substantivar, um discurso como discurso competente. Na trama neoliberal do discurso competente, a competência

que interessa é a competência discursiva que, em alguma medida, tem a ver com o contexto educacional, mas nos parece mais próximo do ambiente comunicacional e, também, do econômico.

Uma coisa não elimina a outra, pois todas se inter-relacionam. Isso porque atentamos para o fato de que indivíduos incompetentes na ação não o são no discurso, ou seja, há um modo de governar indivíduos como incompetentes que os transforma em eficientes enunciadores do discurso competente, que os transforma no que chamamos de agentes discursivos da competência.

Essa eficiência discursiva os condiciona quando fazem deles reféns de certas noções de competência que regulam, de modo competente, suas vidas, desejos e expectativas. Mesmo no esforço de satisfação sobre-humana, serão sempre considerados incompetentes na ação, porém será exigido que sejam competentes no discurso. Podem até não comprar meu produto, mas certamente comprarão o discurso de que ele é extremamente necessário.

O conceito de discurso em Foucault (apud Brandão, 2012)³¹ tem sido fecundo para aqueles que se lançam numa pesquisa linguística que problematiza o discurso em suas práticas discursivas (logo, não apenas restrita à área da Linguística, ressaltamos) e que este autor chama de *formação discursiva*. Ela é apresentada como um sistema de relações entre objetos, tipos de enunciados, conceitos e estratégias, sendo um discurso entendido como um conjunto de *enunciados* em suas *regularidades discursivas*.

A concepção de discurso como um campo de regularidades, em que diversas posições de subjetividade podem manifestar-se, redimensiona o papel do sujeito no processo de organização da linguagem, eliminando-o como fonte geradora de significações. Para Foucault, o sujeito do enunciado não é a causa, origem ou ponto de partida do fenômeno de articulação escrita ou oral de um enunciado e nem fonte de ordenação, móvel e constante, das operações de significação que os enunciados viriam manifestar na superfície do discurso (BRANDÃO, 2012, p. 35).

31 BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. 3^a. ed. rev. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

Na dispersão da sua singularidade, tais enunciados passam para uma regularidade numa mesma formação discursiva. Logo, o “como” algo é dito ganha relevância diante da atenção habitual e recorrente sobre “o que” é dito. Tal regularidade somente é abarcada pela análise/descrição dos enunciados, em sua dispersão e, ainda, em sua descontinuidade, ambos constituintes da formação discursiva. Enunciado como unidade básica e elementar do discurso, e não simplesmente uma frase falada ou escrita. Dispersão como reflexo da descontinuidade das situações/planos de onde fala o sujeito, e não impreciso.

É importante perceber que a competência como uma prática discursiva opera na nossa vida cotidiana e, ainda, que essa prática vem sendo fortalecida pela disseminação de enunciados que convocam corpos e pessoas em suas amostragens competentes de desempenhos de vida. Quando falamos de pessoas, buscamos uma relação mais próxima com o cotidiano, a trivialização da vida, uma necessidade de discutir o movimento dos corpos em seus processos de formação enquanto indivíduos (da individualização à *individuação*), preparando terreno para discorremos sobre a competência do corpo na TV e sua relação com o corpo competente para dançar no mundo.

Marilena Chauí explica, em viés marxista, o movimento da ideologia presente na gênese do que defende como *discurso competente*:

O discurso competente determina de antemão quem tem o direito de falar e quem deve ouvir, assim como pré-determina os lugares e as circunstâncias em que é permitido falar e ouvir, e define previamente a forma e o conteúdo do que deve ser dito e precisa ser ouvido. Essas distinções têm como fundamento uma distinção principal, aquela que divide socialmente os detentores de um saber ou de um conhecimento (científico, técnico, religioso, político, artístico), que podem falar e têm o direito de mandar e comandar, e os desprovidos de saber, que devem ouvir e obedecer. Numa palavra, a ideologia da competência institui a divisão social entre os competentes, que sabem e por isso mandam, e os incompetentes, que não sabem e por isso obedecem. (CHAUÍ, 2012)³²

Importante demarcar, nessa definição, que, a partir dos anos 1930, no

32 Disponível em <http://www.pragmatismopolitico.com.br/2012/09/marilena-chauí-debate-ascensão-conservadora-sao-paulo.html>. Acessado em 10/10/2015. Em entrevista do dia 04/09/2012.

percurso industrial do mundo globalizado, houve uma mudança estrutural no discurso ideológico, que acabou por afetar a sociedade e as relações sociais. O trabalho industrial passou a operar segundo a lógica do *fordismo*³³, baseada no total controle centralizador da cadeia produtiva, na qual são implementados novos fatores de produção, como a linha de montagem, a fabricação em série de produtos padronizados e, principalmente, a competição capitalista realizada em função da qualidade técnica desses produtos. Trata-se de um controle administrativo que busca eficiência na racionalidade e gerência tecnocientíficas, fatores que não mais emanam dos agentes sociais, como predizia a ideologia burguesa tradicional, mas de “leis do mercado” (organização empresarial).

De acordo com tais argumentos, comprehende-se que a competência e o discurso da competência são ideológicos, como bem discorre Chauí. O jeito-fordista-de-ser teve novas consequências no trabalho industrial e, em especial, no trabalho do trabalhador industrial. A chamada “Organização”, dita anteriormente organização empresarial, torna-se mais complexa quando despoja o trabalhador de todo o processo de produção, vinculando-o a uma função especializada que limita sua percepção a uma parte e o impede de ver o todo, na linha de montagem. De uma organização rígida do fordismo (de 1910 ao final dos anos 1960), caminhamos para uma flexibilizada do pós-fordismo (dos anos 1970 aos dias de hoje), ainda sob paradigmas técnico-gerenciais de automação (TENÓRIO, 2011)³⁴. Essas lógicas fordistas constituem um corpo para o trabalho e, por conseguinte, tornam-se o corpo da ideologia de mundo de quem trabalha assim.

Além desse novo aspecto, após privar o trabalhador do conhecimento de como o produto é feito e de como o processo acontece, essa mesma Organização o coloca em outra lógica de conhecimento: a da especialização sob gerência especializada, controlada por alguns poucos, os assim chamados “gerentes e administradores”. “Com isso, a divisão social do trabalho faz-se pela separação

33 Caracterizamos o conceito de fordismo como “gerenciamento tecnoburocrático de uma mão de obra especializada sob técnicas repetitivas de produção de serviços ou de produtos padronizados”. (Tenório e Palmeira, 2008, p.61) In: TENÓRIO, Fernando G.; PALMEIRA, Jorge N. *Tem razão a administração?: ensaios de teoria organizacional*. Ijuí: Editora Unijuí, 2008.

34 TENÓRIO, Fernando G. *A unidade dos contrários: fordismo e pós-fordismo*. Revista de Administração Pública. V. 45, número 4. jul./ago. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/FGV, 2011. p.141-172.

entre os que têm competência para dirigir e os incompetentes, que só sabem executar" (CHAUÍ, 2014, p. 55).

O conhecimento científico ganha status empresarial pelo seu uso competitivo, que Chauí (2014) desvela como “ideologia da competência”. Enquanto tecnociência, ele passa a fazer parte *diretamente* do processo de produção econômica. Ou seja, as ciências passam a ser consideradas forças produtivas, com laboratórios e centros de pesquisa inseridos nos centros de excelência – as Universidades públicas –, fazendo emergir a sociedade do conhecimento, para nós hoje tão corriqueira. Esse novo paradigma implica aqueles que detêm o saber e aqueles que podem usufruir desse saber mas não o detêm, formulando uma nova classificação no interior de uma única grande separação: "...a divisão entre os que possuem poder porque possuem saber e os que não possuem poder porque não possuem saber". (CHAUÍ, 2014, p.56) Por isso, a inovação tecnológica ganhou tamanha importância para uma ciência que passou a ser empresarial, regida pelos altos financiamentos e resultados/lucros a curto prazo.

Constatamos que os “competentes” são geralmente identificados como os que possuem os prestigiados conhecimentos científico-tecnológicos – os ditos “especialistas competentes”, instituídos como “sujeitos de comunicação”, segundo Chauí (2014, 2012, 1981), o que dialoga com Prado (2013)³⁵ quando os nomeia de “modalizadores de discurso”. Segundo este autor, tais modalizadores são os *analistas simbólicos*, que são enunciadores sistêmicos mais complexos, preparados pelo capitalismo para guiar as pessoas aos destinos demandados. “Tais enunciadores sistêmicos não são, em linhas gerais, convocadores, mas orientadores, entidades informativas, atuando na esfera cognitiva, com base em um banco de dados” (PRADO, 2013, p. 10).

Desse modo, os ditos incompetentes são os que executam as tarefas comandadas pelos especialistas competentes, que detêm esses prestigiados conhecimentos. “Na medida que somos invalidados como seres incompetentes, tudo precisa ser ensinado *cientificamente*”. (CHAUÍ, 2014, p.57) A grande demanda de

³⁵ PRADO, J. L. Aidar. *Convocações biopolíticas dos dispositivos comunicacionais*. São Paulo: EDUC/Fapesp, 2013.

hoje por livros de autoajuda e também da disseminação de programas televisivos de aconselhamento pode ser lida como um sintoma dessa situação. No caso do corpo, voltando a Gardner (1995), o quadro se mantém quando se busca pelo mais especializado na competência daquele tipo de dança. Aqui, já começamos a perceber que um discurso competente não é apenas a junção sintática de dois termos, mas um atravessamento de suas semânticas; e que, no caso da experiência do corpo na dança, a discussão já sinaliza para algo que se especializa e se distingue no que se diz ser um corpo competente para dançar.

O discurso competente pode ser assim resumido: não é qualquer um que tem o direito de dizer alguma coisa a qualquer outro em qualquer lugar e em qualquer circunstância. O discurso competente, portanto, é aquele proferido pelo especialista, que ocupa uma posição ou um lugar determinados na hierarquia organizacional, e haverá tantos discursos competentes quantas organizações e hierarquias houver na sociedade. (CHAUÍ, 2014, p. 57)

Foucault (1999a) ajuda a compreender o que formula Chauí sobre o discurso competente quando fala sobre o discurso e suas implicações políticas no mundo:

(...) suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (...) Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de *exclusão*. O mais evidente, o mais familiar também, é a *interdição*. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí o jogo de três interdições que se cruzam, se reforçam e se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de se modificar. (FOUCAULT, 1999a, p. 6-7)

Nas práticas discursivas, os ditos competentes e incompetentes, ao serem evidências desses procedimentos de exclusão e também interdição, tornam-se *mídias* de um certo entendimento da competência associada à competição, porque passam a acreditar nela como forma de “administrar” eficientemente suas vidas e de

deixar-se administrar para tornarem-se “bem-sucedidos”. O competente luta para manter um *status quo* e o incompetente trabalha arduamente por conquistar tal status, mas nunca o terá, porque o competente o faz acreditar que sua competência é inacabada e incompleta, embora ele execute o trabalho acreditando que está fazendo um bom trabalho, realizando-o bem, logo, sendo competente.

Na medida que essa ideologia [a da competência] está fundada na desigualdade entre os que possuem e os que não possuem o saber técnico-científico, este se torna o lugar preferencial da competição entre indivíduos e do sucesso de alguns deles contra os demais. Isso se manifesta não só na busca do diploma universitário a qualquer custo, mas também na nova forma assumida pela universidade como organização destinada não só a fornecer diplomas, mas também a realizar suas pesquisas segundo as exigências e demandas das organizações empresariais, isto é, do capital. Dessa maneira, a universidade alimenta a ideologia da competência e despoja-se de suas principais atividades: a formação crítica e a pesquisa. (CHAUÍ, 2014, p. 58)

É, contudo, nessa dupla valência (manter a ligação entre competência e incompetência) que opera o discurso competente da competência organizacional/neoliberal. A relação do discurso e das práticas discursivas com a cultura midiática alicerça-se na ideologia da competência do *saber-poder* e já anuncia outra relação, a ser explorada mais à frente, nesta tese, e que aqui diz respeito à competição capitalista na chamada “sociedade do conhecimento”. A autora especifica: trata-se de um discurso no qual a natureza da competência é privatizada (CHAUÍ, 2014). Uma vez que nos trata como indivíduos privados, nos ensina como devemos nos relacionar com o mundo e com os outros. São as “mediações do discurso”, como bem diz Prado (2013), pois a mediação modaliza o discurso e produz mediadores como operadores discursivos. Ou seja, o discurso de quem manda e o discurso de quem precisa competir. Ambos se especializam.

Se reunirmos o discurso competente da Organização e o discurso competente dos especialistas, veremos que estão construídos para assegurar dois aspectos hoje indissociáveis no modo de produção capitalista: o discurso da Organização afirma que só há racionalidade nas leis de mercado; o discurso do especialista afirma que só há felicidade na competição e no sucesso de quem a vence. (CHAUÍ, 2014, p.58)

Percebemos, nos corpos que dançam ou fazem algum outro tipo de ação no mundo, que são movidos pelo discurso competente sobre a eficiência em administrar desempenhos técnicos. Desempenhar é da ordem do trabalho, contudo, as performances eficientes acabam se tornando mantras contemporâneos que dizem o que precisamos ser e determinam o que precisamos ter, convencendo-nos que quando ainda não somos capazes o suficiente, precisamos continuar a trabalhar na direção da habilidade não conquistada. Pois, se falamos aqui sobre o discurso competente como um mantra contemporâneo, repetido exaustivamente, que opera segundo a lógica dos desempenhos eficazes em suas eficiências tecnicistas, é porque outras evidências alertam para a necessidade em ser competente.

A exemplo dos manuais (principalmente, os de autoajuda para vencer), há outros muitos desses que proliferam em outras áreas, enquanto disciplinadores de comportamentos, cuja maioria são traduzidos de autores norte-americanos. Publicações *best-sellers* que lotam prateleiras de bancas de revistas, boa parte as as dos aeroportos (locais de passagem, trânsito), parecem ser destinadas a serem “consumidas” como se fossem cafés expressos, que tomamos para ficar acordados entre a partida e a chegada. No conteúdo desses manuais, são postulados modos de se tornar competente e de adquirir competências relacionadas à busca incessante para ser vencedor (saber administrar o tempo de modo a obter sucesso, ficar rico com um companheiro ideal, ser uma mãe de sucesso etc.).

Não seria surpresa encontrar no subtítulo de um desses livros prescritivos de autoajuda o mesmo que pode sair da boca motivacionista de um chefe insatisfeito: “não é competente o suficiente? Então, trabalhe mais, esforce-se mais para não ser um incompetente, não ser um fracassado”. Todos já ouvimos coisas parecidas, pois somos administrados por esses discursos “empresariais” desde a vida escolar até a chamada vida profissional. Somos educados e educamos no discurso do não fracassar naquilo que sonhamos. Um livro desse segmento traz a dança como mote: **Lições de Dança: seis passos para as grandes parcerias nos negócios e na vida** (BELL & SHEA, 2007)³⁶. Nele quem não dançar bem não quer dizer que será um mal parceiro, contudo, foi montado como um suposto “caderno de dançarino”.

³⁶ BELL, Chip R; SHEA, Heater. *Lições de Dança: seis passos para as grandes parcerias nos negócios e na vida*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2007.

A competência do discurso competente tem essas artimanhas de mercado, pois faz parte da sua natureza ser mercadológica. E esse tipo de competência está entranhado em nossas rotinas diárias, atuando como um operador cognitivo. Podemos chamar esse operador cognitivo de “convocação da competência”. O discurso competente convoca corpos a um esforço de atender expectativas de mercado. Tais expectativas oscilam e, nesse oscilar, acolhem circunstancialmente, pois a qualquer momento podem descartar os mesmos corpos outrora convocados. Há nisso certa desfaçatez do discurso competente da qual somos cúmplices, e não tanto vítimas. Ao nos colocar nessa busca pela competência, via estratégias convocatórias, torna-nos incompetentes no mensurar nossas vidas como “nossas”, no lidar com nossas limitações e potencialidades.

Ter competência para empreender-se como indivíduo capaz também pode ser uma busca por estar capacitado a exercer bem algo. Contudo, numa economia global que nos convoca diariamente para situações de prova, a midiatização da vida individual é uma premissa que nega nossas alteridades.

O caminho para a maximização das potencialidades internas é iluminado, em regra, por diagnósticos e conselhos de psicólogos (clínicos, sociais, educacionais, organizacionais), gurus da administração, profissionais de relações humanas e especialistas em *coaching*. De um modo geral, o discurso competente dos peritos encoraja os indivíduos a atuarem, de maneira sistemática, para acumular competências que os deixarão em posição de vantagem nas relações de concorrência disseminadas, na atualidade, por todas as esferas da vida. (FREIRE FILHO; COELHO, 2011, p. 08)³⁷

Para sermos qualificados como competentes, precisamos ter competências, sim, mas elas se referem a nós mesmos ou precisam ser contra o outro? Seremos competentes o suficiente com nós mesmos, segundo a perspectiva evolucionista da sobrevivência, ou buscaremos exterminar o outro, na perspectiva predatória neoliberal? Teremos competência para cooperar uns com os outros ou nos autoconsumindo no competir contra o outro? Na lógica do empreendedorismo para ser bem-sucedido e feliz, o “eu” torna-se uma máquina de produção de

37 FREIRE FILHO, João; COELHO, Maria das Graças P. (orgs.) *A promoção do capital humano: mídia, subjetividade e o novo espírito do capitalismo*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

competências e de competentes que exacerbam as individualidades. Na cultura midiática da televisão, ante os diversos meios e processos comunicacionais, o “eu” bem administrado é sinônimo de competência pela satisfação meramente individual, do qual o coletivo pode ser o inimigo. Diríamos: mas, e o “outro”? Diriam: que “outro”, se só tem “eu”?

Seria o discurso competente estruturante da chamada *pedagogia das competências* (RAMOS, 2006)³⁸, uma pedagogia que qualifica corpos para serem competentes ou uma qualificação pedagogizante das competências? Assim diz a autora: “Não obstante, a noção de competência não substitui ou supera o conceito de qualificação. Antes, ela o nega e o afirma simultaneamente, por negar algumas de suas dimensões e afirmar outras”. (RAMOS, 2006, p. 41)

A noção de competência é, então, “engenhada” enquanto ideologia da competência neoliberal. A prática do discurso competente opera na crescente administração de competências pelo mercado, dadas as expectativas e anseios desse indivíduo dito contemporâneo. O discurso midiático opera enquanto prática discursiva da competência, através de seus especialistas competentes (formadores de opinião, modalizadores de discursos), que nos dizem que nada sabemos e, por isso, seu poder se concretiza em dizer o que precisamos saber.

Trata-se de um aspecto dos mais terríveis da presença do discurso competente disseminada pela mídia, ao incutir ideias e valores que manipulam a relação saber/poder, e nos automatizam nessa relação, produzindo culpa existencial e condenação sumária. São procedimentos midiáticos que funcionam como instrumentos psicologizantes de altíssima eficiência.

Se num primeiro momento, constatamos a problemática central do processo evolutivo da “competência como ideologia neoliberal”, como assinala Chauí (2014), é porque essa ideologia engenha uma competência qualificada que qualifica, no sentido da produção de um discurso que se reitera na enunciação da existência de indivíduos “competentes” e “incompetentes”. Ambos são administrados no governo de si mesmos pelos outros, através do mesmo discurso. O discurso competente é

38 RAMOS, Marise Nogueira. *A pedagogia das competências: autonomia ou adaptação?* São Paulo: Ed. Cortez, 2006.

competente em produzir tanto “competências” quanto “incompetências”, porque nos tira a capacidade de suspeição, que é movida pela dúvida, desconfiança e suspeita.

Na prática discursiva do indivíduo contemporâneo, que é convocado a todo instante a mostrar que é bom e qualificado, a ideologia da competência se fortalece na distinção entre o discurso competente (abrangente) e o discurso sobre a competência (específico). O discurso competente sobre a competência a apresenta como algo que se tem. Ser competente é ter competência – uma associação que se apoia no entendimento de que o corpo primeiro existe e depois passa a ter coisas. Corpo-recipiente, no qual coisas vão ser estocadas. Ou seja, nesse entendimento, assumimos que existe um ser que é suporte de atributos.

No viés midiático da competência como ideologia neoliberal, percebemos que a dita “competência empreendedorista neoliberal” tem um papel ideológico na constituição da mídia televisa enquanto projeto publicitário, como também no conhecimento técnico das universidades, defende Chauí (2014).

O discurso disseminado é que todos *podem saber* ser competentes. Nisso há uma ilusão alimentada pela existência dos “verdadeiros competentes”, estes que são minoria e gestores dos outros, os incompetentes. A qualquer momento, contudo, os que se entendem como competentes podem mudar de lado e passar a ser administrados como incompetentes naquilo que outrora os fazia “achar” que eram competentes. Quem administra é também administrado, e vice-versa. Contudo, dadas certas circunstancialidades, quem detém o *saber* da competência tem também seu *poder* na chamada “sociedade do conhecimento”. Regula outros corpos na falsa ilusão da emancipação do outro na busca pelo sucesso.

Nessa argumentação, não existiriam os chamados “predestinados”, mas os “esforçados” que, quando sobrevivem, são bem-sucedidos e passarão a replicar os mantras empreendedoristas dos que conseguiram o bastante, o suficiente. Pois quem consegue, comemora. Mas até quando? Pois quem não consegue, se martiriza. Mas até quando?

É um salve-se quem puder no que souber.

1.2. Teoria Corpomídia

*A Teoria Corpomídia conjuga
diversos afluentes teóricos para explicar
um corpo que nunca se apronta...
Helena Katz & Christine Greiner (2015, p.09).*

O que é uma teoria? É uma formulação que nos ajuda a olhar o mundo e suas ocorrências. Uma teoria formula noções gerais que não são estáticas e que colaboram para uma percepção de mundo em sua circunstancialidade. Teorias não são verdades absolutas, mas movimentos hipotéticos a serem expandidos, desdobrados. “Se teoria significa uma reflexão razoavelmente sistemática sobre as premissas que nos orientam, ela permanece tão indispensável como sempre.” (EAGLETON, 2005, p.14)³⁹

Outra pergunta: O que é um conceito? Não é uma definição de algo, muito menos um significado rígido. Um conceito não é algo simples, pois é movido pelas circunstâncias, traz consigo a possibilidade de perceber um mundo dentro de outro. “Todo conceito remete a um problema, a problemas sem os quais não teria sentido, e que só podem ser isolados ou compreendidos na medida de sua solução...” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p.27)⁴⁰ Conceituar algo é lhe dar um sentido de pensamento, ou seja, dar uma direção para onde se pode olhar e refletir. Desse modo, conceitos, assim como as teorias, não são e nem podem ser verdades prontas e sim, construídas na experiência e na observação, e que tem uma história.

Nós, seres humanos, temos uma tendência a teorizar, é fato. Por que isso acontece? Porque precisamos categorizar, criar certos enquadramentos que nos permitam organizar o que encontramos e o que descobrimos. Necessitamos criar certas estabilidades e rotinas (mas que, ao mesmo tempo não sejam imutáveis porque precisam acompanhar as transformações inevitáveis), de modo a nos ajudar

39 EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

40 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* Coleção Trans. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

a transitar pelo mundo, estabelecer relações. Nesse teorizar, precisamos classificar para saber identificar os fenômenos que nos cercam. E para classificar e identificar, precisamos dos conceitos. Ou seja, a tendência a teorizar constitui-se como um traço evolutivo, atado à nossa sobrevivência como espécie.

A capacidade de formular categorizações agiliza e, então, expande nossa percepção de mundo e, ao mesmo tempo, na medida em que vai tecendo o nosso modo de existir, vai nos posicionando criticamente, de acordo com as ações que vamos escolhendo praticar. A teoria ecoa condições de existência e modos de ver o mundo que são históricas, porque lida com a realidade como ela se apresenta em um determinado momento. Posto que o mundo muda, uma teoria também se modifica, por necessidade adaptativa. Transforma e se transforma na relação com o mundo sensível, esse que é o mundo da experiência, que nos toca, tensiona e afeta.

Construir um estudo teórico indisciplinar sobre o corpo não é tarefa fácil. O modelo que distribui o conhecimento em disciplinas está desgastado por não dar mais conta da complexidade da produção de conhecimento em curso. E tanto a interdisciplinaridade como a transdisciplinaridade não abarcam sua crescente complexidade, visto que ainda operam nas fronteiras bem demarcadas do conceito de disciplina (norma a ser seguida). Não mais se trata de apenas colocar em contato as disciplinas de formas trans ou inter, mas de trabalhar o conhecimento buscando focar o contágio e a contaminação que produzem a emergência de outros saberes. Isso é que sinaliza para uma indisciplinaridade epistemológica.

Uma teoria indisciplinar, por conseguinte, é a que lida com a realidade como um campo de possibilidades, é o que faz dela desafiante. Sua tarefa reside em uma produção de pensamento crítico sobre o que está mudando. E, para tal, precisará produzir alternativas ao que está posto, pois “a existência não esgota as possibilidades de existência e que, portanto, há alternativas susceptíveis de superar o que é criticável no que existe”. (SOUZA, 1999, p. 197)⁴¹

Por isso, esta tese se fundamenta teoricamente em uma metodologia

41 SANTOS, Boaventura de Sousa. *Por que é tão difícil construir uma teoria crítica?* Revista Crítica de Ciências Sociais, número 54. Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, 1999, p. 197-215.

indisciplinar (SODRÉ, 2002a)⁴² e na *indisciplina* que caracteriza o corpo (KATZ, 2004 apud GREINER 2005)⁴³, convergindo para a Teoria Corpomídia (KATZ & GREINER, 2005), justamente para compreender a envergadura comunicacional e política do discurso competente (CHAUÍ, 2014, 1981). Uma vez que buscamos uma leitura biopolítica do corpo que dança na televisão contemporânea que possibilite outros olhares com o fora dela, o intuito é fortalecer a hipótese de que o discurso competente é *corpomídia* do pensamento neoliberal.

Segundo uma visão tradicional, o que pode ser estudado na área da comunicação são os meios de comunicação: o jornal, o rádio, a televisão. Tradicionalmente, o corpo é também tratado como “veículo” e “instrumento”, como se fosse um meio de comunicação. Quem busca estudar a relação corpo e comunicação, comumente é confrontado com tais posturas tradicionalistas, altamente arraigadas no jeito de pesquisar a comunicação, pois demarcam uma epistemologia que traz um forte resíduo do pensamento cartesiano, predizendo o corpo como abrigo da alma, um fantasma.

Toda discussão gerada a partir desse tratamento tradicionalista acaba por disseminar um tipo de discurso sobre o corpo que enuncia, perigosamente, que “temos um corpo” e utilizamos ele para comunicar algo – “o corpo como ferramenta”. Evitar essa lógica cartesiana, que dualiza entendimentos sobre o corpo, permite-nos uma argumentação junto com os meios de comunicação que considera a “natureza cultural do corpo” (KATZ & GREINER, 2002)⁴⁴, de contaminação e troca com o ambiente que entra em contato.

Uma leitura biopolítica do corpo que dança na e fora da televisão contemporânea precisa dessa postura indisciplinar. Nessa leitura, com a Teoria Corpomídia, fortalecemos a hipótese com a qual caminhamos, a de que o discurso competente é corpomídia de um tipo de pensamento regido pela ideologia da competência, pelo seu viés neoliberal. Esta teoria apresenta uma epistemologia indisciplinar que *convoca conectando* vários campos de saber para lidar com o corpo

42 SODRÉ, Muniz. *Antropológica do Espelho, uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002a.

43 GREINER, Christine. *O corpo – pistas para estudos indisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.

44 KATZ, Helena & GREINER, Christine. *A Natureza Cultural do Corpo*. In: *Lições de Dança 3*. SOTER, Silvia & PEREIRA, Roberto (org.): pág. 77-98. UniverCidade Ed., Rio de Janeiro, 2002.

– a exemplo da não separação corpo-mente para um melhor entendimento do que vem se torna corpo, o que se corporifica e, também, com o que acontece com o corpo. É uma teoria que ajuda a lançar outros olhares para certas práticas, construindo revezamentos e contaminação de saberes e fazeres, não apenas *entre* eles, mas *intra* eles.

A teoria 'corpomídia' se contrapõe a essa visão [cartesiana] dizendo que o corpo comunica porque o corpo é um sujeito. Não se trata, portanto, de um sujeito que tem um corpo. O autor americano Mark Johnson diz que até a ideia de "corpomento" ainda carrega a velha dualidade. Ele nos propõe pensarmos em um organismo ecológico: o corpo é inseparável do seu ambiente. Eu e a professora Helena Katz formulamos o "corpomídia" querendo dizer fundamentalmente a mesma coisa. Trata-se de um corpo que não pertence a um sujeito fantasmagórico, mas que também não é só corpo. É corpo mente, corpo-cérebro e corpo-ambiente também. Não está suspenso, apartado de nada. Está em permanente processo de evolução com o ambiente natural e cultural em que se encontra. O objetivo da teoria é trabalhar com todos esses trânsitos, fluxos simultâneos, compreendendo o corpo como ativador de mediações. (GREINER, 2012)⁴⁵.

Vale lembrar que, na década de 1970, Gilles Deleuze, numa conversa com Michel Foucault, intitulada **Os intelectuais e o poder** (FOUCAULT, 1979, p. 69-70)⁴⁶, a respeito dos trânsitos epistemológicos entre o fazer teórico e o fazer prático. Nela Foucault defende que: “A prática é um conjunto de revezamentos de uma teoria a outra e a teoria, um revezamento de uma prática a outra”. O filósofo francês, nesta conversa, reforça a coexistência entre prática e teoria e, por que não, de teorias práticas que se formulam como práticas teóricas: “Nenhuma teoria pode se desenvolver sem encontrar uma espécie de muro e é preciso a prática para atravessar esse muro”. (FOUCAULT, 1979, p. 69)

Ao conectar diversos saberes e ao se contaminar por outros fazeres, constrói como possibilidade, e também necessidade, uma *terceira via* (GIDDENS, 2005)⁴⁷ ao

45 GREINER, Christine. Entrevista: Christine Greiner pesquisa a dança e as linguagens corporais. In: Site *Globo.com*. Canal Globo Universidade. 2012. Disponível em <http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2012/03/entrevista-christine-greiner-pesquisa-danca-e-linguagens-corporais.html>. Acessado em 18/10/2015.

46 FOUCAULT, Michel. *A microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979

47 GIDDENS, Anthony. *A Terceira Via – reflexões sobre o impasse político atual e o futuro da social-democracia*. São Paulo: Editora Record, 2005.

que está posto como postura hegemônica ou um agir democrático maquiado. O autor propõe sua “terceira via” como um caminho intermediário (centro-esquerda) entre o neoliberalismo (direita) e o socialismo (esquerda), com o objetivo de superar as deficiências desses dois modelos; e assim, enfrentar dilemas da contemporaneidade. Dentre eles, temos: o mundo globalizado (dominado pelo mercado) e o individualismo (consumismo e permissividade). É necessário então, para se constituir, de fato, uma terceira via que desestabilize tais dilemas, investindo na construção de outras formas de sociabilidade movidas pela solidariedade social, e que considere demandas de coexistência entre os diferentes modos de vida.

Nesse sentido, a perspectiva da Teoria Corpomídia, enquanto conceito indisciplinar, é uma *terceira via* acionada por nós, pois permite romper certos dualismos e certos equívocos que geram impasses quando lidamos com o corpo. O conceito de corpomídia, sendo uma alternativa às alternativas dadas, se formula a partir de uma pergunta: o que singulariza o corpo como a matriz da comunicação?

É que o corpo não é algo pronto, dado *a priori*. Muito menos um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para, numa reação de estímulo-resposta, serem devolvidas depois de processadas. A maneira como esse corpo se implica no ambiente impede esse tipo de entendimento que enrijece. Na relação com o ambiente, o corpo se reconstrói e também transforma o ambiente (e vice-versa), pelo processo de co-contaminação. Logo, cai abaixo a noção de corpo como recipiente que vai sendo preenchido por um conteúdo. Também vai por terra o entendimento de corpo passivo à espera de uma percepção que o atinge (NÖE, 2006)⁴⁸. Isso porque um dos principais pressupostos do conceito de corpomídia é não tratar “mídia” como um meio de comunicação que processa informações, nem o corpo como mero um processador destas. É um corpo que modifica a sua forma sempre que encontra uma informação – o que não sucede com os processadores, que apenas as veiculam e que respondem fielmente a comandos.

Isso porque o corpo, segundo a Teoria Corpomídia, vive um fluxo que não estanca, e é nessa relação que se torna corpo.

48 NÖE, A. *Action in Perception*. First MIT Press: Cambridge, Massachussets, 2006.

A proposta de que todo corpo é *corpomídia* de si mesmo, isto é, um corpomídia do estado momentâneo da coleção de informações que o constitui, mexe também com o entendimento habitual de mídia. Aqui, mídia não é tratada como sendo um meio de transmissão. Na mídia que o corpomídia emprega, a informação fica no corpo, se torna corpo. (KATZ, 2006b)⁴⁹

É, nesse sentido, uma teoria que trata o corpo em movimento coevolutivo, resultante de trocas e contaminações com o ambiente, que vive num estado sempre-presente, que se transforma na relação. É um *corpo-acontecimento* de emergências e circunstancialidades, com certa taxa de preservação e estabilidade, que lhe possibilita sobreviver e permanecer. Ao juntar “corpo” e “mídia”, a Teoria Corpomídia faz gerar, a partir dessas duas palavras, um movimento que apresenta o quanto importante são as discussões do corpo não apenas na mídia (meios de comunicação), como, sobretudo, afirma o corpo como a mídia se si mesmo, contrapondo-se ao entendimento de corpo como mídia primária, da semiótica de extração alemã⁵⁰. De um outro modo, essa teoria propõe que o corpo não é suporte, nem veículo, nem instrumento da mídia, mas ele próprio é uma mídia daquilo com o que entra em contato, pois, nesse contato, opera transformações que se alimentam mutuamente e que fazem dele um *corpomídia*.

No corpo, a comunicação nega o modelo hegemônico das Teorias da Comunicação, aquela que assegura que tudo ocorre por input-processamento-output e se realiza entre emissor-meio-receptor. O corpo encontra a informação e ela se transforma em corpo, modificando-se. E nada é preservado pois tudo é fluxo, tudo é acontecimento. Além disso, é importante entender que, neste viés, emissor e receptor não estão separados pelo meio/veículo/canal onde ocorre o processamento da informação. (KATZ & GREINER, 2015, p. 09)

Dentre os conhecimentos que a Teoria Corpomídia convoca para tal empreitada epistemológica, destacam-se as teorias da comunicação, a biopolítica, a

49 Disponível em: <<http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=11&id=87>>. Acesso em 18/09/2015.

50 Harry Pross (1923-2010) é um dos seus principais expoentes. Propõe três tipos de mídia: uma mídia primária (o corpo), uma secundária (na qual é necessário um suporte, como a imagem escrita etc) e outra, terciária (com ferramentas entre emissor, mundo e receptor, como o computador, o telefone etc).

teoria evolucionista de linhagem darwiniana, a filosofia da mente, a filosofia política, teorias críticas da cultura e da arte e a semiótica desenvolvida por Charles Sanders Peirce (1839-1914). Tanto que nela e a partir dela, entende-se o corpo como *distendido* nos/com os artefatos que fabrica, e não como *extensões* destes artefatos. O corpo, cognitivamente falando, é produtor dos outros corpos dos quais vai se tornando parte, engenhando-se neles e com eles. Nos corpos torna-se corpo destes.

(...) o corpo não é um processador porque processadores não mudam de forma quando lidam com as informações com as quais se relacionam. Uma televisão não brilha mais ou menos quando notícia uma bomba matando civis no Egito ou o nascimento de um urso panda no zoológico. Um liquidificador não altera a sua aparência quando processa uma sopa de batata ou um milk shake. Mas o corpo, sim, se transforma em acordo com o tipo de informação com o qual lida justamente porque a transforma em corpo. (KATZ & GREINER, 2015, p. 09)

Lembrando que outros dispositivos como as práticas não discursivas – os hábitos, as crenças etc – mostram “que a contaminação que rege o enredamento corpoambiente se propaga em todas as direções” (KATZ & GREINER, 2015, p. 11), pode-se ler o corpo na televisão e o corpo que dança na televisão sem os equívocos habituais, que colocam o corpo como suporte do que nele acontece. Porque o corpo – esse que não nasce pronto mas se apronta – opera também nos dispositivos de poder, como as práticas discursivas que são nosso interesse na relação discurso/corpo/dança. Opera em nós uma boa desconfiança, pois nos faz ficar atentos ao que nos constitui segundo as lógicas biopolíticas vigentes. Se tais práticas discursivas privilegiarem o coletivo, seremos uns, mas se elas *dessingularizarem* a performance da vida no coletivo dando ênfase apenas à performance técnica de eficiência no individual, seremos outros.

Outro traço fundamental da Teoria Corpomídia é o fato de ser pensada coletivamente. Como explica Paolo Virno (2013), lembrando Gilbert Simondon, junto com o “eu falo”, há sempre um “fala-se”. Trata-se de uma fase pré-individual que desestabiliza e, ao mesmo tempo, fortalece a singularidade. Quando essa singularidade é a singularidade dos muitos (a *multidão* estudada por Antonio Negri e Michael Hardt), torna-se ainda mais potente. (KATZ & GREINER, 2015, p. 11-12)

1.3. Do quê o Discurso Competente sobre a Competência é Corpomídia

Na argumentação que a Teoria Corpomídia propõe, corpos predestinados são lugar aos corpos esforçados que, quando sobrevivem, passam a ser considerados corpos bem-sucedidos competentes o suficiente para reproduzir o discurso dos que “se deram bem”, esses corpos que conseguiram o sucesso. O salve-se todos passa a ser tanto um salve-se-quem-puder, e também, um salve-se-quem-souber.

Nesse sentido é que a metáfora do girino nos é preciosa. Com ela, refletiremos sobre o discurso competente sobre a competência. Dos milhões de girinos que são desovados, poucos conseguem se transformar em sapos. A maioria morre como girino. Trata-se da “resignação do girino”, citada por Immanuel Wallerstein em *The capitalist world economy* (1979), através da “Filosofia do Girino”, do inglês Richard H. Tawney (1880-1962), historiador da economia. Tal viés filosófico ilustra a impossibilidade de que o desenvolvimento seja uma oportunidade igual para todos – hipótese postulada pelo capitalismo. Não é possível garantir a transformação de todos os girinos em sapos. Temos assim uma filosofia de resignação que diz:

É possível que girinos inteligentes se resignem com a inconveniência de sua posição, ao refletir que, embora vá viver e morrer como girino e nada mais, os mais afortunados da espécie um dia perderão seu rabo, distenderão sua boca e estômago, pularão lepidamente para a terra seca e coaxarão discursos para seus ex-amigos sobre as virtudes pelas quais girinos de caráter e capacidade podem ascender à condição de sapos. Essa concepção de sociedade pode ser descrita, talvez, como a Filosofia do Girino, uma vez que o consolo que oferece para os males sociais consiste na declaração de que indivíduos excepcionais podem conseguir escapar deles... E que visão da vida humana essa atitude sugere! Como se as oportunidades para a ascensão de talentos pudesse ser igualadas numa sociedade em que são desiguais as circunstâncias que os cercam desde o nascimento! Como se fosse natural e adequado que a posição da massa da humanidade pudesse ser permanentemente tal que lhe permitisse atingir a civilização e escapar dela! Como se o uso mais nobre dos poderes excepcionais fosse bracejar até a beira da praia, sem se deter pelo pensamento sobre os companheiros que se afogam! (WALLERSTEIN, 1979)⁵¹

51 WALLERSTEIN, Immanuel. *The capitalist world economy*. UK: Cambridge University Press, 1979. (*tradução nossa*)

Reconhecer essa situação das práticas discursivas que nos cercam implica em reconhecê-las como *dispositivos de poder* (FOUCAULT, 1999). O que nos leva a também reconhecer que o discurso competente é, então, um dispositivo de competência. Para o filósofo Giorgio Agamben, em **O que é o contemporâneo? e outros ensaios** (2009), a palavra dispositivo pode ser considerada um termo técnico decisivo na formulação estratégica do pensamento de Foucault, frequentemente usado por ele, sobretudo a partir da metade dos anos 1970, quando passa a se ocupar de "governabilidade" ou "governo dos homens". Nele dispositivo é:

- a. Um conjunto heterogêneo, que inclui virtualmente qualquer coisa, linguístico e não linguístico no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de segurança, proposições filosóficas etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos.
- b. O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre em uma relação de poder.
- c. Como tal, resulta do cruzamento de relações de poder e relações de saber. (AGAMBEN, 2009, p.29)

O discurso, enquanto prática e ponto de partida, não está desvinculado do social, uma vez que aquilo que lhe engendra vem do mundo e, uma vez proferido, o discurso se torna uma ação no mundo. Uma ação que não tem controle, mas que se ramifica e promove algum tipo de materialidade, reverberando Foucault.

É preciso estar pronto para acolher cada momento do discurso em sua irrupção de acontecimento, nessa pontualidade em que aparece e nessa dispersão temporal que lhe permite ser repetido, sabido, esquecido, transformado, apagado até nos menores traços, escondido bem longe de todos os olhares, na poeira dos livros. Não é preciso submeter o discurso à longínqua presença da origem: é preciso tratá-lo no jogo de sua instância. (FOUCAULT, 2012, 1969, p. 31)⁵²

Um exemplo desse tipo de reverberação pode ser identificado na rede machista de discursos, fortemente arraigada, que continua a predizer que a dança não é coisa de homem e que, sim, é coisa de mulher. Se as enunciações trabalham em rede e são históricas, e estes discursos continuam sendo enunciados ainda hoje, deve-se perguntar o que ocasiona a sua perpetuação. Se a dança passa a ser coisa

52 FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012 (1969).

de homem, então que dança é essa que só pode acontecer no corpo dito masculino? Em vez de ser enfraquecido pela não enunciação ou pela enunciação crítica, acaba por ser fortalecido e mantido em ativa articulação discursiva. Cada vez que enunciamos um discurso declaradamente ou não machista, mobilizamos essa manutenção, uma vez que vamos promovendo a sua continuidade – uma situação que serve como modelo do que sucede em inúmeras outras, assemelhadas, como a que diz que toda criança dança e que qualquer pessoa pode dançar. Trata-se de uma generalização que transforma discursos em lendas e quando estas refutadas, acabamos por perpetuá-las como lendas e não como fatos de dança.

A competência a que nos referimos como a competência proclamada pelo discurso competente tem a ver com essa habilidade enunciativa de corpos que agem no mundo e, com ele, relacionam-se. Já ao nos referir ao discurso da competência, sinalizamos para o discurso como prática ideológica antes mesmo de relacionarmos essa prática com a arte de governar neoliberal. Todavia, a competência do discurso está justamente em conseguir, em suas estratégias linguísticas, promover uma competência trabalhada pelo mercado. Assim distintos: o discurso em sua competência; e a competência em sua dinâmica discursiva.

Fiquemos atentos. Uma enunciação especializa-se enquanto discurso midiático que mobiliza outras pessoas, tornando-os eficientes enunciadores. Esse discurso, competente em mobilizar pessoas como seus enunciadores, mais regula essas pessoas do que as emancipa. Como empreender uma análise crítica do discurso, considerando sua dinamicidade, em vez de negá-lo? É fato que não temos controle sobre os discursos emitidos, e precisamos saber o seguinte: em toda a sociedade a produção do discurso é, ao mesmo tempo, acionada em seu controle, seleção, organização e redistribuição por um número determinado de procedimentos (FOUCAULT, 1999). O autor refere-se às sociedades europeias e, a partir desse contexto, nomeia-as de *sociedades do discurso*.

Dados os traços da colonização que nos constituem, podemos estender, com alguma cautela, essa nomeação para as sociedades americanas. Uma vez que, ao fazer isso e considerando sua relevância, Foucault dá a ver a dinamicidade do discurso enquanto vontade de saber e exercício de poder. Postula ações

necessárias para uma análise crítica do discurso, não tecnicista, ao defender que:

Há, sem dúvida, em nossa sociedade e, imagino, em todas as outras mas segundo um perfil e facetas diferentes, uma profunda logofobia, uma espécie de temor surdo desses acontecimentos, dessa massa de coisas ditas, do surgir de todos esses enunciados, de tudo o que possa haver aí de violento, de descontínuo, de combativo, de desordem, também, e de perigoso, desse grande zumbido incessante e desordenado do discurso. (...) E se quisermos, não digo apagar esse temor, mas analisá-lo em suas condições, seu jogo e seus efeitos, é preciso, creio, optar por três decisões às quais nosso pensamento resiste um pouco, hoje em dia, e que correspondem aos três grupos de funções que acabo de evocar: questionar nossa vontade de verdade; restituir ao discurso seu caráter de acontecimento; suspender, enfim, a soberania do significante. (FOUCAULT, 1999a, p.50-51)

Esse temor pode ser entendido em termos ideológicos. Aqui retomamos o que Chauí (2014) fala sobre ideologia e que a autora enfatizou como pertinente na constituição do “discurso competente”, quando a define como um conjunto de ideias e valores, organizados de forma lógica, sistemática e coerente; e que tem um caráter prescritivo para com os membros de uma sociedade, predizendo normas de conduta. Assim, a ideologia oculta aquilo que poderia revelar as diferenças de classe na produção econômica, mantendo uma sociedade numa identidade social comum.

A ideologia é um conjunto lógico, sistemático e coerente de representações (ideias e valores) e de normas ou regras (de conduta) que indicam e prescrevem aos membros de uma sociedade o que devem pensar e como devem pensar, o que devem valorizar e como devem valorizar, o que devem sentir e como devem sentir, o que devem fazer e como devem fazer. Ela [a ideologia] é, portanto, um corpo explicativo (representações) e prático (normas, regras, preceitos) de caráter prescritivo, normativo, regulador, cuja função é dar aos membros de uma sociedade dividida em classes uma explicação racional para as diferenças sociais, políticas e culturais, sem jamais atribuir tais diferenças à divisão da sociedade em classes a partir das divisões na esfera da produção econômica. Pelo contrário, a função da ideologia é ocultar a divisão social das classes, a exploração econômica, a dominação política e a exclusão cultural, oferecendo aos membros da sociedade o sentimento de identidade social, fundada em referenciais identificadores, como a Humanidade, a Liberdade, a Justiça, a Igualdade, a Nação. (CHAUÍ, 2014, p. 53)

Seguindo com Chauí, a ideologia é o que nos move e nos faz mover. É aquilo em que “acreditamos”. É o que determina escolhas, limites e cumplicidades. É um corpo de ideias e ideais que se constitui como corpo orgânico e social. É um corpo de movimentos representativos que fala e diz o que temos que fazer e como fazê-lo. Ao falar/dizer “minha ideologia é essa”, demarcar-se uma fala que dita normas, que prescreve condutas e que regula expectativas. Falar “o discurso diz isso” tem traço ideológico, porque um discurso é um conjunto de ideias que, em alguma medida, se formulou como discurso, expondo, assim, certas vontades, desejos e decisões de vida. E como aqui se pensa a comunicação como um processo permanente entre corpos e ambientes, entende-se que as ideias expostas vão sempre contar do que estão sendo constituídas, isto é, vão sempre ser *corposmídias* de si mesmas.

As informações encostam-se, umas nas outras, e assim se modificam e também ao meio onde estão. Vale destacar a singularidade desse processo, pois transforma todos os nele envolvidos, seja a própria informação, o corpo onde ela encostou e do qual passou a fazer parte, as outras informações que constituíam o corpo até o momento específico do contato com a nova informação, e também o ambiente onde esse corpo (agora transformado) continua a atuar. E, estando já transformado, tende a se relacionar com a nova coleção de informações que passou a constituir. Então, também altera o seu relacionamento com o ambiente, transformando-o. Contágios simultâneos em todas as direções, agindo em tempo real. (KATZ, 2006b)

Ver corpos dançando na televisão, em situações nas quais estão sempre testando seus limites, é mais do que simplesmente assisti-los. Corpos jovens que sonham em ser uma modelo famosa. Corpos gordos que desejam emagrecer. Corpos solteiros à busca de um amor para chamar de seu. São variados, se considerarmos os tantos programas de TV que seguem o formato reality show nestas duas primeiras décadas do novo século. Ditos corpos que desejam mostrar competência sobre outros corpos, em termos de uma superação a partir do outro, que também são movidos pelo sonho de ser alguém (conquistar visibilidade para ter uma carreira profissional). Se for preciso dançar, dançam. Se for preciso emagrecer, emagrecem. Se for preciso cantar altas notas, cantam. Se for preciso ser exótico, serão. Se for preciso serem desengonçados, não hesitarão. Os acordos já se

estabelecem no que nos fazem ter expectativas e nelas rubricamos nosso desejo.

Quando se trata de reality show de dança, que faz parte dos concursos televisivos de novos talentos, verdadeiros programas reality shows de dança, adentramos em uma seara de corpos que dançam movidos por um discurso competente sobre o tipo de competência que devem demonstrar na televisão, e ficam convocados pela necessidade de mostrar habilidades corporais que cativem e satisfaçam os anseios e expectativas do júri avaliador.

Contudo, essa dança na televisão e esse corpo que dança na televisão não são meras informações sendo processadas por aparelhos de TV e por canais de televisão (meios de comunicação) na edição de imagens para sua simples difusão massiva. O discurso competente sobre a competência torna-se discurso da competência, porque qualifica e, ao mesmo tempo, é qualificador; faz, ao mesmo tempo que desfaz; diz o que é possível dizendo, implícita ou explicitamente, o que não é. Esse tipo de discurso qualifica quem é competente e, ao mesmo tempo, qualifica a própria competência. Gera corpos competentes apoderados do tipo de prática discursiva desse tipo de discurso. Não são meros corpos-emissores do discurso competente, mas constituintes deste. Engendram-se nele, engenham-se nele, tomam decisões de vida com ele e, assim, o disseminam. Para discorrer sobre o corpo competente que enuncia a dança competente, partimos dos pressupostos teóricos aqui apresentados e desenvolvidos ao longo da tese.

Nesse caminho, a dança que o corpo dança nos reality shows da televisão colabora para redimensionar esse meio midiático e sua relação com o discurso competente. A dança, tensionada e tensionadora do discurso competente, ganha um status epistemológico, pois, diferente dos outros programas, nos quais não são os movimentos que o corpo faz o ponto central, nestes, os contornos biopolíticos ficam mais precisos. Sobre isso, falaremos mais ao longo da tese, aqui pontuando nossa desconfiança no engessamento do termo que os nomeia como “reality show”, muitas vezes entendido apenas como situações de provações sobre-humanas, sem considerar tal característica de competência que lhe é fundante e ainda permanente na constituição e atuação no mundo da chamada televisão de competição.

Se estamos falando a respeito do discurso competente, apresentado e defendido por Chauí (2014, 1980), é importante estarmos atentos que é da natureza do discurso sua relação com o corpo, estando, portanto, coimplicado nos fluxos de troca com os ambientes e os outros corpos. Nesse sentido, há implicações biopolíticas fortes no que devemos dançar e na dança que é possível aos nossos corpos. A questão vai muito além de uma coleção de passos a ser decorada para se dizer dança e ser dita como dança.

Compreender que discursos são políticas de corpo e do corpo evita cairmos em certas armadilhas que nos impedem de constatar que o discurso que se apronta no corpo como corpo está em constante transformação, movido por trocas e contágios entre o que há de habitual e o que há de novo. Se estamos submetidos, diariamente, às lógicas do discurso competente sobre a competência, tenderemos a nos tornar corpo desse discurso, mesmo sem nos darmos conta do seu alcance em nossas rotinas de vida, de tanto sermos atravessados por ele. Seremos mídias deste discurso que produz danças para serem vistas na televisão, sem nos atentarmos para o fato de que estas danças são tecidas pelos preceitos neoliberais de que o indivíduo vale mais que a sociedade. De que a competição contra o outro legitima aquela competência ideologizada pelo discurso competente difundido pela TV. O discurso competente televisivo sobre corpo que dança é corpomídia de algumas “verdades” neoliberais: todos podem ter sucesso, basta se dedicar o suficiente: o indivíduo talentoso vence, o não talentoso fracassa; as oportunidades existem de forma igual para todos. Estas enunciações apenas reiteram “verdades” prontas.

É preciso esclarecer que nem todo discurso competente trata necessariamente da competência, mas, em alguma medida, é geralmente esta a compreensão de competência em jogo. Dada a importância desse modo de lidar com os corpos que dançam na TV, questionamo-nos: que tipo de competência é essa que adjetiva discursos, corpos e danças movendo-os ideológica e economicamente? Pois se há um reality show que se especializa em dança pelo discurso competente, configurando uma competição de tevê que se engendra com o corpo que dança, então, faz sentido investir nesse olhar crítico sobre a dança do/no discurso competente neoliberal incluindo a televisão e suas competições midiáticas.

Capítulo 2: Do quê o Corpo Competente na TV é Corpomídia?

Este capítulo discute a televisão contemporânea e as implicações comunicacionais na constituição do corpo que ela midiatiza, problematizando-o com o discurso competente do qual é *corpomídia*.

A reconfiguração da Televisão com a chegada da rede Internet, em meados dos anos 1980, e sua popularização, nos anos 1990, construiu um entendimento sobre o meio televisivo no qual o corpo ganhou outro tipo de presença, que pede por uma leitura biopolítica. Dialogamos com autores que pensam, em um viés político, a televisão como uma tecnologia ideológica e econômica. Cotidianamente, a tevê convoca corpos para fazer parte da sua programação que, cada vez mais, se difunde pela internet através das redes sociais, blogs e sites.

As imagens veiculadas na televisão (na web e/ou fora dela) têm implicações comunicacionais e midiáticas, pois são *discursos competentes* sobre o corpo competente. Interessa-nos identificar em que sentido a moralidade mercantil do meio televisivo constrói subjetividades e individualidades para o mercado, apresentando-se como uma forma de vida a ser seguida (zapeada) e compartilhada (navegada).

Corpos convocados por programas de tevê entram em contato com um tipo de operação midiatizante e serializada que intervém, duplamente, no seu processo de subjetivação: “dessubjetiva” ao mesmo tempo que “resubjetiva”. Como sucede com as informações reiteradas diariamente, o contato com essas imagens de corpo vão produzindo demandas para manter e fortalecer o mercado.

Sabe-se que a televisão assumiu, e ainda assume, um papel de poder paternalista para o mercado. Esse poder se intensifica numa práxis midiática fortemente regulada por uma concorrência pedagógica mobilizada entre canais de TV diferentes e até num único canal (SHIRKY, 2010⁵³, 2011⁵⁴). Numa ação retroalimentante, um mesmo canal investe em programas parecidos se estes dão audiência. No caso dos programas do gênero reality show, não são poucos.

53 SHIRKY, Clay. *A cultura da participação - Criatividade e generosidade no mundo conectado*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

54 SHIRKY, C. *Cognitive Surplus: creativity and generosity in a connected age*. NY: Penguin Books, 2010.

A estruturação de produtos audiovisuais televisivos na forma seriada replica o modelo industrial da produção em série que vigora em outras esferas como, por exemplo, na indústria automobilística. Os muitos programas reality show adotam a repetição seriada – formato que agiliza a produção televisiva, pois este tipo de programa seriado ao vivo produz o seu conteúdo enquanto está sendo transmitido.

Por se tratar de uma lógica seriada, cada parte alimenta a engrenagem, não como um todo, mas de modo sequencial, uma atrás da outra. O que vem antes determina, em certa medida, o que poderá vir depois ou não vir, pensando, sobretudo, no telespectador e tentando, mesmo sem precisão, respostas ao que acabou de ser assistido. Afirma Arlindo Machado: "... o programa de televisão é concebido como um sintagma-padrão, que repete o seu modelo básico ao longo de um certo tempo, com variações menores ou maiores." (MACHADO, 2007, p.55)⁵⁵

A seriação industrial das imagens televisivas nos deixa inquietos no lidar com o corpo. O discurso que essas imagens engenham opera na constituição do corpo competente que é compelido a responder a determinadas demandas e exercer uma liberdade condicionada a elas. A ação performativa do corpo na tevê reincide nessa lógica serial, sendo ele compelido a um acordo midiático entre corpo e tecnologia.

Por ser um programa de televisão, pressupõe-se um conjunto de emissões periódicas com um título permanente e que servem, de modo geral, para entreter e informar. No caso de um programa reality show, algo se mantém do padrão, mas algo se especializa com foco na espetaculização da vida real de pessoas.

O corpo na tevê estabelece certas conexões que ganham relevo em programas do tipo reality show, justamente pela superexposição da vida real de pessoas que entram em acordo com os pressupostos desse gênero televisivo. Por ser baseado na vida real, há uma reincidência do corpo enquadrado por câmeras ao vivo e edições tendenciosas, fazendo ele parte da construção de uma realidade enquanto show. O corpo é acionado pelo constrangimento de uma pretensa liberdade de ação, demarcado por uma exterioridade de quem assiste e que opera o corpo como "corpo industrial", em estado de regulação produtiva. Nesse contato,

55 MACHADO, Arlindo. *Modos de pensar a televisão*. Revista Cult, ano 10, número 115. São Paulo: Editora Bragantini, 2007, p.53-57.

torna-se, ele próprio, um corpomídia dessa lógica industrial de forte viés neoliberal, incorporando a ideologia da televisão como sua. Nesse sentido, *tecnocorporifica*-se.

Quando a imagem televisiva, produzida no ambiente da Televisão, chega na Internet e é difundida nela como imagem virtual, dinamiza o corpo em suas competências, faz dele competente no lidar com esse constrangimento midiático. Até mesmo a televisão se vê constrangida na busca por atender a uma audiência cada dia mais difícil de ser mensurada, dada a imprecisão histórica de boa parte dos Estudos de Recepção, não todos. As principais críticas dirigidas ao meio televisivo e seus programas são sobre o conteúdo veiculado neles veiculados e sobre até que ponto esse conteúdo seria mesmo contingente. Dar certo na TV é geralmente o que dá lucro, audiência. E suas imagens quando “caem na rede”, uma demanda nova lhe é imposta por outro meio televisual, mesmo que não tanto televisivo. Imagens da programação dos canais abertos podem ser vistos online e por quem tem acesso à Internet. O mesmo para os canais privados não escapam dessa lógica e podem ser assistidas via acesso a sites e redes sociais que a compartilham.

2.1. A Televisão Contemporânea

It isn't what we watch, but how much of it, hour after hour, day after day, year in year, over our lifetimes. Someone born in 1960 has watched something like fifty thousand hours of TV already, and may watch another thirty thousand hours before she dies.⁵⁶

Clay Shirky (2010, p.6)

Para uma compreensão crítica sobre a televisão contemporânea, vale, então, lembrar que o *zapear* televisivo certamente abriu caminho para o *navegar* internético. O hábito de zapear produz um hábito cognitivo que vai estimular a formação de um outro (o navegar cibernetico), e o mesmo sucede com os hábitos

56 Não é o que vemos, mas quanto vemos, hora após hora, dia após dia, ano após ano, ao longo de nossas vidas. Alguém nascido em 1960 já viu algo em torno de 50 mil horas de televisão e pode ver outras 30 mil antes de morrer. (SHIRKY, 2011, p.5)

que vamos construindo no uso das telas do computador e do celular, alimentando-se mutuamente. O que buscamos é sensibilizar para a força da televisão na sociedade brasileira no mundo globalizado pós-capitalista, em tempos regidos pela internet.

Em depoimento à reportagem **A ética, a linguagem e a guerra da audiência**, em dossiê especial sobre a TV brasileira, da Revista Cult, o filósofo Vladimir Safatle desmonta qualquer deslumbramento com relação à ética da comunicação de massa, não somente na televisão brasileira, mas também na mundial: “A televisão ideal seria aquela que se auto-destruísse”, pois ela “não seria viável do ponto de vista econômico”. E finaliza: “Nós nunca reformaremos a televisão. Não há razão para ter ilusões a esse respeito. Como dizia Stálin, o problema das classes dominantes (com seus conglomerados midiáticos) é que elas não se matam”. (SAFATLE, 2007, p.43)⁵⁷

Se falamos de televisão contemporânea, não podemos deixar de salientar as inter-relações entre discurso competente e corpo midiatisado, dada a sua relevância na chamada cultura midiática. Com a televisão, é possível compreender, em certa medida, a trivialização e a espetaculização do corpo – e sua transformação em corpo competente e em um discurso competente sobre a competência nos programas do gênero *Reality Show*, que o apresentam como um produto midiático. Um dispositivo midiático do que se entende por corpo competente para dançar. Redimensionando a experiência do ver tevê com reflexões críticas pode-se conduzir a um outro jeito de lidar com as imagens televisivas que vêm sendo produzidas e também divulgadas na internet.

Pois sim, a bem dita e, para muitos, mal dita televisão. Que podemos chamar de contemporânea, mas não no sentido comum de ser a televisão feita estritamente hoje. De outro modo, uma televisão que, diante das mudanças, precisou e ainda precisa seguir reinventando-se em projetos midiáticos adaptativos, e que pode estar em um momento de saturação, tentando se reinventar mas ainda sem direção certa.

A televisão não é mais a mesma e, ao mesmo tempo, continua sendo a mesma. Essa afirmação, à primeira vista, pode parecer somente uma frase de efeito.

57 SAFATLE, Vladimir. Vladimir Safatle. In: *Revista Cult*. Reportagem Ética, a linguagem e a guerra da audiência. Dossiê TV brasileira: Pensadores discutem sua qualidade, poder e ética. Ano 10. V.115. Julho. Rio de Janeiro, 2007. pp.43.

Mas se prestarmos atenção, podemos entendê-la como a televisão antes e a televisão depois de ser atravessada pela cibercultura, manifestando a sinfonia da relação midiática da televisão e seu vínculo comunicacional com o mundo globalizado. É necessário perceber as transformações promovidas pela prática da vida online também nos corpos midiatizados na televisão, *corpomidiaticamente* falando. E como as relações midiáticas também são de mão dupla, cabe observar que a televisão é também fator de transformação do meio virtual, uma vez que suas imagens também lá se disseminam.

Há um entendimento de que “a televisão é uma forma de vida” (SODRÉ, 2001)⁵⁸ pois adapta-se e se transforma, permanecendo o mais popular dos meios de comunicação no Brasil, segundo este autor, e ainda um dos mais influentes no mundo (SHIRKY, 2010, 2011). Programas viram franquias midiáticas quando fazem sucesso, pois logo há interesse pela sua continuidade (local e também em replicação pelo mundo). Como exemplo, existem versões brasileiras de programas norte-americanos, alguns dos quais serão abordados mais adiante.

Imagens televisivas proliferaram pelo mundo e não somente na tecnologia que as gerou, a do aparelho de TV. Podemos pensá-las como estritamente “televisivas”, considerando a engenhosidade de sua produção midiática e transmissão pública, através da televisão pública (públicos, canais abertos) ou da televisão privada (privados, canais fechados de tv a cabo). Entendemos imagens televisivas como as produzidas pela televisão na lógica publicitária e narcísica e que criam um ambiente simulativo da realidade como se fosse nossa vida. “Então, não é apenas a questão do efeito de conteúdo que está em jogo.” (SODRÉ, 2001) Que continua: “O que está em jogo ali [na TV] é uma administração do tempo do sujeito, administração de consciências, a criação de uma vida vicária, substitutiva”. (SODRÉ, 2001)

Podemos também pensar estas imagens como “estritamente televisivas” na difusão que acontece com outros meios. Elas não deixam de fazer parte da cultura midiática do mundo porque carregam um projeto tanto ideológico quanto econômico

⁵⁸ Entrevista. SODRÉ, Muniz. *A televisão é uma forma de vida*. Revista FAMECOS no.16, dez. 2001. Porto Alegre. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3135>. Acessado em 10/10/2015.

no que difundem, via transmissão tecnológica. O que a TV produz para e com o mundo globalizado volta para ela como demanda.

Avaliamos, com Sodré (2001), que a chamada Teoria da Recepção não dá conta de compreender o discurso que a TV prolifera, sua contemporaneidade, porque considera apenas uma análise avaliativa das falas desse discurso, e não a ambiência contextual em que tais falas são transformadas em discursos, configurando imagens televisivas carregadas de uma ideologia de classe e de poder. Na televisão, continua Sodré, o que ocorre é um envolvimento multissensorial dessas imagens televisivas, complexificando-as como enunciados de discursos.

Minha crítica então à teoria da recepção é que ela desconhece o fato de que a televisão não é um veículo transmissor de conteúdos. Para estudar a recepção efetiva seria necessário montar métodos, recursos ao mesmo tempo táteis, corporais, para ver o que efetivamente acontece. E mesmo assim, essa pesquisa me parece muito tautológica. Está colada demais ao próprio poder, à própria hegemonia da televisão. No que isso resulta? Vê se não é a confirmação do mesmo pelo mesmo? Se não é a confirmação do circuito comunicacional? (SODRÉ, 2001)

Constatamos certos desafios para a televisão quando suas imagens configuram “discursos televisivos” que vem ganhando cada vez mais espaço na veiculação midiática, expandindo-se para fora dela em trânsitos com outras plataformas comunicacionais, como as redes sociais e a telefonia celular. Uma imagem produzida como discurso continua sendo televisiva e a pergunta a ser feita é: como se configura uma imagem-discurso? Se há ainda pertinência, como o mundo globalizado que a gestou ainda consome as informações transmitidas e conteúdos produzidos pela televisão?

A televisão faz parte da conectividade do mundo globalizado pós “pós-industrial”. Sua contemporaneidade situa-se na continuidade de um projeto comunicacional da “Indústria Cultural”: transformar corpos em consumidores. Agora que já nos tornamos bons e comportados consumidores, continua a acontecer mudança em nós pela ação de vermos muitas horas de televisão.

Trata-se de um fenômeno mundial, desse mundo globalizado de competentes consumidores capitalistas, e não apenas de quem vive nos Estados Unidos, afirma Shirky (2010):

This isn't just an American phenomenon. Since the 1950s, any country with rising GDP has invariably seen a reordering of human affairs; in the whole of the developed world, the three most common activities are now work, sleep, and watching TV. All this is despite considerable evidence that watching that much television is an actual source of unhappiness. (SHIRKY, 2010, p.06)⁵⁹

Na maior parte do tempo livre do mundo industrializado, depois da Segunda Guerra Mundial, as pessoas viam TV. Assistir a televisão foi, desde 1950, um hábito estimulado para ocupar o tempo não destinado ao trabalho. É fato que, desde então, passamos a assistir muita coisa na TV. Dos seriados importados, quase exclusivamente norte-americanos, também consumimos outros tipos de entretenimento vindo de programas de entrevistas, de culinária, inclusive, as nossas tão famosas telenovelas, essas narrativas televisivas que controlam e cativam as pessoas. A questão do “tempo livre” parece urgente para refletir sobre a televisão.

O tempo livre é, de modo geral, o tempo que gastamos para fazer coisas não ligadas às obrigações diárias do trabalho. Esse tempo que nos excede, que não usamos para o trabalho técnico, é chamado “excedente cognitivo”. (SHIRKY, 2010) É o que comumente gastamos com atividades de lazer, entretenimento e descanso: *The cumulative free time in the postwar United States began to add up to billions of collective hours per year, even as picnics and bowling leagues faded into the past. So what did we do with all that time? Mostly, we watched TV.* (SHIRKY: 2010, p. 05)⁶⁰

Na versão original, do inglês, o título do livro é **Cognitive Surplus (Excedente Cognitivo)**. E o que “excede” - o tempo livre de outrora – precisa ser

59 Não é um fenômeno exclusivamente americano. Desde a década de 1950, qualquer país com PIB ascendente invariavelmente presenciou uma reorganização das relações humanas; em todo o mundo desenvolvido, as três atividades mais comuns atualmente são trabalhar, dormir e ver TV. Tudo isso apesar da considerável evidência de que ver televisão por tanto tempo é uma fonte real de infelicidade. (SHIRKY, 2011, p. 6)

60 O tempo livre cumulativo nos Estados Unidos pós-guerra começou a atingir bilhões de horas coletivas por ano, ao mesmo tempo em que piqueniques e times de boliche passavam a fazer parte do passado. Então, o que fizemos com todo esse tempo? Na maior parte, vimos televisão. (SHIRKY: 2011, p.4)

“preenchido”, “ocupado”. Há mais de 50 anos, a televisão é o meio de comunicação que mais se utiliza desse tempo livre e melhor tira proveito desse excedente.

O excedente cognitivo, recém-criado a partir de ilhas de tempo e talento anteriormente desconectadas, é apenas matéria-prima. Para extrair dele algum valor, precisamos fazer com que tenha significado ou realize algo. Nós, coletivamente, não somos apenas a fonte do excedente; somos também quem determina seu uso, por nossa participação e pelas coisas que esperamos uns dos outros quando nos envolvemos em nossa nova conectividade. (SHARKY, 2011, p.31)

Se a televisão fez e ainda faz bom uso desse excedente, o que mudou com a chegada e posterior popularização da internet? O meio televisivo teve que se adaptar e as imagens televisivas ganharam outra relevância, vislumbrando, em alguma medida, a sonhada conectividade dos equipamentos de comunicação que nos cercam. A televisão “tem” sua história, é sua história, e sua relação com a internet não anula essa trajetória marcada de acordos e adaptações. A questão é perceber como se dá a contemporaneidade do ambiente televisivo e como este, na sua atual reconfiguração, redimensiona nossa experiência com as imagens televisivas já não mais condicionada ao ambiente da TV.

O modo de comunicar da televisão é de mão única. Até o momento, quem assiste TV ainda não interfere em tempo real no que ela está veiculando. Estamos em meados da segunda década do século XXI, e percebe-se que o cenário midiático veio se alterando. Continuamos a assistir à tevê como habitualmente fazíamos quando sentados no sofá. Uma média de mais de vinte horas por semana são gastas assistindo a ela em todo o mundo (SHIRKY, 2010, 2011). Se considerarmos outro meio de comunicação, apenas o rádio tem tamanha onipresença, porque na versão fixa pode ser ouvido enquanto se faz outras coisas, como se locomover, cozinhar, arrumar a casa etc. Do rádio de outrora para o rádio de agora, na internet, tornou-se mais que comum ouvir rádio nos aparelhos celulares.

Contudo, com a mídia se virtualizando com a internet, também a televisão entrou nos tempos da mobilidade e da conectividade, abrindo espaços que antes não poderiam ser viabilizados. Quem assistia à tevê era um espectador sem voz

ativa. Mas quem assiste a ela hoje já não pode ser visto nem lido dessa forma. O hoje da televisão a que nos referimos (e o hoje de quem à assiste) vem sendo reconfigurado pela conectividade entre as mídias, novas e tradicionais. As imagens de TV, produzidas e transmitidas pelo aparelho de televisão, e que se popularizavam no cotidiano de nossas vidas, passaram a ser difundidas também pelas redes sociais (como o Facebook) e sites de vídeos (Youtube e Vimeo, como exemplos) como “imagens compartilhadas”. Uma imagem de tevê que estreia e é “produzida” nesse ambiente midiático, agora ganha outros status midiáticos. A imagem que “nasce” nela já não passa a fazer mais parte somente dela e ocupa espaço virtual, sendo acompanhada de “likes” e “comentários”, e depois compartilhadas.

Podemos pensar o hábito de ver tevê como uma das atividades mais importantes e recorrentes, pois ver televisão “é” a atividade da maioria das pessoas. A imagem da TV entra por nossos olhos, ocupa nossas mentes, nos mantém moderadamente atentos, nos aprisiona em sofás e cadeiras (ou mesmo em pé, quando estamos fora de casa). Consumimos televisão como quem consome comida, não somente o comer vendo TV, sentados à mesa ou deixando-a ociosa. A ação de ver tevê tornou-se um hábito. Corpos sentados com pratos no colo e olhos vidrados na tela do aparelho de TV, que hoje também não é mais como era, pois cresceu para formatos gigantescos, legítimos espaços de *home theater*.

Tornou-se um meio de comunicação hegemônico a partir da segunda metade do século XX e ainda, em certa medida, mantém-se assim, no século XXI. Mas a televisão mantém um vínculo histórico com a expansão do capitalismo, no século XXI, que exigiu formas de comunicação rápidas e de longa distância. A tecnologia de ondas eletromagnéticas do telégrafo (1884) surge para atender a essa necessidade, abrindo caminho para outros tipos de comunicação, advindos do processo de industrialização, que se estendem ao tempo de agora.

O sociólogo Zygmunt Bauman, renomado pensador sobre a modernidade, nos fala sobre o mundo globalizando e da Globalização, inquieto com o que se processa, num olhar coevolutivo da história dessa modernidade. No período pré-moderno, o poder se impunha para ser observado, admirado; já no poder moderno, os mesmos que o impunham ficam à sombra, observando em vez de observados.

O Panóptico, mesmo quando sua aplicação era universal e quando as instituições que seguiam os seus princípios abrangiam o grosso da população, era por sua natureza um estabelecimento local: tanto a condição como os efeitos da instituição panóptica consistiam na imobilização dos seus súditos — a vigilância estava lá para barrar a fuga ou pelo menos para impedir movimentos autônomos, contingentes e erráticos. (BAUMAN, 1999, p.60)

Algo se transformou, pois aprendemos a lição de que estamos sendo observados e precisamos nos comportar “bem”. Aprendemos tão bem essa lição que o mundo do qual somos agentes se “panopticou” a ponto que já não precisarmos saber que há outros nos observando. Internalizamos a norma, e esse poder se impõe de outro modo. De uma situação em que muitos vigiam poucos, passamos para uma situação em que poucos vigiam muitos e, agora, nós próprios nos vigiamos. Bauman chama essa passagem do poder Panóptico para o Sinóptico:

O Sinóptico é, por sua natureza, global; o ato de vigiar desprende os vigilantes de sua localidade, transporta-os pelo menos espiritualmente ao ciberespaço, no qual não mais importa a distância, ainda que fisicamente permaneçam no lugar. Não importa mais se os alvos do Sinóptico, que agora deixaram de ser os vigiados e passaram a ser os vigilantes, se movam ou fiquem parados. Onde quer que estejam e onde quer que vão, eles podem ligar-se — e se ligam — na rede extraterritorial que faz muitos vigiarem poucos. O Panóptico forçava as pessoas à posição em que podiam ser vigiadas. O Sinóptico não precisa de coerção — ele seduz as pessoas à vigilância. E os poucos que os vigilantes vigiam são estritamente selecionados. (BAUMAN, 1999, p. 60)

Bauman (1999) defende que até os que tem acesso à interatividade da internet exercem sua liberdade por opções bem demarcadas, definidas previamente pelos provedores. Pensar a tevê com ela, de forma crítica, prescinde disso. Pois se observam, e já não são observados, porque tantos observam alguns e estes são celebrados numa observação de estilos de vida , o “mundo das celebridades”, como diz o autor, que continua: “um mundo cuja principal característica é precisamente a condição de ser observado... por muitos e em todos os cantos do globo, de ser global na sua qualidade de observado.” (BAUMAN, 1999, p. 60)

2.2. A Televisão Corpomídia

O interesse em contribuir para uma outra percepção do meio televisivo vem da desconfiança sobre a força da ideologia neoliberal na constituição do corpo competente que a televisão divulga, sobretudo nos seus programas de competição. Para nos aproximar do corpo que performa danças para serem avaliadas publicamente por um júri e que precisa performar competências, defendemos que esse corpo em situação de avaliação é *corpomídia* do entendimento neoliberal de competência porque situa a performance do indivíduo como mais importante que a sua performance na sociedade.

Os corpos competentes da TV exalam um acordo midiático que pactua com um discurso regido por uma relação de poder/saber, um duplo que opera no corpo e impulsiona desejos e vontades de ser bem-sucedido. Uma leitura política desse corpo na moldura da arte de governar do neoliberalismo é necessária e urgente porque o discurso competente é o *modus operandi* dessa vertente política e econômica, que nos governa com um olhar gerencial de mercado, que condiciona nossas rotinas de vida. As danças na TV não escapam da necessidade de precisar também responder a essas demandas gerenciais que negam saberes e deslegitimam os corpos não competentes.

Shirky (2011, p.04) se indigna: “O difícil de explicar é como, no espaço de uma geração, assistir TV tornou-se um emprego em meio expediente para todos os cidadãos do mundo desenvolvido.” Se a dose faz a eficiência do veneno, e se aquilo que alimenta e fortalece também pode desnutrir e enfraquecer, se mal dosado; pensemos, então, no excesso de contato com determinada informação.

Da mesma maneira, a questão da televisão não está no conteúdo de cada um dos programas individualmente, mas em seu volume: o efeito sobre as pessoas, e sobre a cultura como um todo, vem da dosagem. Não vemos apenas TV boa ou TV ruim; vemos de tudo – novelas, sitcoms, comerciais, o canal de compras. A decisão de ver televisão muitas vezes antecede qualquer preocupação com o que está no ar num determinado momento. Não é o que vemos, mas quanto vemos, hora após hora, dia após dia, ano após ano, ao longo de nossas vidas. (SHIRKY, 2011, p.05)

A destacar: no primeiro capítulo, em que Shirky (2011, 2010) fala sobre televisão, o termo *sitcom* (comédia de situação, para referir-se a seriados, de modo geral) é traduzido para o português do Brasil como sinônimo de “televisão”. Isso mesmo. Cultura da participação é excedente cognitivo e televisão é um seriado de comédia de situação. “Sitcoms”, apenas um dos formatos da programação da TV, passa a representar o todo da TV. A televisão não é só feitas desses programas, mas a tradução dá a entender que é. A parte é tomada como se fosse o todo, e isso não é por acaso, porque mostra uma lógica metonímica na tradução e produção de invisibilidade (o todo se torna invisível pela visibilidade dada à parte e esta passa a ser considerada o todo por ser visível como se fosse o todo).

A tradutora da obra para o Brasil (Celina Portocarrero⁶¹), ao fazer isso, nos aponta um “ato falho” e mostra que a nossa televisão não necessariamente pode ser identificada pelo formato de apenas entretenimento, mesmo com esse vínculo configurado como ideia de dança a ser dançada na televisão (TEODORO, 2009); e, pior, de que não se trata de uma reprodução fidedigna do sitcom norte-americano. Podemos perceber, assim, que a televisão, com o advento da internet, passa a fazer parte da descontinuidade de tempos, pois pode ser vista a qualquer momento e não mais apenas naquele da emissão do programa. O passado chega ao futuro intensificando a memória do tempo presente. Não podemos negar que a produção de imagens televisivas já se mensura no ganhar espaço recorrente nas redes sociais, mostrando que aquilo que se produz na televisão pode e tem repercussão na internet por conta do projeto midiático da televisão (não apenas no Brasil, mas no mundo) da sonhada interatividade. Ou seja, a internet, em alguma medida, atualiza esse projeto quando midiatiza o que é publicizado na tevê.

Mas é preciso cuidado para lidar com o que vem sucedendo nesta relação da TV com os corpos competentes, de modo a não lidar maniqueisticamente com a questão. Porque a televisão tem feito algo com esses corpos e, estes, têm também feito algo com o que a TV faz com eles (FREIRE, 2013)⁶². Esse cuidado evita uma

61 Celina Portocarrero nasceu no Rio de Janeiro em dezembro de 1945. Morou na Argélia e na França. Vive atualmente no Rio, em Copacabana. Foi editora, divulgadora, agente literária. Traduz em quatro idiomas. Em 2007 recebeu o Prêmio Açorianos por sua tradução de "Um Amor de Swann", de Marcel Proust, para a Editora L&PM. (Fonte: <http://www.portocarrero.art.br/bio.htm>)

62 FREIRE, Bruno Farias. *O que o artista faz com o que a TV faz da arte?*. Disponível em <http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/6-2013-03.pdf>. Acessado em 07/10/2015.

vitimização desses corpos, como também uma demonização do meio televisivo. O que nos preocupa é que, nesse contato do corpo com o ambiente da televisão, um jeito de ser artista tem sido projetado como modelo a ser seguido e replicado, e agora, este mesmo modelo passa a ser intensificado pela difusão na internet, em um processo poderoso de retroalimentação constante.

Muniz Sodré define o fenômeno virtualizante da vida cotidiana pelo conceito *Bios Midiático*. Esse bios, de que fala Sodré, diz respeito à vida que é atravessada e regulada por ambientes midiáticos. O que chamamos de “nossa vida” já não pode ser compreendida sem a relação íntima com os meios de comunicação (de massa ou não) e suas ramificações midiáticas. Esse conceito é importante, em certa medida, pois nos faz pensar a relação entre vida e mídia, sem se limitar a essa relação, já que diagnostica não só uma regulação da vida pelos *media*, mas que essa regulação se especializa e o que regula traz a intenção de uma emancipação.

Valemo-nos desse conceito, em alguma medida, porque consideramos sua importância para entender o que chamamos de “relação midiática” e “vínculo comunicacional”, mas sabemos que o termo é polêmico pela limitação que evidencia, enquanto possível leitura crítica. *Relação* é o cotidiano, a circunstancialidade que se faz com os meios de comunicação, como o hábito de ver tevê todo dia ou vez por outra. Já *vínculo*, sendo relação, é o engajamento humano com os media, quando eles se constituem como nossas como formas de vida, faz com que acreditemos nessa relação de vida. Os dois não se opõem mas se complementam, há um *continuum* de suas semânticas dadas as sintaxes distintas.

É o vínculo diante de um outro tipo geral de vínculo que se constituiu: o midiático. Isso significa: é o vínculo diante da relação, ou seja a mídia é relacional, a comunicação é vinculativa. E qual a diferença entre o vínculo e a relação? É que o vínculo atravessa o corpo, o afeto, passa por sentimento, por ódio, enquanto a relação entre pessoas pode ser completamente impessoal, ou seja, são indivíduos atomizados, separados, que se relacionam juridicamente e polidamente, por direito e por etiqueta, O vínculo pode até ser atravessado pelo direito, mas ele é emocional, é libidinal, é afetivo. (SODRÉ, 2002b)⁶³

63 SODRÉ, Muniz. A forma de vida da Mídia. In: *Revista Pesquisa Fapesp*. Entrevista eletrônica. 2002b. Disponível em <http://revistapesquisa.fapesp.br/2002/08/01/a-forma-de-vida-da-midia/>. Acessado em 20/10/2015.

No livro **Antropológica do Espelho** (2002a), Sodré defende o bios midiático como uma proposta sobre o que vem a ser o objeto do campo da comunicação, de vinculação humana, comunitária, estabelecida pela mídia, que “finge” um vínculo atravessado pelo emocional. O autor propõe que vivemos uma nova forma de vida, que vivemos no bios midiático (virtual), que se radica nos negócios, transformado em informação espelhada de novos costumes e comportamentos. Ao examinar o *ethos* desse mundo midiatizado, analisa a transformação das referências simbólicas e subjetivas responsáveis pela formação, em certa medida, da nossa consciência contemporânea, no seu viés educacional e também político.

Quando faz isso, Sodré especula sobre a atualidade dos processos de construção da realidade, da memória partilhada e da identificação dos sujeitos com essa realidade e memória. Constatava que há uma transformação das normas e valores de sociabilidade para discutir a epistemologia do campo da comunicação, que não se restringe à análise de seus produtos midiáticos, mas como a vida das pessoas, enquanto corpus comunicacional, é transformada em produto midiático.

O movimento é *intra*. Intracomunicacional, enquanto vínculo, e intramidiático, enquanto relação, pois passa a constituir a comunicação da vida cotidiana como midiática. Nele mídia e mercado se articulam, globalizando a vidas das pessoas. O bios midiático demarca uma atenção em relação à ação de se vincular a algo e questiona a noção de vínculo midiático estruturante de uma cultura midiática da vida.

O *bios* midiático é uma espécie de clave virtual aplicada à vida cotidiana, à existência real-histórica do indivíduo. Em termos de puro livre-arbítrio, pode-se entrar e sair dele, mas nas condições civilizatórias em que vivemos (urbanização intensiva, relações sócio-mercadológicas, predomínio do valor de troca capitalista), estamos imersos na virtualidade midiática, o que nos outorga uma forma de vida vicária, paralela, "alterada" pela intensificação da tecnologia audiovisual conjugada ao mercado. Isto faz do bios midiático a indistinção entre tela e realidade – realidade “tradicional”, bem entendido, uma vez que a realidade de hoje já se constitui sob a égide da integralidade espetacularizada ou imagística a que aspira o virtual. (SODRÉ, 2013, p. 108)⁶⁴

64 SODRÉ, Muniz. *Bios midiático // The media Bios*. In: Revista Dispositiva. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC Minas. Volume 2. no. 1. Belo Horizonte, 2013.

Mas sejamos, então, realistas no sentido problematizado por Sodré, que continua: “Trata-se de uma inflexão exacerbada do imaginário que, como bem o viu Deleuze, *não é o irreal, mas a indiscernibilidade do real e do irreal*”. (SODRÉ, 2013) O bios midiático demarca a relação entre vida e mídia, mas para abranger o “bios” que traz no conceito, é necessário assumir a presença do corpo nesse processo.

Pois não há vida sem corpo. E não falamos de vida humana apenas, nem corpo humano apenas. Mas é a partir da vida humana e do corpo humano que aqui estamos pensando que o que se enuncia midiaticamente (no sentido de meio de comunicação) apronta-se como corpo (no sentido cognitivo).

Quem assiste TV é corpomídia das informações que lá encontra habitualmente. Quando se trata de um processo comunicacional que postula um certo entendimento de corpo competente para dançar, vai contaminando aqueles com quem entra frequentemente em contato com as imagens que o divulgam. “A noção do corpo como uma construção onde discurso e poder se inscrevem tornou-se moeda forte depois de Foucault. Tratar o corpo como corpomídia tem consequências políticas”. (KATZ, 2006b)

Estamos atentos aos discursos construídos sobre o corpo nesse reality show competitivo, adjetivo que o qualifica mas também soa redundante. Tais discursos são comumente consagrados a fazer da competição tanto um espetáculo como um entretenimento.

Nessa consagração, pontuam afirmações sobre como lidar com o corpo que, em certa medida, determinam uma práxis biopolítica da televisão. Nela o corpo não é apenas para ser visto, apreciado, mas precisa mostrar competências e ser qualificado como competente, no sentido de ter habilidades e ser habilidoso para fazer ou dizer algo. Esse ser competente no ter competência certamente turva a percepção do que vem a ser uma competência profissional, esta reduzida a expectativas da produção técnica do fazer TV e estar na TV apenas.

2.3. Do Corpo Competente ao Corpo Constrangido

Consideremos a ação performativa do corpo estabelecida nas audições seletivas, reincidentes nos programas reality show, que também busca mostrar a vida privada das pessoas. Nas artes, a música é o modelo replicante dessas situações de aferição, seguido pelos programas que têm a dança como foco. Em outras áreas, os programas que imperam são os de gastronomia e moda, que são tidos como artes pela chamada “Economia Criativa”⁶⁵.

A exigência por criatividade é uma estratégia econômica de altíssima eficiência neoliberal. Logo, o corpo competente torna-se corpo constrangido porque precisa ser economicamente criativo e criativamente competente. Esse corpo competente-constrangido torna-se, assim *corpomídia* destes valores neoliberais.

The magic word these days is 'creativity,' and not just for artists: business managers and policymakers alike demand it. Even family therapists and mediators urge us to find more creative solutions. At present, creativity is all about positive morality. But what remains of the meaning of the word when just about everyone is using it to death? And where does this hunger for creativity come from? Isn't it instead a sign of a creeping loss of true creativity? (GIELEN, 2012)⁶⁶

Programas de competição têm se intensificado na TV em nosso tempo. E quando a chamamos de televisão contemporânea, estamos pensando não somente na sua atualidade, mas no modo como esse meio vem se atualizando. A tevê é, ela mesma, um corpo ideológico, que difunde representações de corpo que nos convocam a associá-lo a competição predadora, eliminatória, de um contra o outro.

65 "Nossa compreensão de economia criativa definitivamente não se submetia ao significado moderno das 'indústrias culturais'. Pelo contrário, o grande desafio intelectual e político para a construção de um Plano da Secretaria era o de retomar o papel do MinC na formulação de políticas públicas para o desenvolvimento brasileiro. Por isso, nossa primeira tarefa foi a de pactuar os fundamentos da economia criativa, a partir dos seguintes princípios: inclusão social, sustentabilidade, na inovação, diversidade cultural brasileira." In: *Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações, 2011 – 2014*. Brasília: Ministério da Cultura, 2011.

66 A palavra mágica nos últimos tempos é "criatividade", e não somente para os artistas: gerentes de negócios e analistas políticos tem feito o mesmo uso dela. Mesmo terapeutas de família e mediadores nos impelem para encontrar soluções mais criativas. Hoje a criatividade abarca tudo sobre moralidade positiva. Mas o que resta do significado da palavra quando quase todo mundo está usando-a até sua exaustão? De onde é que esta fome de criatividade vem? Não seria, em vez disso, um sinal de uma perda insidiosa de uma legítima criatividade? (*Tradução minha*). In: GIELEN, *Pascal Creativity and other Fundamentalisms*. Mondriaan Fund, 2012.

Programas de reality show são ambientes contaminados pela necessidade de visibilidade mercadológica, com lógicas publicitárias que buscam eficiências e lucros. Sua democratização não somente regula informações mas constrói um mundo a parte, intimamente relacionado com o mundo globalizado com o qual se relaciona freneticamente. Lembremos que a tela da TV já foi nomeada de “máquina do narciso” (SODRÉ, 1984)⁶⁷, por enfatizar o desejo de fazer parte do que assistimos. Agora, o desejo é ser, em si, o conteúdo midiatisado. Banaliza-se essa transição/transformação: o ser visto democratiza o corpo num pertencimento compulsório e desejado, e que se move como discurso, ora imagem, ora palavra, televisionáveis. Reformulando uma situação descrita por Sodré (1984, p. 9), se indagarmos hoje a alguém o que gostaria de ver na TV, possivelmente a resposta não seria mais um somente “eu”, mas, certamente, “minha vida”.

A participação de artistas nestes programas acaba por evidenciar a especialização desse segmento. No Brasil, já se reconhece o subgênero “*reality show* de novos talentos”, também conhecidos, em certa medida, como show de calouros, ainda distantes da fabricação televisiva/virtual de si mesmo como *show do eu* (SIBILIA, 2008)⁶⁸, se pensarmos que a televisão nos preparou, cognitivamente, para a internet, pensando a cybercultura como um tipo de desdobramento da telecultura da TV. Inquietos com esse fabricar a si mesmo, percebemos nos títulos de muitos desses programas caça-talentos, uma ação de mostrar que não se trata de simplesmente “aparecer” na televisão, mas, sim, de “parecer competente”. O nome que os nomeia batiza um jeito de convocar o corpo para ser consagrado pelo espetáculo e pelo entretenimento dessas competições. São programas televisivos que serializam corpos e mais corpos, por conta de sua lógica serial, quando os convoca para exibir suas habilidades, movidos pelo sonho do sucesso (diga-se, visibilidade midiática).

Não há vítimas, importante esclarecer, mas acordos prévios, certas negociações que pressupõem a possibilidade de ser selecionado ou não, de ser descartado e se deixar descartar, até a próxima oportunidade, que certamente

67 SODRÉ, Muniz. *A máquina de Narciso*. Televisão, Indivíduo e Poder no Brasil. São Paulo, Editora Robson Achiamé Fernandes, 1ª Edição, 1984.

68 SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

poderá acontecer. Quando algo é “batizado” com um nome, ele passa a ser *corpomídia* desse nome. Um trecho de **Morte e Vida Severina** (1965), poema e peça teatral do escritor pernambucano João Cabral de Melo Neto, apresenta, de forma contundente, essa dialética da existência humana e as implicações políticas que um nome, de batismo ou não, acarreta uma individualização do ser no mundo:

— O meu nome é Severino,
como não tenho outro de pia.
Como há muitos Severinos,
que é santo de romaria,
deram então de me chamar
Severino de Maria
como há muitos Severinos
com mães chamadas Maria,
fiquei sendo o da Maria
do finado Zacarias. (...)
Somos muitos Severinos
iguais em tudo na vida:
na mesma cabeça grande
que a custo é que se equilibra,
no mesmo ventre crescido
sobre as mesmas pernas finas
e iguais também porque o sangue,
que usamos tem pouca tinta. (...)
Somos muitos Severinos
iguais em tudo e na sina:
a de abrandar estas pedras
suando-se muito em cima,
a de tentar despertar
terra sempre mais extinta,
a de querer arrancar
alguns roçado da cinza.
(João Cabral de Melo Neto, 1965)⁶⁹

As literalidades do discurso não se opõem à linguagem e o uso das metáforas. Se falamos por metáfora, cotidianamente, há nisso uma operação que não é mera figura de linguagem, mas ação de pensamento (LAKOFF & JOHNSON, 2002⁷⁰, 1980⁷¹). Se falamos por literalidades, essa ação não se opõe ao “metaforicamente falando”, pois é também rotineira essa ação. Assim, nos

69 MELO NETO, João Cabral. *Morte e Vida Severina e outros poemas para vozes*. 4^a edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

70 LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Atividade do Grupo GEIM. São Paulo: Educ/ Campinas: Mercado de Letras, 2002.

71 LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

expressarmos “literalmente falando”⁷² transformou-se já num forte marcador discursivo na língua portuguesa. (VEREZA, 2007)⁷³

A partir dessa relação, questionamos: até que ponto a literalidade de um nome ou uma palavra diz apenas uma coisa? Eu te batizo fulano de tal e pronto, trato feito. Então começa uma história que a pessoa é que faz o nome. E o nome em si não tem já sua história? “Como há muitos severinos”, diz o poema, “fiquei sendo o da Maria do finado Zacarias”. (MELO NETO, 2000, 1965)

Nesta tese, o nome nos é caro e precioso, por isso, diz e faz, desdiz e desfaz. Aqui iniciamos uma discussão que parte justamente dos nomes de três programas e da ação que permeia o nomear deles, que é comunicacional, cultural e política. O nome de um programa de televisão norte-americano chamado *So You Think You Can Dance*. O que esse nome nos diz? O que desdiz? O que oculta? O que evidencia? O que convoca? Junto a isso, como esse nome diz, desdiz, oculta, evidencia e convoca? Um nome que, mais que uma sigla, virou a marca SYTYCD.

Consideramos os títulos dos programas como 'convocatórias biopolíticas' (PRADO, 2013). São representativos de políticas normativas do corpo, exigindo certas competências e predeterminando habilidades, funcionando como palavras de ordem ou lemas a serem seguidos, quando explicitam certos imperativos: então você pode/acha que pode cantar? Se sou bonita(o), posso ser artista? Uma competência biopolítica dos sujeitos que, segundo esse autor, faz a engrenagem do capitalismo globalizado rodar, e o faz bem por enunciações da mesma natureza de uma venda, ou seja, quem se comunica e se vende bem tornar-se um “Você S/A”.

Não se trata apenas de simplesmente um nome de um programa de TV norte-americano mas de uma franquia televisiva com mais de trinta versões em outros

72 De fato, o termo “literalmente” já teve o seu sentido estendido para marcar uma intensificação ou hiperbolização de um dado adjetivo. Estar “literalmente” morto de fome, “literalmente exausto”, por exemplo, expressam, paradoxalmente, um sentido de “verdadeiramente”, “realmente muito”, sem exagero. Este uso parece trazer à tona o sentido de literal como “verdade” e o da metáfora como “engano”. In: VEREZA, S.C. O lócus da metáfora: linguagem, pensamento e discurso. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Letras e cognição. No 41, p. 199-212. Niterói: Editora UFF, 2010.

73 VEREZA, S. C. *Literalmente falando*: sentido literal e metáfora na metalinguagem. Niterói: EDUFF, 2007. Neste livro, a autora questiona as fronteiras entre sentido literal e metafórico. Apresenta a metáfora até que ponto esta é derivada do sentido literal e o pressupõe, mostrando a importância dos "jogos de linguagem" de Wittgenstein, indo até a discussão Lakoff e Johnson (2002).

país. Logo, um nome que se configura como um discurso sobre dança sendo enunciado por mais de trinta canais de televisão. Em língua portuguesa, tem apenas uma versão oficial, portuguesa, e uma não-oficial, a brasileira.

Olhar para os nomes dos programas não é, simplesmente, ver o que tem por trás deles, mas, sim, o que os engenha. Nesses nomes, encontra-se o corpo ideal e suas competências, que se transformam em parâmetros autoritários do que deve ser o corpo; indivíduos que não conseguem atingi-los passam a ser tratados como os que falharam. Esse tipo de contrato, mesmo que não tão aparente, rege a decisão de se inscrever ou de ligar a tevê para assistir os que se inscreveram. Tais chamamentos midiáticos são entendidos aqui como um tipo de convocatória de natureza *biopolítica* (FOUCAULT, 1994). Trata-se de um discurso recrutante, com vínculos com as intimações (chamamentos jurídicos), onde o corpo é colocado sob julgamento que ressalta certas habilidades para dançar.

São, assim, convocatórias biopolíticas enquanto políticas do corpo que têm sua alteridade posta à prova. ‘Ele’, o corpo. O corpo na *terceira pessoa* (ESPOSITO, 2009), no papel de um outro de alteridade midiaticamente produzida, regida segundo parâmetros impostos segundo ideais de corpo e de dança comprometidos com o desempenho e visando a destruição do outro, aqui associado ao competidor.

Que nuances ideológicas operam na constituição do nome *So You Think You Can Dance*. Mesmo sem ainda tratarmos das suas versões em língua portuguesa, teremos que trabalhar com sua tradução, caminhando pelas literalidades básicas do dicionário até o chamado *procedimento de tradução*, apresentado por Boaventura de Souza Santos em **A Gramática do Tempo** (2008). Essa escolha nos dá a oportunidade de falar não apenas sobre a televisão, mas a partir da televisão enquanto um ambiente televisual dentre outros, como o cinema, para corroborar com a questão central da tese: o corpo competente para dançar.

A literalidade, em todo processo de tradução, pode nos levar para bons caminhos, mas também nos equivocar e nos fazer trilhar caminhos errados. Os bons caminhos, contudo, nem sempre podem ser bons, pois neles operam o habitual, o previsível. Os maus caminhos nem sempre podem ser maus, pois neles residem as

linhas de fuga, o que não está previsto. Trabalhamos com os dois, pensando como nos ajudam a bifurcar a problematização, no sentido de dar porosidade à nossa percepção. Assim, traduzindo ao pé da letra, como diz a expressão, *So You Think You Can Dance* não parece tarefa tão simples assim. Mas sigamos.

Primeira tentativa de literalidade. Então você pensa que você pode dançar? A segunda: Então você pensa “você pode dançar?”. A terceira agora: Então você coisa você pode dançar? A quarta, deslocando a interrogação: Então? Você pensa? Você pode? Dançar? A Quinta, como na quarta e terceira tentativas: Então? Você coisa? Você pode? Dançar? Aqui já nos parece mais que literalidade ou um jeito outro de pensar literalidade. O interessante é que essas tentativas e o deslocamento da interrogação nos fizeram perceber questões intrínsecas, não vos parece?

Os títulos desses programas de TV são legítimos nomes próprios, substantivam corpos a serem adjetivados e, ao serem nomeados/individualizados como tal, replicam o discurso que faz deles um *corpomídia*. O nome mostra-se como um eficiente dispositivo de poder, operando como legítimos chamamentos biopolíticos por uma substantivação adjetivante. Representam modos de ser e estar do corpo enquanto políticas midiáticas. Regulam para quando movem corpos na incessante necessidade de mostrar que são competentes para serem requalificados como corpos relevantes. O perigo é que tal qualificação somente tem relevância se for através da competição contra o outro.

As implicações comunicacionais e éticas envolvidas na produção e difusão desses programas, nomeados biopoliticamente para convocar muitos corpos, são muitas quando atentamos para o fato de que, no século XXI, o entretenimento televisivo de competição passou a ocupar, e já ocupa, de forma expressiva, a grade da programação de canais abertos e fechados.

A constituição do corpo midiatizado faz-se, assim, por meio de desconexões entre o que o indivíduo faz e o que a sociedade representa, quando a produção deste discurso televisivo é movida por uma biopolítica da competência através da competição. A socialização dessas práticas discursivas, difundidas através de imagens televisivas na internet nestes seriados caça-talentos, estabelecem uma

conduta que administra vidas, produzindo sociabilidades que consagram a competição como produção de competências autocapitalizadas. Que nos inquieta: como a ação de performar uma sequência coreográfica numa audição seletiva nesses programas de TV constrói um tipo de discurso que *constrange* corpos e *imuniza* danças? Que cumplicidades se engenham nesses corpos-danças tidos ora como amadores, ora como dançarinos profissionais anônimos?

Para responder tais questionamentos, torna-se imprescindível refletir sobre o meio televisivo na contemporaneidade a partir de outras abordagens teóricas, uma vez que a televisão de hoje não é mais a mesma do século passado. Pensar o que essa comunicação da televisão faz com o corpo que com ela entra em contato, quer seja como telespectador ou participando de concursos reality show, faz-se urgente. Isso porque a visibilidade midiática deste tipo de corpo competente para competir cria uma linha abissal (SANTOS, 2008)⁷⁴ de produção de invisibilidade para um tipo de corpo que nele não se encaixa. Por isso, o corpo que se constitui midiaticamente não é apenas informação processada pela mídia televisiva, mas um corpo que se apronta segundo uma lógica de mercado que se apropria da subjetividade do outro para homogeneizar condutas de vida.

Há um forte movimento de constatações que nos atravessa. Por exemplo, se não consegui ver algo de TV na TV, logo posso utilizar a internet, via buscadores como google, para acessar essa imagem televisiva tanto pelo computador como também pelas já conhecidas Smart TV's (aparelhos com acesso wireless). A dança que aparece na televisão de nosso tempo é, então, um corpo que dança atravessado por essas dinâmicas que borra e entrelaçam o off-line e o on-line. Os conteúdos dos programas passam a fazer parte de uma incessante troca fora-dentro-fora na regulação de nossas vidas.

74 O sociólogo português Boaventura de Souza Santos apresenta uma forma diferente de pensamento, que chama de 'pensamento abissal', que é um pensamento moderno ocidental que se baseia em linhas radicais divisíveis entre a realidade social em dois universos distintos, o "do lado de cá do universo" e o "do outro lado". Propõe essa divisão para demonstrar como "do outro lado da linha" torna-se inexistente, desaparece, ou melhor, um existente invisível e invisibilizado. "[...] as linhas cartográficas "abissais" que demarcavam o Velho e o Novo Mundo na era colonial subsistem estruturalmente no pensamento moderno ocidental e permanecem constitutivas das relações políticas e culturais excludentes mantidas no sistema mundial contemporâneo. A injustiça social global estaria, portanto, estreitamente associada à injustiça cognitiva global, de modo que a luta por justiça social global requer a construção de um pensamento "pós-abissal" (SANTOS, 2009, p.71).

Embora nunca se tenha falado do corpo com a intensidade e a maneira como hoje se fala, e tantos de nós dediquem cada vez mais tempo às receitas de como mantê-lo saudável, jovem e sempre atraente (que, subitamente, se tornaram sinônimos), corpo e vida estão ficcionalizados. Foram transformados em aplicativos e, como qualquer aplicativo, passaram a depender de uma administração competente – o que pode ser traduzido como a capacidade de estar sintonizado com os avanços técnicos e os conhecimentos mais adequados. E como avanços e conhecimentos mudam muito rapidamente, estamos agora sempre ocupados em garimpar as mais recentes novidades, que não param de se suceder. Dependemos delas para “funcionar” bem. (KATZ, 2015, p.239/240)

Nos corpos ditos televisivos, replicam-se práticas discursivas nefastas sobre corpo e dança. Por isso, pensar o corpo que dança na televisão pede uma outra compreensão sobre a importância desse meio em nosso tempo. Televisão e neoliberalismo são cúmplices e não vilões, então, devemos empreender a discussão sobre as implicações biopolíticas da dança na tv, deixando claro que essa dança se constitui a partir de um corpo constrangido pelos valores do corpo competente.

Se partimos dos chamados programas reality show de novos talentos de dança, se insistimos com eles, é porque suas imagens “de tv” extrapolaram a mídia televisiva, fazendo-nos constatar que não há uma separação entre on line e off line. Não por acaso, estamos atentos à proliferação das imagens televisivas pelas redes sociais de audições seletivas ou situações de avaliação, como podemos chamar também. A ação de compartilhamento dessas imagens e, também, de comentários vinculados a tais compartilhamentos mostra-se pertinente para nossa discussão.

Nas audições de dança de TV, enquanto procedimentos midiáticos e mercadológicos, a ação de performar é mostrar algo para alguém que ganha contornos biopolíticos na medida em que passam a fazer morrer e deixar viver certos tipos de competências/incompetências, transformando em norma certas políticas midiáticas do que seja dança e corpo que dança. Elas não ficam confinadas no dispositivo televisivo, pois, como vimos, a televisão não está mais restrita apenas aos aparelhos de TV.

Por serem de dança, há certas diferenças entre esses programas e aqueles de música, embora ambos repliquem esse padrão de tipo de concurso na televisão.

E essa diferença está na performance do corpo, aqui entendida como desempenho, que tem que mostrar suas habilidades através de uma sequência coreográfica de pouco menos de 3 minutos.

Nos programas de música, os selecionados ou descartados passam pelas audições cegas (*blind auditions*), como *The Voice* (EUA)⁷⁵. Nele e também em suas versões/franquias autorizadas, como o programa *The Voice Brasil* (TV Globo), o júri não vê a aparência física do candidato ou candidata, apenas ouve a expressividade de sua voz, como se voz não fosse corpo. O que mostra que a audição, mais que um procedimento, é um dispositivo de altíssima eficiência de negação do corpo para reafirmá-lo novamente como produto midiático.

A negação, neste caso, ganha status de especialidade. Alguns programas de novos talentos não selecionam candidatos quando a sua aparência não é condizente com a de um pop star. Nas audições às cegas, a aparência deixa de ser critério. Na edição do *The Voice Brasil*, em 2014, um candidato autodenominado como índio não foi selecionado, mas quando o júri soube dessa informação, após o fim da apresentação, mostrou enorme arrependimento. Um “índio cantor”, neste programa, certamente atrairia muita audiência, mesmo que não fosse um candidato promissor, de partida, para ganhar o grande prêmio final.

É porque o veredicto, dado por um júri avaliador do showbusiness, já trabalha com uma seleção prévia para uma primeira seleção, dentre outras que ainda virão, como acontece com os momentos dos nocautes, no caso do *The Voice*, outras prévias antes da grande competição. A audição seletiva que assistimos na televisão e também nestas imagens difundida na Internet, já é uma resultante de uma pré-seleção e de uma competição de competências, às cegas ou às vistas, em nocautes e pódios. Nesse movimento, a audição acaba sendo permanente durante toda a competição, uma vez que, após a primeira audição, outros embates e

⁷⁵ *The Voice* é um talent show americano, também reconhecido pelo gênero Reality Show, que estreou em 26 de abril de 2011 na rede de televisão norte-americana NBC, baseado na competição de canto *The Voice of Holland*, série criada pelo produtor de televisão holandês John de Mol. Faz parte da comunidade internacional franqueada *The Voice series*. Em 2013, o canal por assinatura Sony exibiu a 5^a edição, a primeira vez em que o reality foi transmitido para o Brasil. A nona temporada estreou em 21 de setembro de 2015. A primeira edição da versão brasileira estreou em 23 de setembro de 2012, com a quarta em 2015, que estrou em 1 de outubro de 2015, prevista até 25 de dezembro de 2015.

enfrentamentos vão acontecer. É, então, um dispositivo de poder que transforma corpos em mercadorias de audição, de uma avaliação rotineira como preço por não terem sido descartadas. Disso nos vem à tona uma pergunta: quais as consequências da naturalização da situação de audição que ocorre de corpos artistas feito mercadorias bem especializadas e, paradoxalmente, bem trivializadas?

Na publicidade desses concursos, mostram-nos muitas pessoas nas filas e milhares de inscritos. Nem todos são pré-selecionados, porque seria humanamente impossível avaliar tantos, o que implica que os escolhidos para as audições são os corpos que tem maior potencial midiático para dançar bem ou mal.

Quando Prado (2013) nos fala sobre a prática discursiva e sua modalização biopolítica enquanto ações convocatórias, acaba por nos abrir outra perspectiva reflexiva. Um discurso modalizado, além de operar com graus distintos de engajamento neoliberal, configura um corpo modalizado por esse discurso, porque o convoca. As atitudes ditas são vividas enquanto corpo. O corpo torna-se empreendimento dessa modalização, dessa convocação. Tornar-se um “Você S/A” é, ao mesmo tempo, tornar-se um “Eu S/A”, ambos microempreendendo “Corpos S/A”.

As práticas discursivas como ação no mundo, que praticam/produzem uma biopolítica do corpo, começam pelos títulos destes concursos, que falam por si quando evidenciam *lógicas de poder* (FOUCAULT, 2000). Sendo o corpo uma realidade biopolítica, como afirma Foucault, e lembrando que é no corpo que a dança acontece (KATZ, 2003), este corpo que dança na tevê constitui-se na lógica de controle que engendra a própria TV, o capitalismo e o modo neoliberal de governar, manifestado na hipertrofia do corpo competente. Para compreendê-lo, vale recorrer ao conceito biopolítico de governamentalidade, cunhado por Foucault, que diz respeito à capacidade ou incapacidade do *governo de si*, ou seja, como governamos a nós próprios e nos deixamos governar.

Retomar o projeto da televisão, atualizando-o com a presença recorrente do corpo na sua programação, é o que nos instiga, em especial, na presença recorrente do corpo dito artístico que tem tido relevância expressiva. Há uma contaminação do que a tevê produz no corpo que entra em contato com ela, que seja o corpo

protagonizando a sua programação, que seja como telespectador, atravessando a tela da televisão para outras telas eletrônicas.

O corpo, nesse sentido, nos dá oportunidade de falar sobre a televisualidade da imagem televisiva da TV, sem cairmos num pleonasmico infértil ou numa metonímia excludente. Há, de fato, um jeito de ver que se qualifica quando a imagem televisiva muda do ambiente midiático para o comunicacional? Os programas desse gênero usam, majoritariamente, expressões como “que vença o melhor” ou “perdeu uma batalha mas não a guerra”.

Nota-se que estas duas enunciações, citadas como exemplos dentre muitos, demonstram o uso recorrente de metáforas bélicas que governam nossa vida cotidiana (LAKOFF & JOHNSON, 2002, 1980), enaltecendo a vitória de si como sendo a derrota do outro. Além desse dado, há nelas uma leitura equivocada sobre sobrevivência humana darwiniana (DAWKINS, 2014/1976) quando afirmam que somente os fortes são melhores e vencem. A guerra e a extinção são banalizadas e naturalizadas para *uns* como *condições de vida* e para *outros* como *condições precárias* (BUTLER, 2011)⁷⁶.

Os autores supracitados não tratam diretamente do assunto televisão, contudo, abrem-nos bons respiros epistemológico para, neste capítulo, caminharmos e jardimamos uma boa leitura biopolítica da meio televisivo em nosso tempo. Isso porque colaboram para pensarmos os discursos que engenham um corpo competente e competitivo socializado pela cultura midiática.

Os programas de TV, nesse sentido, podem ser pensados como legítimos consultórios sentimentais, regulados por pessoas legitimadas como especialistas que dizem o que precisamos fazer diante da incapacitação de nós mesmos em dizer o que precisamos fazer. Esse caráter psicologizante da TV socializa o corpo como protagonista de receitas de saúde e sucesso, sendo ele seu maior trunfo publicitário. Por essa razão, o corpo na televisão é algo relevante no mundo atual.

Esse mundo atual sobre o qual falamos é o mundo capitalista que vem sendo

76 BUTLER, Judith. Vida precária. In: *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*. São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia. UFSCar, 2011, n.1, p.13-33.

construído e especializado já há um bom tempo pelo consumo de bens e prescrições que passa pela experiência do corpo. De tanto consumir bens e prescrições, o corpo é consumido em sua singularidade, e devorado em sua autoconsciência. Eis ai um movimento de oposições e angústias porque o capitalismo coloca “o corpo em contradição” (BAUMAN, 2010)⁷⁷.

Na presença do corpo na televisão, essa contradição se evidencia politicamente. Ele precisa estar em boa forma física, ao mesmo tempo, sentir-se feliz. Ou seja, precisa ser competente no responder a essas demandas de satisfação capitalizada. Falar de anorexia e de bulimia, destaca Bauman (2010), relaciona-se com as tendências egocêntricas da sociedade contemporânea, mobilizada por uma cultura de consumo do corpo que busca sensações de prazer e aptidões física. São corpos em alta performance de desempenho. Esse consumo é “uma estratégia de vida”. Há um movimento de capacitação do corpo em absorver tais sensações que o torna competente em desfrutá-las, de modo pleno e intenso, até mesmo quando “oferecem” receitas de dieta de emagrecimento junto com receitas de como comer de modo saudável. É onde a contradição ganha relevo. Receitas prometem “máximas buscas” que o capitalismo opera *no e pelo* corpo, e não em outro lugar.

A atenção está voltada para o corpo – mas o corpo tem uma grande interface com o mundo exterior e não pode sobreviver sem metabolismo, sem troca de substâncias com esse mundo. Tal relação pressupõe um perpétuo e intenso tráfico, um constante cruzamento da fronteira. Em razão dos perigosos sinais que chegam do mundo exterior (praticamente todas as substâncias presentes no mundo podem ser culpadas por proporcionar efeitos tóxicos e prejuízos às aptidões pessoais), poderia haver uma tentativa de fechar as fronteiras ou limitar ao mínimo a entrada de corpos estranhos. (BAUMAN, 2010, p. 84)

As metáforas e a sobrevivência, nesse sentido, são preciosidades críticas. Se falamos de metáforas, é porque elas estão infiltradas em nossas rotinas de vida como linguagem, e também como pensamento e ação, não sendo meros frutos do intelecto e da razão. Se falamos de sobrevivência humana na perspectiva da

77 BAUMAN, Z. *Capitalismo parasitário: e outros temas contemporâneos*. RJ: Zahar, 2010.

seleção natural, é porque sabemos que não podemos eliminar o outro ser humano como nós como algo descartável, com menos direito de viver do que nós e, por conseguinte, menos capaz de sobreviver. Esses enquadramentos da vida discriminam e nos afastam do que é mais importante. “O que está em jogo são as condições que tornam a vida sustentável”. (BUTLER, 2015, p.57)⁷⁸

A televisão também opera com esse tipo de enquadramento de vida no que conhecemos como enquadramento do vídeo. Mostra uma realidade enquadrada naquilo que quer e precisa mostrar para o bem ou para o mal. Os concursos de TV são excelentes evidenciadores desse tipo de enquadramento. Os das artes, nesses tipos de concursos, mais ainda, sendo os de música/canto os mais difundidos, mesmo antes da chegada do século XXI. Os de dança, mesmo recorrentes, acabam ficando com audiência não tão esperada quanto os de música, que são o modelo de referência para programas novos talentos e que, por conta da sua alta repercussão, acabam ganhando mais notoriedade. O corpo está em questão em ambos e esse corpo da audição seletiva, não mais relegado aos bastidores, faz-se protagonista.

Dessa instância privada, passam a ter notoriedade pública. Os corpos que participam dessas audições são transformados em produtos midiáticos. Regulados pelo formato que os engenha, os do formato desse “show da realidade”, estes concursos passam de um mostrar pessoas e suas intimidades para um exibir corpos para serem avaliados como competentes ou não, revelados como possíveis novos talentos, de artistas profissionais ou amadores, e pessoas ditas comuns. O poder da vulnerabilidade que o corpo em contato com o ambiente da televisão torna-se constrangido. O saber estar na televisão impõe como poder sobre esse corpo. Vivemos num mundo vulnerabilizado, medicado, psicologizado, emocionalmente tensionado pelo discurso competente. Uma videoconferência colabora nessa discussão, mediada pela internet, uma *TED*⁷⁹.

78 BUTLER, J. *Quadros de Guerra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

79 Uma TED é uma série de videoconferências transmitida pela internet. Pode ser assistida a qualquer momento e vem se difundindo como experiência televisual no mundo. A palavra é uma sigla que significa Technology, Entertainment, Design. Em português, quer dizer Tecnologia, Entretenimento, Design. O lema dessas conferências é "ideias que merecem ser disseminadas" (ideas worth spreading), geralmente com duração de dezesseis minutos e amplamente divulgado com temas de interesse coletivos a partir de experiências individuais. O grupo responsável pelas TEDs foi fundado em 1984, e a primeira conferência foi em 1990. Sua ênfase era tecnologia e design, mas popularizou-se para os temas abordados passaram a ser mais amplos, abrangendo

Na videoconferência de Brene Brown estuda conexão humana - nossa habilidade de sentir empatia, pertencer, amar. Em uma palestra comovente e divertida no *TEDxHouston*⁸⁰, ela compartilha uma percepção profunda de sua pesquisa, que a levou a uma busca pessoal para conhecer a si mesma e entender a humanidade. No vídeo ela questiona como podemos acolher nossas vulnerabilidades e imperfeições engajando-as em nossas vidas e dando-lhes um lugar de autenticidade e merecimento? Como cultivar coragem, compaixão e ligação com o que precisamos para reconfigurar que “somos suficientes e que merecemos amar, se divertir e nos pertencer?

quase todos os aspectos de ciência e cultura, com nomes famosos e anônimos. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/TED_\(confer%C3%A3ncia\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/TED_(confer%C3%A3ncia)). Acessado em: 20/10/2015.

80 Brené Brown é uma pesquisadora norte-americana da Universidade de Houston. Ela vem estudando vulnerabilidade nos últimos dez anos, relacionando-a com empatia e vergonha. Disponível em: http://www.ted.com/talks/brene_brown_on_vulnerability?language=pt-br#t-304364. Acesso: 18/10/2015.

CAPÍTULO 3: Do quê a Dança Competente é Corpomídia? Do quê a Competência para Dançar é Corpomídia?

As imagens de audições seletivas difundidas pelos concursos televisivos consagram uma dança que se associa à competência. Com elas discutimos a presença do corpo que dança no mundo globalizado, capitalista e neoliberal.

Nessa dança competente estão também implicados os entendimentos de que existe um corpo competente para dançar essa dança competente, e que ambos (dança e corpo que dança) fazem parte de um discurso sobre a competência que se apresenta como um discurso competente. O vínculo comunicacional dessa dança não se restringe à televisão, mas nela também se organiza com o entendimento da competência no viés neoliberal. A partir disso, uma pergunta nos norteia: do quê essa dança competente é corpomídia?

A televisão é um espaço no qual o exercício da alteridade vem se configurando de diversas formas, desde o século XX. Uma realidade mediada e transformada em *show* para ser visto como realidade de vidas televisionadas que passam a ser sinônimo de vida televisível. Esquecemos que isso que nos é mostrado como realidade é fruto de enquadramentos que a recortam. E isto quer dizer que quando parece que estamos sendo confrontados com a suposta realidade do outro, estamos somente olhando para uma de suas possíveis versões – e ela, como toda escolha, se faz a partir de um modo de ler o mundo, que nos levará ao que passaremos a acreditar ser o mundo.

O exercício da alteridade nos programas de televisão desse tipo show de competição enaltecem a habilidade que é do outro e, então, nele “me projeto”. Para identificar a existência de um outro, por vezes, tendemos a nos colocar em seu lugar. Há, contudo, fatos que dão ao exercício da alteridade uma ação de fortes constatações e que possibilita “reagirmos” e nos “comovermos”. Essa reação ou comoção é mensurável por estatísticas que especulam, e nisso criam uma representação do real que estimula posicionamentos e sentimentos, que “movem” plateias telespectadoras a uma experiência de ver apenas aquilo que é restrito a ela,

suspensando estes sujeitos do mundo que acontece fora dela.

Zizek (2003)⁸¹ nos apresenta uma possibilidade de perceber as implicações políticas do exercício da alteridade. Quando uma criança norte-americana tem sua carta lida pelo presidente Bush na televisão em rede nacional, em que ela apoia a ida de seu pai para a Guerra do Afeganistão, mesmo o amando, sua ação é recebida como manifestação de patriotismo norte-americano. Mas, se imaginarmos uma criança árabe “muçulmana” (segundo o autor, “maometana”) lendo as mesmas palavras sobre seu pai que luta pelo Talibã para as câmeras de TV, a reação seria bem diferente. A televisão, nesse sentido, constrói realidades transformadas em contextos que atuam como se fossem verdadeiros, apresentando-se como enquadramentos absolutizados.

O corpo que dança não escapa ao exercício da alteridade da televisão. Recorrente na programação dos reality show, a dança se difunde como imagem televisiva construindo uma representação de dança atrelada ao ato de ver o outro dançando. E, mais que isso, passa a ser compreendida como ato de ver a dança como uma manifestação artística associada à competição calcada em certas competências. Os concursos de TV acabam por transformar a dança em um “show competitivo de competências” e, também, em um “manual de competências”. Espetacularizam e, ao mesmo tempo, didatizam. Trabalham com discursos sobre as histórias de vida de quem deles participa e, nessa relação midiática, estimulam a alteridade como exercício cotidiano de conhecer a vida do outro. Geram audiência antes mesmo da competição começar. E, na competição propriamente dita, instauram uma ideia de dança competente que pressupõe um depoimento de dança como testemunho de vida. Este discurso testemunhal mostra-se como elemento de grande eficiência para a constituição dessa dança qualificada como competente. O exercício da alteridade, assim feito e dito, especializa-se como dispositivo midiático no confronto com o júri.

Por atuar como um modelo de corpo associado ao sucesso pela competência, o corpo que dança na televisão contemporânea se torna biopolítico no exercício desse tipo de alteridade. O confronto entre candidatos e júri usa

⁸¹ ZIZEK, S. *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo, 2003.

enquadramentos e edições voltados para a construção de uma proximidade/intimidade. No caso dos concursos de dança, os candidatos que participam das audições têm não mais que três minutos para mostrar suas competências e somam-se a esses minutos um outro tipo de desempenho, que é o de testemunhar para as câmeras sobre a sua vida, em especial, sobre algum fato “comovente” e “sentimentalizado”. Uma apresentação televisiva de audição de dança articula essa dupla atenção do olhar: mover as pessoas pelos seus afetos humanos e estimular a produção de sentimentos televisivos de audiência.

O disciplinar dá lugar ao desempenhar. “Tem que obedecer” a uma normativa que não é imposta, pois resulta de um pacto, de um acordo midiático. O sujeito de uma audição televisiva é o sujeito do desempenho competente, já não tanto o sujeito disciplinar defendido por Foucault (1979⁸², 1999b⁸³), dotado de uma negatividade advinda de muros das instituições disciplinares que delimitavam bem os espaços entre o normal e o anormal. O poder disciplinar foucaultiano se dá antes mesmo do seu aspecto positivo e produtivo, pois se irrompe através de pequenos procedimentos e técnicas, enquanto mecanismos positivos, entendidos como produtores de saber, multiplicando e replicando discursos que induzem prazer e geram mais (e mais) poder.

Como diz ainda Foucault (1999a, 1999b), o poder não é algo que é simplesmente aplicado ao indivíduo para o disciplinar, mas, sim, é algo que transita pelos corpos dos indivíduos e, assim, os constituem como sujeitos disciplinares. Com isso, ele busca nos afastar de certas compreensões que ideologizam o poder e nos alertam para, em vez disso, compreendermos os saberes envolvidos nessas compreensões. Porque o que está no alicerce do poder, diz ele, são os mecanismos instrumentalizantes que formam e acumulam o saber. O exercício do poder se dá nos modos de operar e fazer circular um dispositivo de saber: “onde há poder ele se exerce (...) não se sabe ao certo quem o detém; mas se sabe quem não o possui” (FOUCAULT, 1979, p.75).

Já no século XXI, período em que o gênero Reality Show mais se difunde,

82 FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

83 FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999b.

vivemos outro momento, o do excesso de positividade, defende Byung-Chul Han⁸⁴. Segundo esse autor, em **Sociedade do Cansaço** (2015)⁸⁵, a “positividade do poder” é bem mais eficiente que a “negatividade do dever”, sem, contudo, uma anular a outra. Nela o sujeito de desempenho continua disciplinado, mas no desempenho de ser cada vez mais empresário de si mesmo, e que precisa realizar uma produção intensa de acertos e não-fracassos. O plural na afirmação da expressão norteamericana “Yes, we can” é sintomático do disciplinar para o “de desempenhos”, pois denuncia a positividade do “ter que desempenhar tantos desempenhos”.

Interessante perceber que esse “*si-mesmo*” enfatiza uma categoria imunológica quando o sujeito de desempenho, do qual fala Han (2015), parece estar sempre em uma guerra *consigo-mesmo*, que configura corpos imunizados de si-mesmos. Se antes era explorado, submetido, agora esse corpo explora a si mesmo no que outrora foi e ainda é um “deixar-se explorar”. É uma liberdade paradoxal, gerada por excesso de autoreferencialidade, em que o corpo se constrange, imunizando-se nessa empreitada de desempenhos da competência neoliberal.

O sujeito de desempenho está livre da instância externa de domínio que o obriga a trabalhar ou que poderia explorá-lo. É senhor e soberano de si mesmo. Assim, não está submisso a ninguém ou está submisso apenas a si mesmo. É nisso que ele se distingue do sujeito de obediência. A queda da instância dominadora não leva à liberdade. Ao contrário, faz com que liberdade e coação coincidam. (HAN, 2015, p.29-30)

Nas audições de programas de novos talentos, destacamos um dançar como ação de “desempenho de si-mesmo” e “consigo-mesmo”, que se distingue do simplesmente dançar para o outro. De um “nada é possível”, passamos para um “tudo é possível”. A alteridade competente de *poder-dançar* relaciona-se com o *saber-dançar* e caminham de mãos dadas com o sentimento de uma certa liberdade. Com a televisão, somos todos telespectadores de si mesmos, no exercício narcísico

84 Byung-Chul Han nasceu na Coreia, mas fixou-se na Alemanha onde estudou filosofia na Universidade de Freiburg e Literatura Alemã e Teologia na Universidade de Munique. Em 1994, doutorou-se em Freiburg com uma tese sobre Martin Heidegger. Atualmente, é Professor de Filosofia e Estudos Culturais na Universidade de Berlim e autor de uma dezena de ensaios sobre a sociedade e o ser humano.

85 HAN, BYUNG-CHUL. *Sociedade do Cansaço*. São Paulo: Editora Vozes, 2015.

da alteridade televisiva que, seguindo com a definição de que a televisão é a “máquina do narciso” (SODRÉ, 1984), é transformado em narcisismo de desempenho maximizado, uma vez que, nessa entrega a uma liberdade coercitiva ou de livre coerção, o “excesso de trabalho e desempenho agudiza-se numa autoexploração”. (HAN, 2015, p.30)

No discurso competente – de corpos e danças competentes – há um imperativo de ter que obedecer apenas a si mesmo na pressão do desempenho. É um componente dissimuladamente democrático que adoece corpos, mas não pelo excesso de autoresponsabilidade e autoiniciativa, mas por explicitar “o imperativo do desempenho como um *novo* mandato da sociedade pós-moderna do trabalho”. (HAN, 2015, p. 27)

Quando se enuncia que “todos somos artistas” - um entre tantos outros mantras contemporâneos neoliberais, também dissimuladamente democrático -, banaliza-se o que é ser artista. Tal mantra opera uma pseudodemocratização da arte com nuances capitalistas, distribuindo o “Capitalismo Artista”, como defendem Gilles Lipovetsky, em parceria com Jean Serroy, em **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista** (2014). Segundo eles, trata-se do “sistema econômico que funciona com base na estetização sistemática dos mercados de consumo, dos objetos e do ambiente cotidiano”. (LIPOVETSKY & SERROY, 2014, p. 48)⁸⁶

O caráter artístico do capitalismo produz consequências sobre os entendimentos acerca do que vem a ser a profissionalização e especialização do artista e de atividades reconhecidas como “artísticas”. O capitalismo se apodera do jeito artista de se colocar no mundo como um sujeito criador e o reduz ao sujeito criativo, a quem cabe ter uma sucessão permanente de boas ideias, para legitimar suas marcas e empresas.

Não é preciso dedicar a sua vida a essa profissão. Pode-se permanecer sendo amador e, ao mesmo tempo, conquistar status de profissional. Pois não se trata apenas de enfatizar estatísticas quantitativas do aumento dos profissionais das artes, mas de como qualificá-los nessa imprecisão do ser criativo.

86 LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

O capitalismo artista também é o sistema que contribuiu para democratizar largamente a ambição de criar, com um número cada vez maior de indivíduos exprimindo o desejo de exercer uma atividade artística paralelamente a seu trabalho profissional; eles reivindicam o estatuto de artista ainda que não façam disso sua profissão principal — e hoje grande número de amadores tem níveis equivalentes a certos profissionais. Estamos no momento em que, graças às ferramentas informáticas e à internet, o fosso entre profissional e amador não para de diminuir. São incontáveis os artistas plásticos, os videomakers e fotógrafos amadores; os participantes de corais se multiplicam; nunca os editores receberam tantos manuscritos; os quadrinhos, a infografia, a roteirização atraem cada vez mais jovens; e uma legião deles se candidata aos concursos de *reality show*, tipo *Nouvelle Star* e *Star Academy*, sonhando em se tornar estrelas (LIPOVETSKY & SERROY, 2014, p. 94-95).

Considerando a força comunicacional da imagem televisiva de dança, percebemos que algo é forjado na lógica do seu contrato de visibilidade, ora competitivo, ora narcísico, uma vez que se evidenciam discursos que modalizam/condicionam desejos e vontades, e que revelam graus distintos de engajamento. O corpo que dança nestes programas, que se transforma em “show” pela lógica das convocações, aparece como corpo artista capitalista (sejam corpos de amadores ou profissionais) e a sua dança passa a fortalecer uma dança biopolitizada como um produto criativo vendido como corpo competente. Apresenta uma dança competente apoiada no *saber/poder* dançar, fazendo jus ao entendimento de competência consagrado nas competições e difundido pelo discurso competente sobre as competências.

A criadora e diretora do c.e.m, Sofia Neuparth⁸⁷, durante um encontro pensado em interlocução com as discussões desta tese, nomeado de “O corpo competente para dançar”⁸⁸, em Lisboa, de 26 de julho a 14 de agosto de 2015, apontou a questão do corpo constrangido quando em contato com o ambiente da televisão. Convidada para participar do juri do programa português **Achas Que Sabes Dançar?**, um concurso franqueado do SYTYCD que faz jus como versão

87 Sofia Neuparth é portuguesa, diretora artística do centro em movimento – c.e.m, estrutura interdisciplinar de pesquisa em artes e dança, com foco na formação do corpo em movimento e na formação pedagógica.

88 Este encontro foi proposto ao centro em movimento – c.e.m, justificado pela relação artística com este centro artístico e o autor desta tese. O objetivo foi articular o pensamento artístico com o acadêmico, considerando a postura indisciplinar que norteia nossas discussões, bem como a importância desse centro artístico no pensar politicamente o corpo em movimento.

exemplar deste, Sofia confessou sua preocupação com a seguinte situação: como um corpo pode ser avaliado em um estado de constrangimento, ou seja, com sua liberdade de ação demarcada de forma tão ostensiva como em uma audição de TV?

Essa entrevista se alia a outra, realizada pelo site **Paraná online**, concedida no momento em que Sofia esteve em Curitiba em 2006, em que apresenta a perspectiva de pensar esse tipo de constrangimento do corpo. Segundo ela, um corpo pode até ser avaliado a partir de alguns critérios como ritmo, engajamento, mas são critérios que considerem a singularidade de cada candidato ou candidata na sua relação de corpo e de mundo, e não na exterioridade da experiência desse corpo, como acontece na televisão.

Complementa Sofia (2015, 2006), que o artista é um revolucionário eterno, mesmo que tentem enquadrá-lo em conceitos formatados. Na sua fala, porém, a ideia de arte como ferramenta se contradiz um pouco com o modo como pensa o corpo na dança, no viés somático que politiza sua fala. Sem invalidar sua argumentação, nos evidencia o corpo como relação e processo, constatemos aqui:

As pessoas que trabalham com a dança são elos fundamentais para o processo de desenvolvimento do ser humano. É preciso pensar o bailarino como pessoa antes de entendê-lo como um profissional do movimento. Se a dança já trabalha a sensibilidade da presença e a potencialidade da existência, é natural que esse estado de atenção nos permita ser cada vez mais atuantes de uma forma global em todos os níveis. No início da década de 90, na Holanda, percebi que o trabalho que eu estava elaborando e desenvolvendo também fazia parte de conceitos de outros profissionais e pesquisadores em dança de diversos lugares do mundo. A partir disso, dediquei-me inteiramente a esse conceito de dança em que arte é ferramenta para desenvolver a cultura de uma forma abrangente e do corpo como um lugar para desenvolver a dança (NEUPARTH, 2006).⁸⁹

Porém, como se sabe, nos programas de competição, os acordos são prévios e aplicados a todos, e o outro é sempre uma ameaça. Assim, constrangimentos individuais ganham contornos coletivos, daí nossa preocupação.

89 NEUPARTH, Sofia. A dança é mais a pessoa que o bailarino diz Sofia Neuparth. In: *Paraná Online*. Entrevista. Curitiba, 2006. Disponível em <http://www.parana-online.com.br/editoria/policia/news/167211/>. Acessado em 20/10/2015.

3.1. O Viés Biopolítico do Dançar para o Outro: Alteridades e Individuação em Audições de Dança na TV com a Internet

Os programas de competição de dança na televisão escolhem corpos que precisam mostrar competência em fazer algo que passa a ser lido como artístico. Alguém que sonha em seguir uma carreira pode escolher participar deles, buscando explorar a visibilidade que a televisão oportuniza. Um exemplo são os famosos *grand prix* internacionais, transformados no documentário **First Position** (Fig.06, anexo)⁹⁰, de 2012, com jovens dos EUA e de outros países, como Colômbia. Os jovens adolescentes, entre 10 e 16 anos, participam do documentário sendo eles mesmos. Enunciam discursos sobre o dançar a partir da competência adquirida em competições regulares. São eles: Aran Bell e Gaya Bommer Yemini, Joan Sebastian Zamora, Jules Jarvis Fogarty, Michaela Deprince e Rebecca Houseknecht.

No filme, falam das competições como oportunidade de conseguir um contrato de trabalho. É importante vencer, mas também é relevante conseguir boa visibilidade durante as audições para despertar o interesse de alguma escola de dança de renome que possa lhe oferecer um contrato de trabalho. Percebemos, nesse filme, uma relação audiovisual/televisual com a audição de TV tanto pelo caráter documental do cinema documentário (que, no caso, escolhe as competições como objeto a ser filmado), como também pela amostragem de desempenhos técnicos e de vida de corpos jovens. Todavia, talvez esse tipo de ambiente os torne mais aptos a se profissionalizarem como competidores de dança, do que a se tornarem dançarinos profissionais competentes.

Há nisso uma performatividade do corpo a ser considerada, uma vez que não podemos considerar suficiente dizer que algo é “potencialmente político por encontrar em si mesmo a sua execução”. A respeito do político-performático-performativo, Paolo Virno (2013) argumenta em relação à individuação, dizendo:

90 Documentário estadunidense, de 2012, dirigido por Bess Kargman, ainda não lançado no Brasil, apenas apresentado no Festival de Cinema do Rio de Janeiro, em 2012. A sinopse é reveladora: "A vida dedicada ao balé exige uma série de sacrifícios na busca pela perfeição. Seis jovens bailarinos de várias partes do mundo, com idades entre 9 e 19 anos, sonham em se tornar grandes estrelas profissionais. Para isso, eles se preparam para o *Youth America Grand Prix*, a maior competição de jovens bailarinos do mundo. Os jovens falam sobre a rotina de treinos exaustivos e a luta de alguns para superar a falta de apoio e financiamento enquanto se preparam para o grande teste de suas vidas."

Sustento que no trabalho contemporâneo descobre-se a “exposição à vista dos demais”, a relação da presença dos outros, o início dos processos inéditos, a familiaridade constitutiva com a contingência, o imprevisto e o possível. Sustento que o trabalho pós-fordista, o trabalho produtivo de mais-valia, o trabalho subordinado, introduz na cena dotes e requisitos que, segundo uma tradição secular, pertenciam à ação política. Isso explica, segundo o meu parecer, a crise da política, o desprezo que circunda hoje a práxis política, o descrédito no qual caiu a ação. (...) O âmbito da política copia estreitamente procedimentos e estilos que distinguem o âmbito do trabalho, mas a dita cópia resulta uma versão empobrecida, pálida, simplificada. A política oferece uma rede comunicativa e um conteúdo cognitivo mais pobre que o derivado do atual processo produtivo. Menos complexa que a do trabalho e, no entanto, muito similar a ela, a ação política aparece como algo pouco desejável. A inclusão na produção contemporânea de certos traços da práxis política, ajuda a compreender porque a multidão pós-fordista, é hoje uma multidão politizada (VIRNO, 2013, p. 33-34).

Estar diante do outro, nesse estado de avaliação, é algo que nos motiva a pensar as implicações do discurso competente na constituição de uma competência que consegue o corpo que está sendo avaliado. Concursos televisivos de novos talentos se ligam a competições de dança que também acontecem fora da tevê, como a que foi documentada no filme *First Position*. Situações estas que nos mostram a transformação do privado em público. Uma audição (antes apenas nos bastidores) passa a ter visibilidade tão forte como a própria competição. E quando essa imagem televisiva se difunde por meio da internet, expande o seu alcance.

Uma pergunta nos atiça a pensar: quando testemunhamos um corpo dançando em audições televisivas, que interstício se engenha na relação entre quem dança e quem assiste, lembrando que estamos em tempos de uma internet povoada por vídeos de pessoas exibindo suas danças cotidianas e pessoais? Quais as implicações políticas e estéticas estão aí implicadas?

Os bastidores se tornam produtos midiáticos e a televisão, um mobilizador de sociabilidades baseadas em desempenhos que se apoiam no entendimento de que qualquer um pode dançar. A espetacularização da dança, seguindo com Byung-Chul Han (2015), ganha, assim, mais outro contorno ao fortalecer o gênero *Reality Television*. A performance/desempenho dos potenciais vencedores, inclusive dos esforçados ou perdedores, nos instiga a redimensionar essa espetacularização e

repensar o poder midiático dessas performances em situação de avaliação.

Há um sentido nisso que pode elucidar o desempenho virtuoso considerando que na matriz do pós-fordismo, a produção contemporânea não escapa à lógica industrial. Este desempenho nasce de um *virtuosismo* relacionado ao trabalho (VIRNO, 2013)⁹¹, distinto do virtuosismo do balé, mais ligado ao aperfeiçoamento que destaca os mais capazes (mesmo este estando bem presente nos parâmetros de avaliação).

O virtuosismo torna-se trabalho massificado com o nascimento da indústria cultural. É aqui onde o virtuoso começa a imprimir sua marca. Na indústria cultural, com efeito, a atividade sem obra, isto é, a atividade comunicativa que tem em si mesma sua própria missão, é o elemento caracterizador, central, necessário. E é por esse motivo que, sobretudo na indústria cultural, a estrutura do trabalho assalariado coincidiu com a ação política (VIRNO, 2013, p.28).

O exercício da alteridade em um programa *reality show* padrão não é o mesmo que em um programa do gênero focado na busca por novos talentos. A distinção encontra-se na desvinculação da reclusão e do confinamento que caracterizam os famosos reality shows como *No Limite* (versão brasileira para o programa *Survivor*). No reality show de talentos artísticos, a ação que mais ganha relevo é o chamamento midiático para fazer parte do espetáculo de competição, na lógica do “recrutamento” como forma de convocação⁹². A televisão trabalha arduamente nesse sentido quando opera na cultura midiática de convocação (PRADO, 2013). Recrutar é um termo com significado militarista, bem como o “ser convocado”, por exemplo, para prestar serviço militar. Uma convocação midiática tem essa nuance relacionada ao exercício do poder no exercício da alteridade.

91 VIRNO, Paolo. *Gramática da multidão: para uma análise das formas de vida contemporâneas*. São Paulo: Annablume, 2013.

92 Existem diferentes tipos de convocação, a exemplo das cartas de intimação e editais públicos, no sentido jurídico e institucional. No masculino, convocatório é um termo que quer dizer, de modo geral, um procedimento administrativo pelo qual um ente público abre a todos os interessados a possibilidade de formular propostas a serem avaliadas, sendo a mais vantajosa e conveniente aceita para a celebração do contrato. Na convocação da TV para um programa de novos talentos, temos a 'audição', do inglês "audition". Trata-se de uma pequena apresentação a ser realizada diante de quem vai julgar. Na moda, o termo mais usual é 'casting', e ambos significam "escolha de elenco" a partir de um perfil prévio, e buscando quem tem o talento para atendê-lo.

Os enunciadores das máquinas comunicacionais se dedicam à especialização estética da mercadoria, já que a atividade de leitura, audição, televisão e imersão convoca o receptor a experiências multissensoriais construídas com apoio dos especialistas. Os enunciadores midiáticos, do marketing e da publicidade são sujeitos-supostos-sabedores que fornecem aos enunciatários o saber, na forma de mapas, ou seja, receitas modalizadoras para as ações. (PRADO, 2008, p. 11)

Tais programas constituem um forte segmento comunicacional de seriados televisivos de competição e evidenciam um tipo de hiperespecialização que distorce a noção do que vem a ser um profissional de dança e o que vem a ser uma formação profissional na área da dança. Tais programas se constituem, eles mesmos, em *corpomídias* da associação entre dança, entretenimento e competição, instaurando políticas midiáticas neoliberais (FREIRE FILHO; COELHO, 2012) de como o corpo que deseja dançar deve se comportar para ser vitorioso e bem-sucedido.

Na segunda década do novo século, o *Bios Midiático* de Muniz Sodré é ainda relevante porque associa “vida” (humana e não-humana) à “mídia-meio” (comunicação midiática). Mas esse termo instigante já não pode ser lido da mesma maneira, e alguns autores vêm trabalhando as suas novas relações midiáticas. Eles nos ajudarão a pensar, mais à frente, as “alteridades televisuais” que, por agora, consideramos como “alteridades televisivas”.

A televisualidade, que associamos à lógica de um modo de viver (SODRÉ, 2013), tem a televisão como principal elemento formador e, a partir dela, passamos a definir nossas vidas sob a lógica televisual de outras mídias-aparelhos. Consideremos como outros exemplos-indícios também o que vem acontecendo com a mudança do tamanho das telas de TV (acima das 50 polegadas), os projetores que transformam a televisão em cinema, os *home theathers*, a tevê no celular e no computador, permitindo ser assistida enquanto aguardamos o ônibus, estamos no banheiro da boate ou no restaurante.

Uma audição de tevê, no sentido das “artes do espetáculo”, é um bom exemplo de alteridade televisiva. É um chamamento para o corpo demonstrar competências e habilidades. Na audição, seja para um espetáculo teatral ou

mediático, a pessoa se submete a um tipo de concurso com julgamento feito por especialistas. É uma situação de enfrentamento de si para o outro (sendo julgado) e de enfrentamento do outro (com quem está competindo). Com grande performatividade, a audição encena a midiatização do outro.

Acreditamos que a abordagem multifacetada da *midiatização do capital humano*, além de permitir um entendimento mais denso dos processos de subjetivação configurados pelo novo espírito do capitalismo (cada vez mais fluido e cada vez mais baseado no modelo da rede), também poderá iluminar a reflexão sobre a forma como os dispositivos midiáticos afetam os processos comunicacionais e sociais. Quando nos referimos à *midiatização*, estamos pensando em uma ordem de mediações socialmente realizadas, em um tipo particular de interação, que transforma as práticas sociais a partir de um processo de significação que impregna todas as dobras sociais, como é o caso do capital humano. (FREIRE FILHO; COELHO, 2012, p. 09)

Há, nesse processo, uma pedagogização midiática que pode ser pensada na relação da televisão com o corpo e com a dança. Não se trata, portanto, de uma dança *midiatizada* no sentido de apenas veiculada, mas de uma dança *mediada*, ou seja, de um corpo dançante que se constrói por processos contaminatórios de mediação cultural (KATZ & GREINER, 2001). Em uma sociedade de mercado, e não mais industrial, corpos tornam-se mercadorias e, no caso da dança, corpos dançantes passam a fazer parte de uma *pedagogização* da mídia que fortalece estereótipos, dita fórmulas e formas etc, consagrando como se deve dançar e quem *sabe/pode* dançar.

Pensar os concursos de dança na televisão nos remete aos regimes de visibilidade midiática da televisão, que dizem respeito à modalização dos discursos. Nas falas e atitudes das pessoas que compõem o júri, as discordâncias seguem o padrão publicitário da comunicação televisiva e a dança que vai ser eleita deve também pertencer a esse mesmo tipo de comunicação, de preferência ultrapassando os limites do corpo comum para impressionar o telespectador. Os candidatos destes concursos fazem todo o esforço para se adequar a essa expectativa e o júri elimina os que não conseguem atingir a exigência técnica desse tipo de desempenho que socializa uns e dessocializa outros, meritocraticamente.

As audições – não mais meras audições fechadas, mas *open auditions* (audições abertas) – são prévias públicas do grande *show* que se mostram como eficientes dispositivos midiáticos: selecionam quem está apto e descartam quem não está, mesmo que seja um descartar momentâneo, pois há a meta da reciclagem, no sentido de um reaproveitamento de quem não foi bom o suficiente e poderá ter uma segunda chance, ainda nas audições, para entrar ou não na grande competição.

Essa “chance” é um teste de coreografia de grupo, dirigido por um coreógrafo, com outros candidatos que não foram tão bons na apresentação solo, mas que despertaram algum interesse do júri e poderão retornar para uma segunda avaliação individual, mediante entrevista. Após as audições, esse reaproveitamento continua, em certa medida, como reciclagem, pois os selecionados serão colocados novamente à prova naquilo que já mostraram para o júri, mas o que ainda podem ou saberão surpreender em suas habilidades e desempenhos.

Esse outro aspecto (a reciclagem) nos ajuda a avançar nessa discussão, ao configurar uma ação de empreendedorismo de si mesmo, essa “Dança S/A” que aqui propomos, nascida enquanto “Corpo S/A” de uma “Vida S/A”: “O corpo é uma realidade biopolítica” (FOUCAULT, 1994, p.80). Tais enunciadores do ambiente midiático “são sujeitos-supostos-sabedores que fornecem aos enunciatários o saber, na forma de mapas, ou seja, receitas modalizadoras para as ações” (PRADO, 2008, p. 97). Por intermédio da mobilização de emoções, valores e histórias exemplares, e contando com a participação de especialistas, estes concursos produzem uma ação nefasta, uma vez que afastam o telespectador de um engajamento crítico coletivo.

As responsabilidades éticas e comunicacionais que veiculam precisam ser problematizadas, pois a TV tem um poder avassalador na construção de uma percepção de mundo. Os programas de audição de dança vem consolidando mais do que um *jeito televisivo* de lidar com a dança e com o corpo que quer dançar *profissionalmente*. As audições consagram os aptos porque *têm uma boa técnica e bom corpo*, os vocacionados porque *têm o dom e o talento* e os esforçados porque *podem mas precisam trabalhar mais*; e, ainda, os desajeitados porque *não nasceram para dançar*. Sobre isso: “Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista”. (FOUCAULT, 1994, p.80)

A importância dos modelos de corpo que esse discurso televisivo vai montando com suas imagens midiatisadas da dança merece bastante atenção investigativa no âmbito da Comunicação. Os júris “especializados” ditam o que é e o que não é competência em uma prática que vai transformando o telespectador em consumidor daqueles tipos de dança. Nessa operação, pessoas, corpos e danças transformam-se em mercadorias e se fazem transformar como tais. O corpo desta competição deve ser moldado aos padrões instituídos, o que reforça ideia de corpo fabricável por um sujeito dedicado ou talentoso.

Assim, esses programas de TV:

(...) constroem regimes discursivos de visibilidade, fortemente sensorializados, em que certos itens são tornados positivos e podem vir às cenas midiáticas com seus modos de usar e suas receitas de vida boa, enquanto outros são disfarçados e relegados ao ostracismo (PRADO, 2008, p.98-99).

A promulgação da competência pela competição vai na direção das relações neoliberais que hoje nos governam. “O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo”, diz Foucault (1994, p.80). É no corpo que estão os subsídios para pensar processos de produção, armazenamento e transmissão da informação, por contaminação e por redes de conexão, pois “o próprio corpo resulta de contínuas negociações de informações com o ambiente e carrega esse seu modo de existir para outras instâncias de seu funcionamento”. (KATZ & GREINER, 2001, p.72)

Os contratos comunicacionais “são construídos para que a mídia funcione de modo performativo, ou seja, o dizer do enunciador todo-sabedor faz fazer nesse campo discursivo” (PRADO, 2008, p. 98). Investigar o discurso do corpo competente é, assim, falar de regimes de visibilidade nos *media*, o que implica considerar temas biopolíticos que estabelecem tipos específicos de contrato forjados pelos enunciadores midiáticos, em torno do sucesso, da saúde, da riqueza e da felicidade.

3.2. Dança e Imunização

O paradigma da imunização, apresentado por Roberto Esposito⁹³, colabora para uma outra compreensão desse corpo que dança na televisão em situação de avaliação. A imunidade, segundo esse paradigma, não é apenas a relação que liga a vida ao poder, mas o poder que conserva a vida e que protege a subjetividade na sua relação com o viver em comunidade (com outros que não eu).

Uma vez que o fenômeno da imunidade inscreve-se exatamente no ponto de interseção entre o direito e a biologia, entre o procedimento médico e a proteção jurídica, é evidente que também a política que isso determina, na forma de ação ou reação, vai revelar-se numa relação direta com a vida biológica. Mas a relação entre a biopolítica, por um lado, e a dialética opositiva comunidade-imunidade, por outro, é ainda mais intrínseca – no que se refere ao significado, de outra forma fugido, desse conjunto de dinâmicas de diferentes naturezas, reconduzíveis ao paradigma biopolítico (ESPOSITO, 2013).⁹⁴

O corpo imunizado, segundo o paradigma da imunização, dialoga com o discurso competente proposto por Chauí (2014, 1981), na medida em que percebemos uma pedagogia midiática da televisão que imuniza para os corpos que não seguem os modelos lá consagrados. Ao celebrar as formas da competência, nega outras possibilidades de dançar. Um corpo imunizado é também um corpo de *desempenhos* por estar sempre em guerra *consigo mesmo* nesse *si-mesmo* constantemente convocado para provar algo (HAN, 2015).

Fazer uma audição para um programa de televisão não é algo novo. Como já falamos um pouco, ter essa audição publicizada é que mostra uma novidade, essas audições abertas ao público de auditório e aos telespectadores. Quando os bastidores ganham relevo, a programação de TV passa a mostrar certa intimidade com algo que antes era da ordem do privado, normatizando o entendimento de mundo baseado na competição. Ao mostrar os bastidores no formato desses programas, a televisão transforma as pessoas em produtos e os programas revelam

93 Roberto Esposito é professor de História da Filosofia Moral e Política no Instituto Italiano de Ciências Humans de Florença e Nápoles, e também da Faculdade de Ciências Políticas del Instituto Oriental de Nápoles, onde dirige o Departamento de Filosofia e Política.

94 Acessado em <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/e-misferica-101/esposito>>.

como tais produtos são manufaturados.

Há nisso um dado importante porque vem da lógica do discurso competente. Ao mostrar como se dá o processo da feitura do produto, enquanto pedagogia comunicacional midiática, o que se faz é uma didatização midiática, exibindo os detalhes de como aquele corpo aprendeu a dançar e, ao fazer isso, “ensina” como se deve dançar. Algo certamente se aprende com o corpo que dança na televisão:

Nas últimas três décadas no Brasil, a cada ano uma nova dança ganha espaço na televisão. Lambada, Dança da garrafa, Dança da Lacraia, Dança da Motinha, Cavalo Manco, Bonde do Tigrão. A mídia surge como referência e espaço privilegiado de circulação de novas danças, muitas delas até então com pouca visibilidade. Este fato me fez refletir sobre a experiência diferenciada promovida pelo cenário midiático contemporâneo, no qual a televisão se torna um referencial para usos, sentidos, práticas e novas pedagogias da dança. Processo que não está restrito simplesmente à exposição da dança na mídia, mas que implica também um novo jeito, uma nova e específica maneira de viver a experiência dançante, outras possibilidades de aprender a dançar (TOMAZZONI, 2006).⁹⁵

Partindo do que pontua Tomazzoni, ficamos inquietos para pensar como a televisão se constitui como um “novo” lugar para aprender a dançar e ainda, como as danças que a televisão brasileira oferece constroem sociabilidades e alteridades. A dança exposta na TV do Brasil, enquanto “dança de periferia”, é transformada em fetiche, e essa transformação fetichizante não é da ordem do negativo nem do positivo. Uma vez que entramos em contato com uma informação televisionada com frequência, tornamo-nos corpomídia dessa informação e passamos a replicá-la. Aprendemos, sim, a dançar vendo televisão, pois aprendemos que podemos repetir o que vemos. Mas quando vejo alguém dançando e sendo avaliado no ato presencial desse dançar, sou confrontado não somente com o corpo-produto mas com o corpo-processo. Mostra-se a dança mas também se mostra o processo de aprender a dança, sempre envolvidos pelo discurso competente sobre o processo de aprender a dançar uma dança. Percebemos que a questão *o corpo que aprende a dançar ganha um contorno biopolítico e passa a ser lido como aprender a dançar* é

95 TOMAZZONI, Airton (2006). Televisão - um novo lugar para aprender a dançar. In: *Revista Eletrônica A Página da Educação*. N.º 158, Ano 15. Disponível em < <http://www.apagina.pt/?aba=7&cat=158&doc=11677&mid=2> >. Acessado em: 14/02/2012.

aprender a ser competente no dançar.

A ideologia da competência é da ordem do controle dos indivíduos na relação com seus corpos, na docilização do corpo para a construção de uma ideologia de mercado. Por isso, falamos do viés biopolítico, de uma política que se constrói no corpo e com o corpo. As negociações, que são contínuas, operam e não cessam, pois tornam-se corpo e passam a nos constituir, e vamos replicando o que somos pelo mundo. E se assim é, a pergunta a ser feita se refere ao tipo de informação que se replica, e não ao simples ato de informar.

O projeto neoliberal é corporal, como já enfatizou Foucault, no sentido de ser no corpo que ele se consolida. A televisão tem muita força na sustentação desse projeto, o que faz da televisão um corpomídia das ideias neoliberais. Nesse mundo que chamamos de globalizado, o corpo que dança na televisão torna-se um dos seus mais eficientes operadores ideológicos. Quando destacamos o corpo que dança nestes programas como sendo o corpo competente no discurso competente da ideologia neoliberal, o que buscamos é evidenciar que para entendemos o mundo, precisamos construir uma leitura crítica também sobre o conhecimento hegemônico, para não sermos meramente reativos. A regulação que a televisão opera através do discurso competente neoliberal traveste-se de emancipatória, imunizando o corpo com um discurso que diz que podemos fazer o que quisermos, mas acaba regulando o saber que esse poder fazer envolve. Se somos todos artistas e se todos podemos dançar, fica quase impossível pensar corpos-artistas de outro modo que não seja o regulado por um discurso que democratiza regulando, em vez de emancipar.

Seguindo com o que defende Boaventura de Souza Santos (1999), a regulação se apropria da lógica democrática para emancipar de forma regulatória. O discurso competente que Chauí apresenta dialoga com Santos nesse sentido: enunciamos discursos reguladores de competência maquiados de emancipatórios. Há nisso uma competência de extrema eficiência ideológica, o que transforma esses discursos simultaneamente em discursos competentes e discursos da ideologia da competência.

Identificar outros tipos de talento não é tarefa muito fácil se nossa percepção está imunizada por um único jeito de dançar; se estamos constrangidos por um jeito regulado que, contradictoriamente, se vende como emancipador. Emancipa, mas imuniza quando regula. O antídoto é vendido como um veneno que não mata, pelo contrário, alimenta conservando o corpo vivo de modo regulado.

Não é à toa que o termo “audição”, enquanto *palavra de ordem*, tem uma vertente jurídica no seu corpus de significados. Ser convocado para uma audição é prestar contas, dar uma satisfação sobre determinada acusação ou caso. Nesse contexto, ser competente no ato/audição ao prestar contas, garante ser inocentado, mas caso não seja, sua culpa se dá porque não foi competente o suficiente para mostrar e convencer de sua inocência. A grosso modo, uma audição jurídica tem parecença com a audição artística, mas a primeira se apoderando da segunda. Uma audição nas artes pode ser uma experiência positiva se for atrelada à experiência e não ao julgamento de ser ou não escolhido. Pode parecer utópico, mas se é a utopia que nos faz mover ideologicamente, podemos olhar também para a audição como um lugar de experiência emancipatória que emancipe, em vez de uma experiência emancipatória que regula e, descaradamente, uma experiência regulatória que regule com o maior requinte do exercício de poder e alteridade.

Os concursos televisivos de novos talentos têm uma peculiaridade: a relação com o outro que não sou eu, mas um outro que “pode” vir a ser esse “eu”. Trata-se de uma ação de convocação para ver o outro. A motivação principal é acompanhar o desempenho do outro, que faz de uma competição de tevê um momento de potencialização da sua alteridade.

Se o outro se saiu bem ou não; se o outro fez algo impressionante ou nada extraordinário, como o outro conseguiu fazer aquilo que ninguém havia conseguido, mas se ele conseguiu, eu também posso conseguir ou nem arrisco. Há nisso um tipo de alteridade que nos interessa na relação com a tevê e na tevê, que tem a ver com o ver o outro competindo, ver o outro derrotado, ver o outro vitorioso, esse outro que é visto e produzido no ser competente através da competição.

Esse fenômeno da televisão, caracterizado pelo exercício da alteridade em

seus componentes biopolíticos e imunizantes, vai cada vez mais espetacularizando as intimidades convocadas e o que, de início foi o aceitar a convocação para o *show*, passa por uma outra transformação, quando o *show* da realidade da TV determina uma ficcionalização da nossa chamada “vida real”. Iniciamos assistindo programas de gastronomia e, na fidelidade aos programas reality shows, também usamos nosso tempo livre para acompanhar os programas sobre trocas de família, e assim seguimos, com um engajamento midiático que faz com que o cotidiano de nossas rotinas de vida passe a conviver com o tipo de ambiente desses programas.

Ver corpos competindo para realizar determinadas ações, valoriza a competência através da competição e instaura a sua lógica em nós, borrando a separação entre valores praticados na TV e na sociedade. Desse modo, ser competente em ver o outro competindo para ser competente nos coloca em chequemate, destituindo o exercício do livre arbítrio porque passamos a nos sentir incompetentes se não estivermos sendo competentes no modelo que tais programas estandardizam. Ele se torna o tipo de desempenho que trazemos também para a vida para sermos felizes.

Um reality show é, assim, mais do que somente a espetacularização de certas habilidades, pois contamina rotinas de comportamento com a sua comunicabilidade de testemunhos em primeira pessoa – o que dialoga com o que Virno (2013) fala a respeito de uma produção de comunicação por meio da ação de comunicar. Tanto que a fala de quem testemunha, por exemplo, sobre suas angústias profissionais, é performativa não porque significa algo, mas principalmente porque realiza algo quando profetiza esse testemunho.

Essa eficiência, a do reality show, é tamanha porque, além de outros aspectos, opera adaptando-se a partir de outros gêneros televisivos (MATEUS, 2012), e os do tipo “novos talentos” denotam essa perspicácia midiática. Neles, ser confidente de si não é mais da ordem do privado nem somente do público, pois opera nos dois como elos que se alimentam mutuamente. Quem participa de um *reality show* precisa ser competente até no modo como escolhe testemunhar a sua vida, isto é, como o faz enquanto virtuosismo testemunhal sentimentalista.

Os reality shows do campo das artes são “artísticos” porque engajados nesse modo de comunicar que se realiza no fazer. E o seu fazer é da ordem do desempenho “artístico”. Esse fazer profere promessas momentâneas, que são ditas como profecias, mesmo antes da performance de desempenho ser, de fato, executada para o júri e ser editada para ser televisionada: “olha como eu sou bom, vocês não vão se arrepender”.

No Brasil, esse corpo competente das audições vem dos concursos no rádio, continuou nos famosos “shows de calouros”, como os do Chacrinha e Sílvio Santos, permanecem sendo replicados até hoje em canais locais. Dos concursos de rádio aos concursos de músicas televisionados, um espaço para novos talentos se democratizava. Com a chegada dos anos 1970, período em que o liberalismo ganhou sua nova roupagem como política econômica neoliberal, essa democratização na televisão fez-se embrionária do que hoje é a pseudo-avaliação dita “artística” de programas de auditório e com júris. É um aspecto relevante, dado o processo evolutivo de descompromisso da televisão com o exercício do pensamento crítico.

A lógica do segmento *Reality Show* mobiliza novos talentos e institui que talento artístico se reconhece pela execução eficiente, mas não deixa muito claro para quem assiste que existe uma câmera que filma, enquadra e edita cada imagem, agregando uma ênfase que conduz o olhar do telespectador sem que ele identifique esta operação meticulosa. Até mostrar os bastidores guarda um mistério. Talento passa a ser a habilidade de fazer algo “extraordinário” no “ordinário”. Tanto que também não são poucos os que decepcionam e são transformados em algo extraordinário para serem alvo de chacota ou se relativismo egocêntrico (“ainda bem que não foi comigo”). O artístico ganha uma conotação de piada pronta. Talento artístico tanto pode ser visto no cachorro acrobata como no vendedor de celular que, sem ser profissional, canta ópera. Deixar-nos boquiabertos vale como “artístico”.

Dois programas reality show trazem no título a palavra “talento” e pertencem a uma mesma linhagem televisiva anglo-saxã: *American Got Talent* (EUA) e *British Got Talent* (Inglaterra). Chama atenção, porém, o verbo *to get* (conseguir), conjugado no passado, como *got*. Não são apenas de dança, mas podem ter dança,

circunstancialmente, uma vez que são considerados programas caça-talentos. Suas audições não são tão fortes como as do SYTYCD, mas tem espaço garantido nessa midiatização do talento artístico para todos e a qualquer custo. Nota-se nesses dois exemplos como um *reality show* de artes funciona como um operador cognitivo que replica, em alto grau de precisão, entendimentos que fazem do ser artista na vida um ser artista do capitalismo artista. E pior, o que poderia ser o empreendimento profissionalizante do corpo artista acaba sendo constrangido dentro da habilidade de um tipo padrão de desempenho. A arte (como sinônimo de habilidade) de saber mostrar que se pode ser artista.

Esse empreendedorismo competente da competência, de que já falamos, determina ainda um falso entendimento do próprio empreendedorismo porque empreender pode ser menos individualizado e mais do coletivo. Tais programas nos fazem esquecer da extrema importância do viés cooperativo na nossa evolução, não praticam a força do estar juntos para a construção de um comum.

Nesse ponto é que o discurso competente vai traçando uma teia mais e mais emaranhada de caminhos impossíveis para muitos e apenas possíveis para poucos. E não se trata de dizer que os meios de comunicação são os únicos responsáveis e que a mídia desses meios é que cumpre o papel de nos fazer empreendedores. A replicação de um padrão de corpo competente impede as relações humanas em sua potência humanizante de sociabilidade.

Quando assistimos corpos dançando e sendo julgados por um júri que diz o que é competência em dança, não somos apenas sugestionados a compreender bem ou mal a dança, mas colaboramos para manter uma sociedade que pune os que não são competentes e os que não sabem ser competentes.

A dança não é pretexto, mas engrenagem e, por ser no corpo que a dança acontece, seu sucesso de audiência é até previsível. Mas há distinção entre ver um corpo dançando ou um corpo cozinhando em situação de competição. A dança é no corpo e na gastronomia, a habilidade se exterioriza no prato realizado. Nesse sentido ser competente na ação de dançar é biopolítica na sua materialidade.

Lidando com o corpo, a incompetência não é tanto o antônimo da

competência, mas sua incompletude: o talento e a vocação não são suficientes ou, simplesmente, não existem. E há algo que precisa ser sublinhado, pois a dança que se propaga nesses programas não se assemelha à dança que se apresenta nos teatros e em todos os outros ambientes nos quais não está regida pela competição na TV (neles, o movimento de dança precisa ser o movimento que vai dar certo na televisão). Contudo, nestes programas, a dança não busca apenas a competência, mas a potência de uma competência possível sob a alegação de uma amostragem pública. A partir do que neles se dá, a análise linguística ganha status político e desestabiliza uma sintaxe enrijecida por uma semântica imunizada. Assim, ser incompetente é um “não”, mas longe de algo que se nega na competência. Fica próximo de um “não” como “in”, sua impossibilidade de concretude. Do não para a impossibilidade.

No caso das imagens publicitárias geralmente associadas à dança, há nelas um aspecto que nos interessa porque reverbera a práxis televisiva e do televisual. Na campanha da Fundação Cultural de Curitiba, divulgada na contracapa da Revista da Bienal Internacional de Dança de Curitiba (na primeira e, até agora, única edição desse evento, em 2013), o discurso competente sobre competência fez-se tão evidente, em letras maiúsculas, que nem parecia vindo de uma instituição pública. A redação do texto diz assim: **“TEM DANÇA PARA VOCÊ SE EMOCIONAR. TEM DANÇA PARA VOCÊ SE ANIMAR. TEM DANÇA PARA VOCÊ SE PERGUNTAR: COMO ELA CONSEGUIU FAZER AQUILO?”**.

Como se vê nesse discurso, também aí a dança está fortemente associada ao entretenimento que emociona, que supera limites e surpreende e que precisa desse confrontamento com o outro naquilo que pode ou não, naquilo que sabe ou não. A dança é algo que precisa impor ao corpo uma norma. Contrapondo a pergunta final dessa escrita publicitária, que já traz uma pergunta na sua estrutura: Se eu consigo fazer o que ela conseguiu fazer, então não vale a alcunha de dança? Qualquer semelhança com o nome do SYTYCD ou com um de suas versões, não é mesmo mera coincidência, pois fazem parte da mesma formação discursiva do discurso competente sobre competência.

Na mesma revista, em sua primeira página interna, foi publicada a campanha

da Nissan, empresa multinacional japonesa fabricante de automóveis e, também, patrocinadora oficial desse evento, com a seguinte redação publicitária, também em caixa alta: **“CARRO E DANÇA TÊM MAIS COISAS EM COMUM DO QUE VOCÊ IMAGINA”**. Aqui, a dança passa a ser assemelhada ao desempenho da performance automobilística. Na sua formação discursiva, a metáfora da fábrica e da montagem serial faz-se tão contundente e normalizada que “parece” passar desapercebida nessa associação, o que não é o caso.

Sabemos que a lógica do capitalismo é fabricar produtos diferenciados para a manutenção de um fluxo de consumo constante. Não se trata de um diferente que desestabiliza um padrão, mas que segue a lógica de fortalecê-lo. Essa lógica se reproduz no ambiente das competições televisivas: as imagens são diferentes, mas não como acionamentos de singularidades; e sim, como uma ação homogeneizadora. Em vez de criar uma diversidade que se diversifica na singularidade, enuncia a obrigação de se diferenciar do outro porque o outro, diferente deste, é uma ameaça constante.

Explica Prado (2013, p. 19): “Ser diferente significa pertencer a um grupo de diferentes *idênticos*, sendo homólogo a todos no grupo e diferente dos outros de outros grupos”. Tal operação é de facilitação do discurso competente em suas organizações empreendedoras de um sistema que atende pelo desejo e pela necessidade fora da experiência do corpo, tornando-se corpos empresariais e governados pela edição biopolítica de enunciadores televisivos múltiplos e em todas as frentes. São movidos por uma *diferença governável*, que não é mesmo a dita *rebeldia indomável*. Quem pode escapar transforma-se no quem saberá escapar.

Entre as radicais transformações culturais e mercadológicas implantadas na passagem da modernidade para o período que muitos qualificaram de pós-modernidade, estão a diferença de vivência do tempo e do espaço e dos modos de construir a própria individualidade (PRADO, 2008, p.90).

Os interesses são munidos pelo *jogo midiático neoliberal* (FREIRE FILHO; COELHO, 2012). As imagens são mais que apenas televisionadas, mas sim televisivas por serem qualificadoras de mercado, e um mercado agônico de

competências capitalistas e corpos competentes que se “autoagonizam” em rotinas repetitivas. Não se trata, portanto, de um corpo *midiatizado* no sentido de apenas veiculado – no nosso caso, o corpo que dança na TV –, que se constrói por processos contaminatórios de mediação cultural (KATZ & GREINER, 2001). Em uma sociedade de mercado, e não mais industrial nem pós-industrial, corpos tornam-se mercadorias de produtos de si mesmo, resultantes de um processo de produção de fórmulas de sucesso, que fortalecem estereótipos em permanente estereotipização.

A modalização dos discursos faz pensar o corpo em moldes pré-definidos, enunciados exaustivamente em programas reality shows. Tornam-se visíveis na sua invisibilidade cotidiana, logo transformada em visibilidade midiática. O corpo que tem contato frequente com esse gênero passa a materializar a ideologia da competência pelo discurso competente, que imuniza tanto naquilo que descarta, elimina, mas também naquilo que opera como expectativa de validade de sua presença televisiva. Quem não atinge as metas não é apenas descartado, mas descarta em si próprio a expectativa de ser capaz de “dar certo”. Os regimes de visibilidade que esses programas constroem, não só nos sensorializam para convocatórias prescritivas da mídia, mas também nos condicionam a prescrever: os outros e nós mesmos.

Nestas audições de seleção de elenco, a influência da tevê, em termos de estandardização, pode ser percebida como dispositivo de poder, como já foi dito, mas agora não apenas pelos veredictos do júri que enaltecem os ditos aptos. A autocensura passa a regular o processo de individuação dos candidatos, evidenciando-os como *corpomídias* do discurso competente que os prejulta e prediz como apenas “teoricamente vocacionados” ou, se não, como os que precisam ser “esforçados” e menos “desajeitados”, eliminando do páreo os ditos “não-nascidos” para dançar. Eis aqui, retomando Foucault (1994), a realidade biopolítica da sociedade capitalista que se faz somática/corporalmente como discurso.

A importância dos modelos de corpo que esse discurso televisivo vai montando com suas imagens midiatisadas merece bastante atenção investigativa, em termos ideológicos e cognitivos, no âmbito da Comunicação. Os júris “especializados” ditam o que é competência do ser artista e artístico, e o que não é competência nessa área, a partir de uma prática imposta pelo mercado.

Nessa operação, pessoas e corpos transformam-se em mercadorias em que tais modelos vêm certificando identidades fixas ou estilos de vida idealizados; e que são problemáticos ao reforçar uma ideia de corpo fabricável, moldável, incutindo a competição no corpo quando este precisa ser mantido, a todo custo, dentro dos padrões corporais ideais de mercado. Como, então, na passagem de uma cultura de massa para *uma cultura das mídias* (PRADO, 2008), transformamos “nossa” jeito de se relacionar, cognitivamente, com aquilo que nos é posto pela televisão contemporânea, reconfigurada como um jeito de viver midiatizado, inclusive com o advento da internet? Eis uma pista, diz o autor: “Os contratos comunicacionais são construídos para que a mídia funcione de modo performativo, ou seja, o dizer do enunciador todo-sabedor faz fazer nesse campo discursivo” (PRADO, 2008, p. 98).

O “se ver na tevê” pode estar dando lugar ao “ver o outro na tevê”. Sodré (2003) discorre sobre as lógicas midiáticas que operam na vida de cada um de nós como bios midiático, não somente atravessadas por diversos meios, mas embebida neles, havia uma interrogação em torno da televisão em sua importância majoritária enquanto meio mais popular e popularizador de informações. O fato é que os títulos de muitos programas reality show – nas palavras que os nomeiam, principalmente os de dança e os das artes – são representativos de políticas do corpo. Nomear é político, diz Greiner (2007 p. 13): “nomear já é agir, organizar no corpo uma atitude”. Não há neutralidade nas escolhas terminológicas:

Se, como se sugeriu, a terminologia é o momento propriamente poético do pensamento, então as escolhas terminológicas nunca podem ser neutras. Nesse sentido, a escolha da expressão “estado de exceção” implica uma tomada de posição quanto à natureza do fenômeno que se propõe a estudar e quanto à lógica mais adequada à sua compreensão. Se exprimem uma relação com o estado de guerra que foi historicamente decisiva e ainda está presente, as noções de “estado de sítio” e de “lei marcial” se revelam, entretanto, inadequadas para definir a estrutura própria do fenômeno e necessitam, por isso, dos qualificativos “político” ou “fictício”, também um tanto equívocos. O estado de exceção não é um direito especial (como o direito da guerra), mas, enquanto suspensão da própria ordem jurídica, define seu patamar ou seu conceito limite. (AGAMBEN, 2004, p. 15)⁹⁶

96 AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.

Ao compreender o termo *convocatória*, é possível perceber também forte vínculo de sentidos e significados com: ordem, chamada, reunião, chamamento, intimação, procedimento, contrato, comparecimento, talento, competência, competitividade, concurso, audição, teste, avaliação, perfil, escolha. O que podemos, então, refletir sobre o corpo sendo convocado para dançar na tevê? Que corpo é esse que dança na tevê? Tanto que, nos primeiros anos do século XXI, esse corpo que dança para a câmera, e que faz dele um produto bidimensional de enquadramento televisual, busca gerar audiência. A questão que se coloca é o tipo de dança que esse corpo deve realizar para essa tal e tanta audiência pretendida.

O corpo vem se popularizando cada vez mais na mídia televisiva, em termos de presença em programas de entretenimento. Está nos programas de auditório e também nos reality shows, formatos mais recentes, que são tão intrinsecamente competitivos que passam a ser conhecidos também como *reality competition show*. Neles, a superexposição de um corpo-produto-pronto-para-ser-consumido alimenta, em certa medida, o *voyerismo*, modelizando um certo corpo que passa a ser tratado, na ação que modaliza o discurso sobre ele, como o corpo ideal para dançar. Esse corpo dito ideal é capitalizado: um corpo para o mercado e que segue parâmetros externos, nos quais o indivíduo vale mais pelas formas que exibe e pelo corpo que acredita “ter”. Tratar o corpo assim tem implicações biopolíticas que não são tão evidentes, e a primeira delas é que não “temos” um corpo, pois “somos” corpo! Ao acreditar “ter um corpo”, replica-se a concepção de que o corpo é a embalagem de um sujeito que mora dentro dele. O corpo passa a ser mídia desse “ter um corpo”, uma formulação de amplo alcance que ultrapassa sua condição televisiva.

Com a Teoria Corpomídia (Katz & Greiner), propor o corpo como uma embalagem, um envelope ou um recipiente significa reiterá-lo como um lugar onde mora um homúnculo, solista de um teatro cartesiano (Dennett, 1991)⁹⁷. O conceito de corpomídia propõe o corpo como uma coleção de informações sempre em transformação, como um estado dessa coleção e não como uma “coisa que se tem”, mas algo que se está sempre sendo aprontado. A televisão do reality show tende a negar esse “estar se aprontando” do corpo, sua processualidade. Será por quê?

97 DENNETT, Daniel. *Consciousness Explained*. New York: Little, Brown and Co, 1991.

3.3. A Dança Imunizada no Capitalismo Artista

Como falamos, o corpo não é algo pronto. O corpo se apronta. Quando esse corpo é um corpo que se materializa enquanto “artista”, como acontece na dança, esse corpo é cada vez mais algo que só se apronta no *quando de um durante*.

Quando se olha para o corpo humano, percebe-se que se trata de um exemplo privilegiado. Não há melhor lugar para deixar explícito o tipo de relacionamento existente entre natureza e cultura. Não há outro tão apto a demonstrar-se como um meio para que a evolução ocorra. Corpo é mídia, nada além de um resultado provisório de acordos cuja história remonta a alguns milhões de anos. Há um fluxo contínuo de informações sendo processadas pelo ambiente e pelos corpos que nele estão (KATZ, 2003, p. 263).

Por isso, no Capitalismo Artista, há uma compulsão pelo emotivo e, se tratando da dança, essa compulsão é de que se trata de uma arte expressiva que trata o corpo como algo pronto, de uma expressividade aprontada. As raízes são históricas, advindas, em certa medida, da dança moderna norte-americana, mas, certamente, de tratamentos que a reduzem a mera expressão de um eu-dançante. Não por acaso, o programa SYTYCD traz esse discurso tão recorrente que enuncia a dança como a arte no qual o corpo precisa expressar sentimentos individuais e que tal sentimento, ao ser expresso, “revela” uma verdade interior. A própria ideia de audição (seleção de elenco) aproxima-se de outro sentido, o da audição como ato de ouvir e escutar. Uma audição é ver/ouvir, é escutar o que o outro tem a dizer, o que tem a expressar dançando, como isso não tem a ver só com o ver da visão.

O ver dança na televisão pelo enquadramento do reality show é também o ouvir dança. Contudo, há uma valorização em excesso desse “ver dança” que não supõe o “ouvir dança”, ou seja, há uma relação televisiva entre quem dança e quem ver quem dança, e esse último transita no dentro e fora da TV. Se eu danço para um júri avaliador ou num desfile de moda, pode parecer óbvio, mas não é, que há uma ação de dança que se materializa no interstício da percepção que transitam entre o corpo-artista e corpo-público, e que não se restringe à visualidade do ver stritu sensu. Seguindo com Katz & Greiner (2012)⁹⁸, essa “hipervalorização de um certo

98 KATZ, Helena; GREINER, Christine. *Visualidade e imunização: o inframince do ver/ouvir a dança*. Anais do II Congresso Nacional da Dança - ANDA. Salvador: julho/2012. Disponível em:

entendimento de visualidade tem operado como uma estratégia biopolítica de imunização, que dificulta o contato com a arte contemporânea”.

Se a dança tem uma verdade interior que precisa ser expressa no momento da ação de dançar e que essa verdade precisa ser decodificada por quem ver essa ação, promove-se um entendimento que a fala da dança é uma mensagem a ser transmitida, contada. Há nisso uma contradição, que essa verdade, dita interior, só existe se for posta para fora, um interior a ser exteriorizado em sua plenitude, que não é outra coisa senão a verdade apenas de quem a assiste. Falar algo é também reconhecer o modo como quem fala se posiciona no mundo ao falar algo. Uma fala que é/torna-se corpo. Daí já podemos antever o que esse tipo de enunciado (uma fala que expressa uma verdade interior) promove, *competentemente*.

A dança existe na visualidade que materializa. Quando se diz que ela ‘expressa uma verdade interior’, se atesta que o que a dança faz é trazer para a luz a ‘verdade interior’ que vive em algum “quarto escuro do corpo”. Isso ocorre porque a ligação da dança com a ‘verdade interior’ produz um poderoso discurso confessional, que, como toda confissão, se absolve de qualquer contestação no próprio ato da sua enunciação (KATZ & GREINER, 2012, p.03).

Na televisualidade da dança, vista em tantos programas reality show, esse enunciado de uma verdade interior a ser expressa pouco tem sido instabilizada. Ao contrário, cada vez mais se fortalece e, ao que parece, é o que faz a audiência desses programas vibrarem num mesmo movimento emotivo visualmente expresso. Ao lidar com a dança como linguagem, pressupomos ser uma língua que se manifesta no corpo e com ele é manifestada. Logo, “no caso da língua da dança, a visualidade se destaca como uma questão” (KATZ & GREINER, 2012, p. 04). Tanto que o caráter confessional faz tanto sucesso no reality show e quando estes são “de novos talentos” e “de dança”, essa condição se potencializa como ação midiática.

Uma verdade interior a ser expressa tem no ato da confissão um dispositivo que opera no corpo e se autolegitima nela. Olhar para a câmera e confessar essa minha verdade interior que, até então, ninguém conhecia. Quem me assiste depara-

se com uma verdade interior que lhe é exterior. Essa confusão pode ser lida biopoliticamente porque imuniza: se algo é dito como fala confessional, como essa fala seria avaliada? E se for uma “confissão de dança”, o que muda?

O discurso confessional faz parte da práxis televisiva do reality show. A fala do outro a respeito de suas expectativas de vida e de dança já não pode ser entendida apenas como mero recurso midiático. Constatamos essa estratégia recorrente mas, agora, percebemos que o ato de confessar algo para uma câmera de tevê anula a performatividade do momento presente da audição avaliativa, porque algo já foi dito e legitimado no que foi dito previamente. O que é ouvido no ver dessa audição? Pode até não corresponder com a ação motora dançada, mas algo já se instaura antes, imunizando quem ver dança para o que acontece no corpo de quem dança.

Com a Teoria Corpomídia, Katz e Greiner (2012) trazem, mais uma vez, Foucault para a discussão. As autoras explicam que, quando analisa o discurso confessional, o filósofo diz que “a agência da dominação não reside naquele que fala (já que é ele o obrigado), mas naquele que ouve e nada diz: não em quem sabe e responde, mas em quem pergunta e não se supõe que saiba” (FOUCAULT, 1984, p. 64 apud KATZ & GREINER, 2012, p. 04). Esse jeito de discutir a ação da confissão é algo não tão aparente, como comumente achamos, pois abre espaço para outros aspectos do discurso confessional, que podem vir à tona no como tal discurso se relaciona com a expressão de algo que não se vê, mas que constrói uma presença.

Um desses aspectos, defendem as autoras, é que há uma relação de dominação de quem assiste dança com quem dança, ou seja, quem assiste domina a quem é assistido. Tanto que é habitual de pessoas que veem dança traduzir o que viu porque acreditam que existe uma mensagem a ser decodificada. É da ordem da expressão e todos nós podemos expressar o que sentimos, porém sabemos expressar o que sentimos no que o outro, fora de mim, sentiu? Esse aspecto questiona justamente o fato de que é exigida da dança uma verdade a ser confessada, uma mensagem interior que só acontece pelo ato da confissão.

Como apontam Katz e Greiner, a legitimação de uma verdade interior é a que é expressa nessa dança e que precisa confessar algo. Seguem com Foucault ao

dizer que a forma confessional absolve a dança do que a faria dança, no corpo em que ela acontece e nele se autolegitima como dança. O sentimento interior do outro e quem pode questionar esse ato que se confessa. A dança contemporânea, entendida como estilo e, ainda, como arte contemporânea, é onde essa ocorrência é frequente e preocupante. Porém, esse tipo de tradução parece operar como necessidade para outros tipos de dança, até mesmo, de outros contextos culturais. Se eu digo que sou um dançarino do Nordeste e confesso minha dança popular interior, estou me valendo dessa operação tradutória da confissão. É como se a materialidade da dança no corpo não desse conta para que seja reconhecida como dança. Para isso, é quase exigido que haja esse desabafo psicanalítico senão melhor encontrar outro modo de se comunicar. Pois excesso de visualidade imuniza.

Sem esse vínculo com algo invisível que se torna visível pela dança, a tendência é concordar que se não há nada para ser traduzido, não é dança, porque está rompendo o contrato tradutório entre a ‘verdade interior’ e a forma que ela pode tomar na dança. Não sem motivos, o pensamento crítico precisa de uma certa obscuridade para se constituir, o que faria da dança confessional um exercício de submissão, sem autonomia (KATZ & GREINER, 2012, p.05).

Temos aí, alerta Esposito (2010)⁹⁹, o risco da perda da voz do sujeito, de sua individualidade e, assim, seu *Bios*. Uma dança que não expressa uma verdade interior rompe com o acordo da confissão biopolítica apresentada por Foucault. Falar de dança moderna, então, faz todo o sentido nessa relação com a imunização na dança. Na dança moderna, por exemplo, a generalidade que impera é que o sujeito precisa se libertar e isso só é possível na expressão de um eu-indivíduo. Viver em comunidade é, em certa medida, a negação do que nos faz indivíduo e sujeito; mas também é o modo de gozar de direitos que garantiram minha individualidade.

A imunidade é o poder de preservar a vida e que nela não é exterior. Como na prática da vacinação, na qual se introduz algo no corpo para que este esteja protegido, que tenha uma boa defesa de possíveis entradas nocivas ou quaisquer outras que possam ser letais. A estrutura dos sentidos imunitários se autoreferencia porque aquilo que o corpo entra em contato como sendo algo nocivo acaba por

99 ESPOSITO, Roberto. *Bios. Biopolítica e Filosofia*. Lisboa: Edições 70, 2010.

pactuar com uma defesa nascida do que poderia ser um ataque.

Ela [a imunidade] salva, assegura, conserva o organismo, individual ou coletivo, a que é inerente – mas não de uma maneira direta, imediata, frontal: submetendo-o, pelo contrário, a uma condição que, ao mesmo tempo lhe nega ou reduz a força expansiva. Como a prática médica da vacinação em relação ao corpo individual, também a imunização do corpo político funciona introduzindo no seu interior um fragmento da mesma substância patogênica da qual o quer proteger e que, assim, bloqueia e contraria o seu desenvolvimento natural (ESPOSITO, 2010, p.75).

A dança não escapa a essa lógica imunitária, muito menos configura uma exceção. Defender que há um excesso de visualidade confessional, determinante na formação discursiva de muitas falas de dança, tem consequências. Não percebemos os danos que essas falas confessam, porque estamos imunizados pela crença de que é na expressividade e no emotivo que a dança é identificada como dança. O que estiver fora dessa moldura, não aplicada a ela, deixa de ser dança, perde sua legitimidade como tal para ser outra coisa, menos dança. Isso nos preocupa.

Embora seja uma introdução ligeira ao paradigma da imunização, com ela já podemos propor que o excesso de visualidade na dança se transforma em uma forma imunitária. Ao mesmo tempo que protege a dança, garantindo-lhe o reconhecimento a partir da visualidade, a aprisiona em um discurso confessional: a dança é o que a visualidade expressa; seja ou não a expressão de uma ‘verdade interior’, será sempre algo retirado da “caixa preta do corpo” para a visualidade, se continuarmos a sustentar que a dança é o que expressa (KATZ & GREINER, 2012, p. 10).

A presença da dança em programas reality show transforma o corpo que dança em protagonista expressivo e emotivo no capitalismo artista. Daí, quando uma dança que não faz parte do ambiente televisivo entra em contato com ela, algo se processa na lógica da imunização: não há parecença porque não há nada em comum porque aquilo que poderia unir encontra uma defesa, um ataque da ordem do sistema imunológico humano. A associação da dança a uma competência através da competição a imuniza para ser dança fora desse viés neoliberal de competência.

Shows televisivos como um reality show de novos talentos já fazem parte do

modo como a televisão mantém um pacto com o capitalismo, que não é de agora, mas que em nosso tempo, se fortalece. A televisão contemporânea (que já é online, em certa medida) evidencia mudanças de hábitos. Nesse online, há uma promessa de renovação da tevê como forma de comunicação quando proporciona ao público uma plataforma de compartilhamento de imagens e também para comentários.

Artisticamente falando, corpos mostrando competências artísticas de um trabalho virtuoso fazem um tremendo serviço de manutenção do discurso competente operando, confessionalmente, na vida das pessoas como corpos-artistas. O que resulta é uma deturpação do que vem a ser um novo talento, sempre relacionado com algo que precisa fazer (e falar) algo que outro não faria. Na dança, o que se processa é um movimento que a imuniza como arte e a enlaça como mercado. O qualquer que dança já não é mais dado como algo que lhe é próprio:

(...) o ser-qual é tomado independentemente das suas propriedades, que identificam a sua inclusão em determinado conjunto, em determinada classe (os vermelhos, os franceses, os muçulmanos) - e considera-se que ele não remete para outra classe ou para a simples ausência genérica de pertença, seja ela qual for, mas para o seu ser-tal, para a própria pertença. Assim, o ser-tal, que fica constatadamente escondido na condição de pertença ("há um x tal que pertence a y) e que não é de modo nenhum um predicado real, revela-se claramente: a singularidade exposta como tal é qual-quer, isto é, amável. (AGAMBEN, 1993, p. 12)¹⁰⁰

A televisão produz espelhamentos do que já existe, dando-lhe novas roupagens, mas pode também estar se renovando na relação não apenas com a internet, nem somente com o estar online, mas também com outras tecnologias televisuais, como o videogame, que traz a ideia da competição e do ganhar-perder. A televisão se expande como instrumento da Indústria Cultural; daí comprometer-se com um tipo de entretenimento que adormece as inquietações, adaptando-as a uma realidade na qual entretenimento tornou-se sinônimo de cultura.

Contudo, se pensarmos a televisão como uma tecnologia que nos torna mais inteligentes, como argumenta Steven Johnson (2012)¹⁰¹, faz sentido, em parte, sua

100 AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

101 JOHNSON, Steven. *Tudo que é ruim é bom pra você: como os games e a tv nos tornam mais*

argumentação de que a natureza interativa da TV tem graus de passividade. Enquanto narrativa televisual, obriga o telespectador a algum esforço de compreensão ou só permite uma acomodação no sofá para ligá-la ou desligá-la. Constatamos que uma comunicação de massa autorreferenciada está construindo um tipo de inteligência televisual que é ainda pouco compreendida e que é na relação com a cultura que poderemos perceber essas mudanças.

Durante décadas acreditamos que a cultura de massa segue uma tendência constante de declínio rumo a um mínimo denominador comum, supostamente porque as “massas” desejam prazeres simples e burros e as grandes empresas de comunicação querem dar às massas aquilo que elas desejam. Mas, na verdade, está acontecendo exatamente o contrário: intelectualmente, a cultura está ficando cada vez mais exigente, não menos (JOHNSON, 2012, p.17).

No caso dos concursos televisivos de novos talentos, reconhecidos como reality shows, ganha relevância o fato de quem assiste e quem participa deles passa a comungar da mesma imagem ideal de corpo: esse corpo desse entretenimento. Mas que corpo é esse? Para o que nos imuniza? A dança, ao fazer parte do metié televisivo, é atravessada também por essas mudanças, ao mesmo tempo que é afastada da sua complexidade enquanto arte produtora de conhecimento.

Esse corpo-artista que aparece na tevê, que mostra competências nela, é um corpo que se distingue de um outro, o corpo do artista profissional. Curiosamente, esse corpo se aproxima do corpo dos concursos de escolas de dança que abundam no Brasil. O que aproxima os dois é o fato de que ambos associam competência com competição; e o sucesso dessa associação mostra-se agora como um anticorpo que barra a tentativa de uma urgente dissociação. Quando falamos de uma dança imunizada, referimo-nos a como introjetamos sentimentos de autocobrança, autocensura e autoavaliação, sem nos darmos conta de que já não temos um consigo-mesmo, porque este é negado no si-mesmo do corpo.

Um bom exemplo para expandirmos nossas discussões sobre esse “corpo ideal” vem das recentes versões oficiais no Brasil do Programa *The Voice*. Como já destacado anteriormente, este programa busca revelar novos nomes para o

inteligentes. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

mercado fonográfico, trazendo um elemento diferente no padrão competitivo dos reality shows de novos talentos: a **blind audition** ou prova/audição às cegas. Não se vê o “corpo”, apenas se avalia a “voz”. Caso o candidato não tiver um corpo ideal (algo que apenas o público presente em estúdio sabe, e quase sempre o público telespectador), não será avaliado por isso. Nada garante que, depois de revelada a identidade secreta da voz, esse corpo não será descartado ao longo da competição oficial justamente por não ser esse corpo ideal da beleza que o mercado quer.

O que vemos é que a televisão – fazendo operar as artes como artes de competição – cria uma linha abissal não somente com a dança profissional, mas também com a dança que deseja se profissionalizar e, ainda, com a dança que quer se manter como amadora (não-profissionalizada no sentido de mercado de trabalho). Como vemos, essa linha abissal se expande mesmo ainda determinando que apenas um tipo de corpo está apto. Agora a invisibilidade é colocada na relação com o que acontece fora dos palcos profissionais e os espaços de profissionalização da dança, e faz do ambiente da TV, antes restrito só a ele, escapar-lhe. O prejuízo, que já era inestimável, torna-se preocupante porque gera resignação, pois fortalece, ainda mais, o entendimento desse corpo da competição como “corpo de competição”. Por conseguinte, enfraquece ainda mais a amplitude da especificidade relacionada à dança profissional. A concorrência desleal do corpo massivamente midiatisado na tevê mantém-se no discurso competente como manutenção de uma produção ativa de discursos competentes.

Tanto que a descartabilidade do corpo transformado em produto é naturalizada pela mídia da lógica capitalista. A biopolítica televisual, de que já falamos, é da experiência do corpo diante “da” tela, e não apenas “na” tela. Uma sociabilidade é instaurada em várias frentes e de muitos lados. Diferencia para homogeneizar e, ao mesmo tempo, homogeniza para diferenciar, eis aí o modo de operar dessa descartabilidade de corpos constrangidos na relação com o dentro e fora da TV. Nesse jogo midiáticos, relações tornam-se aparentes vínculos, pois, na verdade, são relações cuja a circunstancialidade é do corpo tensionado pela produção de “realidades televisivas televisuais”, não sendo, assim, um pleonasmo.

A presença massiva da dança na televisão globaliza-se movendo os corpos

em seus desejos e a pergunta que melhor atiça a discussão é: em que sentidos vamos nos movendo nesse movimento de dança que mais parece movimento de/da televisão? Quem participa e também quem acompanha a seleção das audições. O ensinamento é dado pelos bastidores que mostram como se aprende a dançar na bidimensionalidade da tevê. Os próprios candidatos utilizam-se da “máquina televisiva” para promover esse aprender como se aprende e, principalmente, o se autopromover, explorando seus mecanismos de criar visibilidade ou de fazer sair da invisibilidade, também com a internet.

Este fenômeno pode ser melhor compreendido a partir do que propõe Manuel Castells (2007)¹⁰², em **Communication, Power and Counter-power in the Network Society**, que se trata de um processo não mais de comunicação de massa, mas, sim, de uma *autocomunicação de massa*:

The growing interest of corporate media for Internet-based forms of communication is in fact the reflection of the rise of a new form of socialized communication: mass self-communication. It is mass communication because it reaches potentially a global audience (...) And it is self-generated in content, self-directed in emission, and self-selected in reception by many that communicate with many. We are indeed in a new communication realm, and ultimately in a new medium, whose backbone is made of computer networks, whose language is digital, and whose senders are globally distributed and globally interactive. True, the medium, even a medium as revolutionary as this one, does not determine the content and effect of its messages. But it makes possible the unlimited diversity and the largely autonomous origin of most of the communication flows that construct, and reconstruct every second the global and local production of meaning in the public mind. (CASTELLS, 2007, p. 248)¹⁰³

102 CASTELLS, Manuel. Communication, Power and Counter-power in the Network Society. In: *International Journal of Communication*. 2007. pp.238-266.

103 O crescente interesse da mídia corporativa para formas de comunicação baseadas na Internet é de fato o reflexo do surgimento de uma nova forma de comunicação socializada: autocomunicação de massa. É comunicação de massa porque atinge potencialmente um público global (...) E é auto-gerada em conteúdo, auto-dirigida em emissão e auto-selecionada na recepção por muitos que se comunicar com muitos outros. Estamos, de fato, em um novo domínio de comunicação e, por fim, em um novo meio de comunicação, cuja espinha dorsal é feita de redes de computador, cuja linguagem é digital e cujos remetentes são “distribuídos globalmente” e “interativos globalmente”. É verdade que o meio de comunicação, até mesmo um meio tão revolucionário como este, não determina o conteúdo e o efeito de suas mensagens. Mas ele torna possível a diversidade ilimitada bem como a expansão da autonomia da origem da maioria dos fluxos de comunicação que construir e reconstruir a cada segundo a produção global e local de significados na mente pública. (*Tradução minha*)

O que se divulga é que os candidatos ensaiam e treinam as danças em apenas uma semana, e mudam de estilo entre uma semana e a seguinte, muitas vezes para tipos de dança com exigências técnicas bem distintas. Há casos, ainda, de troca de parceiros, no caso de duplas provisórias formadas por 10 casais, que são os Top 20. O aprendizado do corpo com a dança acontece mas de modo pueril e maquinal, *turn on* e *turn off* para um novo *turn on*, e assim vai. No que diz respeito ao corpo na TV, é como se produzisse anticorpos que vão combater a arte e o ser artista no sentido profissional, enfraquecer a arte enquanto possibilidade de transformação porque a fortalece como operadora da competição.

‘Você acha que pode e que sabe fazer algo de artista’ passa a ser um lema, dentre muitos outros, que funciona como normatizador do corpo em suas *artisticidades* (RANCIÈRE, 2008), essas potências do ser artista que têm a ver com o *movimento dos corpos* no mundo, defende o autor. O corpo, nesse estado que aqui chamamos de “artisticidade midiática” ou “artisticidade televisiva”, torna-se uma máquina discursiva de enunciados que acalentam, ao mesmo tempo que são engendrados pelo sonho de se tornar um artista famoso apenas no estar na televisão, e assim, ser um artista vendável.

É o capitalismo artista ganhando corpo artista, politizando-se no “ser” do artista, imunizando-se naquilo que poderia ser o artista revolucionário.

CAPÍTULO 4: O Jeito “SO-YOU-THINK” de Corpos que Dançam

O corpo que participa de uma audição de dança em concursos de tevê encarna uma tensão entre Arte e Reality TV, entre profissionalização artística e competência midiática. Ela se torna corpo, passa a fazer parte da coleção de informações que o forma, pois é no corpo que a ideologia da competência através da competição consolida-se como uma crença cega.

Uma audição seletiva na televisão é, nesse sentido, um dispositivo midiático de altíssima eficiência na produção do “discurso competente” sobre o que vem a ser um corpo competente para dançar. Olhamos para a imagem de TV dessas audições e constatamos a repetição de um jeito do corpo dançar que se engaja no discurso competente que regula o que vem a ser uma competência em dança. O aspecto neoliberal desse discurso competente reside no associar a competência com situações de competição que minam alteridades.

No caso do programa *SYTYCD*, que interroga mas que já não traz mais essa pontuação no título, esse jeito de dançar evidencia algo que não está restrito ao programa, pois constrói um determinado corpo para uma determinada dança. É o que chamamos de um jeito “*so-you-think*”, do corpo construído por essa mídia televisiva no formato show de talentos, que escorre dele para a sociedade, passando a regular o “mundo da dança” fora da TV.

Quando falamos de “mundo da dança”, buscamos lançar um olhar para o que vem a ser o modo como a sociedade lida com a dança, sociedade que encontra a dança nesse ambiente midiático de modelo norte-americano, que globaliza a dança a partir do seu enquadramento televisivo (e televisual, com a internet). Este, acaba por se transformar em referência também para quem sonha seguir uma carreira profissional na área da Dança. Até porque esse jeito “*so-you-think*” não fica restrito ao programa *SYTYCD*.

Tomemos como exemplo o *Dance Moms*, um concurso de TV onde crianças-meninas e suas mães fazem parte do show de amostragem de competências. Cada

candidata que se apresenta é acompanhada pelo olhar da mãe e o programa tem essa direção, de enquadrar também a presença materna, como acontece como em outros concursos mirins de Miss. A ‘mãe da miss’ torna-se a ‘mãe da bailarina’.

Em junho de 2014, um dado novo teve destaque midiático. Foi lançado um videoclip protagonizado por uma das bailarinas mirins desse reality show e o sucesso foi imenso, com mais de 11 milhões de visualizações no YouTube¹⁰⁴. O da música é **Chandelier** (Fig. 05, anexo), da cantora australiana Sia, mas a atração mesmo foi a pequena bailarina Maddie Ziegler (na época, com 11 anos).

Maddie é uma das integrantes do *Dance Moms*, esse reality show a que fizemos menção e que acompanha o dia a dia de jovens dançarinas que também fazem parte da companhia Abby Lee, de onde veio a ideia do programa. Maddie ingressou nesta companhia aos 5 anos, já tendo participado de competições de dança fora da TV. A coreografia que Maddie dançou não era tão diferente da que comumente é dançada e vista no *SYTYCD*, bem ao jeito “so-you-think” de dançar.

Neste exemplo, percebemos o enquadramento que a televisão faz com o corpo que dança. Impressiona quem assiste, mas parece não possibilitar uma apreciação mais artística ao valorizar uma compreensão tecnicista, “educando” o telespectador na associação entre competência e competição. O videoclip *Chandelier* e o programa *SYTYCD* têm mais parecenças do que podemos imaginar. Nessa relação entre formatos televisuais, uma certa imagem da dança como arte da competição e da competência se atualiza e assim, permanece.

O show “so-you-think-you-can-dance” do *SYTYCD*, que determina um jeito “so-you-think” de corpos que dançam na TV, enquadra quem assiste e quem participa, mas acaba por enquadrá-lo também. A informação se replica, contamina e volta, mas ligeiramente diferente. Por isso, não se pode dizer que se trata de um enquadramento contingente. Seria simplificar a discussão com abordagens imprecisas sobre o corpo que dança na televisão. Basta lembrar que a mídia impressa e as redes sociais têm sido mobilizadas também por esse jeito “so-you-think”, produzindo discursos na mesma linhagem cultural.

104 Fonte: <http://oglobo.globo.com/cultura/dancarina-mirim-vira-hit-na-internet-apos-aparecer-em-clipe-da-cantora-sia-12550230>.

No artigo jornalístico “**Yes, I'm a dance critic. And, no, I don't really like So You Think You Can Dance**”¹⁰⁵, a jornalista Martha Schabas¹⁰⁶ apresenta um possível dilema no assistir a dança de competição na TV. No texto online para o jornal **The Globe and Mail**¹⁰⁷, Schabas fala que as pessoas, de modo geral, mostram-se mais seguras e confiantes ao falar de outras artes, como a música, até mesmo emitem opiniões com liberdade quando falam sobre um filme que gostaram ou de um cantor que admiraram. Já com a dança, o comportamento é outro, diz: “*What interests me about this conversation is the way it epitomizes a general insecurity about watching and liking dance.*”¹⁰⁸ (SCHABAS, 2015)¹⁰⁹ Falar de uma incerteza na avaliação da dança não corresponde ao que se passa nos programas reality shows, dos quais o SYTYCD faz parte. Em certa medida, a dança é colocada como se fosse uma categoria à parte nessa busca de “novos talentos”.

SYTYCD é um programa que chega, em 2015, à sua 12ª temporada, com uma década de audições e competições, das quais apenas a primeira, em 2005, não foi transmitida no Brasil. Essa estreia, na época, obteve uma audiência de 10 milhões de espectadores e mesmo com uma diminuição dessa audiência, desde então, tal popularidade perdura e ainda é extraordinária¹¹⁰. Muitos são os blogs e sites¹¹¹ que se dedicam a esse show do canal Fox, junto com muita publicidade produzida nessa manutenção midiática, o que ainda faz com que as pessoas liguem

105 Sim, eu sou uma crítica de dança. E, não, eu realmente não gosto do *So You Think You Can Dance*. (tradução minha).

106 Martha Schabas nasceu em Toronto, em 1980. Tendo frequentado escola de balé desde a infância, estudou ciências políticas na universidade antes de frequentar escola de teatro. Em seguida, trabalhou como atriz e fundou uma companhia independente, Tryst Theatre, para o qual escreveu, dirigiu e coreografou. Seus artigos, resenhas de livros e contos foram publicados em The Globe and Mail, The New Quarterly, ELLE Canadá, Broken Pencil, e Maisonneuve. Ela possui um mestrado em Literatura Inglesa pela Universidade de Queen, e um mestrado em Escrita Criativa pela Universidade de East Anglia, onde recebeu o prêmio David Higham Literary Award. Martha trabalhou como livreira em Londres, enquanto concluía **Various Positions**, seu primeiro romance. Atualmente, vive em Toronto, onde está trabalhando em seu segundo romance

107 *The Globe and Mail* é um jornal canadense de língua inglesa, sediado em Toronto e impresso em seis cidades do Canadá. É o jornal canadense de maior circulação e o segundo de maior importância, atrás do *Toronto Star*. É de propriedade da CTVglobemedia.

108 O que me interessa sobre esta conversa é a maneira que sintetiza uma insegurança geral sobre assistir e gostar de dança. (tradução minha)

109 SCHABAS, Martha. Yes, I'm a dance critic. And, no, I don't really like So You Think You Can Dance”. In: *The Globe and Mail online*. Toronto, Canadá, 2015. Disponível em <http://www.theglobeandmail.com/arts/television/so-you-think-you-can-dance-embodies-a-tension-between-art-and-reality-tv/article26145435/>. Acessado em 30/10/2015.

110 Fonte: site do jornal The Globe and Mail (www.theglobeandmail.com/arts/television/).

111 Dentre eles, destacamos o site do canal Fox (<http://www.fox.com/so-you-think-you-can-dance>) e uma página do facebook (<https://www.facebook.com/SoYouThinkYouCanDance/>).

seus aparelhos de TV para assisti-lo. Bom lembrar que boa parte do conteúdo pode ser assistido *online* “gratuitamente”.

Programas reality shows de música, como *The Voice* (que já tem duas edições oficiais no Brasil pela Rede/TV Globo), são exemplos de que há uma fruição que não se restringe apenas à questões meramente técnicas, mesmo que não escapem a lógica do meio televisivo em “dissimular” realidades e buscar “emocionar” audiências. Como esses programas de música são o padrão de replicação, sua audiência acaba por contaminar os de dança desse gênero. Não completamente, mas que mantém fortes e evidentes relações de parecenças.

Isso porque a dança na televisão, parecida mas distinta, não é tratada do mesmo modo como acontece com os de música, sendo a dança mais passível de qualquer tipo de comentário, uma arte sobre a qual toda pessoa pode emitir uma análise técnica, a exemplo do que acontece com a formação do júri de dança nesses programas, que pode ter até um cantor e, quase sempre, uma personalidade televisiva. O exercício contrário, porém, é pouco provável: alguém da dança compor o júri de um reality show de talentos de música.

Muitos profissionais de dança veem o SYTYCD, argumenta Schabas (2015), como um rebaixamento comercial da dança como arte, e não sabemos se assistiram ao programa alguma vez ou se assistiram a alguma audição compartilhada na internet. Durante a pesquisa, assistimos muitas audições e também quase todas as competições que estavam disponíveis online em sites de vídeo e que também foram compartilhadas nas redes sociais. Era preciso conhecer bem o padrão do corpo “so-you-think” competente para dançar e reconhecê-lo no dançarino ou dançarina como favorito/a para ganhar a competição.

Falar sobre corpo, dança e televisão importa-nos, mas em que sentidos e dimensões? Para percebermos o alcance do tipo de dança e de corpo que se espalha pela sociedade e, assim, podermos esboçar algum posicionamento crítico que leve em conta que muito mais gente vê televisão do que vai ao teatro.

Numa competição de tevê de novos talentos, o que parece importar mais é quem ganha ou os potenciais ganhadores, os que têm a competência para vencer.

Isso é que o lançará como um “novo talento”. Se for de dança, o requinte do uso da imagem do corpo se torna o discurso competente sobre a competência. A produção midiática da TV empenha-se na consolidação de uma ideia rasa do ser artista e do agir artisticamente, mas nem por isso menos poderosa. Dá o passaporte, ao mesmo tempo que instaura sua alfândega. Ninguém escapa a esse poder. Até ser eliminado ou descartado, todos são aproveitáveis, “recicláveis”.

Chama nossa atenção, inclusive, os ditos *losers*¹¹², que, em Portugal, são chamados de “cromos”: pessoas comuns que se inscrevem nas audições e que são escolhidos porque perderão e não porque poderão ganhar. São os competentes em serem perdedores. O mais grave é que aquele que aceita ser um bobo da corte televisiva assina um acordo, firmado no ato da inscrição, autorizando o uso de imagem para chacotas. Ou seja, um perdedor vale tanto quanto um ganhador. Até que ponto esse termo de uso de imagem autoriza uma superexposição de corpos perdedores e fracassados como bons perdedores, fracassados competentes?

Mais importante do que ser um ganhador, é não ser um perdedor, é não viver na ameaça da derrota, como já nos disse Sennett (1999) sobre a corrosão do caráter do trabalhador pelo medo do fracasso motivado pelo capitalismo. O discurso competente é excludente quando inclui, pois inclui a partir de certos acordos nem sempre conscientes da sua dimensão regulatória neoliberal. Institui a vitória pelo fantasma da derrota, assombrando e mobilizando alteridades e subjetividades, dizendo que qualquer um pode fazer parte do show da realidade de TV, mas nem todo mundo saberá como continuar no show.

Amadores diletantes ou profissionais anônimos geralmente se inscrevem nas competições porque acreditam que uma competição televisiva pode lhes dar perspectiva de ascensão na carreira ou visibilidade artística. É nesse sentido que a mídia televisiva é performativa, quando corpos que se relacionam com ela na expressão de algo que desejam e ao fazer isso, realizam algo.

¹¹²Termo inglês, que quer dizer “perdedor”. Trata-se de uma expressão bem comum na sociedade norte-americana, que designa os que não obtêm sucesso. É clássica a divisão ideológica na cultura liberal entre *winners* e *losers*, entre os predestinados e os que falham, os que trabalharam o suficiente e os que não fizeram por merecer. Relaciona-se com um traço histórico do neodesenvolvimentismo capitalista, o da prosperidade. (BENJAMIN, 2013)

Para os amadores, há o elemento surpresa, que ultrapassa o dilettantismo e o redimensiona, ao fazer a audição por um prazer não vinculado ao trabalho profissional, mas como alguém que ama o que faz e o faz por desejo pessoal. Esse sentido é aproveitado pelo ambiente televisivo na forma de palavras de ordem que permitem os candidatos performarem habilidades que nem sempre garantem um lugar no pódio da competição final, mas que lhes dá espaço no ranking de audiência do programa como produtos midiáticos, midiatizáveis já desde o inicio do show.

Vale destacar que ser vencedor não se liga apenas à perspectiva do vencer pelo medo do fracasso, pois inclui a história de quem perde, de quem é eliminado, dos candidatos losers, cromos, toscos, bobos da corte. Como bem disse Walter Benjamin (1987)¹¹³, precisamos “narrar” a história a contrapelo, do ponto de vista dos vencidos, porque a história do vencedor é a barbárie. O fracasso não é algo para ser descartado. Se somos movidos pelo medo do fracasso (SENNETT, 1999), precisamos compreender a dimensão que o fracasso causa no próprio sentimento de fracassar e compreender, como defende Sennett, o que causa o fracasso e suas consequências para o caráter permanecer humano.

Muitas das imagens de TV dessas audições dos perdedores são difundidas na internet, gerando audiências movidas pelo riso que ridiculariza e menospreza. Caso sensibilizem o telespectador-internauta, elas são logo enviadas para a sua lista de contatos (amigos e conhecidos), com comentários que as enaltecem/ridicularizam, no habitual e corriqueiro “compartilhar” virtual.

Ao constatarmos uma presença recorrente da dança na televisão contemporânea na primeira década do século XXI, já não consideramos somente o fato de que algo já se especializa no gênero reality show que busca talentos ditos artísticos. O que prevalece é o competir em vez do dançar, sem, contudo, um eliminar o outro. Trata-se da dependência do competir sobre o dançar, este ficando impelido pelo jeito televisivo de lidar com o corpo e o jeito “so-you-think” de dançar competindo. Essa replicação/especialização que incorpora no nome a palavra “competição” (*competition*) consiste, incisivamente, no chamamento para amostragens individuais de competência para competir, e a dança parecer ser uma

113 BENJAMIN, W. *História e Infância*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1987.

boa desculpa para o corpo estar presente no mundo na tevê e tornar-se corpomídia desse dançar competente através de uma competência competitiva predadora.

Ao aceitar o “convite” para competir dançando, pessoas comuns e anônimas participam de um concurso, no qual já passam a fazer parte do jogo midiático e tornam-se, elas próprias, corpomídias desse ganhar pelo medo do fracasso e, por isso, dão tudo de si para ganhar. São escolhidos como potenciais produtos de competição na competência de serem bons ou não competidores para serem escolhidos possíveis ganhadores e perdedores necessários. Vencedores existem porque existem os eliminados porque não se esforçaram o suficiente, logo, não foram competentes em vencer, mesmo tentando.

Dizer que somos educados pela televisão não faz tanto sentido, mas merece alguma atenção. O “mundo da dança” na tevê e fora dela vê-se convocado pelo entretenimento que um programa reality show de novos talentos promove. Nesse sentido, a televisão pode cumprir, ainda, um forte papel educacional quando instaura pedagogias nos seus jeitos “so-you-think” de didáticas midiáticas. Nela e com elas, o corpo “aprende” a dançar, mas na competência de competir dançando, desde o sujeito comum ao artista amador ou artista profissional anônimo.

Essa didatização se apresenta quando há um corpo que, uma vez espetacularizado, é “adestrado” no ser mediatizável/midiatizável em suas artisticidades televisivas, essas capacidades generalizadas do ser artista das pessoas que, segundo Rancière (2008)¹¹⁴, relacionam-se com o cotidiano dos corpos em movimento. Esse autor não fala de uma artisticidade televisiva, porém diz que não podemos negar a existência de um movimento do qual os corpos fazem parte porque estes vivem em comunidade.

A pesquisa, ao mergulhar nesse “mundo da dança” no “mundo da televisão”, demarca como seu objeto uma competição televisiva norte-americana e suas variantes em língua portuguesa para refletir, criticamente, sobre o corpo competente para dançar e sua relação com o discurso competente do neoliberalismo.

Nesse mergulho, encontramos ligações com outros segmentos, que aqui

114 RANCIERÈ, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2008.

evidenciamos por meio da discussão sobre as audições de dança de TV para reality shows de novos talentos (“*Talent Show*”, como são também conhecidos), ou, como é mais comum no Brasil, os populares shows de calouros, tais como os do Programa Silvio Santos (canal SBT) e do Programa do Chacrinha (TV Globo), nos anos 1990. Quando listamos programas de competição de dança de TV que eram versões em língua portuguesa de programas norte-americanos, constatamos os vínculos históricos da televisão no Brasil com os EUA. Um exemplo é *Dancing With The Stars*, que, no Brasil, foi batizado de “Dança dos Famosos”, até hoje produzido pelo Domingão do Faustão, da TV Globo, com versão infantil.

Uma audição de dança na televisão: o que isso colabora para uma discussão biopolítica tanto da dança como da televisão? Como podemos pensar essa relação midiática enquanto vínculo comunicacional entre dança e televisão e que se desdobra, especificamente, no que a dança na televisão é contemporânea?

Uma evidência é tudo aquilo que podemos usar para corroborar se uma determinada afirmação é verdadeira ou falsa. Relaciona-se com uma hipótese sobre uma situação real constatada. Existem evidências que são científicas e que, segundo preceitos científicos, dão suporte para a confirmação ou negação de uma determinada especulação hipotética. Uma evidência demarca um lugar tanto de afirmação como de negação, dadas as circunstâncias da pesquisa realizada.

Quando constatamos algo, cientificamente falando, buscamos problematizar a fim de especular se tal constatação, uma vez problematizada teoricamente, nos encaminha para a verificação da falseabilidade de uma hipótese. Uma evidência é também da ordem do jurídico, uma vez que evidências confiáveis levam à solução de uma investigação criminal, a ser passível ou não de julgamento e posterior condenação, se for o caso.

Se uma pesquisa é investigativa, como um estudo de caso pode se configurar como um estudo de evidências? É o que buscamos neste capítulo, com foco na audição de dança, mas pensando relações de continuidade com os capítulos anteriores. O que nos interessa é perceber como se dá uma evidência de natureza artística em articulação com o conhecimento científico. O que vem a ser uma

evidência artística? O que distingue uma evidência artística de uma evidência científica? Como ambas podem estar juntas em relação colaborativa, pressupondo que a ciência trabalha com o real e a arte, com as possibilidades do real?

Ao longo da pesquisa, nos deparamos com situações nas quais a dança na tevê se mostra como ocorrência midiática, ou seja, na pesquisa de campo, especificamente, encontramos casos e mais casos em que o corpo que dança se relacionava midiaticamente com a televisão, em termos de produção de imagens e de visibilidades televisivas. Situações que, em certa medida, são ocorrências e nos encaminham para problematizar algumas evidências “assertivas” que confirmem a hipótese de que a dança na TV é corpomídia da competência neoliberal.

Uma audição é uma performance, uma amostragem, um “se-vira-nos-trinta”¹¹⁵. Quem dela participa se prepara arduamente para ter chances de ser escolhido. Quem dela participa pode até não se preparar tanto, mas acredita ter chances de vencer. Todavia, uma situação de avaliação como uma audição de tv não deveria ser apenas uma competição entre os ditos melhores, nem apenas para hierarquizar os corpos no ranking de vencedores, esforçados e perdedores. Pode e deveria ser um momento em que os corpos que participam das audições vivenciariam uma certa aprendizagem, no sentido pedagógico. Contudo, não é isso que acontece na trama narrativa e serializada de um reality show de novos talentos, mas justamente uma situação onde o exercício da alteridade se configura em sua negatividade, ou seja, naquilo que poderia ser sua potência de que o outro não é um opositor.

Participar de uma seleção no formato de audição é ser capaz de evidenciar habilidades em um tempo curto, não mais que cinco minutos. Mas essa capacidade não é tanto dirigida para um autoconhecimento. A relação midiática é de mostrar desempenho, cronológica e definida. Nesse tempo, o candidato precisa mostrar-se habilidoso e ser “verdadeiro” ao ter que evidenciar uma competência performativa de ser uma versão outra de si (porque essa versão será “lida” por quem avalia).

Trata-se de uma ação atravessada pela performance tecnicista de

115 Referência a um quadro do programa Domingão do Faustão (TV Globo), no qual os candidatos precisam mostrar habilidades que impressionem o auditório num tempo máximo de 30 segundos, por isso, o nome “Se Vira nos 30”.

desempenho de si, que se relaciona com o que Foucault (1994)¹¹⁶ fala sobre as “técnicas de si”. Segundo ele, tais técnicas possibilitam aos indivíduos realizarem certas operações sobre seus corpos. Sozinhos ou com a intervenção de outros, são ações que constituem pensamentos, condutas e modos de ser. Uma audição artística é, nesse sentido, uma técnica de si, não somente um procedimento de apresentação de habilidades específicas para a seleção de elenco artístico. Geralmente, está restrita aos bastidores e o fato de não mais serem consideradas como espaço privado da produção televisiva, coloca as pessoas como competentes em mostrar o que são e o que podem, ou não, ser.

Meu objetivo, depois de vinte e cinco anos, é esboçar uma história das diferentes maneiras nas quais os homens, em nossa cultura, elaboram um saber sobre eles mesmos: a economia, a biologia, a psiquiatria, a medicina e a criminologia. O essencial não é tomar esse saber e nele acreditar piamente, mas analisar essas pretensas ciências como outros tantos “jogos de verdade”, que são colocadas como técnicas específicas dos quais os homens se utilizam para compreenderem aquilo que são. (FOUCAULT, 1994)

Sabe-se que uma audição, no viés das avaliações de competências, é um teste de habilidade específica, como os que, habitualmente, são realizados para entrada em cursos universitários no Brasil, como também para admissão em escolas de formação em artes, como as de música e de dança. Uma audição, sendo um teste, é uma situação de avaliação que necessita da apresentação do corpo diante de um júri avaliador, constituído por outros corpos em suas histórias profissionais e de vida. E essa presença de um corpo constrangido diante de outros corpos é que faz do exercício da alteridade de uma audição de tevê uma ação que pouco desestabiliza uma competição predadora.

Das evidências que encontramos, metodologicamente, e outras que nos chegaram, empiricamente, listamos ao todo cerca de dez. As primeiras estão diretamente ligadas ao programa de tevê que compõe nosso objeto, o **So You Think You Can Dance**, junto com suas versões lusófonas. Uma delas é de Portugal, como

116 In: Hutton (P.H.), Gutman (H.) e Martin (L.H.), ed. Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault. Anherst: The University of Massachusetts Press, 1988, pp. 16-49. Traduzido a partir de FOUCAULT, Michel. Dits et Écrits. Paris: Gallimard, 1994, pp. 783-813.

já falamos, e outra do Brasil, sendo a primeira autorizada como franquia e tensionada por uma proximidade com o padrão que a gerou; e a segunda não franqueada e mais afastada desse padrão (ou menos comprometida), mas nem por isso menos semelhante. Nessas evidências, atravessadas por outras, o foco são as que mostram situações onde a audição seletiva é sua característica predominante, mesmo que isso signifique uma interface com outras evidências televisuais e audiovisuais, como o cinema e o videoclip. Filmes como **Flashdance** (Fig. 07, anexo), de 1983, e sua famosa cena da audição inspiraram não somente videoclips, como também apresentações de programa de tevê de auditório no Brasil; e até uma campanha da cerveja alemã **Carlton Draught** (Fig. 08, anexo). Até mesmo a produção de videoclipe tem seu jeito “so-you-think” quando as coreografias do SYTYCD são indicadas a prêmios de audiovisual e muitos de seus “*dancers*” são chamados para participar e também protagonizar videoclips de músicas pop.

Especificamente do programa SYTYCD, temos duas audições representativas de como o discurso competente opera como dispositivo biopolítico quando evidencia privilégios a um tipo específico de corpo em detimentos de outros. Contudo, há um aspecto paradoxal nessa relação entre enaltecer e desprivilegiar a performance de um corpo dançando. Temos: a **audição de Melanie Moore** (Fig. 01, anexo)¹¹⁷, da 8ª. edição do SYTYCD, consagrada a campeã da competição; e a de **Megan Carter** (Fig. 02, anexo)¹¹⁸, que não passou pelo crivo do júri, mesmo com todos os elogios.

Na audição de Melanie, em 2011, essa dançarina tímida “so-you-thinker” surpreendeu o júri pela expressividade e habilidades corporais, contrapondo-se a certo nervosismo. Porém, em uma fala durante a audição, confessou já ter participado de competições de ginástica artística. Sua mãe na plateia (certamente co-treinadora) aguardava a apresentação e, ao final desta, já estava aos prantos de felicidade, batendo palmas e gritando freneticamente: “Yes, Yes, Yes”. Um dos jurados que, no momento que Melanie dava seu depoimento, ironizou seu jeito “matuto” e envergonhado. Foi contrariado porque, finalizada a audição, um close da câmera mostrou o quanto enganado estava ao “subjugá-la”. Tanto que foi consagrada pela audiência como a melhor dançarina da América, na Grande Final desta edição.

117 Disponível em <https://youtu.be/a438sPVlonI>. Acessado em 26/10/2015.

118 Disponível em <https://youtu.be/wQpg7gapVzM>. Acessado em 26/10/2015.

Já na audição de Megan, que também fez parte da audições da 8ª Temporada com Melanie, a surpresa para o júri e público presentes foi o fato de ser uma gordinha querendo dançar. Dançou muito bem, agradando e emocionando o júri, principalmente a coreógrafa de dança contemporânea para videoclips, Mia Michaels, que dele fazia parte, esta também uma gordinha que teve que desistir de ser bailarina porque não conseguiu nem conseguiria trabalho pelo biotipo não ideal para dançar. “*Because my body*”, disse Mia, recebendo aplausos da plateia, inclusive, solidariedade dos colegas de júri que, mesmo assim, não hesitaram em reforçar que a candidata gordinha teria muita dificuldade de seguir uma carreira de bailarina. Se assim fosse, teria que fazer como a coreógrafa Mia: dançar “no” corpo do outro, o corpo do outro ser seu corpomídia. Isso até dá uma certa coerência, mesmo que biopolítica, de Mia ser uma jurada de um programa de tevê que “julga” a realidade dos corpos que nele dançam seus desempenhos de vida.

Megan ganhou a simpatia de todos mas não foi aprovada na audição. Noutro movimento biopolítico empreendedorístico, passou a representar a motivação para as dançarinas “king size” (alcunha de mercado), ou seja, perder é também ganhar no capitalismo artista do SYTYCD, como enuncia a descrição no link do vídeo da Internet, e que foi postado em 2010: “*She's probably the best big girl dancer i've ever seen...i'm surprised at how flexible she is and how can extend her legs like that..she represents big girls proud!*” (Ela é provavelmente a melhor dançarina robusta que eu já conheci ... eu estou surpreso o quanto flexível ela é e como ela consegue estender suas pernas daquele jeito ... ela representa o orgulho das garotas grandes).

O programa **Achas Que Sabes Dançar?**, que bem poderia ter a sigla AQSD, seguindo o original do qual é franquia autorizada, apresentamos a **audição de Marco da Silva Ferreira** (Fig. 03, anexo)¹¹⁹ como evidência do corpo “so-you-think” enquanto corpo AQSD. Ele foi o grande campeão da primeira das duas edições dessa versão SYTYCD, no ano de 2011. Em sua audição, a novidade foi o fato deste dançarino de hip hop ter satisfeito as expectativas técnicas e expressivas do júri com relação ao padrão da performance dançada dos candidatos e candidatas do programa original. Atualmente este bailarino atua no mercado de dança

¹¹⁹ Vídeo da audição na internet. Disponível em <https://youtu.be/Dk2l8iz-y54>. Acessado em 26/10/2015.

contemporânea europeia, tendo se apresentado recentemente, em 2015, no Brasil, na Bienal SESC de Dança, realizada em Campinas (SP); e no Festival Panorama de Dança, no Rio de Janeiro (RJ). No primeiro evento, como bailarino-intérprete; e no segundo, como coreógrafo de sua companhia, com o espetáculo “Hu(r)mano”¹²⁰. A segunda edição desse programa foi realizada este ano, em 2015, e teve uma bailarina como campeã, Liliana Garcia, que faturou 25 mil euros na premiação.

No programa **Se Ela Dança, Eu Danço**, não tem sigla por não ser cópia autorizada do *SYTYCD*, e com apenas uma edição completa realizada em 2011 (neste mesmo ano, foi realizada uma segunda, bem curta, por questões judiciais no uso da expressão “se ela dança, eu danço”), apresentamos a **audição de John Lennon da Silva** (Fig. 04, anexo). A audição desse jovem dançarino tem sido e ainda é um sucesso, desde 2011. Emocionou júri e se tornou campeão de acessos na Internet. Trata-se de uma versão criativa, no estilo dança de rua, para **A morte do Cisne**, uma famosa coreografia de balé clássico, já dançada por muitas bailarinas, cuja história tem enaltecido as interpretações e menos quem a criou. Nela o exercício da alteridade evidenciou nuances tanto do ato confessional de um reality show (sonho de seguir uma carreira artística e sair em turnê pelo mundo, como exemplos), como na sua performance “so-you-think” de uma roupagem contemporânea (e criativa pelo elemento “surpresa” e seu sorriso de missão cumprida ao fim da apresentação e ao ouvir os elogios do júri). O vídeo de sua audição foi indexado em sites de imagens (*youtube* etc), e postado repetidamente nas redes sociais. Tal imagem televisiva de dança mostra a força da Internet na pauta da TV. Tanto que a performance televisiva dele acabou se tornando um padrão de replicação para outros dançarinos de rua que vieram a participar do programa.

Um dançarino de rua dançando uma peça de balé, mesmo sem uma linhagem da dança clássica balética, poderia nos parecer atrevimento. Mas não foi e nem é. Uma vez que a inscrição pressupõe um acordo e que esse acordo prevê algo que deixe o júri de queixo caído (até para os bons perdedores). Fez-se convocado e, na audição,招ocou o júri para sua dança “criativa” e “inovadora”. O sucesso foi imenso, um exemplo de imagem de tevê de dança na internet. Pois fez algo que

120 Trailler. Disponível em <https://youtu.be/nh0JLFvKC8k> . Acessado em 26/10/2015.

ninguém-outro havia feito antes, ao mesmo tempo, fez o que qualquer-outro faria nessa empreitada, ao transformar “sua dança” em “dança de tevê”, validando-a midiaticamente. Fora da televisão, na época da audição, acumulava cinco anos de trajetória na dança, John Lennon da Silva teve parte deles acompanhados pelo coreógrafo Luís Ferron, que atua na dança contemporânea e na pesquisa com danças populares. Sua dança do cisne o fez assim um discurso competente. Dançou bem e passou na audição. Mas acabou “dançando” pois não ganhou a competição. Os elogios o lançaram para o mundo da televisão, mas o afastaram do mundo da dança. Chegou até a participar, com seu grupo *Amazing Break*, da segunda temporada encurtada do programa, mas hoje se dedica ao caminho religioso.

Como acontecimento midiático, a imagem dessa audição ganhou relevância quando a sua performance virtuosa (no sentido que defende Virno (2013), como já apresentamos) não representou uma obra propriamente dita, mas a ação de realizar algo, de “fabricar” uma sequência coreográfica estruturada enquanto discurso do “sim, eu danço” (*yes, I dance*). Não escapou de ser um exemplo de superação, pois, mesmo sem vencer a grande competição (o que também surpreendeu, contrariamente ao que foi a promessa da sua performance da audição), é comentada nas redes sociais com maestria do discurso empreendedor de aparentes perdedores que se tornam, como num passe de mágica, ganhadores natos.

A imagem da audição de John Lennon da Silva é tida como sinônimo de perseverança e instrumento motivacional para outras pessoas que sonham em dançar profissionalmente, não obrigatoriamente, pessoas vindas da dança, mas pessoas comuns. Em janeiro de 2013, o psicólogo baiano Elídio Almeida publicou um texto em seu site pessoal com o título “**John Lennon da Silva dança na cara do preconceito!**¹²¹”. Pena que a imagem de tevê permanece indexada na internet, nessa vida online que, borrada no offline, ainda não é comparável a dita vida real: John Lennon não dança mais e se dança, já não é mais no palco da tevê, mas no de Cristo (tornou-se um cristão reformado e acredita que a dança é um dom divino). Esse psicólogo opina sobre dança sem ser sua especialidade, enquadraria a dança

121 ALMEIDA, Elídio. John Lennon da Silva dança na cara do preconceito! In: Site Elídio Almeida (pessoal). Disponível em: <http://elidioalmeida.com/2013/01/john-lennon-da-silva-danca-na-cara-do-preconceito/>. Acessado em 26/10/2015.

profissional na lógica da dança de tevê, e faz dela um mero dispositivo motivacional.

Na sequência abaixo, outras relações de evidência dos discursos competentes ao jeito/corpo “so-you-think”. O primeiro deles é um vídeo hilário que fez sucesso na internet, satirizando o programa *SYTYCD*, cujo nome é **Contemporary Eric** (Fig. 10, anexo)¹²². Nele, Eric e sua colega apresentam dez passos mostrando como é fácil fazer parte e “se dar bem” na audição desse concurso de TV, tornando-se um exemplar dançarino contemporâneo. Para tanto, utiliza analogias como “passo do zumbi”, reforça a dança como arte que tem uma mensagem a ser passada e, ainda, que esta precisa ser interpretada com um significado fora da experiência de quem dança. Cada passo é uma dessas analogias que, nessa pegada de humor, fala sério e evidencia como é fake a dança do *SYTYCD* para ser um “*soyouthinker*”, só saber obedecer aos “bizus” (gíria militar).

Nesse sentido que a famosa a cena da audição do filme **Flashdance** (Fig. 07, anexo) merece ainda outro destaque nosso, uma vez que rendeu vários remakes em vídeo, como quando foi transformada numa campanha publicitária de TV de uma cerveja alemã, no trocadilho com o nome do filme: **Flashbeer** (Fig. 08, anexo). Ao final, associa o sonho da dança e o sonho do trabalho. A atualização dessa cena, filmada em 1983 e lida com os olhos de hoje, remete ao discurso competente neoliberal em nuances que ultrapassam a televisualidade do cinema, perpetuando-se ao longo dos anos. Tanto que encontramos referência dessa cena no site/portal “Dia-a-dia Educação”, da Secretaria de Educação do Estado do Paraná¹²³, como exemplo para professores trabalharem uma situação de teste de habilidade na qual é possível dançar sem romper com a estética do balé, pouco problematizando a implicação biopolítica neoliberal presente na situação de ter que dançar para mostrar competência. É o discurso competente se replicando no ambiente educacional.

Outra cena de cinema, relacionada à audição, mas que não teve tanta repercussão como a do filme *Flashdance*, é a do filme **Billy Elliot** (Fig. 09, anexo), que estreou um ano antes como **The Dancer**. Sua repercussão na televisão se deu por conta da montagem de uma peça musical homônima, apresentada, inclusive, no

122 Vídeo disponível em <https://youtu.be/qQyALIEydbc>. Acessado em 26/10/2015.

123 Disponível em <http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/video/showVideo.php?video=6555>.

Acessado em 03/11/2015. Nesse endereço, faz-se referência à Disciplina de Arte.

Brasil, em 2014. Com uma trilha sonora emblemática da luta operária (trabalhadores de minas na Inglaterra), Billy engana o pai ao trocar as aulas de boxe por aulas de balé. Na audição, sua dança foi uma mistura eclética de passos de balé iniciantes com movimentos frenéticos de um dançarino roqueiro. Mas foi sua resposta a uma pergunta de um dos membros do júri que despertou interesse no seu potencial, longe de ser sua origem humilde e mesmo tendo se irritando com um menino que também fazia audição, e nele ter dado um soco, foi questionado sobre o que sentia ao dançar. Ele respondeu: “Electricity!”.

O videoclip da música **Chandelier**, encenado e dançado por uma bailarina mirim – que adorou dançar o estilo contemporâneo porque pode se soltar, dançar loucamente, por estar exausta de ser uma dançarina de competição – não é o único. Temos o videoclip da música **Thinking Out Loud** (Fig. 11, anexo), do cantor britânico **Ed Sheeran**, com uma versão dos bastidores, intitulada **Behind The Scenes** (Fig. 11, anexo), junto com muitas outras imagens televisuais, não só de televisão, que mostram e ensinam os truques para ser bom na arte de dançar, mesmo que essa dança seja uma dança comercial, mesmo que essa dança precise ser aprendida em algumas lições básicas, mesmo que seja olhando fixamente para as audições de tevê para identificar os segredos do corpo competente para dançar.

Pois se uma música “dançante” faz sucesso, é previsívelvê-la na internet e também como dançá-la, por postagem de versão pessoal de como dançar a dança dessa música. Até profissionais tem que “ensinam” os momentos chaves em que se deve acertar (e não errar) a coreografia, como da música **Single Ladies**, da cantora Beyoncé, inspirada na coreografia **Mexican Breakfast**, de Bob Fosse, apresentada num programa de televisão em 1969 e coreografada pelo dançarino e coreógrafo Bob Fosse. O vídeo da música foi parodiado, ou melhor, a dança do vídeo; imitada em todo o mundo, talvez a “primeira grande mania de dança” da era da internet.

Nossas evidências buscam isso: mais que fazer uma análise de cada produto televisual aqui mencionados, é apontá-los como emblemáticos dos discursos competentes que imperam através do formato reality show e como essa televisualidade contemporânea impregna o modo de viver da vida real das pessoas.

Considerações finais: Por uma Dança que seja Competente enquanto Corpomídia da Dança

O corpo que hoje dança na televisão gera muitos questionamentos fora dela.

A indústria cultural poderia tratar a dança de um outro modo, menos nos discursos competentes e mais na competência artística, de forma a difundir um entendimento mais próximo da sua profissionalização e das epistemologias que a constituem. Estes corpos seriam pautados pela diversidade, fruto de saberes e fazeres que se inter-relacionariam sem se imunizarem para uma pluralidade de manifestações, escapando dos modelos a serem seguidos. Seriam corpos dançando as suas competências e desestabilizando o clichê televisivo que vincula, cada vez mais, a dança como a arte da competência em competir.

Atentos ao que a televisão faz com o corpo que dança, através das audições seletivas e a serialização de corpos competidores, entendemos que o que há de projeto midiático da televisão com a dança é da ordem do constragimento que regula e pouco emancipa. Reduz a dança a um produto neoliberal, fazendo com que as pessoas que participam dos programas reality show de novos talentos, e também as que os assistem, tenham acesso a uma visão reduzida da dança enquanto arte.

O programa **So You Think You Can Dance** ajuda a identificar a distância entre essas duas danças, a que vemos na televisão e a que circula pelos teatros. Transformado em franquia de dança, e funcionando mais como um imperativo do que uma pergunta, poderia ser chamado de "**So You Think You Can Think That You Can Dance**" (então você pensa que pode achar que pode dançar?).

Isso nos leva a um condicionamento que imuniza até mesmo uma possível resposta: "**yes, I think I can dance**" (sim, eu penso que posso dançar). Porque essa resposta já nasce contaminada pelo discurso competente sobre a competência, evidenciando uma reação a um chamamento biopolítico. "**No, I don't think I can dance, but I can try**" (Não, eu não penso que posso dançar, mas posso tentar").

Há outras alternativas para as alternativas dadas ou, a partir do que a televisão produz como reality show de dança, já não temos como desestabilizar esse padrão? Pregar que se desligue a TV ou se desconecte do acesso online não parece uma atitude viável. Como, então, transformar a positividade com que a televisão alimenta essa nossa sociedade de desempenhos?

Se, ao longo dessa tese, falamos de dança na sua relação midiática e seu vínculo comunicacional com a televisão, ambicionamos alertar para como é nocivo o entendimento que aprisiona corpos em individualidades que pactuam acordos em torno do corpo competente em difundir competências a partir da competição.

As sociabilidades construídas nesse ambiente precisam ser estimuladas a operar criticamente para não cair nas armadilhas do entretenimento que imuniza não somente corpos para outras danças, mas, principalmente, para outros modos de viver juntos. Se o outro é uma ameaça e a relação que se estabelece se vincula ao medo de fracassar, o vencer passa a ser associado ao derrotar o outro, deixando de ser o vencer da espécie, com o qual todos os que a ela pertencem estão comprometidos.

A busca midiática de novos talentos acaba sendo um frenesi televisivo que trata um novo talento como um talento novo, ou seja, sem continuidade e apenas operando no novo a cada vez que aparece. Seguindo essa lógica, somos consumidos pela ânsia de nos “autoconsumir” nessa produção de ganhadores e perdedores individualizados.

A presença da dança na televisão através do reality show nos despertou curiosidade de pesquisa por esse corpo que morre de clichês porque sabe que somente uma dança que emocione, expressando ‘verdades interiores’, é que pode ganhar (e ganha!) muita audiência. Essa presença, seja em cada episódio desses reality shows ou em outros produtos televisivos, traça uma poderosa linha abissal que produz invisibilidade dos corpos que não se encaixam no discurso competente sobre a dança competente. Os que se encaixam, divulgam uma dança sociabilizada

na lógica imunizante de uma biopolítica comunicacional do jeito **So-You-Think** de dança e de vida, de dançar e de viver.

Assim, o viver uma dança nesses moldes é o dançar de uma vida neoliberal. Pois as traduções culturais desses discursos midiáticos como discursos competentes produzem muitos mantras empreendedorísticos que pouco colaboram para a emergência de corpos capazes de poder e saber dançar. Vemos muitos saltos dignos de performances de ginástica, movidos por uma concepção de expressividade de ‘verdades interiores’ em esquemas modalizadores das falas-corpos de danças-vidas. Torcer por um candidato ou outro implica somente na manutenção do revezamento entre corpos competentes e incompetentes.

Estes programas são de dança, sim, mas de um tipo de dança vendida como produto de superação. Uma dança bricolage de sentimentalismos e tecnicismos, desligada das outras danças que não estão na TV. Visto que um reality show é uma especialidade televisiva e uma generalidade de entretenimento. O discurso competente, que se faz discurso confessional, opera em uma cordialidade que supervaloriza o ser vencedor e o ser famoso no ser vencedor. A ameaça do fracasso precisa continuar, para alimentar a força da competição.

O tempo que investimos diante da televisão assistindo esses programas de TV, tanto os de dança, como os de música (o padrão) e até os de gastronomia, foi importante para transformar as constatações em problematizações aqui apresentadas. Então você acha que sabe dançar? Se acha, não precisa responder essa pergunta com competências de competição. Se achas que sabes dançar, como diz o nome do programa em Portugal, não se sinta obrigado a responder. Se ela dança, você não precisa dançar para confrontá-la, pois se ela dança, deve ter os motivos dela, e se você dança, tem os seus. Depois do programa, após as audições e a competição, há vida para os “**soyouthinkers**”? Eles ainda são e serão relevantes como “**dancers**” ou sempre como “**competence competitors**”?

Estivemos atentos às evidências dessas imagens televisivas de dança como constatações de que a dança estabeleceu, a partir do inicio do século XXI, uma

recorrência na programação da tevê mundial. Diante disso, sentimos a necessidade de problematizar a dança no mundo globalizado capitalista e como o corpo que dança é enunciador do discurso competente neoliberal, o que faz dele um corpomídia da arte de governar do neoliberalismo.

Quando falamos de pedagogização, referimo-nos não ao fato de a televisão educar no sentido stricto sensu, mas que a informação difundida pela televisão torna-se corpo, ou seja, quando essa informação de tevê entra em contato com um corpo interessado em dança, este se torna corpomídia daquela informação, passando a difundi-la nas suas danças e no cotidiano de suas vidas. Até para pensarmos um outro processo educacional que vislumbrasse algum ou todo o cuidado com o lidar com fracasso e, principalmente, com o fracasso como assunto educacional para enfrentar a disseminação do discurso competente da competência neoliberal.

Essas implicações são da ordem do político, uma vez que determinam modos e jeitos como as pessoas vão se mover ideologicamente no mundo.

Bibliografia (referenciada e consultada)

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- ARRAIS, Joubert de Albuquerque. Dança que agrada, mas pouco esclarece. In: *Portal idanca.net*. Rio de Janeiro, 2008.
- ARRAIS, Joubert de Albuquerque. Fendafor dá um passo bem atrás. In: *Jornal O POVO (Caderno Vida & Arte)*. Versão impressa. Fortaleza, CE: 27 de junho de 2007.
- ARRAIS, Joubert de Albuquerque. A dança da audiência. In: *Jornal O POVO (Caderno Vida & Arte)*. Versão impressa. Fortaleza, CE: 08 de dezembro de 2006.
- BAUMAN, Zygmunt. *Capitalismo parasitário*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- BAUMAN, Zygmunt. *Globalização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999
- BELL, Chip R; SHEA, Heater. *Lições de Dança: seis passos para as grandes parcerias nos negócios e na vida*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2007.
- BENJAMIM, Walter. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. 3a. ed. rev. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.
- BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CASTELLS, Manuel. *Communication Power*. NY: Oxford University Press, 2009.
- CASTELLS, Manuel. Communication, Power and Counter-power in the Network Society. In: *International Journal of Communication* 1. 2007. pp.238-266.
- CHAUÍ, Marilena. *A ideologia da competência*. São Paulo: Editora Autêntica, 2014.
- CHAUÍ, Marilena. Marilena Chauí debate ascensão conservadora de São Paulo. In: *Site Pragmatismo Político*. Entrevista. 2012.
- CHAUÍ, Marilena. *Cultura e Democracia: O Discurso Competente e Outras Falas*. São Paulo: Editora Moderna, 1981.
- DAWKINS, R. *O gene egoísta*. Rio de Janeiro: Cia da Letras, 2014.

- DAWKINS, Richard. *The Selfish Gene*. Oxford: Oxford University Press, 1976.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, F. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DENNETT, Daniel. *Consciousness Explained*. New York: Little, Brown and Co, 1991.
- EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- ELSWIT, Kate. So You Think You Can Dance Does Dance Studies. In *DR/The Drama Review*, Vol. 56, No. 1 (T213). p. 133-142. New Iorque: New York University and the Massachusetts Institute of Technology, 2012.
- ESPOSITO, Roberto. *Bios. Biopolítica e Filosofia*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- ESPOSITO, Roberto. *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Buenos Aires: Amorrortu/editores, 2009.
- FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica*. Curso dado no Collège de France (1978-1979). São Paulo, SP: Martins Fontes, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. 6.ed. Rio de Janeiro: Forense, 2000.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1999a.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999b.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos*. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FREIRE FILHO, João; COELHO, Maria das Graças P. (Orgs.) *A promoção do capital humano*. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- FREIRE FILHO, João (Org.) *Ser feliz hoje: reflexões sobre o imperativo da felicidade*. Rio de Janeiro: FGV, 2010.
- FREIRE FILHO, João; COUTINHO, Eduardo Granja; PAIVA, Raquel (Org.) *Mídia e Poder: Ideologia, Discurso e Subjetividade*. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.
- FREIRE FILHO, João; VAZ, Paulo (orgs.) *Construções do tempo e do outro: representações e discursos midiáticos sobre a alteridade*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.
- FREIRE, Bruno Farias. O que o artista faz com o que a TV faz da arte?. In: *Anais do*

- 3o. *Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Anda*. Salvador: UFBA, 2013.
- GARDNER, Howard. *Inteligências Múltiplas: A teoria na prática*. Porto Alegre: Artmed, 1995.
- GIDDENS, Anthony. *A Terceira Via – reflexões sobre o impasse político atual e o futuro da social-democracia*. São Paulo: Editora Record, 2005.
- GIELEN, Pascal. *Creativity and other Fundamentalisms*. Mondriaan Fund, 2012.
- GREINER, Christine. Entrevista: Christine Greiner pesquisa a dança e as linguagens corporais. In: *Site Globo.com*. Canal Globo Universidade. 2012.
- GREINER, Christine. *O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablume, 2010.
- GREINER, Christine; AMORIM, Claudia (Orgs.) *Leituras do Corpo*. São Paulo: Annablume, 2006.
- GREINER, Christine. *O corpo – pistas para estudos indisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.
- HAN, BYUNG-CHUL. *Sociedade do Cansaço*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2015.
- KATZ, Helena. Competir e educar, o desafio do festival. In: *Jornal Estado de São Paulo, Caderno 2*. São Paulo, 23/06/2013.
- KATZ, Helena. O papel do corpo na transformação da política em biopolítica. In: GREINER, Christine. *Corpo em Crise*. São Paulo: Annablume, 2009.
- KATZ, Helena. As diferenças entre festivais e eventos com torcidas escolar. In: *Jornal O Estado de São Paulo, Caderno 2*. São Paulo: 02/08/2006a.
- KATZ, Helena. Todo Corpo é Corpomídia. In: *Com Ciência – Revista Eletrônica de Jornalismo Científico*. Dossiê Semiótica e Semiologia. N° 74, 2006b.
- KATZ, Helena. *Um, Dois, Três. A dança é pensamento do corpo*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.
- KATZ, Helena. O Meio é a Mensagem: porque o corpo é objeto da comunicação. In: *Revista Compós*. 2003.

KATZ, Helena. A Natureza Cultural do Corpo. In: *Revista Fronteiras*. Vol. III, nº 2, 2001, pp. 65-75.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. *Arte & Cognição – Corpomídia, Comunicação, Política*. São Paulo: Annablume, 2015.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Visualidade e imunização: o inframince do ver/ouvir a dança. In: *Anais do II Congresso Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - Anda*. Salvador: UFBA, 2012.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. *Corpo, dança e biopolítica: pensando a imunidade com a Teoria Corpomídia*. In: *Anais do 2º Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança - Anda: contrações epistêmicas*. Salvador: UFBA, 2011.

KATZ, Helena & GREINER, Christine. Por uma Teoria Corpomídia. In: GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005. pp.125-133.

LAGASNERIE, Geoffroy de. *A última lição de Foucault*. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Grupo GEIM. São Paulo: Educ/ Campinas: Mercado de Letras, 2002.

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

LAUNAY, Isabelle. O dom do gesto. In: GREINER, Christine; AMORIM, Claudia (Orgs.). *Leituras do Corpo*. São Paulo: Annablume, 2003. pp. 89-117.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MACHADO, Arlindo. Modos de pensar a televisão. In: *Revista Cult.* ano 10, No.115. São Paulo: Editora Bragantini, 2007. pp.53-57.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

MANDER, Jerry. *Quatro Argumentos para Acabar com a Televisão*. Lisboa: Editora Antígona, 1999.

MATEUS, Samuel. Reality-Show: Ascendências na Hibridização de Gênero. In:

- Revista de Comunicação e Cultura*. vol.10, nº 2. Salvador: UFBA, 2012. pp.374-390.
- MELO NETO, João Cabral. *Morte e Vida Severina e outros poemas para vozes*. 4^a edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MOURA, Gerson Araujo de. *A hominização da linguagem do professor de LE: da prática funcional à práxis comunicacional*. Dissertação de mestrado. Universidade de Brasília. Departamento de línguas estrangeiras e tradução, 2005.
- NEUPARTH, Sofia. A dança é mais a pessoa que o bailarino diz Sofia Neuparth. In: *Paraná Online*. Entrevista. Curitiba, 2006.
- NÖE, A. *Action in Perception*. First MIT Press: Cambridge, Massachussets, 2006.
- PINHEIRO GONÇALVES, Luiza Helena. *O discurso do capitalista*. São Paulo: Ed. Via Lettera, 2000.
- PRADO, José Luiz Aidar. *Convocações biopolíticas dos dispositivos comunicacionais*. São Paulo: EDUC / Fapesp, 2013.
- PRADO, José Luiz Aidar. Programas cognitivos e passionalização do consumo nos media e na publicidade. In: *Comunicação, Mídia e Consumo*. São Paulo: ESPM, 2008. pp.87-101.
- PRADO, José Luiz Aidar. Regimes cognitivos e estéticos na era comunicacional: da invisibilidade de práticas à sociologia das ausências. In: *Comunicação, Mídia e Consumo*. São Paulo: ESPM, 2006.
- PRADO, J. L. A. & SILVA, H. Comunicação no mundo globalizado: da marketização à incomunicabilidade. In: *Questões do século 20*. São Paulo: Ed. Cortez, 2003.
- PRADO, José Luiz Aidar. O que significa fazer hoje a crítica das práticas midiáticas?. In: PRADO, José Luiz Aidar (Org.). *Crítica das Práticas Midiáticas*: da sociedade de massa às ciberculturas. São Paulo: Hacker Editores, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Ed. Orfeu Negro, 2011.
- RANCIERÈ, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- RAMOS, Marise Nogueira. *A pedagogia das competências: autonomia ou adaptação?* São Paulo: Ed. Cortez, 2006.
- SAFATLE, Vladimir. “Vladimir Safatle”. In: *Revista Cult. Reportagem Ética, a linguagem e a guerra da audiência*. Dossiê TV brasileira: Pensadores discutem sua

qualidade, poder e ética. Ano 10. V.115. Julho. Rio de Janeiro, 2007. pp.43.

SANTOS, Boaventura de Sousa e MENESES, Maria Paula (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A Gramática do Tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez Editora, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Por que é tão difícil construir uma teoria crítica? In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*. número 54. Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, 1999. pp.197-215.

SCHABAS, Martha. Yes, I'm a dance critic. And, no, I don't really like So You Think You Can Dance". In: *The Globe and Mail online*. Toronto, Canadá, 2015.

SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter*: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1999.

SETENTA, Jussara Setenta. *O fazer-dizer do corpo*: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2007.

SHIRKY, Clay. *A cultura da participação* - Criatividade e generosidade no mundo conectado. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

SHIRKY, Clay. *Cognitive Surplus*: creativity and generosity in a connected age. NY: Penguin Books, 2010.

SIBILIA, Paula. *O show do eu*: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SODRÉ, Muniz. Bios midiático. In: *Revista Dispositiva*. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – PUC/Minas. V2, N1. Belo Horizonte, 2013.

SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2006.

SODRÉ, Muniz. *Antropológica do Espelho* – uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis: Editora Vozes, 2002a.

SODRÉ, Muniz. A forma de vida da Mídia. In: *Revista Pesquisa Fapesp*. Entrevista eletrônica. 2002b.

- SODRÉ, Muniz. A televisão é uma forma de vida. In: *Revista FAMECOS*. Eletrônica. N16 (dez). Porto Alegre, 2001.
- SODRÉ, Muniz. *A máquina de Narciso. Televisão, Indivíduo e Poder no Brasil*. São Paulo: Editora Robson Achiamé Fernandes, 1984.
- TENÓRIO, Fernando G. A unidade dos contrários: fordismo e pós-fordismo. In: *Revista de Administração Pública*. V45, N4. jul./ago. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/FGV, 2011. pp.141-172.
- TENÓRIO, Fernando G.; PALMEIRA, Jorge N. *Tem razão a administração?*: ensaios de teoria organizacional. Ijuí: Editora Unijuí, 2008.
- TEODORO, Thalita de Cassia Reis (2009). A ideia de Dança como Entretenimento veiculado pelos Programas de Auditório da Televisão Brasileira: compreendendo sua configuração. Dissertação (mestrado) - PPGDança/UFBA, Salvador, BA.
- TOMAZZONI, Airton. Lições de dança na mídia. In: *Revista Educação*. Faced / PUCRS. Eletrônica, impressa. v. 38, n. 1, jan.-abr. Porto Alegre, 2015. pp.77-86.
- TOMAZZONI, Airton. *Lições de dança no baile da pós-modernidade*: corpos (des)governados na mídia. Tese (doutorado). UFRGS. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Porto Alegre, 2009.
- TOMAZZONI, Airton. Televisão - um novo lugar para aprender a dançar. In: *Revista Eletrônica A Página da Educação*. N.º 158, Ano 15, 2006.
- TOMAZZONI, Airton. *No embalo do videoclipe*: a dança midiatisada na televisão e a relação com o público adolescente. Dissertação (mestrado). 282p. Programa de Pós Graduação em Ciências da Comunicação (Unisinos/RS). São Leopoldo, 2005.
- VEREZA, S. C. *Literalmente falando*: sentido literal e metáfora na metalinguagem. Niterói: EDUFF, 2007.
- WALLERSTEIN, Immanuel. *The capitalist world economy*. UK: Cambridge University Press, 1979.
- ZIZEK, S. *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo, 2003.

Anexos

Figura 01 – Audição de Melanie Moore (SYTYCD, 2011)



Figura 02 – Audição de Megan Carter (SYTYCD, 2010)



Figura 03 – Audição de Marco Ferreira (Achas Que Sabes Dançar, 2010)



Figura 04 – Audição de John Lennon da Silva (Se Ela Dança, Eu Danço, 2011)



Figura 05 – Vídeoclip *Chandelier*, da cantora Sia, com a bailarina Maddie Ziegler

C oglobo.globo.com/cultura/dancarina-mirim-vira-hit-na-internet-apos-aparecer-em-clipe-da-cantora-sia-12550230

O GLOBO MENU CULTURA

candidato a melhor do ano. Nos comentários do YouTube, a maioria dos elogios é direcionada à bailarina. Usando uma peruca loira, Maddie aparece fazendo expressões faciais exageradas e abruptas.

Sia Performs 'Chandelier'

— O que me disseram é que eu interpretaria uma 'mini Sia'. Eu agi como se estivesse fora de mim. Basicamente, o conceito era esse: uma pessoa louca se movendo num apartamento. No começo, pensei que não conseguiria fazer a dança, porque a coreografia era a mais estranha de todos os tempos. Mas, no fim, você tem que confiar em si. Eles (Sia, Askill e o

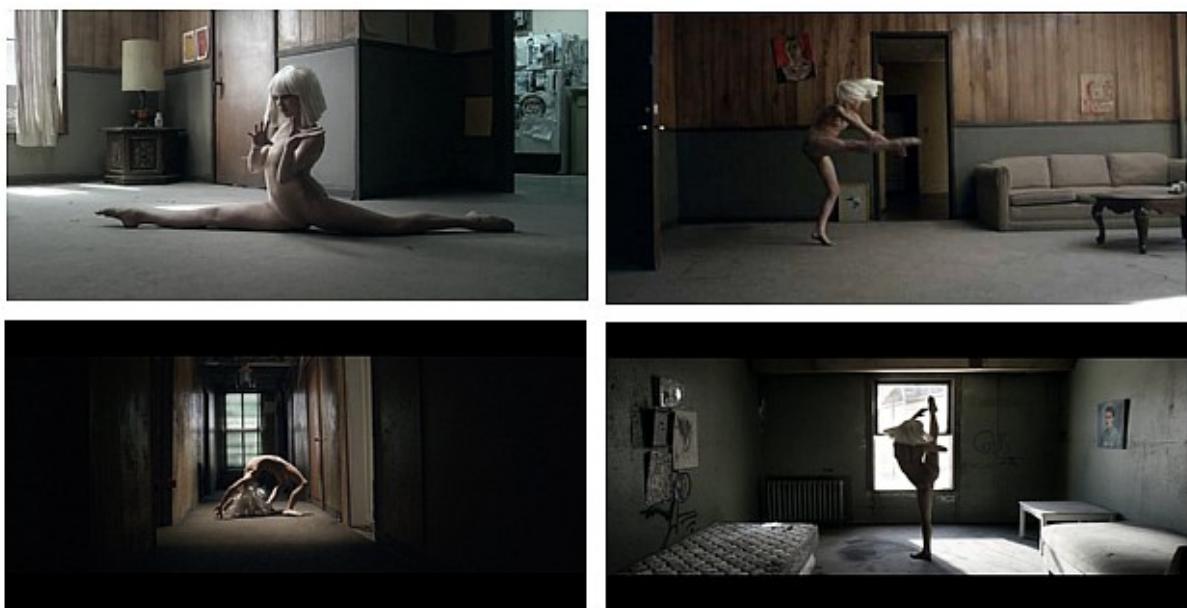


Figura 06 – Documentário *First Position* (EUA, 2012)



Figura 07 – Cena da audição do filme *Flashdance* (EUA, 1983)



Figura 08 – Propaganda *Flashbeer*, da cerveja alemã Carlton Draught (2006)



Figura 09 – Imagens do filme *Billy Elliot* (ENG, 2000), com cenas da audição

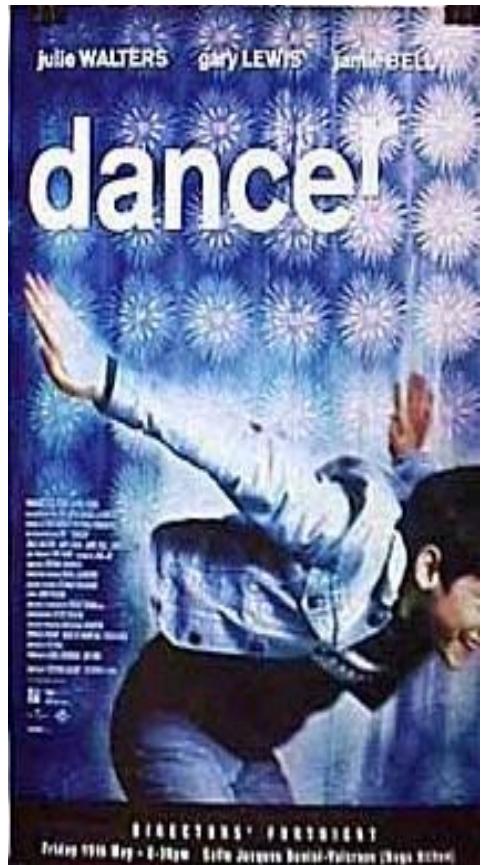


Figura 10 – Webvídeo *Contemporary Eric* (EUA, 2013)



Figura 11 – Videoclip da música *Thinking Out Loud*, de Ed Sheeran, com vídeo dos bastidores *Behind the scene* (ENG, 2015)

