



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO - MESTRADO EM ANTROPOLOGIA

SOCIAL

**MASCARA E METAMORFOSE.
REPRESENTAÇÕES SOCIAIS SOBRE
O CORPO MASCULINO EM
HALTEROFILISTAS E
BAILARINOS.**

MARCIO PIZARRO NORONHA

FLORIANÓPOLIS, 15 DE JANEIRO DE 1993.

MARCIO PIZARRO NORONHA

**MASCARA E METAMORFOSE.
REPRESENTAÇÕES SOCIAIS SOBRE
O CORPO MASCULINO EM
HALTEROFILISTAS E
BAILARINOS.**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA AO DEPARTAMENTO DE
ANTROPOLOGIA NO PROGRAMA DE P&S-GRADUAÇÃO - MESTRADO EM
ANTROPOLOGIA SOCIAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA
CATARINA.

ORIENTADORA: PROFESSORA DRA. ILKA BOAVENTURA LEITE.

FLORIANÓPOLIS, 15 DE JANEIRO DE 1993.

DEDICATÓRIA I.

Dedico este trabalho ao desafio de seduzir, a um som de violino que tange, a uma toalha de rendas que cai, derrubando vaso, frutas e doces consigo.

Dedico este trabalho ao movimento da paixão e à disciplina do amor, ao remédio da escritura que não me poupou ao desafio e à morte. Pois tudo se morre nesta vida, e morrer faz parte, e quando dedico algo, tal como o soneto ao ser que amamos e congelamos no nome próprio, isto também já se foi. Já se foi o texto, fui saído do transe, e eu estou novamente em trânsito - de Lua Cheia à Lua Nova, passei pela morte.

Dedico este trabalho a tudo que deriva, que faz cair o sentido, que faz perder o sono, que desequilibra e desordena, profusão de cores de um filme de Almodovar.

Dedico esta história que aqui foi contada, aos bailarinos e halterofilistas da vida, fora do texto, emprestando-lhe alguma justificativa.

Dedico aos delicados, aos poéticos, aos que reviram os olhos.

Dedico aos que bebem além da conta, aos poetas.

Dedico aos mestres, professores e discípulos, pois na vida tudo

é ofício de ensinar e aprender,
apreender.

Dedico à música que me
acompanha, às imagens que me
assaltam, aos acontecimentos.

E se acontecer, dedico este
trabalho ao dedilhar de um
teclado, de uma máquina, de um
piano, de um dedo que pinta
voraz, que aponta e indica
feroz, para todos os lados,
para todos os olhos,
renegando-se a ser diferente,
deixando de lado a indiferença
da diferença, para ser radical,
e ali, onde todos procuram a
obra, apenas expor o seu
espírito.

DEDICATÓRIA II.

Se há uma disciplina em mim,
esta é a de dedicar-se ao
movimento, ao barroquismo, ao
nomadismo.

Dedico a isto que me faz assim,
no melhor e no pior do que eu
possa vir-a-ser, este trabalho.

O texto?

O texto se dedica: a traçar
dedicatórias a tantos outros
textos, referências,
intertextos, polifonias.

AGRADEÇO:

aos livros na estante, aos discos na vitrola, às noites com cerveja e cerejas, às noites com vinho e azeitonas, ao sexo dos anjos, aos livros espalhados pela mesa, aos livros abertos sendo devorados por olhos em alerta, à Izaura, minha mãe, pelos melhores pratos do mundo, ao Marcos, meu pai, pela dedicação e preocupação, aos dois, por me terem feito e eu estar aqui, comigo e compartilhando, ao Marcelo, meu irmão e amigo maior, com sua música, sua calma, sua conversa, à Olga, minha tia querida e mãe de empréstimo, por tudo o que já fizemos juntos, pelo carinho e pela força, à Vó Maria, a rainha da galinha assada, que inventou tantas palavras quando eu ainda era criança e nos deu colo quando precisamos, ao meu tio Bibi, que já se foi, mas tenho a certeza - dos vivos - de que gostaria e vibraria com isto. 'As festas em família, aos bons jantares, a todos os prazeres e desprazeres que estão no mundo. Ao Fábio, que escolheu entrar neste barco e viajar, que muito auxiliou e muito compreendeu o exílio em que estive durante esta jornada. 'A minha orientadora, Ilka Leite, que sempre soube relevar o tempo e a loucura deste que aqui fala. 'A paixão e à Antropologia, ofício que me apaixonou. Aos professores que tive nesta ainda curta existência, em especial Miriam Grossi, Arlete Koënen, Elizabeth Torresini. 'A Lux Vidal, pelos ensinamentos, pela sabedoria da sua escuta e da sua fala, pelo texto. Ao Raúl Antelo, pelas melhores indicações, pelos sinais de leitura. Ao escuro, ao silêncio, ao teatro, ao corpo. Aos colegas de Mestrado, Darli, Márcia, Cláudia, Walmyr, Dione. Aos que foram embora e não deram o mesmo fim à jornada. Aos meus alunos, na UNISINOS, com todo o carinho de quem conquistou um lugar no *corpus* de um curso. E, também, aos meus orientandos, pois nesta vida acadêmica, é este o rumo de todos nós, orientar e ser orientado. Sérgio, Tina, Liège, Aninha, Marildo, Édio, Sônia, Scheila, e aos que virão. Aos amigos e amigas, com o amor de uma amizade, tal qual um texto de Hannah Arendt. Maria José, com toda a admiração e volúpia que cerca nossos encontros de palavras. 'A Beth Torresini, novamente, que amiga que é, cultivou à distância e em silêncio. 'A Márcia e a Sandra, legitimamente, mil folhas que antecedem as que estão aqui. Uma chuva de agradecimentos para quem passou, passa e ainda passará, para quem ainda está na lembrança,

para aqueles que só me lembrei ainda agorinha, para quem estou morrendo de saudades, pois um dia volto, para os que sonho que virão, mudando sempre e sempre a minha vida.

Ana Lúcia, André & Gise (Nova Iorque não é longe daqui, mais difícil é falar), Adair, Carmem Machado (primeiro professora e depois colega), Cristina Krebs (pô, minha nega!), Daniela Chang (será que eu ainda sigo sendo uma esponja?), Dani Carmona (teatro & escorpião, sedução), Daniela Barreras (taças que quebram), Eduardo Etzberger (em que céu tu andas, cara?), Eunice (dançando no Ocidente & lendo Gramsci), Guilherme (Campinas & espiritismo), Gina (teatro & leão, sempre a mais bela de se olhar, beijo ao amanhecer), Geraldine (lembrarás a vida em rosa, os rododendros e os anjos barrocos?, não deixas eles te abandonarem e segues guiando o teu carrinho esporte como na foto de criança), Inês (14 de setembro é um dia que me marcou), Inácio (o saxofonista mais interessante que eu conheci), Juliano (a tua dor também é minha, mesmo que não tenhas sabido disso), Jake (poesias & viagens, pichações na madrugada), Tamira (ainda creio que tu salvou em muito a minha vida), ao Pessoal da Chapa PERDIDOS NO ESPAÇO, à Katya (índios, cervejas, bocas, risadas, muitas lágrimas comemos juntos, trilhos na Oswaldo Aranha), à Letícia (preguiça, esteta, amiga dos delírios), ao Luís Antônio (viagens no Museu, medos & colos), ao Gustavo (numa noite de carro, rondando pela cidade...), ao Marcos Vaz (que me colocou no meu lugar, que me disse não, não sei...), Malu, Marisa (violão & voz), Marcinha, Mirela (astrologia, literatura, arte), Menandro (que sempre quis trocar roupas e roupas), Mauro (olhar preciso, Alice Mitológica não existiria sem ti, loucura), Maria Henriqueta, Nelson, Petita (em Paris, onde andarás?), Paulo, Rodrigo, Sônia, Stela, Tatiana (sempre lembro de um dia de chuva e a tua sacola de maçãs entrando no DAD), Vanessa (meu primeiro trabalho foi contigo), Lisa & Bete & Lisabete (tantas quantas tu fores e quiseres ser, serás sempre a amiga sensível, apaixonada, enlouquecida, intuitiva, com quem sempre aprendi muito), Claudionor, Everaldo, Marcos (foi tão triste), Bira (te agradeço os quadros mais lindos que brilham nas paredes da minha casa, o tempo passou), Roberto (você vai longe), Magra, Vítor, Sílvio e tantos mais.

Agradeço à existência de São Paulo, ao último disco

da Adriana Calcanhoto, ao som da Fernanda Abreu, ao Rio de Janeiro, aos colegas de trabalho, ao Jorge Ben, ao Tim Maia, às noites varando a noite, às danceterias da cidade, e à Porto Alegre.

"La segunda vez fui a visitar a alguien que vivía allí. Tenía un dúplex; subir y bajar se convertían en movimientos muy teatrales - en lugar de pasar simplemente de una habitación a otra, se aparecía allí de pronto, tras bajar las escaleras, exactamente como un actor en un escenario. Esto explicaba también el incomprensible ceremonial de las manifestaciones vitales dentro del edificio: cualquier acción cotidiana se convertía allí en un ritual - beber, comer, ver la televisión, incluso sentarse o mirar-por-la-ventana. Para la retransmisión televisada de un partido de fútbol, por ejemplo, cualquier inquilino esperaba visitas y preparaba de antemano un 'cajón de cervezas'. A mí, el mío me recibió con gestos meticulosos, por lo que deduje que se prestaba mucha más atención a sí mismo que a mí. La verdad es que representaba un papel al sacar el Schinkenhäger del congelador, envuelta la botella en una capa de hielo, y al enfriar los vasos. 'Así debe ser' repetía continuamente. El proceso vital de la familia me pareció hecho ante todo de esas ceremonias aisladas. Seguramente en algún otro lugar ocurriría más o

menos lo mismo - pero estaba perplejo de vivirlo yo, pues jamás lo había experimentado con anterioridad de manera tan formal y evidente como en estas relaciones vivenciales en las que debía convertirse en ritual cualquier acción cotidiana con el fin de conservar la ilusión de una comunicación con el mundo exterior. Era como cuando un loco se viste de pronto excepcionalmente bien." (PETER HANDKE, 1983, **Quando desear todavía era útil**, Barcelona, Tusquets Editorial, 2a. ed., Col. Marginales no. 59, p. 33-34)

"A desumanidade, o desprezo pela linguagem no âmbito das ciências do Homem chegam a tal ponto que existem pesquisadores que, mesmo sem falar português, escrevem sobre o sincretismo brasileiro; mesmo sem dominar ou sequer compreender qualquer idioma africano, publicam trabalhos sobre doentes mentais na África. O jargão científico se transforma em meio de expressão do puro neocolonialismo. Ele encobre relações ao invés de revelá-las; ele oculta seus reflexos ideológicos ao invés de refleti-los. Uma tal linguagem se esvazia, suplicia, e é um suplício passá-la pela garganta, de modo que os responsáveis pela catástrofe ecológica da linguagem são, por fim, acometidos de tosse. (...) Se tomarmos por comparação a linguagem dos antigos teóricos, estudiosos do comportamento e etnólogos - de Hesíodo, dos pré-socráticos, de Heródoto - seu fascínio, sua disciplina, sua leveza, sua fantasia, sua liberdade, sua concisão, em suma, sua beleza, compreenderemos o quanto nosso confronto com o mundo diminuiu, o quanto decaiu o insosso rococó didático de nossas faculdades e revistas. Vocês

poderão objetar que nosso mundo adquiriu outros contornos, as relações se tornaram mais complexas, o tempo, mais reduzido e mais caro; somente linguagens técnicas, signos especiais poderiam ainda expressar nossa realidade. Já a escrita cuneiforme e o tantrismo legam signos especiais, fórmulas. Trata-se, aqui, da metalinguagem da ciência que, a cada momento, nos desfigura os fatos e a realidade - redundante, pomposa, covarde, sutil. Quem nos quer convencer de que o mundo só pode ser captado através de linguagens técnicas? O que se pretende com isso? A sujeição. A sujeição através de uma linguagem da CIÊNCIA." (HUBERT FICHTE, 1987, **Etnopoesia.**, São Paulo, Brasiliense, p. 30-31)

"A obra de KLOSSOWSKI é construída sobre um admirável paralelismo do corpo e da linguagem, ou antes, sobre uma reflexão de um no outro. O raciocínio é a operação da linguagem, mas a pantomima é a operação do corpo. Por motivos ainda a determinar, KLOSSOWSKI concebe o raciocínio como sendo de essência teológica e tendo a forma do silogismo disjuntivo. No outro pólo, a pantomima do corpo é essencialmente perversa e tem a forma de uma articulação disjuntiva. Dispomos de um fio condutor para melhor compreender este ponto de partida. Por exemplo, os biólogos nos ensinam que o desenvolvimento do corpo procede em cascata: um membro é determinado como pata antes de sê-lo como pata direita etc. Dir-se-ia que o corpo animal hesita ou procede por dilemas. Da mesma forma, o raciocínio vai por cascatas, hesita e bifurca em cada nível. O corpo é um silogismo disjuntivo; a linguagem é um ovo em vias de diferenciação. O corpo oculta, encerra uma linguagem escondida; a linguagem forma um corpo glorioso. A mais abstrata das argumentações é uma mímica; mas a pantomima dos corpos é um encadeamento de silogismos. Não

se sabe mais se é a pantomima
que raciocina ou o raciocínio
que faz mímica." (GILLES
DELEUZE, 1974, **Lógica do
Sentido.**, São Paulo,
Perspectiva/EdUSP, p. 289)

INDICE

	PAGINA
LISTA DAS FIGURAS.	18
LISTA DE QUADROS E ESQUEMAS.	19
CÓDIGOS (PISTAS) DE DIAGRAMAÇÃO DO TEXTO.	19
APRESENTAÇÃO.	20
INTRODUÇÃO	
1. Minhas Palavras.	26
2. Pequenas palavras para resumir um trabalho... ..	33
CAPITULO I. O CORPO ESCRITO, O SUJEITO INSCRITO.	
1.1. O Interpretativismo e o Pós-Moderno em Antropologia.	38
Notas	51
1.2. A Intersubjetividade e o Objeto-Sujeito.	54
Notas	65
1.3. Sujeito e Perspectivismo.	73
1.4. O Objeto e o Sujeito: O Estatuto Barroco.	86
CAPITULO II. UMA ETNOGRAFIA DOS CORPOS: BAILARINOS, HALTEROFILISTAS E PESQUISADOR.	
Analíticas. Relatos de Viagem I: Descrições Etnográficas. Os lugares.	99
Fragmentos. Notas Etnográficas em Cenas Coreográficas I.	105
Analíticas. Relatos de Viagem II: Descrições Etnográficas. As pessoas.	107
Fragmentos. Notas Etnográficas em Cenas Coreográficas II.	113
Analíticas. Relatos de Viagem III: Descrições Etnográficas.	

Os processos 1.	116
Fragmentos.	
Notas Etnográficas em Cenas Coreográficas III.	119
Analíticas. Relatos de Viagem IV: Descrições Etnográficas.	
Os processos 2.	122
Fragmentos.	
Notas Etnográficas em Cenas Coreográficas IV.	125
Fragmentos.	
Notas Etnográficas em Cenas Coreográficas V.	126
Fragmentos.	
Notas Etnográficas em Cenas Coreográficas VI.	127
Falas: G.	129
Fragmentos.	
Notas Etnográficas em Cenas Coreográficas VII.	147
Fragmentos.	
Notas Etnográficas em Cenas Coreográficas VIII.	148
Fragmentos.	
Notas Etnográficas em Cenas Coreográficas IX.	149
Fragmentos.	
Notas Etnográficas em Cenas Coreográficas X.	159
Fragmentos.	
Notas Etnográficas em Cenas Coreográficas XI.	161
Falas: Ce.	169
Fragmentos.	
Notas Etnográficas em Cenas Coreográficas XII.	193
Fragmentos.	
Notas Etnográficas em Cenas Coreográficas XIII.	194
Fragmentos.	
Notas Etnográficas em Cenas Coreográficas XIV.	195
Fragmentos.	
Notas Etnográficas em Cenas Coreográficas XV.	196
Fragmentos.	

Notas Etnográficas em Cenas Coreográficas XVI.	197
Fragmentos.	
Notas Etnográficas em Cenas Coreográficas XVII.	197
Fragmentos.	
Notas Etnográficas em Cenas Coreográficas XVIII.	198
Falas: Ma.	207
Fragmentos.	
Notas Etnográficas em Cenas Coreográficas XIX.	230
Falas: Cl.	231
Fragmentos.	
Notas Etnográficas em Cenas Coreográficas XX.	245
Fragmentos.	
Notas Etnográficas em Cenas Coreográficas XXI.	247
Fragmentos.	
Notas Etnográficas em Cenas Coreográficas XXII.	247
Fragmentos.	
Notas Etnográficas em Cenas Coreográficas XXIII.	248
Fragmentos.	
Notas Etnográficas em Cenas Coreográficas XXIV.	250
Fragmentos.	
Notas Etnográficas em Cenas Coreográficas XXV.	252
Fragmentos.	
Notas Etnográficas em Cenas Coreográficas XXVI.	253
Fragmentos.	
Notas Etnográficas em Cenas Coreográficas XXVII.	255
Fragmentos.	
Notas Etnográficas em Cenas Coreográficas XXVIII.	256
Fragmentos.	
Notas Etnográficas em Cenas Coreográficas XXIX.	258
Falas: M.	265
Fragmentos.	
Notas Etnográficas em Cenas Coreográficas XXX.	269

CAPITULO III. NARCISO: CORPO DE DEUS, CORPO DE HOMEM.	
3.1. Pequeno Histórico dos Estudos do Corpo na Antropologia Social.	276
3.2. A Antropologia Estrutural, a Hermenêutica e o Corpo.	282
3.3. O Corpo como Discurso, o Corpo-Discurso.	293
3.4. O Corpo Ritualizado.	298
3.5. O Corpo-Signo.	304
3.6. Identidade Sexual e Ambigüidade.	307
3.7. O Corpo em Festa.	315
Notas.	325
CAPITULO IV. CORPOS BARROCOS.	
4.1. O que é o Barroco?	327
4.2. Da Metamorfose à Máscara, Da Máscara à Metamorfose.	343
4.3. A Reunião Barroca.	356
'A GUIA DE CONCLUSÃO. CONCERTO BARROCO.	361
BIBLIOGRAFIA.	368
ANEXOS.	
ANEXO 1. ENTREVISTAS (REPRODUÇÃO INTEGRAL).	388
ANEXO 2. ENSAIO VISUAL.	Dois volumes em separado.

LISTA DAS FIGURAS

1º BLOCO: CORPO E MOVIMENTO.

Oito pranchas de corpos de bailarinos em movimento. (CIBELE CALLIARI)	151-158
BICEPS.	163
TRICEPS.	164
EXERCÍCIOS COM PESOS.	165-168

2º BLOCO: CORPO E MOVIMENTO.

Duas pranchas de corpos de halterofilistas em movimentos. (CALLIARI)	191-192
EXERCÍCIOS COM PESOS NA PRANCHA.	202-203
APARELHOS PARA MUSCULAÇÃO.	204-206

3º BLOCO: BRAÇOS E MÃOS NO BALLET.

Quatro pranchas. (CALLIARI)	226-229
-----------------------------------	---------

4º BLOCO: BRAÇOS E MÃOS NO HALTEROFILISMO.

Quatro pranchas. (CALLIARI)	261-264
-----------------------------------	---------

5º BLOCO: PERNAS E PÉS. DETALHES DE BAILARINOS E HALTEROFILISTAS.

Quatro pranchas. (CALLIARI)	271-274
-----------------------------------	---------

O Enterro do Conde de Orgaz,

EL GRECO	338
----------------	-----

LISTA DE QUADROS E ESQUEMAS

FICHA INDIVIDUALIZADA DE PREPARAÇÃO MUSCULAR E ORGANICA.	260
--	-----

CÓDIGOS (PISTAS) DE DIAGRAMAÇÃO DO TEXTO

Negrito - Para título e subtítulo de capítulos; para título de obras; para expressões comumente usadas ou retiradas de outros contextos.

Itálico - Para todas as palavras estrangeiras.

CAIXA ALTA - Para nomes de autores; para grifar momentos importantes do texto.

"Aspas" - Para citações de textos e obras; para marcar o título de ensaios, artigos, etc..

APRESENTAÇÃO

No início dos anos 80, o filósofo francês JEAN-FRANÇOIS LYOTARD publica um livro denominado *LE DIFFÉREND* (MINUIT, 1983).

Nele, através de um percurso, no próprio dizer do autor, "subdesenvolvido e frustrante", o filósofo nos oferece fragmentos de "contestações", de "entusiasmos", de diferendos? (no dizer da tradução portuguesa), verdadeiros pensamentos que não se fecham, que ensaiam sempre um dizer que não se completa.

Uma das questões que norteia o ensaio é a da possibilidade de julgarmos sem regras universais, sem as GRANDES NARRATIVAS (da História, da Economia, da Ciência etc.), valendo-nos da constituição de MONOGRAMAS, de PARADOXOS, atentando para os SINAIS DA HISTÓRIA EM SUAS SINGULARIDADES.

Desse modo, tod"o dado é um dar-se" (BEGEBENHEIT), tudo o que é obtido na construção de um discurso científico, para além da retórica, enquanto fundação^o e definição de realidades, já deve estar exposto^o ao discurso do outro, qualquer que seja este.

Os SINAIS resultam de uma paixão sublime diante dos acontecimentos, do reconhecimento na

experiência cotidiana - do ofício do campo, por exemplo - de um possível, de uma relação sublime que está no além do doxal, no além dos interesses, do pragmatismo.

O cientista, ou talvez seja melhor dizer o crítico, vive o patético de entusiasmar-se explicitamente e corajosamente diante do que vislumbra, de uma finalidade que não se realiza nos próprios fatos mas que orienta os sujeitos nas suas atividades de julgamento.

LYOTARD aborda o modo como o filósofo KANT viu a recepção da Revolução Francesa entre os alemães. Para os alemães, a Revolução era o SINAL ENTUSIASTICO DE UM FUTURO, DE UM PORVIR, que se organizava no PRESENTE.

Este texto profético é a anunciação do fim da noção de "Morte da História" (FUKUYAMA) e do "Declínio da Cultura" (ALAN BLOOM), com o seu discurso fatalista, reacionário e catastrófico, e a passagem para as diversas Histórias que o mundo comporta, com os seus diferentes futuros.

Estas histórias são o lugar mesmo da escuta e da redescoberta da intimidade, dos outros e de toda uma cultura da interioridade, onde o que está presente não é exatamente o indivíduo (com sua

experiência da liberdade) mas o sujeito e a subjetivação.

O que posso fazer? O que posso ser? Como me dobrar/desdobrar? Que tipo de sujeito produzo em mim?

Neste desdobramento da contemporaneidade, o momento singular, irrepresentável, a presença sensível, o acontecer, alcançam a instância das falas, mesmo quando as palavras falham. Sem as designações-soluções universais restam-nos (ainda bem) as posições singulares.

A singularidade da heterogeneidade difere da multiplicidade multiplicadora.

Não tenho a intenção de transpor soluções e modelos teóricos, mas apenas de usurpar questões de outros campos para reativar experiências, como a do bailarino e a do halterofilista, e a do bailarino em/por mim e a do halterofilista em/por mim.

Ou, talvez, um pouco menos ou um pouco mais, ir para **perto do coração selvagem**, exterior a toda experiência, reconhecida como tal. Pois, como nos diz FOUCAULT em *L'Ordre du Discours* (GALLIMARD, 1971), toda a experiência inclusive a nossa de campo, pressupõe relações de saber e relações de poder.

Literatura, singularização e intimidade

são, reunidas, o regime que prevalece na construção deste texto-dissertação.

Promover provocações, evocar, fazer imaginar, esta é a tarefa a que me proponho, numa abertura para uma nova legitimidade.

Todo a ciência investiu descrédito nos paradoxos, nas polémicas, desconsiderando que é exatamente aí que se dá a ultrapassagem do senso comum.

Cabe a nós fazer irromper a palavra paradoxal, desenfreada, desmedida, que circula com vistas à consumação e à palavra íntima, da vida interior e da consciência sensível de si mesmo, num contar-se de mão dupla, formando o monograma frágil da socialidade possível, da circulação dos afetos, que reúnem, na desculpa última de um exercício acadêmico (atrás da qual o sujeito se esconde, mas com a qual o sujeito se organiza e se apresenta como diferença), pesquisador e pesquisados.

Desse modo, apresento aquilo que está por vir, fazendo deste lugar o próprio espaço de uma sinalização.

INTRODUÇÃO

1. Minhas Palavras.

Esta dissertação nasceu de encontros e acontecimentos que, embora tentando eu retardar, foram-me inevitáveis e fortuitos. Durante todo o período em que cursei a Pós-Graduação Mestrado em Antropologia Social, a temática do corpo foi uma constante. Mesmo em outros trabalhos, onde os objetos também eram outros, o corpo estava sempre presente.

Mas a dificuldade intelectual e pessoal em lidar com a questão retardou a minha escolha e me fez trilhar diferentes caminhos em diferentes projetos de pesquisa.

Da paixão sistemática pela escrita e pela narração nasceu, primeiramente, uma pesquisa acerca de MARIO DE ANDRADE. O modelo tão ativo e eclético do intelectual modernista brasileiro suscitou meu encantamento, levando-me a crer que estava aí o *corpus* da dissertação. Mas tal não ocorreu, o que não significa que as leituras advindas do universo da literatura não me tenham servido como um traçado para o que acabei por

realizar.

Um curso acerca das correspondências de MARIO, ministrado por ARLETE KOENEN, instigou as leituras, que não deixaram mais de freqüentar minha mesa de trabalho, a respeito da subjetividade, do sujeito, etc.

Logo em seguida, o curso de leitura acerca da Subjetividade, ministrado pela MIRIAM GROSSI, continuou minha formação.

Da dúvida entre retornar para um projeto, que estudasse homossexualidade e construção dos "guetos" e de um projeto visando a Memória, memória de velhos, memória de artistas, memória de uma cidade, veio à tona, no meio de uma onda nas praias de Florianópolis, o corpo.

O meu corpo, aquilo que havia trazido comigo nesta primeira viagem - fazer o Mestrado fora da minha cidade natal.

O corpo como cidade ou como morada, o corpo como memória corporal, o corpo somatizando todas as tensões da minha vida de mestrando, o corpo do sujeito e o sujeito do corpo, entrando em cena.

Mas daí até saber que corpo seria tinha uma longa viagem a fazer.

Fui até São Paulo, procurar pistas. Congresso sobre Patrimônio Histórico, Memorial da América Latina, memória corporal, USP, LUX VIDAL. Ouvir a LUX foi fundamental. Recebi a sua fala como uma mágica iluminadora.

Cada vez mais a viagem me fazia perceber e a estética atentar.

Minha orientadora, ILKA LEITE, numa conversa, falou da necessidade de iniciar um processo analítico, onde eu me permitisse a fragmentação, o questionamento, a dor e o prazer, o conhecimento e o re-conhecimento do meu próprio corpo, para que pudesse andar melhor e realizar esta difícil jornada.

Assim, foi nascendo, da releitura de meus próprios textos, das sessões de terapia, das conversas com a orientadora e com a sempre companheira e colega LISA, um projeto.

A imagem primeira era a dos halterofilistas. Conhecê-los, estudá-los.

Foi assim que, num dia, em Porto Alegre, a ILKA disse, falta algo, falta o contrastante, o que dissende, a reunião das diferenças. Faltavam bailarinos.

E, desta troca, eu com os halterofilistas, a ILKA com os bailarinos, nasceu um

projeto de pesquisa.

Depois veio a Banca de Projeto. E entrou o RAUL ANTELO, e me aumentou, e me acrescentou. E o que era para ser um bebê pequeno virou projeto de filho grande, dando uma volta barroca e indo em frente, feliz.

Num plano geral do trabalho, o que me interessava era ir às academias de halterofilismo e às escolas de dança, mapeando o quadro de profissionais que poderia encontrar em Porto Alegre. Isto mudou, t&ao logo percebi o qu&ao pouco estava eu interessado em saber a respeito disso. N&ao era simplesmente uma trajet&oria profissional, mas uma escolha de vida o que estava em jogo. Fui reduzindo meu campo de a&cao a determinadas pessoas, pessoas estas que tinham como objetivo o aperfei&oamento corporal como ideal de vida, o de viver do corpo.

Assim, meio por acaso, caí na Academia Mudança, onde havia aulas de *ballet*, um corpo de bailarinos, ensaios e um espetáculo prestes a ser apresentado. Foi o absolutamente intenso, a paixão à primeira vista por todos eles, o carinho e o interesse com que me receberam, o que me levou a ficar. Tinha encontrado um grupo onde poderia viver a famosa "experi&encia de campo", vinte e quatro horas comendo,

amando e dormindo a dança. Viajamos juntos. Saímos para comemorar e jantar. Trocamos nossos problemas. Muitas confissões.

Além da empatia, o Ballet Mudança tem uma trajetória, enquanto grupo, das mais interessantes, sendo aqui fundamental ressaltar a importância deles para o panorama da dança em Porto Alegre, cidade onde moro e onde se realizou esta pesquisa.

Com os halterofilistas, foi diferente. A história era outra. Não há uma Companhia de Halterofilistas. Existem academias e uma Associação de Culturismo, com a qual entrei em contato, entrevistando o seu presidente e o seu vice-presidente. Os profissionais são raros, pois dificilmente se consegue viver desta profissão fora do eixo Rio-São Paulo.

Tive alguns problemas com a circulação nos espaços, com o tempo das pessoas para entrevistas, o que resultou numa maior distância afetiva dos grupos. A minha experiência fazendo musculação não levou a uma integração maior, já que o ritmo do meu corpo (e a sua falta) levavam-me a distâncias incomparáveis. Senti-me como que um verdadeiro Pateta, patético para a minha falta de habilidade e de força. Mas, "eu tenho a Força". A força das palavras e do diálogo, lugar do inatingível

para meus pesquisados halterofilistas. Assim, troquei a dureza dos músculos pela dureza e lentidão do diálogo que foi surgindo no decorrer da pesquisa.

Registros fotográficos, material gravado em vídeo, interação social em festas, reuniões, excursões que vivi entre bailarinos, me foram vedados entre os halterofilistas. Em nenhum momento, nos pertencemos um ao outro.

Assim, o que vai aqui, será um pouco da história desta proximidade e desta distância, que nasceram do modo mesmo como se organizam as diferenças.

Como etnógrafo, tive que ser um pouco de tudo. Fotógrafo amador, *video-maker*, confidente, professor, público, camareiro, amigo, apaixonado, crítico, *voyeur*, para, finalmente, poder ser um pouco (e muito feliz) escritor.

Escrever o que é uma parcela do que vivi, mas também criar, recriando a realidade vivida, num outro lugar e sem a intenção de fazer desta narrativa o próprio real, e sim narrar a narração.

Na perspectiva da crítica, metodologicamente adotei a noção de TRADUÇÃO COMO SENDO TRANSCRIÇÃO - tradução das práticas do corpo em práticas teóricas, em Antropologia.

"(...)
 mas para chegar à
 re-criação
 é preciso identificar-se
 profundamente
 com o texto original
 e ao mesmo tempo
 não barateá-lo
 enfrentar todas as suas
 dificuldades
 tentar reconstituir
 a criação
 a partir de cada palavra
 som por som
 tom por tom
 (...)" (CAMPOS, 1986: s/num.)

O que tenho, então, ao determinar como RECRIAÇÃO POÉTICA, que se dá pela conquista da identificação entre texto original - o particular, o das práticas e representações do corpo entre os pesquisados, suas falas verdadeiramente audíveis - e texto traduzido - o geral, a prática teórica, a fala antropológica, a abstração e os conceitos -, o TRABALHO ETNOGRÁFICO, é um jogo de abolição da relação entre sujeito e objeto, adotando uma posição perspectivista nietzschiana para a construção do texto.

2. Pequenas palavras para resumir um trabalho...

No Primeiro Capítulo, O CORPO ESCRITO, O SUJEITO INSCRITO, trato de delimitar a história do sujeito como sendo uma história corporal, onde a prova do corpo é uma das nossas provas de realidade - como nos contou a Psicanálise, desde FREUD?

Passo a abordar o processo de deslocamento dos corpos e a minha experiência analítica de gestação e nascimento de um modo de subjetivação do texto capaz de reconhecer uma nova territorialidade dos corpos e dos desejos.

Para concluir o capítulo teórico-metodológico, trabalho esta produção de subjetividade dentro de uma Teoria Barroca (LEIBNIZ; DELEUZE), e, no contexto em que se soma ao Relativismo Antropológico, o perspectivismo de NIETZSCHE, realizando críticas ao Interpretativismo, através do Método Genealógico (NIETZSCHE; FOUCAULT; DELEUZE).

No Segundo Capítulo, UMA ETNOGRAFIA DOS

CORPOS: BAILARINOS, HALTEROFILISTAS E PESQUISADOR, busco trabalhar no interstício dos fragmentos, das falas e de algumas reflexões analíticas.

Divido o capítulo em três blocos:

- o de **Fragmentos. Notas Etnográficas em Cenas Coreográficas.**, utilizando um termo comum a bailarinos e halterofilistas, coreografia, significando fundamentalmente o processo de concepção e de composição dos movimentos, dos passos, dos gestos, não somente de uma dança, mas de todo um universo de cotidianos

- o de **Falas**, onde são apresentadas algumas das entrevistas realizadas, num total de uma entrevista com um bailarino (G.) e três entrevistas com halterofilistas (Cl., Ma., Ce.); e

- o de **Analíticas**, onde desenvolvo algumas reflexões referentes aos outros dois, descrições de campo, dos grupos e lugares.

Os **Fragmentos** correspondem a notas tomadas em campo no momento mesmo em que eu me sentia tomado pela observação e a fruição apaixonada de ali estar. Mas, ainda mais, são exercícios cotidianos de uma prosa poética guiada pela experiência antropológica, com o intuito de compor pequenos quadros, monogramas, filigranas, do que estava vivendo.

As **Falas** são parcialidades das vozes dos bailarinos e halterofilistas, rupturas com a unidade da voz do pesquisador, uma opção pela possibilidade de instaurar uma polifonia.

As **Analíticas** seguem o ritmo de descrições mais generalizadas, com o intuito de situar os leitores, variando ainda em pequenas inserções de método.

Neste capítulo, ainda estarão inseridos os desenhos produzidos pela artista plástica CIBELE CALLIARI, a partir das fotos feitas por mim, do material registrado em vídeo e das revistas especializadas.

A idéia de acompanhar o regime do texto com desenhos foi uma sugestão da minha orientadora ILKA LEITE, à qual agradeço muito. Desenhos são como os monogramas, não rompem o movimento do texto, mas formam com ele uma composição. Desse modo, fotografias e vídeo não fazem parte do corpo do texto, resultando num *book* de dois (2) volumes em anexo, num ensaio visual.

Desta idéia, nasceu ainda um outro encontro: o da Antropologia com as Artes Plásticas. Encontro fecundo e prazeroso com a amiga, colega, aluna, CIBELE CALLIARI, cujos traços expressam diferentemente aquilo que vai na minha alma em relação ao que aqui

realizei.

No **Capítulo Três, NARCISO: CORPO DE DEUS, CORPO DE HOMEM**, parto da apresentação de alguns estudos antropológicos do corpo, concentrando-me depois na discussão entre a Antropologia Estrutural e a Análise do Corpo-Discurso. A partir disto, desenvolvo os elementos da gramaticalização e da ritualização do corpo e o que vem a ser um corpo-signo. Como este é um corpo de homem que, culturalmente, se define por gênero e sexo, passo então a uma discussão referente à presença da ambigüidade, da transgressão, da transexualidade (BAUDRILLARD) e de um corpo em festa.

No **Capítulo Quatro, CORPOS BARROCOS**, através do fio condutor da noção de BARROCO, desenvolvida por GILLES DELEUZE, é que alcanço os corpos possíveis e buscados desde os idos do projeto.

Um corpo BARROCO, EFERVESCENTE, TRANSGRESSIVO, INFAME, NÔMADE, seguindo sua trilha da metamorfose que rumou para a máscara (ritual, gramatical e trabalhada no capítulo anterior), e que, da máscara, novamente se metamorfoseia.

Depois disso, uma **'A GUISA DE CONCLUSÃO: CONCERTO BARROCO**, onde me deixo ir, até sair do texto.

No **ANEXO 1**, faço a transcrição completa

das entrevistas que aparecem fragmentadas no corpo do capítulo 2.

No **ANEXO 2**, o material em xerox, revistas, jornais, fotos publicitárias, fotos pornográficas, campanhas de moda, matérias sobre comportamento, etc., tudo o que se refere ao homem, ao universo masculino, ou ao feminino em relação masculino, que foram coletados - ou "apanhados num campo de canteiro" - durante todo o período em que estive gestando e parindo a dissertação, mais as fotografias de ensaios e espetáculos do Grupo MUDANÇA e o material gravado em vídeo, seguem no que denominei de **LIVRO II, ENSAIO VISUAL**, deixando aos outros, no futuro, uma moeda para a troca e registros visuais do tempo em que vivo, para que sejam também apanhados e novamente passem à esfera da interpretação.

CAPITULO I.

**O CORPO ESCRITO, O SUJEITO
INSCRITO.**

1.1. O Interpretativismo e o Pós-Moderno em Antropologia.

"Chamo etnografia um instrumento reflexivo porque nós não chegamos a ele nem como a um mapa cognitivo, nem como a um guia para a ação, nem mesmo como passatempo. Chegamos a ele como o início de uma forma diferente de jornada."
(STEPHEN TYLER)

A suspeição em torno dos paradigmas da RAZÃO tem em NIETZSCHE e em LYOTARD, uma das fontes primeiras de sua argumentação.

LYOTARD em *O Pós-Moderno*, rejeita aquilo que ele denomina de grandes narrativas ou meta-discursos ou ainda meta-teorias.(1)

O saber do tipo científico é apenas uma das espécies discursivas, vivendo sob o regime de alguma forma de emancipação ou redenção: redenção via narrativa cristã, emancipação através do esclarecimento racionalizante, realização da Idéia universal, emancipação através da luta de classes e da

conscientização decorrente da socialização do trabalho, etc., onde a imaginação era suspensa, ou, ao menos, submetida ao regime previsível do discurso.

Contra esta universalidade e uma utopia do consenso, LYOTARD propõe o dissenso, a divergência e o próprio fim da ciência, trabalhando mais num regime ensaístico e de fragmentação.

Desse modo, há um nivelamento entre filosofia, ciência e literatura, produzido no contexto das discussões referentes à passagem de uma filosofia da consciência para uma filosofia da linguagem.

Entendendo que toda a disciplina científica é marcada por um conjunto de idéias-valor (2) que gerenciam a produção do conhecimento no interior da mesma, ROBERTO CARDOSO DE OLIVEIRA reconheceu também na Antropologia os determinantes desta ordenação e sistematização disciplinar.

Desse modo, denominou de quarto domínio de *matrix disciplinar* ao advento da Antropologia Interpretativa, nos E.E.U.U., embasando-a na discussão promovida pela Teoria Hermenêutica.(3)

Os elementos centrais desta Antropologia não-tradicional são a SUBJETIVIDADE, o INDIVÍDUO e a HISTÓRIA, parâmetros os quais foram "domesticados" no

desenrolar da história da Antropologia em suas diferentes matrizes, com o intuito de sistematizar e legitimar o conhecimento produzido.

A Hermenêutica está fundamentada na negação do discurso cientificista, na liberação da subjetividade (que viveu sob a coerção da objetividade científica), compreendida enquanto *intersubjetividade* (numa lição ensinada por JULIA KRISTEVA) e liberada do psicologismo (do qual autores como DURKHEIM e RADCLIFFE-BROWN tinham medo), numa forma *individualizada*, com a intensa participação do sujeito cognoscente, e numa *historicidade* interiorizada.

Sendo assim, um princípio comunicacional (de entendimento através da linguagem, onde se reconhecem as estruturas intersubjetivas) alia-se ao princípio pós-estruturalista da linguagem, onde a subjetividade transcendental é decomposta e sacrificada (como diria FOUCAULT), TORNANDO INDISTINGUIVEL A FICÇÃO E A REALIDADE, A PRÁTICA COTIDIANA E A EXPERIÊNCIA EXTRAORDINÁRIA.

OLIVEIRA propõe a noção de *Verstehen* (Compreensão), como um guia para uma apreensão dos "experimentos" etnográficos propostos pelo Interpretativismo.

As chaves disto estão na apreensão da experiência etnográfica enquanto um instrumento de reflexão, que pressupõe condições não cognitivas envolvidas num processo de produção de conhecimento e que nos joga num tipo diferente de jornada, caracterizada pela negociação constante entre pesquisador e pesquisado - ou seja, a etnografia é cada vez mais o próprio "encontro etnográfico", de onde resulta um *saber negociado*, uma intersecção ou uma fusão entre os envolvidos (a intersubjetividade contextualizada).

Este *saber* e não mais este "conhecimento" têm como resultante um texto polifônico, um texto onde as vozes de todos, incluindo a do autor, possam interferir e ser ouvidas. (4)

O texto subjetivo do pesquisador resulta de uma relação intersubjetiva pesquisador-pesquisado, onde o sujeito pesquisador toma o seu objeto como sujeito e o objeto-sujeito, por sua vez, irá também objetalar o pesquisador, e, ainda mais do que isto, pela subversão, indo até mesmo à abolição, da relação sujeito-objeto, tratada aqui como relação de forças num campo de afetos, de capacidade mútua de afetação entre corpos e sujeitos.

Metodologicamente, a Antropologia nascida com MALINOWSKI, já havia dado atenção para o "ponto de vista do nativo", tornando específica a abordagem antropológica por fazer do seu texto o lugar mesmo da tradução da voz do Outro.

CLIFFORD GEERTZ, ao adotar e reelaborar empiricamente a noção de *Verstehen* (numa via *weberiana*), caracterizou o movimento de compreensão do Outro, daquilo que lhe vai na mente como intenção e motivação, como resultante de um processo de justaposição/negociação dos esquemas nativos com os esquemas do pesquisador.

Desse modo, o texto resultante seria aquele nascido de uma comunicação.

Mas como já anteriormente, a partir de LYOTARD, um texto resultante não de uma comunicação para o consenso (HABERMAS), e sim de um jogo dialógico que desestabiliza os significados, subvertendo as convenções da normalidade e desafiando os leitores numa apreensão fragmentária da realidade vivida.

Tudo aquilo que envolve a CULTURA caracteriza-se por uma dinamicidade própria, que pode ser analisada fora do conceito de SOCIEDADE, fazendo do campo cultural um lugar resistente à sistematização,

tanto em termos das práticas quanto nos termos de uma construção teórica. (5)

O etnógrafo, incluindo àqueles que são denominados de pós-modernos, é alguém cuja propriedade fundamental é a de **evocar poeticamente experiências**.

Enquanto a Etnografia de MALINOWSKI está centrada na descrição total da realidade, fazendo-se a si mesma o LUGAR DA TRADUÇÃO, a partir de um regime textual narrativo, seqüencial, dissertativo, tal como numa crônica, a Etnografia contemporânea, também denominada por alguns de Pós-Moderna, ao adotar os parâmetros experimentais do Modernismo Artístico das Vanguardas Europeias no seu regime de texto, faz o trânsito da crônica para a poesia.

Não é no ritmo coloquial do cronista que este etnógrafo encontrará a sua moradia, mas sim nos jogos da linguagem (WITTGENSTEIN), ONDE O SIGNIFICADO RESULTA DE UMA CONSTRUÇÃO (POIESIS) FORMAL E CONTEXTUAL DE PALAVRAS.

Tal como CLIFFORD GEERTZ temos também WALTER BENJAMIN, ensaísta moderno dos anos 20 e 30, defensor das Vanguardas Estéticas Europeias, e que, na aguçada leitura de JEANNE-MARIE GAGNEBIN, seria um dos "pais" dos pós-modernos.

BENJAMIN, em seus ensaios, trabalhou numa linguagem metafórico-alegórica, visando a CARACTERIZAÇÃO DE UMA EXPERIÊNCIA NA SUA HISTORICIDADE.

A idéia de ESCAVAÇÃO é algo que está presente na noção de DESCRIÇÃO DENSA.

"O caso é que, entre o que RYLE chama de 'descrição superficial' do que o ensaiador (imitador, piscador, aquele que tem o tique nervoso...) está fazendo ('contraíndo rapidamente sua pálpebra direita') e a 'descrição densa' do que ele está fazendo ('praticando a farsa de um amigo imitando uma piscadela para levar um inocente a pensar que existe uma conspiração em andamento') está o objeto da etnografia: uma hierarquia estratificada de estruturas significantes em termos das quais os tiques nervosos, as piscadelas, as falsas piscadelas, as imitações, os ensaios das imitações são produzidos, percebidos e interpretados, e sem as quais eles de fato não existiriam (nem mesmo as formas zero de tiques nervosos as quais, como *categoria cultural*, são tanto não-piscadelas como as piscadelas são não-tiques), não importa o que alguém fizesse ou não com sua própria pálpebra." (GEERTZ, S/D: 17)

ESCAVAR CAMADA POR CAMADA, TAL QUAL UM ARQUEÓLOGO EM CAMPO, DESFIANDO OS SIGNIFICADOS POSTOS EM JOGO NUMA DETERMINADA CULTURA.

ENSAIAR SERIA APREENDER O CULTURAL DENTRO DE UMA TRAMA FRAGMENTARIA, BARROCA, ESTÉTICA.

COM ISTO, NÃO ESTOU A DIZER QUE ESTAS IMAGENS RESULTAM EXCLUSIVAMENTE DE UM JOGO DE IMPRESSÕES MUTUAS (ENTRE PESQUISADOR E PESQUISADOS) OU DE UM JOGO DE LINGUAGEM (COMO NOS DIRIA A FILOSOFIA ANALÍTICA DE WITTGENSTEIN). MAS QUE, ESTAS IMAGENS REMETEM AS CULTURAS DOS ENVOLVIDOS NUM PROCESSO DIALÓGICO, QUE SE CARACTERIZA POR SER O DE UM JOGO INTERSUBJETIVO E DE LINGUAGENS.

ASSIM, NÃO TEREMOS AS DESCRIÇÕES DENSAS MAS ATEMPORAIS, MAS TALVEZ, CONSTRUÇÕES DE LINGUAGEM POÉTICA DENSAS E AS OPERAÇÕES CULTURAIS QUE ESTÃO AI ENVOLVIDAS.

Ao adotar a forma crítica da literatura modernista, os antropólogos conhecidos como pós-modernos (GEORGE MARCUS, VINCENT CRAPANZANO, JAMES CLIFFORD, KEVIN DWYER, MICHAEL FISCHER, PAUL RABINOW e outros), pressupõem a possibilidade de que o texto construído não somente fale do que foi vivido (GEERTZ), fale no lugar dos que vivem (MALINOWSKI), MAS FALE COM E PARA OS QUE VIVEM (PARADIGMA COMUNICACIONAL HERMENÊUTICO), DEIXANDO QUE DIFERENTES LINGUAGENS E FALAS ENTREM NA CONSTRUÇÃO DO TEXTO ETNOGRÁFICO (COMO NA EXPERIMENTAÇÃO DA

LITERATURA MODERNISTA E NA TEORIA PÓS-ESTRUTURALISTA, ONDE O TEXTO É UMA INSTANCIA DE CRITICA E DE TRANSGRESSÃO DO QUE FOI FALADO, DO DIALOGO, DA COMUNICAÇÃO ENTRE PESQUISADOR E PESQUISADOS).

Ao que GEERTZ havia definido como "descrição densa", os seus seguidores e críticos acrescentaram a perspectiva "participativa", também advinda da mesma matriz hermenêutica, e a de "crítica cultural".(6)

HABERMAS, num ensaio denominado "Filosofia e Ciência como Literatura?" (HABERMAS, 1990), analisa uma proposição de ITALO CALVINO, referente aos níveis de realidade presentes num texto literário.

Para CALVINO, A REALIDADE PRODUZIDA PELO ESCRITOR SE DA NOS SEGUINTE NÍVEL:

- QUANDO HÁ UMA REFERÊNCIA REFLEXIVA AO ATO DE ESCREVER;

- QUANDO FINGE SER UM OUTRO NARRADOR;

- QUANDO FAZ COM QUE UMA FIGURA QUE SURGE NO INTERIOR DA NARRATIVA INFORME A REALIDADE;

- QUANDO TRATA DE UMA EXPERIÊNCIA DE CONTEÚDO EXISTENCIAL.

A pergunta de CALVINO é a da possibilidade da inclusão ou da absorção pelo texto de

tudo o que é real.

Para HABERMAS, a resposta se encontra na limitação do literário pelo cotidiano, onde as ações diárias da fala são mais fortes do que os textos, na medida mesma em que remetem para um contexto de ação, enquanto que o texto vive apenas no contexto da recepção, liberando o leitor do agir.

Mantendo-se dentro do campo da Metafísica, HABERMAS critica o contextualismo radical de um LYOTARD ou de um DERRIDA, ou ainda de FOUCAULT,

"COMO DISCURSOS DE UMA PLURALIDADE AVASSALADORA, DAS FORMAS E DAS HISTÓRIAS DE VIDA CONTRA A SINGULARIDADE DA HISTÓRIA MUNDIAL E DO MUNDO DA VIDA, DA ALTERIDADE DOS JOGOS DE LINGUAGEM E DOS DISCURSOS CONTRA A IDENTIDADE DA LINGUAGEM E DO DIALOGO, DOS CONTEXTOS CAMBIANTES CONTRA OS SIGNIFICADOS FIXADOS DE FORMA INEQUIVOCA." (HABERMAS, 1990: 151) (grifo e adaptação meus)

Em FOUCAULT, A LITERATURA É UM ACONTECIMENTO DECISIVO PARA O NOSSO PENSAMENTO.

A OBRA, ANTES DE SER UMA REPETIÇÃO DE EXPERIÊNCIAS, É A TRANSGRESSÃO DOS LIMITES DO DISCURSO E

DO VIVIDO, UM RETORNO AS FONTES DA LINGUAGEM.

O texto vai em busca da produção de novos significados, rompendo com antigos códigos e criando outros, tornando possível a proliferação de significados.

A Literatura Moderna e o Artista - que tem em BAUDELAIRE uma de suas melhores definições - vivem esta consciência da descontinuidade do tempo, da transitoriedade, da pluralidade, numa atitude de inaceitabilidade crítica, numa vontade de fazer vibrar cada um dos acontecimentos e encontros, de tornar heróica cada passagem, de eternizar aquilo que se fragmenta, iluminando novos significados e modificando nossos sentimentos em relação ao vivido.

A Antropologia Pós-Moderna como Crítica Cultural vive sob a tensão dos universos comunicacionais e da linguagem, numa oscilação em construção do encontro etnográfico, da ação e da participação, com a construção cultural do discurso antropológico como crítica da própria cultura (transgressor pela via da experimentação literária).

Ao final, o encontro etnográfico é um lugar da especificidade, do acontecimento e da atualidade.

O que se faz falar neste encontro não é o universal e, portanto, o antropólogo, como intelectual, não poderia adotar para si este tom de voz.

"O real é transformado não quando se opõe uma lei melhor a uma outra, não quando se propõe reformas, mas sim quando os que se confrontam com uma determinada experiência encontram-se impossibilitados de agir e pensar do modo como até então faziam. Ou seja, o real se transforma não quando temos alternativas, mas quando nos deparamos com dificuldades, embaraços, quando nos tornamos obrigados a problematizar diferentemente, quando a crítica desempenha a sua função no real."
(VAZ, 1992:99)

No encontro etnográfico, encontro no presente e como acontecimento, ao intelectual, cabe a "possibilidade epistemológica" e a "necessidade ética" de pensar de modo diferente, problematizando as relações com o que foi feito evidente numa cultura.

NOTAS

(1) Remeto ao livro de JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, **O Pós-Moderno** (1986), que, nas palavras do próprio autor, procura ser um estudo acerca da "posição do saber nas sociedades mais desenvolvidas", onde ocorreu uma transformação do estado da cultura, a partir das novas regras literárias, artísticas e dos processos de informatização.

(2) A noção de idéia-valor é discutida por NIETZSCHE, na Filosofia, e DUMONT, na Antropologia. Para DUMONT, a separação entre idéia e valor é uma herança do pensamento analítico kantiano, o que já havia desenvolvido o filósofo alemão NIETZSCHE, em **A Genealogia da Moral**. Remeto às obras dos respectivos autores, incluídas na bibliografia.

(3) Por *matriz disciplinar*, CARDOSO DE OLIVEIRA entende: "Se quisermos evitar uma longa e, neste momento, inviável regressão histórica às nossas origens, pelo menos podemos tentar - aqui e agora - captar a essência das tradições que cultivamos (e muitas vezes cultuamos), inscrita nos paradigmas (quem sabe, nossos mitos) que conformam aquilo que se poderia chamar de 'matriz disciplinar' da antropologia. A esta altura, vê-se que estou distinguindo *paradigma* de *matriz disciplinar*, ao contrário de THOMAS KUHN - esse excepcional historiador da ciência - que os considera sinônimos, fundindo-os num único conceito. Para mim, uma matriz disciplinar é a articulação sistemática de um conjunto de paradigmas, a condição de coexistirem no tempo, mantendo-se todos e cada um ativos e relativamente eficientes. 'A diferença das ciências naturais, que os registram em sucessão - num processo contínuo de substituição -, na antropologia social os vemos em plena simultaneidade, sem que o novo paradigma elimine o anterior pela via das 'revoluções científicas' de que nos fala KUHN, mas aceite a convivência, muitas vezes num mesmo país, outras vezes numa mesma instituição.'" (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1988: 15)

(4) Segundo o Novo Dicionário Aurélio da

Língua Portuguesa (1986, 2a. ed., 2a. impressão), polifonia e seus termos afins designam: "POLIFONIA. [Do grego *polyphonia*.] Substantivo feminino. *Música*. 1. Entre os gregos antigos, reunião de vozes ou de instrumentos. 2. Simultaneidade de várias melodias que se desenvolvem independentemente, mas dentro da mesma tonalidade. **POLIFÔNICO**. Adjetivo. 1. Relativo a, ou em que há polifonia. 2. Diz-se do eco que repete o som várias vezes. 3. Diz-se do sinal taquigráfico que representa vários fonemas. 4. Diz-se do sistema que emprega sinais polifônicos. ~ Veja. canção -a e missa -a." (AURÉLIO, 1896: 1355)

Na Antropologia, a POLIFONIA designa as atitudes experimentais vanguardísticas, tanto em termos de etnografia quanto da construção mesma do texto, onde se fazem presentes as diferentes vozes envolvidas no processo da pesquisa, resultando num texto inacabado ou numa obra do tipo aberta, em que não há palavra final ou verdadeira, mas propriamente uma **paralogia**.

(5) No dizer de ROBERTO DA MATTA, há uma diferença complementar entre as palavras SOCIEDADE e CULTURA: "Iniciemos nossa visão das diferenças entre *sociedade* e *cultura* descartando a visão eclética segundo a qual os dois fenômenos são parte de uma mesma coisa, a realidade humana, com suas diferenças ocorrendo a nível de angulação, como se tudo dependesse apenas da posição do investigador... O fato concreto é que existe no plano mesmo da prática antropológica erudita ou ingênua, uma noção destas diferenciações. Um exemplo simples tornará mais claro o que digo: posso ver uma sociedade de formigas em funcionamento. Mas formigas não falam e não produzem obras de arte que marquem diferenças entre formigueiros específicos. Em outras palavras, embora a ação das formigas modifique o ambiente - sabemos que elas são, em muitos casos, uma praga - esse ambiente é modificado sempre do mesmo modo e com o uso das mesmas matérias químicas, caso de trate de uma mesma espécie de formigas. Essa constância e uniformização diante do tempo permite que se explicita um primeiro postulado importante: *entre as formigas (e outros animais sociais) existe sociedade, mas não existe cultura*. Ou seja, existe uma totalidade ordenada de indivíduos que atuam como coletividade. Existe também uma divisão do trabalho, de sexos e idades. Pode haver uma direção coletiva e uma orientação especial em caso de acidentes e perigos - tudo isso que sabemos ser essencial nas

definições de sociedade. Mas não há cultura porque não existe uma *tradição viva*, conscientemente elaborada que passa de geração para geração, que permita individualizar ou tornar singular e única uma dada comunidade relativamente às outras (constituídas de pessoas da mesma espécie)." (DA MATTA, 1981: 47-48)

Desse modo, parto de uma distinção tradicional em Antropologia (sociedade e cultura) mas deixando de lado as propostas teórico-metodológicas que abordam a CULTURA COMO UM SISTEMA, tais como as abordagens estrutural-funcionalistas.

(6) Foi a partir do elemento hermenêutico comum que CARDOSO DE OLIVEIRA pôde reunir numa mesma denominação, GEERTZ e autores como TYLER, MARCUS, FISCHER, CRAPANZANO etc.. Remeto à obra já citada anteriormente do autor.

1.2. A Intersubjetividade e o Objeto-Sujeito.

"O sujeito não tem uma relação dual com um objeto que está em face dele; é em relação a um outro sujeito que suas relações com esse objeto ganham seu sentido e, ao mesmo tempo, o seu valor. Inversamente, se ele tem relações com esse objeto, é porque um outro sujeito, além dele, tem também relações com esse objeto e que eles podem, os dois, nomeá-lo, numa ordem diferente do real."
(JACQUES LACAN)

Todo sujeito é um sujeito desejante, que, em sua experiência cotidiana do mundo, investe o seu desejo num campo denominado de REALIDADE ou de REPRESENTAÇÕES DA REALIDADE, nos quais encontra os OBJETOS.

A noção de OBJETO, a partir da Teoria Psicanalítica (FREUD), advém da noção de PULSAO. (7)

O OBJETO é um meio utilizado para se alcançar uma finalidade determinada, que é a da realização do desejo.

A OBJETALIDADE DE UM OBJETO é algo que independe da presença real de um objeto qualquer, podendo este inclusive ser da ordem do fantasmático - ou seja, o prazer que resulta do encontro com o objeto não é do tipo funcional, mas sim um prazer que pode ser também evocativo, à margem, sexualizado.

Por sua vez, a REALIDADE tampouco é apenas uma percepção real, uma existência concreta .

A REALIDADE ou o PRINCIPIO DE REALIDADE está fundamentado na sobrevivência corporal de um sujeito.

"Sabemos que, quando FREUD fala em Princípio de Realidade ou em exigências da realidade, está colocando a prova dos nove no limite daquilo que importa ao psiquismo, que é o próprio limite entre a vida e a morte: satisfação real é aquela capaz de assegurar a sobrevivência do corpo - último reduto que consegue se opor à onipotência do pensamento - enquanto o engodo da satisfação alucinatória é logo denunciado pelo próprio corpo, que continua a enviar sinais de desconforto e/ou alarme até que algum *outro* objeto venha ocupar o lugar do objeto criado pelo psiquismo em sua tentativa de auto-suficiência. A este outro objeto capaz de aplacar o corpo chamamos objeto real, ainda que o psiquismo precise de muito tempo e repetidas *provas da realidade* até diferenciar um do outro. Aqui, temos uma

noção da realidade muito próxima da concretude: real é aquilo que fala ao corpo, prazer capaz de aplacar a carne, ameaça capaz de destruir a vida ou mutilar, danificar, modificar essa nossa 'morada temporal' -, única morada do psiquismo, freqüentemente subestimada por uma certa 'onipotência do pensamento psicanalítico' pós-freudiano." (KEHL, 1990: 363-364)

Mas, além da sobrevivência corporal (ou a prova do corpo como prova de realidade), temos um campo simbólico, no qual os OBJETOS e as PERCEPÇÕES estão inseridas, recebendo ali a sua significação e o seu sentido.

Para além da concretude imediata do corpo, temos a *prova do Outro*, onde

"real é tudo aquilo que o código de uma determinada cultura aceita como tal; real é todo objeto e toda relação que a cultura a que pertencemos reconheça como tal." (KEHL, 1990:364)

Nesta perspectiva, de certo modo sistêmica, o regime do código identifica como sendo

cultura e realidade tudo aquilo que remete ao consenso.

Ao adotar a postura de desconfiança dos pensadores do século XIX - em especial, NIETZSCHE e FREUD - posso dizer que o que chega ao nível das representações é um campo sócio-ideológico construído de realidade, no qual somos socializados, com o qual somos envelopados.

Portanto, tenho como primeira hipótese, a de trabalhar com uma realidade que se produz na fricção ou numa fusão tensionante (e, por que não dizer "tesionante", no sentido de fluxos energéticos), entre a ação do desejo e as imposições de uma realidade externa e inatingível, a não ser a partir destas representações.

Com isto, não quero fazer nenhum libelo do tipo *kantiano-durkheimiano*.

Muito antes pelo contrário.

No tópico anterior, disse que a etnografia contemporânea propõe um estilo e uma experimentação poética e evocativa acerca das "realidades".

Esta experimentação e experiencição tem como suporte primeiro acontecimentos vividos pelos sujeitos envolvidos, onde a marca da RECRIAÇÃO PERMANENTE DO SUJEITO E DA REALIDADE ESTA PRESENTE (A

DINAMICIDADE DA CULTURA), NO PRESENTE.

O SUJEITO, AO DESEJAR, INTERVÉM CONCRETAMENTE NO MUNDO, RE-SIMBOLIZANDO-O A TODO MOMENTO. (8)

Nenhum de nós está à deriva do código, mas interferimos nele o tempo todo.

Assim, podemos viver a realidade dentro de uma história pessoal e criativa, que não é a mera repetição daquilo que já foi vivido pelos que nos antecederam.

A idéia de um mundo absolutamente codificado e estruturado, onde vivemos apenas os rearranjos do código, substituo pela presença de sujeitos desejantes que terão de negociar constantemente com a realidade e uns com os outros.

Portanto o que está sendo marcado aqui não é uma IDENTIDADE ou uma TEORIA DO SUJEITO E DA SUBJETIVIDADE. (9)

O que estou a dizer é que a SUBJETIVIDADE SE DA OU ACONTECE ATRAVÉS DA INTERSUBJETIVIDADE, numa CONCEPÇÃO RELACIONAL DE SUJEITO, numa compreensão das diferentes POSIÇÕES DE SUJEITO que ocupamos num mundo relacional e histórico. (10)

Um estatuto de intersubjetividade

contextualizada parte da idéia de que as relações intersubjetivas e o processo de identificação que daí decorre têm um papel fundamental na estruturação do sujeito.

A intersubjetividade permite uma crítica às posições idealistas que informam as práticas teóricas de diversas ordens - sejam elas etnográficas ou clínicas - como resultantes de um mundo que deriva, em sua totalidade da subjetividade (da presença de um Sujeito, de uma Assinatura, de uma Autoria).

O discurso antropológico, nesta perspectiva, mergulha numa polifonia generalizada, procurando existir como resto ou fragmento poético de um objeto inatingível ao sujeito etnógrafo, inserido no jogo cultural e político, resistente ao devir dominante de uma cultura do sujeito.

O percurso ou a viagem assume um caráter altamente pessoalizado, fazendo com que o texto ouse ser escrito na primeira pessoa, como uma demanda da necessidade de fazer falar aquele que se construiu durante todo o tempo da pesquisa, o próprio etnógrafo em sua gestação - o que ficou claro, para mim mesmo, quando da passagem de um não-querer ter filhos para um querer, nas NOTAS ETNOGRAFICAS EM CENAS COREOGRAFICAS do

Capítulo II -, mas, ainda mais, como a performance de um modo de ser discursivo, onde a autoria retira da fala cotidiana a fala antropológica, promovendo uma existência, uma circulação e funcionamento diferenciados, numa resistência a ser aprisionado numa lei antropológica geral da humanidade.

Ao reconhecer um efeito da pessoa no texto, a proposta inicial é a da geração de uma diferença em relação ao texto científico, monolítico, em bloco, nomeado, datado, autorizado.

γA memória é a dos acontecimentos, das lutas e enfrentamentos vividos contra a imortalidade e a favor da morte das evidências, num auto-sacrifício.

Experiência esta que se permitirá ser compreendida como sendo *historicizada*, pelo fato de que a EXPERIENCIA DO TEMPO é que auxiliará na própria constituição deste sujeito. (11)

Marco a historicidade deste trabalho como sendo constituída pela relação temporal entre o tempo de pesquisa de abordagem, de construção de um projeto de trabalho, de entrada nos grupos (trabalho de campo), e, finalmente, o tempo de saída dos grupos e de entrada e saída do texto.

Mas não somente deste modo, numa

linearidade, e, também, como o tempo em que aquilo que era o OBJETO CORPO REPRESENTADO PASSOU AO LUGAR DAQUILO QUE SUBVERTEU A PRÓPRIA REPRESENTAÇÃO, TORNANDO-SE UMA IMAGEM-FORÇA, UMA EVOCAÇÃO, CAPAZ DE PROMOVER NÃO APENAS UMA APRESENTAÇÃO, DE REPRESENTAÇÕES MAS A VIVIFICAÇÃO, NUM EXERCÍCIO DE MONTAGEM, DE UM CORPO-OUTRO, DO RECONHECIMENTO DAS DESCONTINUIDADES INSTITUINTES DAS REPRESENTAÇÕES E QUE, A TODO MOMENTO, PODEM GERAR UMA TRANSGRESSÃO DAS ESTRUTURAS, TAL QUAL UM JOGO DE MASCARAS.

As representações do corpo enquanto um saber do desejo do sujeito pesquisador acabaram por se enfrentar, no "encontro etnográfico" (na "fusão de horizontes"), com os corpos mesmos dos objetos da pesquisa, corpos de sujeitos sobre os quais nada sabia ou, quem sabe, nada sei e nada saberei.

Desse modo, estes objetos-sujeitos passaram a me interrogar, interpondo os seus saberes e instituindo em mim um desejo outro de romper com a resposta asseguradora.

Se o sujeito deseja alcançar o objeto, fundir-se nele numa relação imaginária, onde nunca deixaria de cessar o prazer - uma satisfação plena, que se assemelha num processo de dissertação ao que nunca

acaba, ao que não se extermina, numa supressão do tempo que passa diante da tese que não se apresenta -, a realidade, ao produzir a dor desta separação - separação do grupo, separação do texto, separação da etapa estudantil de mestrando etc. - permite que aquilo que é absolutamente parcial, fragmentário, manco, incompleto, ganhe o universo da fala.

As falas seriam as atualizações daquilo que a estrutura (a língua) possibilita. (12)

Mas, talvez um pouco mais do que isso, seriam a ousadia de promover monogramas, formas estéticas barrocas, que quebrassem com a continuidade, iluminando obliquamente os eventos estudados.

A técnica modernista de exercitar jogos de linguagem aparece como um entrecruzamento de discursos, do tipo histórias pessoais vividas durante o período em que estive em campo (mesmo quando estas histórias aparentemente não compunham a trama do trabalho propriamente dito), com as falas dos envolvidos e com as falas de outras pessoas que cruzaram o campo de construção do trabalho.

Assim, o jogo intersubjetivo funciona como uma MONTAGEM ABERTA. (13)

O CORPO é um veículo paradigmático e de

mediação de dois tipos de experiências, que, em sua distância, capacitam para a produção de um diálogo, de um contato e a de um contágio pelo outro, mas que não resulta num entendimento universal e, sim, na apreensão do precário, do contingente e do histórico de cada encontro.

O que tratei de instaurar como presença da historicidade, da subjetividade (intersubjetividade) e da individualidade foi a enunciação de uma narrativa obediente ao fluxo do corpo, de uma palavra que fosse mais e mais corporalizada, de dar corpo às palavras, de uma palavra-corpo diferenciada e que, através da sua diferença, registrasse a inquietação e a perplexidade diante de uma cultura que tem a necessidade de afirmar um corpo-discurso.

Se o problema era discutir as representações do corpo, a tarefa crítica era a própria tentativa de construção de um novo modo de representação, uma nova poética que fosse capaz de subverter as imagens gramaticalizadas de uma cultura do corpo e de uma corpolatria, indo buscar, em outros lugares e em outros discursos, os elementos necessários a isto.

O que eu sempre quis, desde a

constituição do Projeto de Pesquisa, era trazer à memória imagens outras do corpo, que não aquelas que o senso comum operacionaliza, que não aquelas que o código nos ensinou, mas resgatar todo o potencial daquilo que foi silenciado e oprimido, dos corpos despedaçados de homens que, sem voz alguma, transitavam com seus corpos, fazendo deles *outros* de nossa cultura, fazendo-se, silenciosamente, problemáticas presentes, que nos permitam sair de dentro de nossas convicções, de nossas representações.

NOTAS

(7) A respeito da noção de PULSAÇÃO, remeto a **Pequena Coleção das Obras de Freud - Obras Completas de Freud**, volumes XIV (A História do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre Metapsicologia e outros trabalhos - 1914/1916), XV e XVI (Conferências Introdutórias sobre Psicanálise) e XXII (Novas Conferências Introdutórias sobre Psicanálise), Rio de Janeiro, Imago, 1976. Para o cotejamento de traduções, **Obras Completas**, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.

(8) Segundo CARLOS RODRIGUES BRANDÃO, "é justamente a trama complexa - difícil mesmo de ser decifrada, porque pode sempre se oferecer a novas leituras, cada vez que é perguntada - das infinitas teias de relações entre tipos de sujeitos sociais uns com os outros, uns através dos outros, por meio de seus símbolos, de seus poderes e de suas instituições sociais, aquilo que interessa à Antropologia desvelar." (MARCELLINO, 1988: 47)

Caracterizando a Antropologia enquanto disciplina HOLÍSTICA, RELATIVIZADORA E DEDICADA AO ESTUDO DAS REPRESENTAÇÕES (O MODO COMO VIVEM E PENSAM OS ATORES SOCIAIS INSERIDOS NUMA DETERMINADA CULTURA), BRANDÃO nos explicita os elementos-chave para o entendimento da cultura como um lugar dinâmico, onde temos uma constante recriação da realidade social.

(9) Adoto aqui a discussão desenvolvida por GUILLERMO RAUL RUBEN, no trabalho "**Teoria Da Identidade: Uma Crítica**" (ANUARIO ANTROPOLÓGICO/86, 1988: 75-92).

De acordo com RUBEN, a teoria da identidade assume um papel crucial em três momentos históricos: na Alemanha do final do século XVIII e inícios do século XIX, ESPECIALMENTE NO PENSAMENTO DO FILÓSOFO ALEMÃO HEGEL; nos E.E.U.U. das primeiras décadas do século XX, COM A ESCOLA INTERACIONISTA SIMBÓLICA, de GEORGE HERBERT MEAD; e, na atual retomada, com especial ênfase para a Antropologia, da noção de identidade como paradigma explicativo.

Em HEGEL, a identidade era a formulação

de uma condição universal e contingente capaz de criar uma nova relação agregadora com o Estado.

Em MEAD, há a unidade política (via Estado) mas há também a ausência de uma sociedade "homogeneizada", com o evento de uma absoluta desagregação pela via do social.

Portanto, o contexto original da noção de identidade é o de um processo, quer numa origem política, quer numa origem social, que venha a minimizar as diferenças, os conflitos e as contradições.

Na terceira abordagem, a da Antropologia, a identidade é remetida para um *corpus* teórico que valoriza a diferença, a multiplicidade e até mesmo a heterogeneidade.

Mas, para RUBEN, esta distinção entre contexto original e a apropriação antropológica é da ordem do superficial. Para ele, *identidade é o irredutível, o indecomponível, de que um grupo ou sociedade é portador*. Nesta noção, tanto a idéia de outro quanto a de irredutibilidade aparecem como uma continuidade entre as teorias clássicas e as teorias modernas. Desse modo, o que está sendo operado, com a definição antropológica, é a mera descentralização do outro, abrigando universos fora das comunidades européias, brancas, ocidentais.

Ainda dentro desta perspectiva, mesmo as críticas que têm sido feitas à teoria da identidade por DELEUZE e GUATTARI, estariam inseridas dentro desta dimensão multiplicadora das identidades, só que dentro de uma mesma sociedade - nos grupelhos, por exemplo - e dentro de um mesmo indivíduo - a esquizoanálise.

HABERMAS, no ensaio "Individuação através de socialização. Sobre a Teoria da Subjetividade de George Herbert Mead." (HABERMAS, 1990), tem uma concepção diferenciada da identidade.

Para este autor, a noção de auto-compreensão ilusória da modernidade (encontrada no pensamento de FOUCAULT), é fruto de uma falta conceitual.

Diz HABERMAS, "a única tentativa promissora de apreender conceitualmente o conteúdo pleno do significado da individualização social encontra-se na psicologia social de G. H. MEAD. Ele coloca a diferenciação da estrutura de papéis em contato com a formação da consciência e com a obtenção de autonomia de indivíduos que são socializados em situações cada vez mais diferenciadas. Em HEGEL, a individuação depende da

subjetivação crescente do espírito, ao passo que em MEAD ela resulta da internalização das instâncias controladoras do comportamento, que de certo modo imigram de fora para dentro. (...) MEAD tem um outro mérito, no meu entender, que é o de ter acolhido certos motivos encontráveis em HUMBOLDT e KIERKEGAARD: que a individuação não é representada como a auto-realização de um sujeito auto-ativo na liberdade e na solidão, mas como um processo lingüisticamente mediado da socialização e, ao mesmo tempo, da constituição de uma história de vida consciente de si mesma. A identidade de indivíduos socializados forma-se simultaneamente no meio do entendimento lingüístico com outros e no meio do entendimento intra-subjetivo-histórico-vital consigo mesmo. A individualidade forma-se em condições de reconhecimento intersubjetivo e de auto-entendimento mediado intersubjetivamente." (HABERMAS, 1990: 185-187)

Um modo de ver intersubjetivista da identidade, pressupõe sempre as relações simbolicamente mediadas que temos com nossos parceiros interacionais, fazendo de todo o processo de individualização um processo social, que incluem autonomia e conduta consciente da vida, numa comunidade comunicacional, o que toca à própria concepção de HABERMAS (PARADIGMA COMUNICACIONAL).

(10) A noção de sujeito predominante no Ocidente é aquela que foi traçada no movimento intelectual iluminista, na Europa do século XVIII.

Este sujeito é marcado por uma CONSCIÊNCIA RACIONAL, que garantiria a capacidade de cada indivíduo esclarecer-se e tornar-se definitivamente um sujeito (temática do pensamento kantiano).

A consciência é o momento onde o ser coincide plenamente consigo mesmo e garante para si a posição de domínio de si e do mundo.

De um sujeito do tipo cartesiano, onde o EU (e, portanto, a esfera do confessional e do íntimo) era apenas um lugar de manifestação do universal da razão (e de Deus).

Em HEGEL, será o desejo o elemento que caracterizará o sujeito. É desejando que o homem institui à vida humana um valor superior ao da vida natural, fundando a separação entre a natureza e a cultura (separação esta que será fonte para uma psicanálise do tipo da de ERICH FROMM). O EU é, então, um lugar separado do objeto do desejo; o EU é toda a

extensão da negação do objeto.

Com isto, podemos notar as conseqüências de um modelo teórico embasado num aporte hegeliano, onde a identidade e a construção do sujeito partilham de uma mesma violência teórico-prática em relação a tudo o que pode ser entendido como o outro.

A partir da inserção da Psicanálise e da prática da Antropologia, além dos elementos acima citados pela discussão em torno da Hermenêutica, o sujeito passa a ser estudado em suas cisões: cisão da subjetividade em consciente e inconsciente; cisão da identidade em múltiplas identidades; cisão da subjetividade em intersubjetividade.

Para algumas leituras, acerca do sujeito e do universo relacional indico: ADORNO, T. & HORKHEIMER, M., 1985; DUARTE, L. F. D., 1986; DUMONT, L., 1985; FOUCAULT, M., 1985; FREUD, S., 1976; GARCIA-ROZA, L. A., 1984; LACAN, J., 1970; MOLINA, R., 1988; RICDEUR, P., 1978; VALLEJO, A. & MAGALHÃES, L., 1981.

(11) "Se, do ponto de vista econômico, há uma inalterabilidade do recalcado, do ponto de vista dinâmico 'a entrada em cena do Eu é coextensiva à entrada em cena das categorias de tempo e de história'. Eu que, na feliz metáfora de AULAGNIER, é aprendiz de historiador, *inventor* infatigável de uma versão oficial da sua história libidinal, é também *repressor* - inconsciente - de uma parte de sua estória, que rejeitou ou proibiu. Por isso mesmo, também é, penso eu, aprendiz de feiticeiro, não só porque sofre, sob estranhamento, os efeitos daquilo mesmo que recalcou, como porque está destinado a ser contemporâneo de uma estória que o constitui, embora a desconheça.

Não deixa de ser curioso que, para se opor à tese das fases orgânicas da libido, LACAN tenha apelado para a crítica às leis das etapas lógicas e cronológicas que marcaram o positivismo e, também, o que denomina de materialismo dialético. O recalcado é contemporâneo do Eu, ainda que haja intervalos de latência. Daí que, para LACAN, o inconsciente será 'esse capítulo da minha história, marcado por um branco ou ocupado por um embuste: é o capítulo censurado. Mas a verdade pode ser reencontrada; o mais das vezes, já está escrita em alguma parte. A saber:

- nos monumentos: e isto é meu corpo (...

);

- nos documentos de arquivo também: e são as recordações de minha infância, impenetráveis como eles, quando não conheço sua proveniência;

- na evolução semântica: e isto responde ao estoque e às acepções do vocabulário que me é particular, como ao estilo da minha vida e ao meu caráter;

- na tradição também, e, ainda, nas lendas que, sob uma forma heroicizada, veiculam minha história;

- nos rastros, enfim, que conservam inevitavelmente as necessárias distorções à conexão do capítulo adulterado aos capítulos marcados por ele, e cujo sentido minha exegese restabelecerá.'

Insistência na contemporaneidade, permitindo questionar duas teses, relativamente articuladas. De um lado, a tese de que, numa imagem romântica, o recalcado seria o condenado ao silêncio do túmulo, de onde, eventualmente, seu cadáver retornaria para assombrar os viventes. Bem ao contrário, o recalcado é o condenado à existência. Em linguagem lacaniana, está obrigado a percorrer a cadeia dos significantes e, assim, ao retorno (no sintoma, no ato falho, no sonho...). Deformado no deslocamento ou na condensação, está sentenciado à vida, e não à morte: é o que nos é mais próximo, ainda que, também, mais estranho. De outro lado, permite questionar a tese de que, dado o caráter 'indestrutível' dos conteúdos inconscientes, o presente é sempre apenas pura e simples repetição do passado. Se é possível dizer que o passado é contemporâneo do presente, a idéia de contemporaneidade não elimina a diferença, mas, ao contrário, preserva a tensão." (FERNANDES, 1989: 15-17)

Dizendo isto, a medida e experiência de TEMPORALIDADE É A DE UM PASSADO QUE ESTA PRESENTE NO JOGO DA MEMÓRIA (REMEMORAÇÃO). Na 'rememoração' (PROUST; BENJAMIN) o tempo sofre uma distensão, onde se suprime a separação passado-presente-futuro. Se o recalcado é condenado a existir, nos termos de uma história coletiva, ele é a possibilidade de uma REVELAÇÃO ACERCA DO QUE PODERIA TER SIDO, UM FUTURO DO PRETÉRITO. O TEMPO É UM "SATURADO DE AGORAS. Lembrar é ter em mãos uma chave para o jogo polissêmico, onde já está modificada a percepção do tempo - o passado presente no presente, ao ser lembrado já não será o próprio passado vivido (há contemporaneidade e diferença entre eles), fazendo também com que o presente apareça lá, no passado, como

algo que já se prefigura.

Indico BENJAMIN, 1985; BENJAMIN, 1986; GAGNEBIN, 1982; KOTHE, 1985.

Outra abordagem da temporalidade é a DO PRESENTE COMO DIFERENÇA, onde não somos nada além daquilo que acontece atualmente. A História deixaria de ser memória e promessa, superação do esquecimento, para ser a história de um problema - o problema do corpo e as representações tomadas como evidentes, por exemplo -, onde não há totalização mas apenas fragmentos de nós mesmos.

Nesse sentido, a própria experiência da TEMPORALIDADE seria da ordem da multiplicidade e do heterogêneo.

"A história que FOUCAULT faz desdobra então toda uma outra forma de tempo: não mais o tempo contínuo e totalizável, não mais o tempo como sucesso. Primeiro, é um tempo fragmentado: somos constituídos de historicidades múltiplas e heterogêneas, o que permite considerar à parte um pedaço de nós mesmos e dele fazer a história. Segundo, essa história fragmentada, constituída de séries heterogêneas é um jogo de continuidades e rupturas, de permanências e descontinuidades; em suma, o tempo se dá como acontecimento. Não que as continuidades sejam naturais e as rupturas completamente impensáveis; a história se dar como acontecimento quer dizer apenas que as rupturas se produzem através do encontro aleatório, não prefigurado, de processos heterogêneos. Pelo fato de as mudanças serem não-deliberadas (não dependem de nossa vontade, produzindo-se sempre no interstício), e não-necessárias, não derivadas de uma certa mecânica da história, não podemos tirar a conclusão de que seriam ininteligíveis. De qualquer modo, FOUCAULT esboça a concepção de uma história múltipla, com estruturas que permanecem, mas que foram criadas por descontinuidades, e que podem a todo instante ser modificadas, com outras estruturas sendo criadas. Um tempo e uma história gerados pelo estranho jogo entre o limite e a transgressão." (VAZ, 1992: 76-77)

A abordagem das temporalidades e da História pela via do "pensamento infame" de FOUCAULT está mais próxima das articulações teórico-metodológicas propostas em meu estudo das representações do corpo, o que irá se clarificando no decorrer do texto.

surge a oportunidade e a necessidade de distinguir-se entre o social e o individual e entre o essencial e o acessório ou acidental. O social e o essencial recaem no domínio da *língua*, cabendo à *fala* o recorte do que é individual e acidental. Em outras palavras, a língua (no dizer de R. BARTHES: a linguagem menos a fala) apresenta-se ao indivíduo como um sistema preexistente, uma instituição social que acumulou historicamente uma série de valores e sobre a qual, em princípio, o indivíduo não tem nenhuma ascendência enquanto indivíduo.

A fala, inversamente, é um ato individual de utilização da língua, um modo de combinar os elementos da língua no ato de comunicação. Se a língua é um sistema (conjunto de elementos com relação determinada entre si), a fala é um processo (seqüência de atos) que atualiza, que dá existência concreta a essa língua, tornando a comunicação um fenômeno e não mais uma simples potencialidade.

*Língua e fala mantêm uma relação dialética entre si de tal modo que se pode afirmar não existir língua sem fala ou fala sem língua. Esta observação contorna o problema de saber o que vem antes, se a língua ou a fala; fica claro que a fala formula a língua e é simultaneamente formada por esta. A fala surge, assim, como o uso legitimador da existência da língua, que por sua vez autoriza a fala. Em outras palavras, o indivíduo não pode 'falar' sem que a sociedade tenha estabelecido as regras pelas quais essa comunicação é possível, mas a sociedade tampouco poderia estabelecer esse *modus* se os indivíduos não se pusessem a falar." (TEIXEIRA COELHO NETTO, 1980: 18)*

Assim, a *fala* passa a ser a abstração teórica da possibilidade comunicacional, organizada por um código exterior capaz de articular as individualidades. A fala é o encontro entre individualidades, mas realizando uma essência simbólica que está presente na língua.

Contraopondo-se a isto, prefiro uma afirmação posterior de BARTHES:

"... é uma ilusão do lingüista considerar em pé de igualdade a língua que se fala e a que se ouve como se fosse a mesma língua; seria preciso retomar aqui a distinção fundamental, proposta por JAKOBSON, entre a gramática ativa e a gramática passiva: a primeira é monótona, a segunda é heteróclita, eis a verdade da linguagem cultural; numa sociedade dividida, mesmo que

se consiga unificar a sua linguagem, cada homem se debate contra o ESFACELAMENTO DA ESCUTA: sob o disfarce dessa cultura total que lhe é institucionalmente proposta, é, a cada dia, a divisão esquizofrênica do sujeito que lhe é imposta; a cultura é, de certa maneira, o campo patológico por excelência onde se inscreve a ALIENAÇÃO do homem contemporâneo (palavra certa, a uma só vez social e mental)." (BARTHES, 1988: 107)

Nesta perspectiva, o pressuposto é a divisão e a diferença. A leitura pode ser encaminhada antropologicamente, pela ótica da RECEPÇÃO e da ESCUTA, o que nos faz voltar às questões primordiais da Modernidade e da constituição do sujeito, desenvolvidas no decorrer deste trabalho.

(13) Quando uso a expressão MONTAGEM ABERTA faço referência direta à idéia de OBRA ABERTA, desenvolvida por UMBERTO ECO (ECO, S/D). Contraponho-me aqui diretamente às leituras estruturalistas de CLAUDE LÉVI-STRAUSS, adotando a perspectiva de um *barroco moderno*, de uma *estrutura de uma relação frutiva*.

1.3. Sujeito e Perspectivismo.

"Ela tentava ver-se através do próprio corpo. Por isso, passava longos momentos em frente ao espelho. E como temia ser surpreendida por sua mãe, esses olhares diante do espelho traziam a marca de um vício secreto. Não era a vaidade que a atraía para o espelho, mas o espanto de descobrir-se. Esquecia que tinha diante de si o painel dos mecanismos psíquicos. Acreditava ver sua alma se revelando sob os traços do seu rosto. Esquecia que o nariz é a extremidade por onde entra ar para os pulmões. Via nele a expressão fiel de seu temperamento. Contemplava-se, longamente, e o que a contrariava era encontrar em seu rosto alguns traços da mãe. Olhava-se então com mais obstinação e dirigia sua vontade para se abstrair da fisionomia materna: fazer disso tábua rasa, e só deixar prevalecer aquilo que era ela mesma. Quando conseguia, era um momento embriagador. A alma subia à superfície do corpo, semelhante a uma tripulação que saísse do ventre de um navio, invadindo o tombadilho, agitando os braços, e cantando em direção ao céu."
(MILAN KUNDERA)

Em NIETZSCHE, o conhecimento é abordado a partir de um paradigma fisiológico - "o estômago se assemelha ao espírito" - aproximando o filósofo dos

associacionistas e empiristas ingleses.

A biologia oferece o sentido e a história
lhe imprime as formas e os valores.

"Embora próxima do empirismo, a maneira de o filósofo abordar a questão do conhecimento em muito o ultrapassa. Pode ser que o homem conheça a partir da experiência sensível, mas isso não quer dizer que sua relação com o mundo sempre se deu da mesma forma. As verdades da metafísica, por certo, não passam de crenças com significação puramente prática, mas o próprio ato de conhecer já se acha impregnado por interesses da mesma ordem. As leis das ciências da natureza, sem dúvida, nada mais são do que esquemas abstratos ou ficções, mas, de igual modo, tudo o que se conhece. é para conservar-se que o homem esquematiza e inventa; é para apropriar-se do que está à sua volta que conhece. Portanto, 'todo o aparelho de conhecimento é um aparelho de abstração e simplificação - que não é orientado para o conhecimento, mas para o *domínio* das coisas' (XI, 26(61))." (MARTON, 1990: 194)

Portanto, a aproximação ao empirismo, que nos revela o caráter central da experiência sensível na produção do conhecimento, não nos deixa enganar pelo argumento empírico, pois também a sensibilidade é organizada como uma linguagem e convencionalizada.

Na Antropologia, o trabalho de campo é a prova de realidade, a marca registrada da disciplina e a característica da identidade dos antropólogos. O campo é o lugar da apropriação dos dados que, coletados e cotejados, permitem comparações, inferências e generalizações.

O antropólogo, ao articular os fatos, numa perspectiva hermenêutica, relativiza as suas próprias categorias nativas de conhecimento.

Mas, de qualquer modo, parte de fatos registrados em seu diário de campo para a construção deste conhecimento e, conseqüentemente, de uma posição do sujeito.

O que fica pouco claro, neste entendimento, é o modo como se articula o mundo dos fatos (concretos) com o mundo do sujeito (subjetividade). Pois é do sujeito que advém um sentido projetado que constitui o próprio fato.

Por outro lado, NIETZSCHE critica também os racionalistas (a via cartesiana, kantiana e estrutural).

O racionalismo pressupõe uma apreensão do verdadeiro, que é também o universal.

O que está em jogo no racionalismo é o

mito do ser, numa projeção absolutizante do sujeito e de suas condições sobre o que está sendo conhecido.

A crítica de NIETZSCHE está centrada no modo como ambos, empiristas e racionalistas, organizam o conhecer através do ser (do sujeito).

"Encarando o mundo enquanto processo, não aceita que existam fatos estruturalmente articulados; considerando-o pleno vir-a-ser, não admite que haja um mundo do ser. Por isso, recusa que o pensamento, articulando os fatos, possa espelhá-los ou que, dotado de princípios inatos, chegue a abarcar o ser." (MARTON, 1990: 195)

A construção do objeto numa pesquisa antropológica pressupõe uma diversidade de métodos de conhecer, um exercício de construção de pontos de vista.

Há uma arbitrariedade na relação entre as palavras e as coisas, no modo como elas se referem a algo exterior a elas e no seu funcionamento enquanto palavras.

Não há uma identidade entre o ser e o discurso.

O ser humano só encontra nas coisas

aquilo que colocou nelas. O objeto está subsumido ao sujeito, como nos disse KANT.

Mas, o que separa o PERSPECTIVISMO da PROPOSIÇÃO KANTIANA, é QUE EM KANT O SER HUMANO NÃO TEM ACESSO AO MUNDO DOS OBJETOS, PODENDO APREENDER OS FENÔMENOS, OU SEJA, O MODO COMO OS OBJETOS LHE APARECEM, ENQUANTO EM NIETZSCHE NÃO HA RAZÃO PARA MANTERMOS A EXISTÊNCIA DO TRANSCENDENTE - A DISTINÇÃO ENTRE EM SI E FENÔMENO.

NÃO PODEMOS E NÃO DEVEMOS NOS PREOCUPAR COM AS COISAS EM SI, MAS COM OS OBJETOS DO CONHECIMENTO OU COM OS MODOS COMO AS COISAS EM SI NOS APARECEM FENOMENICAMENTE, DIRIA KANT OU ROBERTO CARDOSO DE OLIVEIRA.

O QUE ESTA EM JOGO É A POSSIBILIDADE KANTIANA DE SALVAR QUALQUER CONHECIMENTO OBJETIVO, ATRAVÉS DAS CATEGORIAS DO ENTENDIMENTO.

PARA NIETZSCHE, SUJEITO E OBJETO SÃO FICÇÕES.

"'Conhecer', afirma NIETZSCHE, 'significa 'entrar em relação condicional com algo': sentir-se condicionado por algo e, igualmente, do nosso lado, condicionar - é, pois, em todas as circunstâncias,

constatar, definir, tornar-se consciente de condições (não sondar essências, coisas, 'em si' (XII, 2 (154))). Homem e mundo fariam parte do mesmo processo. A vida e a experiência humanas não se desenrolam separadas do curso do mundo; constituem apenas parte dele mas nem por isso dele se distinguem. Os fenômenos que o ser humano observa são condicionados das mais diversas maneiras, inclusive pelo próprio observador. As coisas que acredita existir não passam de um conjunto de relações; estão imersas no fluxo contínuo de que ele mesmo não pode escapar. É por isso que o conhecimento é relação condicional e as noções de sujeito e objeto têm caráter fictício." (MARTON, 1990: 201)

O conhecimento e a produção de verdades resultam dos juízos que os seres têm a respeito de si e do mundo. Para um julgamento da sua atuação é preciso ESTRANHAR-SE, ESTRANGEIRAR-SE, COLOCAR-SE FORA DE SI MESMO PARA CRITICAR A PRÓPRIA COMPETÊNCIA.

Ao espírito trágico sucedeu o espírito socrático, à reunião do apolíneo e do dionisíaco sucedeu o teórico, separando essência e aparência, verdade e ilusão, idéia e vida.

Diante da crueldade de viver e da arte preferiu-se a serenidade e a racionalidade da ciência.

A arte se quer ilusão e, com isso, é

superior à ciência, que crê conhecer verdadeiramente o mundo (com objetividade).

"Entre duas esferas absolutamente distintas como a do sujeito e a do objeto', observa NIETZSCHE, 'não existe causalidade, exatidão ou expressão, mas unicamente uma *relação estética*, quero dizer, uma tradução balbuciante numa língua completamente estrangeira' (VM 1)." (MARTON, 1990: 204)

O conhecimento humano é, antes de mais nada, INTERPRETAÇÃO.

"Ou seja, segundo FOUCAULT, que aqui parafraseia NIETZSCHE, como tudo é perspectiva, a busca de um ponto de vista supra-histórico para pensar a história (*digo eu, para pensar qualquer problema na história, o corpo por exemplo*), aí compreendido o que isso implica em termos de recomendações metodológicas, é apenas um certo modo baixo, semelhante ao das rãs, de olhar do presente para o passado: os historiadores apenas 'fingem olhar para o mais longe de si mesmos, mas de maneira baixa, rastejando, eles se aproximam desse longínquo prometedor (no que eles são como os metafísicos que vêem, bem acima do mundo, um além apenas para prometê-lo a si mesmos a título de recompensa)'. E não podia ser de outra

forma, pois nesse mundo já sabemos, depois que lhe arrancamos seu véu, que a verdade não é verdadeira. A recusa em ser um saber perspectivo nada mais é do que uma perspectiva, ou ainda, um certo modo de se relacionar com suas paixões e apresentá-las aos outros; no caso, uma vontade de verdade que necessariamente se mascara no instante em que se manifesta. 'Tendo pretendido apagar de seu próprio saber todos os traços do querer, ele reencontrará do lado do objeto a conhecer a forma de um querer eterno. A objetividade do historiador é a interversão das relações do querer no saber e é ao mesmo tempo a crença necessária na providência, nas causas finais e na teologia. O historiador pertence à família dos ascetas.' Os historiadores cometem um erro propriamente epistemológico - a crença em uma verdade eterna, em uma alma que não morre, em uma consciência sempre idêntica a si mesma, crença que permitiria a economia de uma interrogação acerca das relações entre o intelectual e sua atualidade -, mas de imensa repercussão moral: como não acatar e agir segundo as leis que os historiadores e filósofos nos apresentam acerca de nós mesmos e do nosso destino, se a verdade que detêm é eterna, universal e necessária?" (VAZ, 1992: 61-62)

Partindo de um método de investigação genealógico, o que se procura determinar são tipos (tipologias) e suas filiações, recorrendo a um estatuto de **ficção metodológica**, onde os tipos fazem valer uma inteligibilidade da cultura a qual pertencemos - corpos

de bailarinos, corpos-bailarinos ou bailarinos e corpos de halterofilistas, corpos-halterofilistas ou halterofilistas, como sendo tipos fundamentais para a compreensão daquilo que acontece com o corpo humano de um homem dentro da cultura ocidental.

Mas, estas figuras não equivalem necessariamente a seres e eventos reais, em sua concretude.

A matriz do Perspectivismo, enquanto Teoria do Conhecimento se encontra na noção de **Sujeito Auto-Afirmativo** da modernidade filosófica e na radicalização dos princípios estruturais que regem esta noção.

Nesta dimensão, o que se descreve é uma METAMORFOSE, uma radicalização das tendências presentes na modernidade, tais como a dissolução do realismo (platônico, substancialista, descritivo etc.) e o advento da cena única das interpretações que estão de acordo com as categorias adotadas por cada sujeito envolvido numa interpretação.

Assim, vivemos num mundo infinito, infinito de interpretações. Mas, interpretações estas que remetem à categoria da Possibilidade.

Portanto, as categorias pelas quais um

conhecimento é feito possível são as ficções úteis capazes de promover forças de autopreservação; a **coisa em si**, o objeto em sua concretude, seja ele o corpo ou qualquer outro, existe mas nos é inacessível, tornando-se apenas "traduzível" em formas interpretadas, subjetivas.

Estas ficções, tornadas categorias, não visam instrumentalizar, objetivar (as realidades objetivas são entornadas no riso sarcástico do sábio), mas o seu uso é uma busca e uma descoberta daquilo que é singular.

A autopreservação não é uma luta pela vida mas uma luta pela vida dentro do poder - as ficções estão ligadas à possibilidade de interpretar para crescer, para mais-ser, para criar, numa atitude efetivamente *poiética*.

Mais fundamental do que se preservar é sair de si, querer mais, crescer, mudar, metamorfosear.

Numa Teoria do Conhecimento, a produção de múltiplos modelos é o ponto de vista fundamental.

Na compreensão das falas humanas, de bailarinos e halterofilistas, o querer mais, o sair de si, o crescer, mudar, metamorfosear são o fundamental também.

Diferentemente do Evolucionismo Biologista, do Marxismo etc., o Perspectivismo não desconsidera as condições objetivas da produção de um corpo mas minimiza a sua ação em nome das intensidades criadoras de formas e de figuras que surgem de um poder subjetivo e explorador das condições ambientais-sociais.

"NIETZSCHE acaba por ressaltar o caráter perspectivista do mundo, ao concebê-lo como campos de força instáveis em permanente tensão; o perspectivismo nele estaria inscrito. Esta concepção traz conseqüências importantes para a gnoseologia. Contudo, seria precipitado concluir que o conhecimento é relativo; mais adequado, talvez, fosse entendê-lo como relacional. A soma das diferentes perspectivas, ainda que possível, não proporciona uma visão de conjunto, pois o mundo não se apresenta enquanto sistema; ele é um processo. Sujeito e objeto não passam de conceitos inter-relacionais; o objeto constitui-se pelas formas de interação e, de igual modo, o sujeito. Tanto é assim que o ato de conhecer se define como 'entrar em relação condicional com algo'. Nessa medida é vão pretender o conhecimento absoluto; o ser humano é incapaz de libertar-se dos erros e distorções inerentes à sua ótica."
(MARTON, 1990: 211)

O que me parece interessante ressaltar

neste tópico é o modo como uma abordagem Hermenêutica na Antropologia, onde se tem a interiorização da medida de tempo, a contextualização do conhecimento produzido, a transcrição de uma "coisa social" para o horizonte do sujeito cognoscente (tradução cultural) e o entendimento da posição histórico-cultural do sujeito-pesquisador-hermeneuta, ainda está centrada na idéia de RELATIVIZAÇÃO, quando seria mais adequada e mais fecunda uma noção de RELAÇÃO.

Se não é apenas ao ponto de vista do nativo que visamos (já que este é verdadeiramente inacessível como um dado puro), a um encontro etnográfico, onde estão presentes as representações dos universos do pesquisador e dos pesquisados, resultando daí um conhecimento negociado, uma interpretação, o momento de relativização é apenas uma parcialidade do processo.

A relativização das categorias de entendimento do sujeito cognoscente não é suficiente para realizar a "relativização" do sujeito, mantendo ainda o papel desempenhado pelo sujeito na construção do objeto (típica construção sistêmica e estruturalista, onde a interpretação antropológica é um **diálogo marcado pelo olhar de fora**).

O que visa, ao adotar a noção de RELACIONAL, é INSERIR ESTE ENCONTRO NUM JOGO DE FORÇAS, NUM JOGO DE POTÊNCIAS, EM QUE A ETNOGRAFIA RESULTA MAIS DAS RELAÇÕES QUE VIABILIZAM INTERPRETAÇÕES (INEVITAVELMENTE PARCIAIS, FRAGMENTARIAS, PERSPECTIVISTAS), DO QUE DE INTERPRETAÇÕES MERAMENTE.

Como já havia apresentado no Primeiro Tópico deste capítulo (1.1.), o Interpretativismo de GEERTZ deve estar acompanhado dos seus desdobramentos críticos, a descrição densa e fenomênica do mundo esteja acompanhada pelo diálogo e pelo confronto (a idéia de participação), onde dado (empíria), significado (interpretação) e relações de poder (sejam elas afetivas, psíquicas, de violência etc.) aparecem reunidas, constituindo uma forma específica e humana de conhecer o mundo.

1.4. O objeto e o Sujeito: O Estatuto Barroco.

"... se tudo é máscara, se tudo é interpretação, avaliação, o que é que há em última instância, já que não há coisas a interpretar nem avaliar, coisas a mascarar? Em última instância não há nada, salvo a vontade de potência que é potência de metamorfose, potência de modelar as máscaras, potência de interpretar e de avaliar." (GILLES DELEUZE)

No Barroco, há um trabalho de INFLEXÃO.

O OBJETO é sempre um PONTO-DOBRA, um PONTO DE INFLEXÃO.

A INFLEXÃO é SIGNO AMBIGUO.

É O PURO ACONTECIMENTO DA LINHA OU DO PONTO, O VIRTUAL, A IDEALIDADE POR EXCELENÇA.

Se vai de dobra em dobra, não de ponto em ponto. O contorno esfuma-se proveito das potências formais do material, potências que ascendem a superfície

a apresentam-se como outros tantos rodeios e redobras.

Quando o OBJETO é a própria; variação, a noção de objeto torna-se FUNCIONAL.

"Denominemos OBJÉCTIL esse novo objeto. Como mostra BERNARD CACHE, trata-se de uma concepção muito moderna do objeto tecnológico: ele nem mesmo remete ao início da era industrial, quando a idéia do padrão ainda mantinha uma feição de essência e impunha uma lei de constância ('o objeto produzido pelas massas e para as massas'), mas remete, isso sim, a nossa situação atual, quando a flutuação da norma substitui a permanência de uma lei, quando o objeto ocupa lugar em um contínuo por variação, quando a produtiva, a máquina que funciona por controle numérico, substitui a prensa. Pelo seu novo estatuto, o objeto é reportado não mais a um molde espacial, isto é, a uma relação forma-matéria, mas a uma modulação temporal que implica tanto a inserção da matéria em uma variação contínua como um desenvolvimento contínuo da forma. Na modulação, nunca há interrupção para desmoldagem, porquanto a circulação do suporte de energia equivale a uma desmoldagem permanente; modulador é um molde temporal contínuo... Moldar é modular de maneira definitiva; modular é moldar de maneira contínua e perpetuamente variável'. Quando LEIBNIZ diz que a lei da série situa as curvas como 'o traço da mesma linha' em movimento contínuo, continuamente tocada pela curva que lhe é concorrente, não é a modulação que ele está definindo? É uma

concepção não só temporal mas qualitativa do objeto, visto que os sons, as cores, são flexíveis e tomados na modulação. é um objeto maneirista e não mais essencialista: torna-se acontecimento. (DELEUZE, 1991 35-36)

O OBJÉCTIL: O CORPO ENTRE BAILARINOS E HALTEROFILISTAS.

UM OBJETO EM CONTINUA VARIAÇÃO, NUMA MODULAÇÃO QUE SE DA NO TEMPO.

A apreensão de um objeto no seu campo de ação não remete mais ao molde inicial (ao modelo, à lei do Ballet, do Culturismo), mas há um jogo permanente da desmoldagem.

A apreensão do objeto é um acontecimento.

Portanto, também o SUJEITO MUDA DE ESTATUTO.

Em cada ramo de um inflexão, posso determinar um ponto que não a percorre e tampouco é o próprio ponto de inflexão, mas um lugar, uma posição, um PONTO DE VISTA, onde se encontram as perpendiculares às tangentes no estado de variação da inflexão, representando-a.

No PERSPECTIVISMO, SERA SUJEITO TODO AQUELE QUE VIER AO PONTO DE VISTA, fazendo do SUB-JECTO

um SUPERJECTO.

Assim, todo ponto de vista remete a uma determinada variação.

"Não é o ponto de vista que varia com o sujeito, pelo menos em primeiro lugar; ao contrário, o ponto de vista é a condição sob a qual um eventual sujeito apreende uma variação (metamorfose) ou algo = x (anamorfose). Em LEIBNIZ, como também em NIETZSCHE, em WILLIAM e HENRY JAMES e em WHITEHEAD, o perspectivismo é certamente um relativismo, mas não o é relativismo em que comumente se pensa. Trata-se não de uma variação da verdade de acordo com um sujeito, mas da condição sob a qual a verdade de uma variação aparece ao sujeito. É a própria idéia da perspectiva barroca." (DELEUZE, 1991:37)

"RELATIVIZAÇÃO é o conceito que designa a atitude intelectual diferente da do etnocentrismo. É o esforço de compreender a significação dos comportamentos, pensamentos e sentimentos do 'outro', nos termos da cultura do 'outro'. A relativização é o procedimento antropológico por excelência, concebendo-se a construção histórica da antropologia como a dos progressos na direção da possibilidade de relativizar. Nesse sentido a tarefa relativizadora da antropologia seria a de denunciar as lentes como lentes, lembrando que nenhuma

delas é única, melhor, superior, intransformável ou insubstituível. Como já pudemos ver, não é fácil relativizar, pois a relativização vai contra as tendências etnocêntricas espontâneas do pensamento, que é sempre pensamento segundo cânones determinado cultura." (RODRIGUES, 1989:154-155)

Afora as críticas do etnocentrismo embutido na Antropologia e na sua relativização, por se colocar na posição de conhecimento que é capaz de apreender o outro na sua diferença e em sua totalidade, e, portanto, de codificar o outro para dentro da cultura antropológica, A RELATIVIZAÇÃO NÃO RELATIVIZA A POSIÇÃO DO SUJEITO E A DO OBJETO NA PRODUÇÃO DO CONHECIMENTO.

Para o Relativismo Antropológico, numa abordagem ainda por demais kantiana, é sempre o Sujeito, com sua Subjetividade, o instituinte do ponto de vista (a apreensão do mundo através das categorias, que em Antropologia resultam a noção de que o mundo social é simbolicamente pré-estruturado).

Este sujeito traz consigo toda a sua carga cultural, a sua bagagem códigos de funcionamento do seu mundo etc.

"O jogo circular desse relativismo histórico será superado quando, por um lado, não pensarmos mais que a verdade se opõe ao tempo e, por outro, cessarmos de reportar a *historicidade* das coisas a uma *historicidade* fundamental do sujeito (*digo eu, perspectiva comum na abordagem hermenêutica do tipo tradicional e presente no paradigma comunicacional de HABERMAS*); ou seja, será superado quando se estudar o tipo de *historicidade* que cada fragmento do sujeito é suscetível de ter." (VAZ, 1992:79)

No PERSPECTIVISMO, O PONTO DE VISTA É RELATIVO À VARIAÇÃO.

O PONTO DE VISTA É A CONDIÇÃO DO SUJEITO PODER ALÇAR VISIBILIDADE.

HA, PORTANTO, UMA OBJETIVIDADE DO PERSPECTIVISMO QUE DESVELA A SINGULARIDADE DE CADA PONTO DE VISTA, MAS NÃO EXATAMENTE NA DEPENDÊNCIA DA SUBJETIVIDADE (E A SUJEIÇÃO À AUTORIDADE) DO SUJEITO.

É o próprio mundo que é composto de

singularidades, uma das quais os sujeitos singulares.

Uma perspectiva barroca ou um perspectivismo metodológico nietzschiano visam à apreensão de um mundo que não é absolutamente código (o mundo do simbólico, onde a tarefa humana é a de codificar/decodificar/recodificar), mas fazer passar este objectil corpo onde se posa fundamentalmente fruir e fluir.

Num mundo relacional, onde o que temos são interpretações, todo jogo de codificação é um jogo da ordem da repressão, do contrato e da exclusão e das instituições.

No Barroco, o que importa não é mais interpretar, traduzir um texto cultural em outro texto cultural, o que se quer, num determinado momento, é absolutamente compartilhar, se imiscuir, entrar no sofrimento e na felicidade, compartilhar estados emocionais.

"A exaltação do sofrimento teria sido gerada pela inquietude que inspirava o imenso continente habitado por homens movidos por emoções desconhecidas. Tem-se

dito que o barroco é um exagero da expressão 'normal', isto é, do 'comum'. Porém, o CRISTO flagelado do convento do Monte do Carmo na Bahia, a alucinante via-sacra do ALEIJADINHO, e Ouro Preto, (sic) ou os mártires em êxtase das igrejas mexicanas, não glorificam o sofrimento e, por conseguinte, não exageram em absoluto os modos de expressão. Estes modelos reclamam do corpo físico a representação e a solicitação de uma comunhão pela dor. Ao mundo indígena, que ignorava o pecado original e - se bem que praticasse a crueldade coletiva - não concentrava jamais o sofrimento sobre um 'eu' individual, apunha-se a visão alucinante de um indivíduo suplicado e de uma dor física pessoal. Enquanto todas as formas do sagrado ou da religião - desde as aparentemente mais primitivas, como as da melanésia, até as mais elaboradas, que se sucedem de uma relação contínua entre o cosmo, homem e a divindade, o cristianismo no Novo Mundo, com mais veemência do que imprimiu a Inquisição na Europa, lembrava que o homem reduz-se a sua condição única, que ele só encontrava o dolo e o mal na natureza, sem deles poder se afastar enquanto vivesse. Ao se auto-aterroizar, o escultor barroco aterrava aqueles a quem se dirigia e procurava, ao que tudo indica, destruir o mundo de carne por intermédio da imagem do 'supliciado'." (DUVIGNAUD, 1983:124-125)

E, ainda mais. "No que toca à expressão barroca, queremos incluir na discussão uma resposta eventual sobre o significado da emoção (forma plástica ou teatral) e tratar esta emoção como uma 'conduta mágica', cujo alcance antecipa-se aos dados até então considerados como aceitos e comumente 'vividos'. Os antropólogos nos dizem que se o número de dados sobre os quais trabalha o espírito humano é finito, a quantidade de combinação que

com eles se pode arranjar é indeterminável. Sim, porém, deste desequilíbrio redundam, precisamente, as diferenças entre as civilizações ou as culturas. É necessário admitir (para este período único na história) que em dado momento o homem não se contentou mais em combinar os signos uma só vez em relação a todos os dados, porém, ensaiou tratá-los de acordo com eles mesmos, considerando-os como signos, experimentá-los diretamente." (DUVIGNAUD, 1983:130)

Se houve um momento da história em que se viveu isto e se denominou como Período Barroco, o que nos diz DELEUZE é que, como um modo de viver, a experiência barroca não se restringe a uma temporalidade linear.

Na antropologia Pós-Moderna, uma dos casos mais famosos desta experiência, é o de RENATO ROSALDO.

"Um preconceito correlato do objetivismo é ver as ações do nativo não como

autênticas respostas a sentimentos mas como *performances* dirigidas a uma platéia. Segundo BOURDIEU, o antropólogo desatento, para quem os rituais de povos estranhos inevitavelmente têm o caráter de espetáculos bem ensaiados, projetará inconscientemente suas próprias atitudes sobre aquilo que está observando. Por exemplo, observando um ritual fúnebre, ele pode supor que o que o nativo experimenta não é dor mas espetáculo mesmo contristado. Isto foi sentido por RENATO ROSALDO de modo direto trágico um ano depois da publicação de seu **Ilongot Headhunting, 1883-1924, A Study in Society and History**. Em outubro de 1981, sua mulher morreu ao cair de uma montanha traiçoeira nas Filipinas, onde realizava trabalho de campo. Abalado pelo sofrimento, ele começou compreender como era inadequada a metodologia científica quando se tratava de profundos sentimentos humanos. Percebeu que havia algo extremamente desumanizador, quase *voyeurístico*, na maneira como muitos antropólogos desempenhavam sua tarefa. Com seu interesse científico no estranho e no excêntrico, eles pareciam cegos à reação da pessoa aos choques da vida. 'Eles omitiram a coisa mais importante', diz ROSALDO. 'Ao contrário dos romancistas, os antropólogos pareciam ignorar a verdadeira experiência do luto a prestar atenção apenas às regras do ritual fúnebre. De qualquer forma acabaram se concentrando nos rituais como se não tivessem nada a fazer com os sentimentos - como se os nativos enlutados estivessem apenas representando. A cauda metodológica parecia estar abanado o cão. Para ROSALDO, parecia que os antropólogos culturais se haviam tornado tão obcecados com o que consideravam 'cultura' que estavam considerando literalmente algo que LÉVI-STRAUSS disse certa vez: as pessoas têm sentimentos porque sua cultura os torna obrigatórios. Num

exercício extremo, quase tabu de empatia antropológica, ROSALDO deu continuidade à crítica de BOURDIEU tentando identificar-se com os motivos da caça às cabeças, dos Ilongot. Seu trabalho **'Grief and the Headhunter's's rage**, publicado em 1984, descreve como a raiva irresistível, que ele sentiu após a morte da esposa ajudou-o a captar o motivo decisivo para aquela prática que não lhe havia ocorrido anteriormente. Esse motivo era a necessidade dos homens Ilongot mais velhos - aqueles que planejaram os reides de caça a cabeças - de conseguirem libertar-se da profunda tristeza e raiva que sentiam quando membros de suas famílias ou da tribo morriam. Afirma ROSALDO que na sociedade Ilongot a raiva é publicamente comemorada ao invés de ficar oculta, e a caça as cabeças é uma forma socialmente sancionada de catarse. Decependo uma cabeça e atirando-a longe, o Ilongot dá vazão a sua tristeza."(SASS, S/D:65-71)

A experiência de ROSALDO ou o texto de DUVIGNAUD contam de uma transformação metodológica, onde os respectivos antropólogos se oferecem à condução, ao fluxo daquilo que o grupo, os signos e os sentimentos propõem.

O que importa é a vinculação a **estados vívidos**, que necessariamente não devem passar pelo crivo das representações, dos códigos. O que importa é que estes estados mantenham-se permanentemente como fluxos e intensidades, indo sempre para mais longe, para fora. Tal qual na moldura de um quadro barroco, onde as linhas rebuscadas saem e entram dentro da superfície pictórica,

não apenas para delimitar a superfície representacional, mas para jogá-lo para fora, intensionalmente alterada pelas linhas de força que advém do exterior.

O etnólogo, como um nômade, pode viajar em duas dimensões: de terra em terra, sem pouso fixo, no espaço, e, num mesmo lugar, viajando na intensidade, não como um migrante (que, ao partir leva na bagagem o código) mas como um marginal (que, por não ter lugar nenhum pode ficar no mesmo lugar escapando a todos os códigos instituídos e instituintes).

CAPITULO II.

**UMA ETNOGRAFIA DOS CORPOS:
BAILARINOS, HALTEROFILISTAS
E PESQUISADOR.**

ANALITICAS. RELATOS DE VIAGEM I:
DESCRIÇÕES ETNOGRAFICAS.

Os lugares. A definição dos lugares para a realização da etnografia dependeu em grande parte do modo como os grupos se organizam.

Para o estudo dos bailarinos, por força de alguma intuição e da minha própria experiência com os meios culturais em Porto Alegre, escolhi (e fui escolhido) para trabalhar na Academia Mudança, localizada na Avenida Independência.

A Academia funciona num antigo apartamento no último andar de um prédio nos fundos de outro prédio, numa das principais e mais tradicionais avenidas de um bairro de classe média alta em Porto Alegre.

No subsolo, há um outro Studio de Dança e no térreo um restaurante com música para dançar, um desses locais para homens e mulheres de meia-idade procurarem companhia, namorarem e se divertirem. No centro, apartamentos de moradia.

Aliás, durante todo o período em que estive acompanhando a Mudança, um apartamento me seduzia com a sua placa de ALUGA-SE.

O lugar tem duas salas de aula para dança e uma sala de musculação. A Academia não restringe suas atividades ao Ballet, mantendo diferentes tipos de práticas do corpo.

A sala de musculação não é muito especializada, contando com poucos aparelhos.

Mas, o maior problema está no espaço reservado para a dança. Como o local não é reservado exclusivamente para o Ballet, o chão não sofre nenhum tipo de preparo, prejudicando o corpo dos profissionais que se arriscam todos os dias a dançar ali.

Para o estudo dos halterofilistas, contei muito com o fato de não haver um grupo organizado e concentrado de profissionais, com exceção de uma Federação, responsável mais por questões da ordem dos campeonatos e viagens do que de reunir e identificar o pessoal envolvido.

As Academias não promovem espetáculos, mas, em cada uma delas, é possível encontrarmos um profissional do halteres.

Assim, me decidi pela concentração na

Academia que era a sede da Federação, cujo dono era o próprio presidente e o campeão gaúcho.

Como o trabalho do fisiculturista se caracteriza por uma atividade isolada e silenciosa, o grupo não se forma e não cria vínculos afetivos e profissionais. Não há um tipo qualquer de família de halterofilistas com os quais eu pudesse sair por aí, conversando e observando.

Larguei a observação participante e fui de encontro às diversas Academias de Halterofilismo da cidade. Passeei pelas principais e pelas mais tradicionais, entrevistando atletas profissionais.

A Academia Apolo, o Ginásio Hércules, o Physical, a Korpaço foram os principais lugares pelos quais circulei.

A Apolo é a mais antiga de todas as Academias e seu dono, o iniciador do fisiculturismo em Porto Alegre.

Das janelas da Apolo, vemos a Avenida Farrapos, os corredores de ônibus e as prostitutas e travestis que circulam nas calçadas, enquanto os jovens deuses fortes malham os corpos.

O lugar tem um ar abandonado, o prédio velho e as escadas estreitas poderiam assustar alguém

menos tranqüilo e desconfiado. Um vestiário, um banheiro e um grande salão com os aparelhos de musculação constituem o espaço. Certamente, já foi um apartamento, cujas paredes foram derrubadas e substituídas por divisórias.

O Ginásio Hércules foi o segundo a ser fundado e se localiza ainda hoje no mesmo lugar da sua fundação, na Rua Fernando Machado.

O seu dono iniciou lá como atleta, tornando-se sócio e depois comprando todo o Ginásio.

Hoje, o Ginásio faz parte de um complexo de Academias (uma só para mulheres e outra especializada em artes marciais), localizadas na parte antiga do centro de Porto Alegre.

O Ginásio funciona na garagem de um prédio residencial, dividindo a organização do espaço em dois ambientes, o salão de atividades físicas no térreo e o banheiro e o vestiário localizados no subsolo.

O Physical é quase vizinho do Hércules. Situa-se no Viaduto da Avenida Borges de Medeiros, ao lado do Teatro de Arena.

Como está situado numa escadaria, tem também dois andares. A entrada fica na parte superior, onde há um pequeno escritório e um banheiro. É nesta

sala que funciona a Federação, além de uma mini-locadora de fitas de vídeo. No andar inferior, o banheiro, o vestiário, o salão dos aparelhos e um pequeno bar, onde se oferecem vitaminas e sucos naturais.

A Korpaço está situada na Avenida Oswaldo Aranha, no bairro Bonfim, tradicionalmente um bairro judeu e das vanguardas culturais de Porto Alegre.

Os ambientes são todos muito parecidos e seguem a divisão espacial do salão, banheiro, vestiário, bar e escritório.

As paredes estão sempre forradas de fotos, posters dos ídolos do cinema e da musculação internacional e quadros com conselhos para a boa saúde física e mental.

Os bares oferecem sempre produtos naturais e as famosas vitaminas, os reforços para a contínua atividade do corpo.

Desse modo é que fui entrando no mundo dos Bailarinos e dos Halterofilistas...

Meus registros etnográficos sempre estiveram misturados à fina textura de uma derivada dos prazeres. Enquanto ia descrevendo, compunha pequenos

solos, pequenas notas, que, transcendendo as descrições, completavam-nas. Notas estas que resultavam do contato direto, do confronto e da fusão de horizontes que me imiscuiram promiscuamente no ser dos outros seres, dos grupos, para, depois, proporcionar uma nova e diferente afirmação das diferenças.

FRAGMENTOS. NOTAS ETNOGRAFICAS EM CENAS
COREOGRAFICAS I.

Maio, 1992. Porto Alegre. Memórias: infância, solidão na escola, viajar no cinema escuro com as mãos soltando das mãos da tia, soltar os movimentos. Tudo já passou. Na década de 70 houve cinemas que hoje já estão fechados. Onde 007 mandava ver tiros pra quem se salve, a vida. Onde hoje estão prédios altos de classe média. Os cinemas conjugam com outros cinemas, sem matinês, com *Mac'Donald's*, e todos os serviços luminosos do comércio, dentro dos shoppings.

Na antiga avenida das chácaras, zona limítrofe do perímetro urbano de um Rio Grande do Sul colonial, há um espaço vazio, com alguns pares de cadeiras, cubos coloridos, colchonetes, barras, grandes espelhos, paredes de tijolo cru cobertas de panos coloridos, armários repletos de figurinos coloridos, escandalosos e delicadas velhas sapatilhas.

Aula: exercícios de barra e de centro. Bailarinos a escolher o ar aleatório que mais lhes cai

bem. Saltos e voltam ao chão. Girar no ar, parar na ponta do pé. Individualmente e em grupos, devagar e rapidamente, repetem a mesma cena a toda nova aula. Sentados junto à parede, fumam, bebem água aos goles rápidos, a água entra solta no corpo e escorre faces e costas afora, deixando a pele lustrosa.

Eles ensaiam e eu reparo quão belo o movimento no instante mesmo em que se silencia, sem nenhum artifício é bela a paralisia da sala.

Cada alongamento é uma melancólica - de tristeza e de fúria - despedida, tal qual um suspiro revoltoso e resignado, o acabar da vida.

ANALITICAS. RELATOS DE VIAGEM II:
DESCRIÇÕES ETNOGRAFICAS.

As pessoas. A Academia Mudança constituiu a Companhia de Ballet Mudança, cujas características de ser um grupo que já trabalha há muitos anos juntos permite a fruição de uma intimidade quase familiar. Há um trânsito contínuo entre a história pessoal de cada bailarino e a história do próprio grupo, grupo este que vive nos seus bailarinos.

O grupo é formado por um pequeno corpo de baile, que tem entre seus integrantes atuais os bailarinos F., M., Ge., C., G., e, as bailarinas L., R. e Le.

Os bailarinos não são remunerados por suas atividades relacionadas aos espetáculos promovidos pela Academia. Horas de ensaio, períodos longos de dedicação quase que exclusiva, viagens etc., não proporcionam retorno financeiro. Como artistas, recebem um percentual do caixa que foi arrecadado em cada espetáculo e a possibilidade da plena utilização dos

espaços da Academia para ensaios e a freqüência gratuita nas aulas.

F. tem um contrato com a Academia para dar aulas. Aliás, uma situação que se repete com freqüência - F., Ge., L. e R. estão ou já estiveram relacionados ao ensino da dança, fazendo da profissão de professores um meio de garantir a subsistência.

M. não se obriga a ser exclusivo e trabalha dançando em espetáculos de Escolas de Ballet no interior do Rio Grande do Sul.

De certo modo, a situação para o bailarino do sexo masculino é sempre um pouco melhor. A carência de profissionais no mercado proporciona bons contratos para dançar (geralmente pagos em dólar), o que, para uma bailarina profissional, como L., fica um pouco mais difícil, já que toda a Escola tem as suas próprias bailarinas.

Além dos bailarinos, temos o coreógrafo I., que já teve uma curta experiência com dança, sendo um homem absolutamente apaixonado por esta atividade, mas não podendo se dedicar exclusivamente a ela, pois não rende remuneração alguma.

I. é concursado e trabalha no TRENSURB, uma espécie de metrô de superfície que temos em Porto

Alegre, numa área administrativa, de cursos e marketing.

Afora eles, conto ainda com os professores da Academia, que preparam os bailarinos com suas aulas.

O dono da Academia, D., é um profissional da área de Educação Física.

Nas Academias de Halterofilismo, conheci uma enormidade de pessoas.

Existem diferentes tipos de pessoas que buscam na musculação conquistas diferentes.

Numa Academia, posso encontrar, especialmente nos períodos próximos ao verão, jovens procurando colocar o corpo em forma, dar um trato, para ficarem bonitos e prontos para as férias. Estão inseridos dentro deste novo modelo de masculinidade que investe no corpo, na saúde, na estética, na vaidade.

Há também aqueles que preparam o corpo com um intuito profissional de exibição, não com os halteres, mas nos clubes de *streap-tease*, que se proliferam e se especializam em Porto Alegre. O cuidado com o corpo não é só uma função da vaidade, mas é a veiculação do exibicionismo narcisista e da figura do chamado homem-objeto, que potencializa elementos da sua masculinidade, tais como a força, os músculos

avantajados etc., também com o intuito de ganhar dinheiro.

Neste estudo, privilegiei observar, conversar, analisar, a situação específica dos homens que praticam o halterofilismo como um profissionalismo.

O corpo é o fim último, não de uma estética para ser exibida na praia e em função de outras pessoas, não de uma economia libidinal centrada num modelo de corporalidade, mas de uma fala muda do corpo.

Um corpo que explica, um corpo desejado, almejado, que quer muito ser alcançado pelo culturista.

Desse modo, o que o distingue é que o trabalho do corpo não tem um fim último exterior a ele. Muito antes pelo contrário, o fim último é o de continuar extensiva e compulsivamente a construir esse corpo sem fim.

Assim, os entrevistados estão reunidos, não por pertencerem a um grupo de amigos, ou de profissionais que trabalham reunidos num mesmo espaço, mas pelo modo de constituírem os seus corpos, tanto em nível das práticas como em nível dos discursos, e, portanto, como representação.

De certa maneira, o que quero dizer e explicar nesta caracterização dos dois grupos, os

bailarinos e os halterofilistas, é que, entre os bailarinos, as representações do corpo seriam tal como uma bola gigantesca que salta o tempo todo por entre o grupo, uma bola de plástico com suas diferentes cores e matizes, já entre os halterofilistas, as representações obedecem a um outro regime de forças, semelhante a um fio de *nylon* tênue e tenso que os reúne a todos, nas suas distâncias, nas suas diferenças individuais.

Ma., Ce., Cl. e A. foram os objetos-sujeitos (e nisso está também a presença de um objeto-sujeito-a-um-discurso-ou-a-uma-série-de-discursos) com os quais contatei de forma mais marcante, presentificando-os neste texto.

A. é o atual Presidente da Federação Gaúcha de Culturismo e o Campeão Gaúcho, tendo em sua curta história, acumulado uma série de prêmios. Ele é o dono de uma Academia importante e bastante considerada entre os culturistas.

Cl. é formado em Educação Física e dono de uma pequena rede de academias, uma de Halterofilismo e outras duas de Artes Marciais e de Ginástica e Musculação somente para mulheres.

Ce. também é dono de Academia e já foi competidor, campeão.

112

Ma. é o mais jovem de todos os
entrevistados. Ele está se iniciando na carreira.

FRAGMENTOS. NOTAS ETNOGRAFICAS EM CENAS
COREOGRAFICAS II.

M. faz perguntas, complica tudo. A coreografia segue. A cada ensaio também me faço perguntas. Remeto a M., temos o mesmo trabalho. Mas eu estou em silêncio. Concentrado, tranqüilo, apaixonado, acompanho os movimentos coreográficos e busco as respostas do corpo individual. Cada gesto e movimento desvelam a história do sujeito. Estou aqui, presente, à procura de uma posição individual, do resultado de uma experimentação. Cada vez que cometo um erro, me sinto mais belo. Bailarinos erram passos. Quero apenas anotar histórias e me introduzir no interstício de suas falas humanas e recheadas. Eles dançam, eu oscilo na corda bamba do senta-caminha pela sala; eles em grupo, eu sozinho. Me convidam para entrar na corrente antes do espetáculo, largo tudo e ofereço as mãos. Sempre chego de mãos cheias nos lugares, dificulto dar as mãos e gesticulo muito. O tango chega ao fim e eu ainda não dancei. Canto baixinho um outro tango, pós-moderno,

jazzístico, JOHN LURIE versus PIAZZOLLA.

Ge. junta as pernas, solta os braços, movimenta-os, quase voa.

M. é romântico, principesco e palhaço. Ele fala o tempo todo nos ensaios, deve ter seus medos.

F. conduz o grupo no seu Ballet brasileiro, sobre uma fronteira; ele se identifica com a linha, com o limítrofe e vai ficando mais lento, gozando longe o desafio.

Todos se achegam, mas falta o abraço. O abraço é depois.

Otelo parafraseado: O homem negro a eleva pelo pescoço, sufocando. A mulher dança com a Morte, todos dizem. A Morte está sob a forma de um corpo de homem, um homem amado. Enquanto isso, os outros permanecem ocultos na boca da cena.

Eles são barulhentos e brincalhões, arrulham na sala vazia, só cadeiras e espelhos e barras.

A ternura de todos se desloca, sopra a disciplina.

Faço anotações nada científicas em meu caderno de campo: o início da busca é o corpo, território inseguro e pele extensa. A sensorialidade me faz promessas. As perguntas esclarecem de mim, giram em

torno do mesmo lugar.

O que quer I.? Fazer algo que não existe ou que já deixou de existir?

A derrota dos hábitos, certas estórias (e, quem sabe, seria melhor dizer histórias?) de amantes e mortes, de homens que não se têm ou que não existem.

Os homens enciumam do lugar dos outros na dança.

Eu faço perguntas a mim mesmo e as respostas afundam em mim. Turvo os olhos e desejo que ninguém me olhe.

A discussão exaustiva é adaptativa e reacionária, tudo fica a serviço de um modelo, de uma teoria. Prefiro explicar um pouco apenas.

ANALITICAS. RELATOS DE VIAGEM III:
DESCRIÇÕES ETNOGRÁFICAS.

Os processos 1. Desse modo, posso observar e participar. O que se deu é que acompanhei integralmente o processo de uma montagem, a de CERTAS ESTÓRIAS, um espetáculo que se utilizava de músicas de PIAZZOLLA, as mesmas do filme TANGOS - O EXILIO DE GARDEL. O tango motivador deveria funcionar como uma espécie de contraponto ao trabalho que era dançado, uma história acerca de relações humanas entre homens e mulheres.

A princípio, o coreógrafo parecia não querer nada do tango. Era apenas uma música tocando ao fundo. Depois, acho que mudou um pouco. Ficou tudo pelo meio do caminho.

Meio do caminho mesmo, PIAZZOLLA morreu e a Companhia de Ballet Mudança também se dissolveu.

Entre os halterofilistas, outros processos, outras histórias.

Fui fazer musculação, experimentar no

corpo (como o ballet é uma técnica muito específica e que pressupõe algumas violências corporais, tanto professores quanto bailarinos acharam melhor eu não participar praticamente das aulas; para que isto ocorresse, eu deveria me iniciar numa turma de meninas entre nove e dez anos).

O confronto se deu no primeiro instante, havia a distância mais do que absoluta entre eu e eles. Até risos sobraram. Meu corpo desadaptado não conseguia acompanhar. Pelas medidas, eu poderia render bem mais do que estava rendendo. Mas não conseguia.

Eles me perguntavam o tempo todo o que eu estava fazendo por ali.

Depois de quase dois meses de martírio corporal decidi por enfrentar o grupo num outro papel, mais rígido e definido, o de pesquisador.

Aí é que começamos a nos entender e a falar um com os outros, eu com eles.

O diálogo se deu lento e eu sempre me reexplicava, tentando desenhar muitas imagens com as palavras, para que pudéssemos chegar a entendimentos.

Descoberta: com alguém que trabalha com o corpo, e isso ocorreu tanto entre os bailarinos quanto entre os halterofilistas, a troca sempre se dá melhor no

nível das coisas concretas, palpáveis, sem muitos esforços de linguagem.

FRAGMENTOS. NOTAS ETNOGRAFICAS EM CENAS
COREOGRAFICAS III.

CELEBRAÇÃO já nasceu há um ano, mas é dançada conjuntamente ao tango de CERTAS ESTÓRIAS.

Não há cenário, mas uma cena do corpo masculino, ritual, religioso, latino.

O som vem da Igreja, procissão do corpo morto de um Cristo homem, trajetória do corpo vivo de homens que dançam.

De repente, volto a cabeça para o lado, num meneio, nascem perguntas: Onde você nasceu? é casado?

N"As Cadeiras", todos os quatro sentados em seus lugares. A tinta áspera mancha as malhas de cinza.

Como agradecer à hora da saída?

"O aplauso me regozija", me diz F.

"Levantem a saia negra na saída do palco", fala I., o coreógrafo.

As mulheres de cabelos presos repuxam o

vestido, o coque é uma arte do Ballet.

Os giros, as piruetas, os saltos fazem o círculo. O círculo é uma forma originária, geradora de outras formas. A origem é estática e transcendente, enuncia o silêncio, é uma síntese.

Sutiãs e calcinhas foram abandonados nos camarins, cuecas somem nas mochilas. Na cena, o íntimo se deflagra numa sunga justa, num calção de banho - as coxas são piscinas de suor onde as vestes se banham faceiras. As roupas do Ballet, elas são assim, desleixadamente produzidas, cores e muitos panos, tal qual seus donos.

"Foi bom brincar com vocês!" disse R. à saída do restaurante. Ela é pequena, bonita e dura, e tem ex-marido, bailarino e fazedor de sapatilhas.

Casais se formam. Beijos e carinhos me contam histórias corporais dos afetos demonstrados, desejo registrar, então fotografo.

Homens gritam mais que mulheres, gritam para que ninguém perca a sua própria cena. Eles sempre gostam que alguém venha até eles, querem ser salvos antes de morrer. O tempo é curto e impiedoso, luta-se pela fugacidade, pelo instante, pelo fragmento sonoro que irrompe e se repete no toca-fitas.

Fumam muito e rindo se prometem não falar sobre dança.

Agora sei algo, não percebo tudo o que acontece e se registro não assisto, pois fico atento ao processo do próprio registro. Me abandono de apreender o visível e de descrever o objetivo, tudo se mescla com experiências subjetivas e histórias possíveis, singularidades.

No palco produzem-se incessantes imagens, incapturáveis, irredutíveis, talvez intraduzíveis em palavras. Preciso transcriar. Palavras provocam outras imagens. Não são menos, são diferentes, obedecem a um regime do literário.

Eu escrevo CORPO para escrevê-lo e inscrevê-lo. A amplitude, a uniformidade, a aridez da caixa preta do palco, as luzes azuis e amarelas, a distorção do corpo na técnica do Ballet, o desastre das horas sem dormir, a conversa que não se completa no desejo, não posso alcançar aqui.

Preciso de desapego para escrever certas coisas.

**ANALITICAS. RELATOS DE VIAGEM IV:
DESCRIÇÕES ETNOGRAFICAS.**

Os processos 2. Sempre me detive numa preocupação de ordem metodológica.

Apesar de estar atento à abordagem desconstrucionista dos chamados autores pós-estruturalistas, seguia firme na necessidade de se constituir novas metodologias. Métodos que não abrissem mão da desconfiança, mas que me fossem capazes de dar certas pistas, certas bordas, por onde tracejar.

Certamente, desenvolveria uma análise qualitativa, considerando que esta abordagem está mais próxima de resgatar aspectos inconscientes, imaginários, das realidades sociais pelas quais estamos envolvidos.

Não é um trabalho empiricista, pois também o empírico (e com ele toda a prática) está envolvido pelo campo das representações.

É um trabalho acerca de representações do corpo do homem, onde a natureza intersubjetiva da produção de um conhecimento (ou de uma comunicação) está

sempre presente.

Por isso, sempre pensei numa perspectiva relacional de trabalho, numa espécie de jogo mútuo onde o que circula são forças representacionais, provocando algum aprendizado, tumulto, diversão, acontecimento.

O processo é esse, tal como em SIDNEY MINTZ, do "Encontrando Taso, me descobrindo" (MINTZ, 1984).

Era a relação mesma na sua possibilidade e potencialidade de AFETAR que seria capaz de produzir alguma forma de conhecimento diverso. (FOUCAULT)

O conhecimento, então, não está fora do poder. Muito antes pelo contrário, surge nele, como condição de ruptura com os positivismos que visam manter os sujeitos envolvidos numa pesquisa como objetos.

Lembro agora:

"É ainda WILLIS, ..., quem continua esta discussão chamando a atenção para a insistente e quase neurótica preocupação técnica com a diferenciação entre a observação participante, o relato jornalístico ou a Arte". Diz ele: "o romance pode mergulhar na subjetividade - é assim que cria cor e atmosfera -, mas como teremos certeza de que o autor não inventou tudo? Sem dúvida, de certa maneira ele inventou! Se podemos acreditar na Arte é porque ela revela um

aspecto da imaginação que também faz parte de muitas realidades sociais. Neste caso, nosso objetivo deve ser a busca de objetos unificados que podemos esperar que se apresentem como o mesmo para muitas pessoas'." (CARDOSO, 1986: 102)

O campo subjetivo como intersubjetividade não é um mero encontro de indivíduos, mas a comunicação entre singularidades, que pressupõem um fazer falar da linguagem no ser, desvelando sentidos diversos, iluminando relações até então ocultas e provocando novas.

Decisão: transcrever as conversas, as falas que se produziram.

FRAGMENTOS. NOTAS ETNOGRAFICAS EM CENAS
COREOGRAFICAS IV.

Beijar o próprio ombro. F. faz isso, dizendo "Eu penso em mim, em como me amo". Por vezes ele se confunde, sem ninguém. Sai triste e forte de dentro do meu carro na madrugada.

Eles se elevam pelas mãos: bailarinos e bailarinas, eles levitam plantados no corpo do outro.

Como é experimentar cada instante? Como é que eu vou combinar com vocês? Sinto uma falha no meu próprio corpo. Fico mudo diante do trivial do exercício sempre-o-mesmo. é um mundo duro esse!

Não é bom fazer poses, pois assim a pose perde a sua instância de naturalidade.

Eu gosto de mim e me acaricio sempre, jogos da vaidade humana. Me quero mostrando, sob uma forma estética, as fraquezas e os erros humanos.

FRAGMENTOS. NOTAS ETNOGRAFICAS EM CENAS
COREOGRAFICAS V.

Estou novamente na infância: tenho medo, tristeza, saudade, quero definir meu espaço, desejos de ser amado, faria qualquer coisa mas ainda seria pouco - fujo constantemente do que desejo.

Parece que ninguém anda muito bem e motivações ocultas, sem fala, circulam nos passos. Gritar e chorar quando falta dinheiro. Rir e debochar.

O que se perde, o que se ganha no jogo do Ballet?

Le. e R. são as novatas da Companhia, funcionam num tempo diferente. Há um tempo da intimidade, estou aprendendo, estou a mil.

FRAGMENTOS. NOTAS ETNOGRAFICAS EM CENAS
COREOGRAFICAS VI.

Eles dançam um tango.
Como definir um tango?

No Dicionário Aurélio:

TANGO [De or. afr., atr. do esp. plat.

TANGO]

Sm. 1. Espécie de pequeno tambor africano. 2. A dança executada ao som desse instrumento. 3. Canto e dança sul-americana, originada nos subúrbios de Buenos Aires, em fins do século XIX, criada sob a influência da HABANERA, da milonga e de certas melodias populares européias, e que adquiriu configuração especial por efeitos de seus contatos com o candomblé. É geralmente escrito no modo menor, em compasso binário, andamento moderado e ritmo sincopado e langoroso. [Tb. se diz TANGO ARGENTINO]

HOGHE & WEISS, num livro de textos e

fotos sobre um trabalho de Pina Bausch, BANDONEON, definem tango:

Tango, no dicionário, é definido como: TANGO, (ESPAHOL), MASC., DANÇA POPULAR ARGENTINA DE RITMO LENTO 2/4; DESDE 1912 DIFUNDIDA COMO DANÇA SOCIAL NA EUROPA. DESCRITO POR UM POETA COMO "UM PENSAMENTO TRISTE QUE SE PODE DANÇAR".

Na Europa desfigurado até o ridículo, banalizado, sentimentalizado.

"Em que o tango pode ser bom para tudo?", pergunta Pina Bausch. Depois de ter tido pouca ressonância, ela diz: "Mas isto é uma bela pergunta".

Lembranças da TOURNÉE do grupo no verão pela América do Sul são despertadas. Histórias de velhos homens e mulheres dançando tango. Dignidade e orgulho, postura e forma das chamadas pessoas humildes. "Lá, a gente nunca vai chegar".

Copiar essas coisas e dançar tango no palco é, para Pina Bausch, impossível: "Se eu quisesse fazer isso, não teria compreendido nada do tango".

A Companhia de Ballet Mudança encena um tango.

O tempo do tango é o tempo da espera.

Não há espírito de tango, não há teatro.

FALAS: G.

Etnógrafo - Como se deu a tua entrada na dança?

G. - é uma coisa que, pensando agora, eu já sei que sempre soube disso. Eu sempre soube de alguma maneira que iria participar de alguma coisa relacionada à arte. Ou era o teatro ou era a dança, até ontem estava pensando nisso. (É tão chato esse aparelhinho.)

E. - Eu também acho, qualquer coisa a gente esquece e começa outro dia.

G. - E então eu sempre soube, o que é que eu planejei para mim e já fiz. Sabe, fiquei pensando, hoje, com vinte e seis anos, no que já deu certo. Eu não tinha aquela idéia de ser artista como uma coisa de "quero ser estrela", sabe, quero ser famoso. Tenho um pouco disso, mas eu sempre pensei, sempre foi uma coisa assim mais em servir do que ser conhecido, é diferente.

E. - Sim.

G. - Eu presto pra isso, eu sirvo pra isso. Eu sabia que iria servir pra arte. As pessoas iam

me conhecer na rua e seria consequência, desde criança era assim. Já fiz teatro em Porto Alegre, fazia a coisa bem feita. Eu não sei se a dança é o que eu vou continuar fazendo, no caso. É ainda uma experiência. Mas eu sempre me vi assim. Uma pessoa me via desenhar, eu desenho pra caralho, então eu vou ser alguma coisa relacionado a isto, a emoção das pessoas. Alguma coisa dentro de mim diz que eu sei fazer isso.

E tem aquelas coisas dentro do meio gay, que a gente convive, a maioria é artista. A gente convive, tu faz a experiência, está sempre experimentando, é uma bobagem, é uma brincadeira, ali tudo tem arte no meio.

E. - Mas esse processo tem um tempo... Quando começou a tua história na dança e com a dança, e como foi? Onde, nesta trajetória, a dança se integra?

G. - Eu comecei fazendo ginástica numa academia em Alegrete.

E. - Ginástica?

G. - Assim, tipo vou malhar, entrar em forma. Aí, dentro dessa academia tinha uma outra sala ao lado da minha que tinha ballet, então terminava a aula de ginástica e eu ficava na porta da outra sala, e ficava assistindo o pessoal fazer. Aí, eu fiquei amigo

de um cara, que era o Pedro, o único bailarino que tinha nessa academia. E o que eu curtia nele é que ele fugia daquele estereótipo, que eu como um adolescente do interior tinha: prá mim bailarino tinha de ser uma bichinha, sequinha, magrinha, sabe, e ele não tinha isso. Ele tinha outra postura, e então eu não me importava de conviver com ele normalmente. Eu me defendia de qualquer aproximação, aquelas coisas fantasiosas. A gente ficou amigo e tal e ele me convidou para fazer aula. Assim, eu comecei a freqüentar a sala do lado...

E. - Ele era o professor?

G. - Não, era aluno. Ele dizia todo dia, "vem, vem fazer uma aula; vendo, acho que tu tens uma musculatura boa". Quando coloquei uma sapatilha... eu entrei vermelho para a sala de aula... colocar uma sapatilha e uma malha foi uma coisa do outro mundo.

(Rimos os dois.)

E. - Fico louco de vontade de experimentar esse sentimento.

G. - Eu fiquei apavorado! A menina que dava aula, a Jaqueline, ela dizia que eu tinha certas coisas boas, um pé legal, elogiava, e eu dizia que deve ser por aí, e fui indo, fiz ballet neste grupo um ano,

na mesma hora já me puseram num espetáculo onde faltavam homens para dançar, depois troquei de escola em Alegrete mesmo, e já tava até os olhos envolvido, mas isso faz pouco tempo.

E. - Quanto tempo isso?

G. - Eu entrei em setembro de 89, é pouquinho tempo, e já dancei no final do ano mesmo, em dezembro de 89.

E. - Dois anos e meio. Então estás em iniciação ainda...

G. - é uma merda, é o negócio da idade da iniciação, que é até melhor aceito no Brasil. Fora daqui eu não teria chance, as pessoas começam a dançar com seis ou sete anos. Formar a sua musculatura dentro da academia é muito melhor. Eu entrei para o ballet com vinte e dois, vinte e três anos, sei lá, então tinha que trabalhar uma musculatura que já tinha seus hábitos, bebida, comida...

E. - Dói muito?

G. - Não é fácil, é difícil. Ainda mais para quem tinha uma vida boêmia e que gosta.

E. - Como tu?

G. - Como eu.

(Risadas.)

133

E. - E como combinar a disciplina do ballet com a vida boêmia? Essa educação do bailarino não é só uma educação corporal, é uma disciplina com o corpo e com a vida, um tipo de adestramento. Quando se começa na infância, é mais fácil de lidar com esses impedimentos, parece que não existe algo fora deles.

G. - Sim, as pessoas que têm essa disciplina desde crianças nem imaginam que tem. Fica como natural. É tipo assim, a L., ela fala coisas como o respeito em sala de aula, e o silêncio dela na aula, a concentração. Isso eu não tenho, se termina uma música e vai começar outro exercício, eu já olho pr'ó M. ou pr'ó F. prá ver se eles vão fazer uma bobagem, fazer uma careta, risadas, mas não. Isso neles, de concentração, é uma coisa natural, de esperar, as pessoas só estão pensando naquilo mesmo. Eu tenho que me obrigar a pensar só naquilo, eu podendo já disperso, sabe, pensando na boate que eu vou amanhã, ou na minha mãe, ou no que fazer, no que deu certo e no que não deu certo.

E. - Isso tudo aconteceu depois de tu já teres morado em Porto Alegre.

G. - Antes eu fiz Ciências Sociais, na UFRGS. Mas eu parei. Fui trabalhar com calçados, com meu pai, nos moldes. Literalmente, pois eu vivia com molde

de sapato na mão.

(Risadas.)

E. - Desenhando sapatos?

G. - Eu desenhava, fazia a modelagem técnica dos sapatos para ele.

E. - Que também é um trabalho artístico, artesanal...

G. - Também. Eu fiz uns modelos bem bonitos. Eu acho que se eu trabalhasse com outra pessoa, não querendo falar mal do meu pai, me queixar... é que tem uma história assim, voltar pra casa e ainda ter que trabalhar junto. Eu não convivia nunca com meu pai, só por telefone, daí eu voltei pra dentro de casa, jantando, comendo, ia trabalhar, eu não agüentei. Então, o ballet no fim da tarde era o que me alimentava. No início como *hobby*, foi indo até eu começar a dizer pr'ó meu pai, "hoje eu não vou poder trabalhar, tenho ensaio a tarde inteira", e ele dizia, "não, não tem problema, pode vir só de manhã", e eu comecei a trabalhar só pela manhã na fábrica. Passava as tardes no ballet. Aí, eu precisava dormir de manhã, para ensaiar à tarde e apresentar à noite. E ele, "então tu não queres trabalhar comigo, vai fazer a tua vida". Claro que não foi dito, mas era visto que isso se dava assim.

E. - Como a tua família encara o ballet?

G. - Até hoje isso é estranho. Achei que ia ser um super-choque, pessoal do interior, o tipo de educação, os preconceitos. Eu não trabalhei a coisa a nível de conversa, de papo, mas de dia-a-dia, chegando aos poucos, fazendo ginástica. Me convidaram para participar de um espetáculo, botar uma roupinha, subir no palco, nada de mais. Todo mundo viu, falavam que eu dançava bem, e eles foram assimilando. Mas não teve um dia que eu sentei e abri. Meu pai, lá em Alegrete, no ano passado, eu dancei numa festa de final de ano, três noites, uma temporadinha, a mesma coreografia, sem novidades. E ele tava as três noites na primeira fila. Quer dizer, pra mim já é outra história. O prazer dele, na segunda e na terceira noites não era nem de ver, mas ele gostava, quando terminava o festivalzinho de ser cumprimentado também. Tava tudo uma merda no espetáculo, mas ela conseguia curtir, sabe?

E. - E a volta para Porto Alegre, para a Companhia Mudança?

G. - Em Porto Alegre é o mercado. Sempre gostei daqui. Eu morei em Porto Alegre dois anos, não tive dificuldade nenhuma com a cidade. E era a Mudança que eu queria. Foi amor à primeira vista, desde que eu

vi eles dançarem. Meu maior prazer era ver a Mudança dançar. Teve um encontro em Caxias. Eu fui atrás. Todo o meu vestiário, camarim, dormitório, era tudo semi-balaio para ir atrás. Eu criei um apego com F., com M., com Ge. Até que telefonei prá cá e um dos guris disse, "vem, vem prá cá". Aí eu falei com a Roberta, com quem eu trabalho também, e ela precisava de alguém. Meu maior sonho, meu maior desejo, era a experiência de um grupo que trabalhasse com dança. A Companhia não tem uma estrutura assim, salário pra bailarino, mas é uma coisa que a gente tá buscando, e tem o nome de Companhia. A gente se trata como profissional, apesar de ganhar mal. É uma merda quando se escolhe uma coisa que não dá dinheiro.

E. - Há quanto tempo tu estás na Companhia?

G. - Desde fevereiro, depois do carnaval. Eu fiz as minhas malas e vim embora para Porto.

E. - E já estás bem sintonizado...

G. - Sintonizado até demais. (Risos.) O bom da Companhia é que não tem muita *najisse*. Até ontem encontrei uma amiga minha que é atriz, de uma época em que eu andava com o pessoal de teatro, eu tinha um caso com alguém, e ela disse, "aí, agora tu faz parte de um meio igual ao nosso", um meio fechado, a turma toda vai

assistir quem trabalha com teatro, e bailarino anda com bailarino e vai a ballet. Mas no ballet não há tanto veneno quanto no teatro. As pessoas ficam se destruindo no teatro. É muito grande a diferença.

E. - Eu fiz teatro amador e entendo isso. Entre atores há um jogo contínuo, uma simulação constante, joga-se com as representações. As pessoas se gostam e se odeiam e têm que marcar isso de um modo muito especial. Entre os bailarinos é diferente. Está mais próximo de uma competição esportiva.

G. - Fica feio não fazer uma linha, não estar sempre dentro de um papel.

E. - Fazer da sua vida um teatro, transformar tudo no teatro.

E. - Mas voltemos para a construção do teu corpo. As mudanças, em termos de uma estética corporal, são perceptíveis. A base é a LINHA, um PRINCIPIO DE HARMONIA DO CORPO NO MOMENTO MESMO DE OCUPAÇÃO DO ESPAÇO. Como isso modifica mesmo o teu olhar? O trabalho constante do corpo diante do espelho e o nascimento de um padrão de corpo.

G. - Isso é uma coisa boa de falar.

E. - E até pela questão de tu teres começado mais tarde, com muitas dificuldades e limites,

exigindo muito da tua estrutura.

G. - Se eu for ver as pessoas que conviviam comigo antes de eu dançar, elas vão me olhar e dizer que eu não mudei quase nada. Algumas coisas elas vão sentir com o público, especialmente de postura. "Tu tinha uma barriguinha, agora tu não tem mais", um amigo meu falou. Mas é claro que tem mudança. Eu não sei bem essa da linha, quem é que tem uma linha?, isso é uma coisa do olho, a linha não é só como a Makharova disse que tem que ser. Assim, linha é uma coisa de harmonia que fecha com o teu prazer de olhar. Que nem ontem, eu 'tava brincando contigo, e aí saí do assunto e posei, fiz uma pose, e M. falou assim: que linha! Sabe, eu nem pensei em fazer uma linha, formar um desenho bonito. Não é não ter preocupação, é o teu instrumento de trabalho. Quem toca violão, larga o violão no canto da sala e vai festejar. Se eu for, acabo estragando o meu violãozinho. Precisa cuidar do corpo.

E. - Mas, e aí? Onde entra o espelho nisso tudo? De repente, tu trabalhas com calçados, sociologia, mas sociólogo não passa o tempo se olhando no espelho. O exercício profissional dele não é diante do espelho. é um outro tipo de lugar. E que pode alterar, ou não, a tua vida, em termos de buscas. O

espelho passa a ter um lugar mágico, dentro de um contexto ritualizado, denso.

G. - Para trabalhar o tempo inteiro com a vaidade. Tu querer que as pessoas paguem para te olhar, tu não vai querer que elas vejam o feio, o desagradável. Todo mundo é vaidoso. Não é feio, nem bonito, mas vaidoso. Procurar uma imagem para as pessoas curtirem. Se elas não curtirem gera outro problema. Tu sempre tá ali. E isso pode se tornar ruim, essa história de espelho. Nesse processo de buscar o que agrada, eu fico numa coisa virginiana, autocrítica, uma coisa muito forte, de sempre se analisar. Eu não gosto de acordar com uma cara feia, eu já não me sinto bem, tenho que dar um jeito. O mesmo acontece quando a gente vai fazer aula. Vai pra sala de aula do ballet, a gente usa roupa velha, as roupas se terminam no trabalho. Mas mesmo a roupa velha tem que estar combinando com a roupa velha lá de baixo.

E. - Tem um jogo de cores e de tecidos...

G. - Tem, a gente nunca entra com qualquer roupa na sala de aula. Mesmo um furo na meia tem que ter uma colocação certa, prá não ser desagradável a mim mesmo.

E. - Aonde é o lugar do furo?

(Risos.)

G. - Foi feito via trabalho. Mas se não ficou legal a gente dá mais uma rasgadinha, claro.

E. - Isso altera a tua vida, o furo?

G. - Altera, tranqüilamente. A dança, o ballet é um vício desgraçado. É uma coisa assim, no domingo que não tem ensaio eu me vejo na Academia. A gente tem aquela coisa, tem que se encontrar. Fazer aula. E isso é uma coisa quase como comer e dormir. Tem um dia que tu não faz e o teu organismo fica fraco. Tem que fazer diariamente. Isso também te envelhece, é o retrocesso que o dia-a-dia faz com teu corpo, a pele que vai se soltando, o movimento do tempo é muito mais rápido do que o do teu trabalho. Existe uma corrida contra o tempo, que a gente faz. Então, ninguém quer envelhecer, o nosso tempo, o do espetáculo é... muito curto. Com quarenta anos a pessoa já fica velha. E prá nós que somos homens e começamos tarde, o tempo é menor ainda. São dez anos de trabalho com qualidade, no máximo.

E. - Como é que é lidar com uma profissão que tem um tempo para se viver. No ator, é diferente. Ele tem setenta anos e está melhor do que nunca. Não interessa a idade, ele se molda o tempo todo nas

máscaras, nas personagens. Claro, pode haver um limite para trabalhos formais, mas mesmo assim Fernanda Montenegro faz Gerald Thomas.

G. - Se um bailarino faz papel de velho, ele vai ser um velho. E alguém mais velho já não vai ser Hamlet, um príncipe, um rapazinho. No ballet clássico é muito difícil algo que saia do realismo. No ballet, o central é a figura do jovem bailarino que salta, como no casal de Romeu e Julieta, O Lago dos Cisnes. Se for fazer um velhinho já é uma coisa mais teatral dentro da dança. Difícilmente personagens de idade dançam. Na dança é tudo muito jovem, muito esticado, muito alongado, principalmente em termos de clássico.

E. - O modelo do ballet é a juventude?

G. - É, acho que é. Existem muitos saltos, a leveza, o bailado. E isso contrasta com a velhice.

E. - Se bem que existem grandes bailarinas com idade avançada, dançando.

G. - As russas. Elas estão no palco com uma plástica no rosto e representando a Julieta com dezesseis anos. Ela consegue representar e enganar que é a Julieta, mas é uma coisa mais de respeito. A personagem é uma menina e o público se deixa iludir.

Essa história do pânico da idade, da relação com o tempo, ela só não me afeta mais, pelo fato de que eu estou diferentemente preocupado com isso. Não é como com colegas meus. Eu acho que nunca vou levantar a bandeira do bailarino.

E. - E esse é um processo teu, em relação a tua diversidade de interesses artísticos. Pode ser a dança, mas também pode ser outra coisa.

G. - Sim, quando eu comecei a fazer a minha cabeça em relação às coisas no mundo, sei lá, é um processo de cada um, mas acho que tu não estás no mundo para ser uma coisa, acho que a vida não é prá se ser uma única coisa, eu tenho, eu quero, ser um milhão, como ser humano ter mil experiências, viver em tudo, tudo ao mesmo tempo.

E. - Tudo ao mesmo tempo agora. Talvez seja anárquico isso, mas talvez seja uma democracia real e relativizante, pois o cerne da democracia está nela ser relativística.

G. - Pode ser contraditório, pós-moderno, sei lá. Eu lia Roberto Freire, que dizia dessas coisas. A vida tem um olho em cada lado, tem que saber o que tá acontecendo.

E. - Mas, de repente, tem alguém que quando não pode mais dançar enlouquece, não consegue mais se sentir dizendo algo para as pessoas, os outros.

G. - Eu estou me prevenindo de um dia não dançar mais, é um processo natural. A vida é muito grande para se ser uma coisa só nela.

E. - Seria, é melhor ter múltiplas coisas pequenas do que uma grande?

G. - Esses dias, li uma reportagem com o Luís Fernando Veríssimo sobre a cabeça. E ele disse uma coisa que eu adorei. Ele disse que tinha trinta e seis anos e não era nada, era o Luís Fernando Veríssimo. Era ele e fazia coisas. Ele é conhecido como escritor, como filho do érico Veríssimo. Eu prefiro dizer, hoje eu faço ballet e sou eu, do que hoje sou bailarino. Não me identifico sempre com isso, isso cansa, ser bailarino sempre. Me identifico na hora. Eu sempre tive o pânico do rótulo. Até hoje não sei se sou fumante ou não sou.

E. - Tu andou pela Europa. Posso saber fazendo o quê?

G. - Fui namorar. Fui duas vezes, ganhei passagem e tudo.

E. - E assististe a muitos espetáculos de dança por lá?

G. - Não, foi mais em vídeo, nos canais da TV alemã. Eu estava muito sozinho por lá. Gostei do ballet-teatro, me identifico bastante.

E. - É arte contemporânea, intertextualizada.

G. - Sim, te exige um aperfeiçoamento técnico muito grande.

E. - E, ao mesmo tempo, um trabalho da dramaticidade. Isto é uma ausência no ballet, a representação, a dimensão teatral.

G. - Eu acho que por aí eu saberia fazer. Acho que isso ainda vai acontecer para mim. As coisas acontecem na vida da gente na hora que tu quer, é só deixar aberto.

E. - Mas também pressupõe uma tradição cultural. É um confronto, mas também é um diálogo, um diálogo com a perspectiva internacionalizante de todas as artes, as multimídias, como também a busca da expressão dos sentimentos mais próprios, que vão melhor com as identidades específicas.

G. - Gerald Thomas tem isso, ele trabalha com imagens específicas mas com a força do mundial. Em qualquer lugar do mundo pode se entender trabalhos com imagens.

E. - Entendimentos que podem ser diferentes, como a história do filme que foi visto por tribo e provocou pânico, ou de São Paulo ser a "terra-sem-mal" dos guaranis, por exemplo. Mas a cultura do ballet não é isso. Ele não quer regionalizar, multiplicar, muito antes pelo contrário.

G. - A música clássica pode vir a se tornar um relaxante, em sala de aula. A cultura do ballet te ensina equilíbrios, te exige. Harmonizar o físico, o mental, a alimentação, o álcool, o sono, se transar bem. Eu preciso dessa pressão da dança. Não é negativo ter sobriedade.

(Pausa.)

E. - Tu fazes musculação, não?

G. - Sim, há pouco tempo.

E. - O que tu pensas do halterofilismo? Do corpo, da estética, do trabalho.

G. - Eu nunca tinha pensado nisso. Eu não sei prá onde vai, prá que serve. Força? Estética? Se vai me defender de alguma coisa, não sei. O que me defende do frio é a minha roupa. Da violência, é não agredir! Normal, somos normais. Não sei, mas não me atrai aquela camada, o corpo inchado.

E. - E isso remete novamente ao padrão de

corpo...

G. - Que eu tenho e eu olho os outros criticamente. Mas não fico restritivo. Pelo contrário, ao ter o meu corpo, aconteceu uma abertura. Antes eu era mais preocupado. É bom a beleza, enche os olhos, uma cara bonita, um gesto, uma paisagem, uma árvore seca. O belo é poético, eu estou sempre buscando. Eu não queria fazer a entrevista num dia de chuva, não gosto. Preferi um dia de sol. Eu preferi fazer na rua, num parque com sol.

E. - Isto já faz parte da tua busca, das diferenças...

G. - Eu gosto de mostrar coisas que não interessam muito, eu tenho prazer. Lá em Alegrete, quando eu chego, uma amiga minha demora uns quatro dias para ir lá em casa. Aí, ela pergunta: o que você vai me mostrar?

FRAGMENTOS. NOTAS ETNOGRAFICAS EM CENAS
COREOGRAFICAS VII.

Quando voltei troquei as aulas pelos ensaios, as conversas, as entrevistas, as fotos e filmagens.

Convivência mesmo, no duro, sem fuga, sem afastamento. Estou à procura e não devo me afastar.

Reconciliação com a pesquisa, assino embaixo daquilo que eu digo.

FRAGMENTOS. NOTAS ETNOGRAFICAS EM CENAS
COREOGRAFICAS VIII.

O etnólogo encontra o bailarino. "O corpo fala e não fala", diz o bailarino. A língua do corpo não é como as línguas, que se distribuem em troncos lingüísticos. A fala do corpo é irrestrita e muda, cultural e translingüística.

Sempre pelo contrário, é a fala que advém do corpo. A escrita é protótipo do corpo.

Mesmo assim, eles amam o francês. "Música para os meus ouvidos", diz a bailarina L.

FRAGMENTOS. NOTAS ETNOGRAFICAS EM CENAS
COREOGRAFICAS IX.

A dissertação é um jogo de associações, experiências, histórias, alegorias.

Como o tempo passa tão depressa nestas profissões!

Mas, ao mesmo tempo, o tempo livre, o não ter o que fazer, a preguiça, assistir televisão, música de todos os tipos, ninguém é só bailarino ou só halterofilista. Eles precisam telefonar, cozinhar, visitar amigos (M. diz, "Eu não tenho inimigos, os outros é que se fazem meus inimigos, mas não os reconheço como tal"), sonhar, contar o dinheiro, procurar apartamento, ir ao supermercado, gozar, refletir, rir, flexionar, massagear, fazer amor, fumar cigarro olhando atentamente para a fumaça, pedir cigarro sempre, banho quente, chorar, olhar fotos e vídeos, reler cartas, lembrar da viagem à Europa - território imaginário da dança.

Se você não fosse bailarino, seria o quê?

G. diz que sempre seria artista, alguma coisa para a qual pudesse servir em arte, talvez desenho (já desenhou calçados), talvez dança-teatro (e um novo texto cultural).

M. e F. fazem da sua dança um destino.

L., a bailarina, também.

O desejo se expressa.

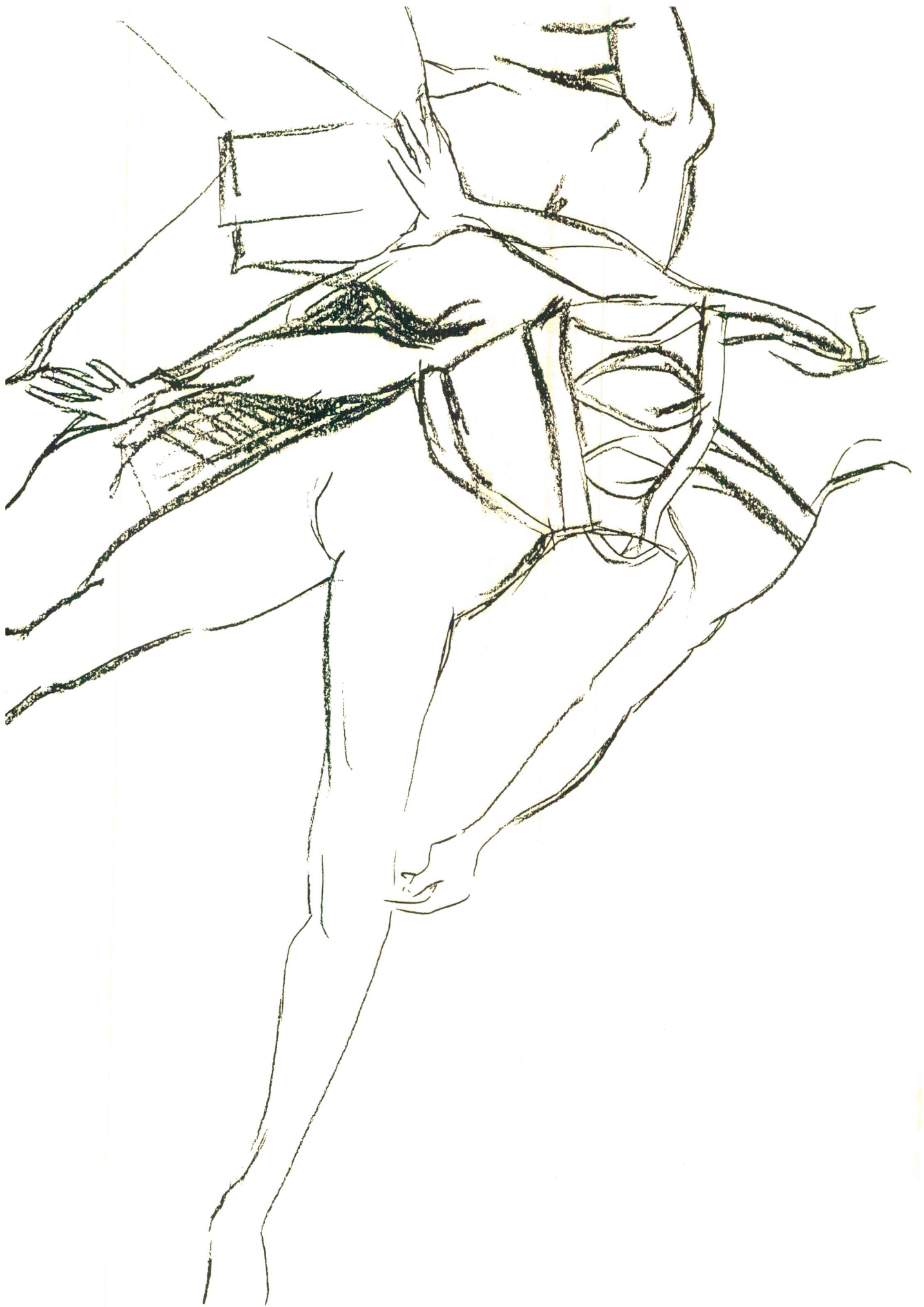
O etnólogo também deseja: ser estrangeiro, viajar, viver na boêmia, entrar para um teatro e viajar (*Bye, Bye, Brasil* - o filme e a despedida), casar no estrangeiro, caminhar em Paris, percorrer as estradas norte-americanas, beijar os mitos do cinema, escrever livros, romances etnográficos, obras para toda uma vida e não ter filhos.

A América do Sul: o confronto do homem com o espaço, o vazio e os indígenas, tantos desertos na alma ensolarada, voltar ao sul e ao frio, amar e perder.

















NOTAS ETNOGRAFICAS EM CENAS COREOGRAFICAS

X.

Algo se rompe gerando insegurança.

Onde dói?

Um trabalho contém o mundo e um pedaço grande das nossas vidas. Não, um trabalho contém toda a nossa vida e um trecho possível do mundo.

Fui excluído, este não é mesmo o lugar da minha própria mágoa.

Antes de uma estréia o medo é o de não conseguir cumprir a auto-exigência.

Quando estiver na Defesa, como reagirei? Vencer o pânico nosso de cada dia.

Toalhas voam com cigarros nos intervalos, repasso o jogo de pernas. Vamos viajar todos para Caxias do Sul. Recomeço dos ensaios.

Um corpo pode expressar muito e isto emociona.

M. passou horas comigo construindo

pontes.

I. me prometeu um beijo carinhoso de amigo.

Eu lhe presenteio com uma gravação em vídeo.

O medo maior é de que minha vida seja ridícula e não sirva para nada além de confirmar a vida alheia. Resolver os problemas maiores da minha cabeça, conviver com os menores, ser menos mau comigo mesmo. Quero aprender a me desiludir.

Copio a frase mágica de um livro: "Quando gosto muito de uma pessoa, não tenho coragem de dizer para ela."

Quem me entende? Quem me ouve?

Todas as vidas: a trajetória infinita e indefinida do buscarse.

NOTAS ETNOGRAFICAS EM CENAS COREOGRAFICAS

XI.

Tranqüilidade e confiança, quero gritar e chorar, rasgar as vestes e deixar aparecer a lycra.

Também sou máscara.

Contando os dedos, ninguém perdeu nenhum até agora. Contar nos dedos quantas partes tem o corpo. Tirar as medidas do que foi contado, tarefas de bailarinos e halterofilistas.

Olhar-se no espelho e fazer a seguinte pergunta: "Espelho, espelho meu, eu me comeria hoje?"

Num ensaio, cadeiras cinzas de bar em linha reta, assentos pequenos demais contendo os gestos.

A cigana Carmem e o tango fazem acompanhar riso e dor.

M. busca a leveza e o amor, dançar o amor. Mas o tango não ama.

F. vai ao dramático, ele quer sempre roubar, se apossar de alguma coisa, num sentido preciso. Ele é verdadeiramente precioso.

O que vocês querem dançar?

Gira mundo, gira, roda o tango antes que a fita arrebente. I. e L. observam, controlando a técnica. Eu já não vejo, apenas participo. Gosto apenas do som no meu ouvido.

Medir-se é algo lento - processo de conhecimento.

M. e G. perseguem R. na cena.

Alguma coisa é sempre real na cena, algo realmente acontece.

Mas falta vontade ao pisar o chão.

Qual é o lugar que mais dói no teu corpo?

Digo eu, o coração.

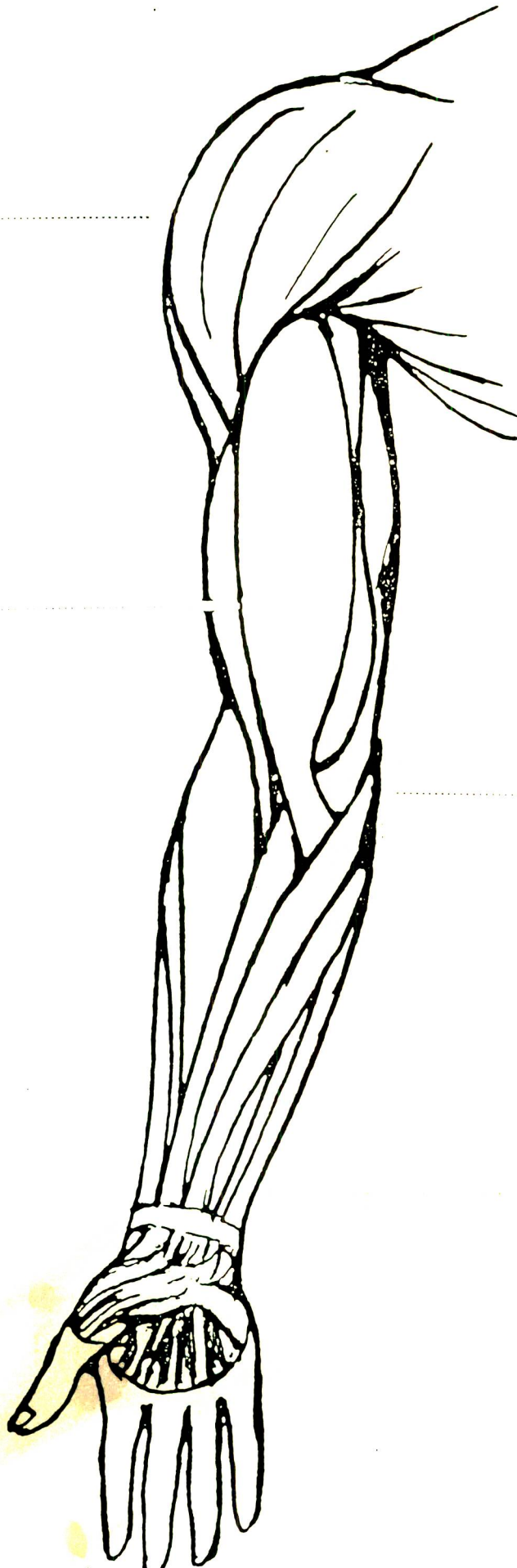
Bailarinos e halterofilistas têm outras respostas.

Halterofilistas sentem dor e sorriem nas revistas.

Hombro.....

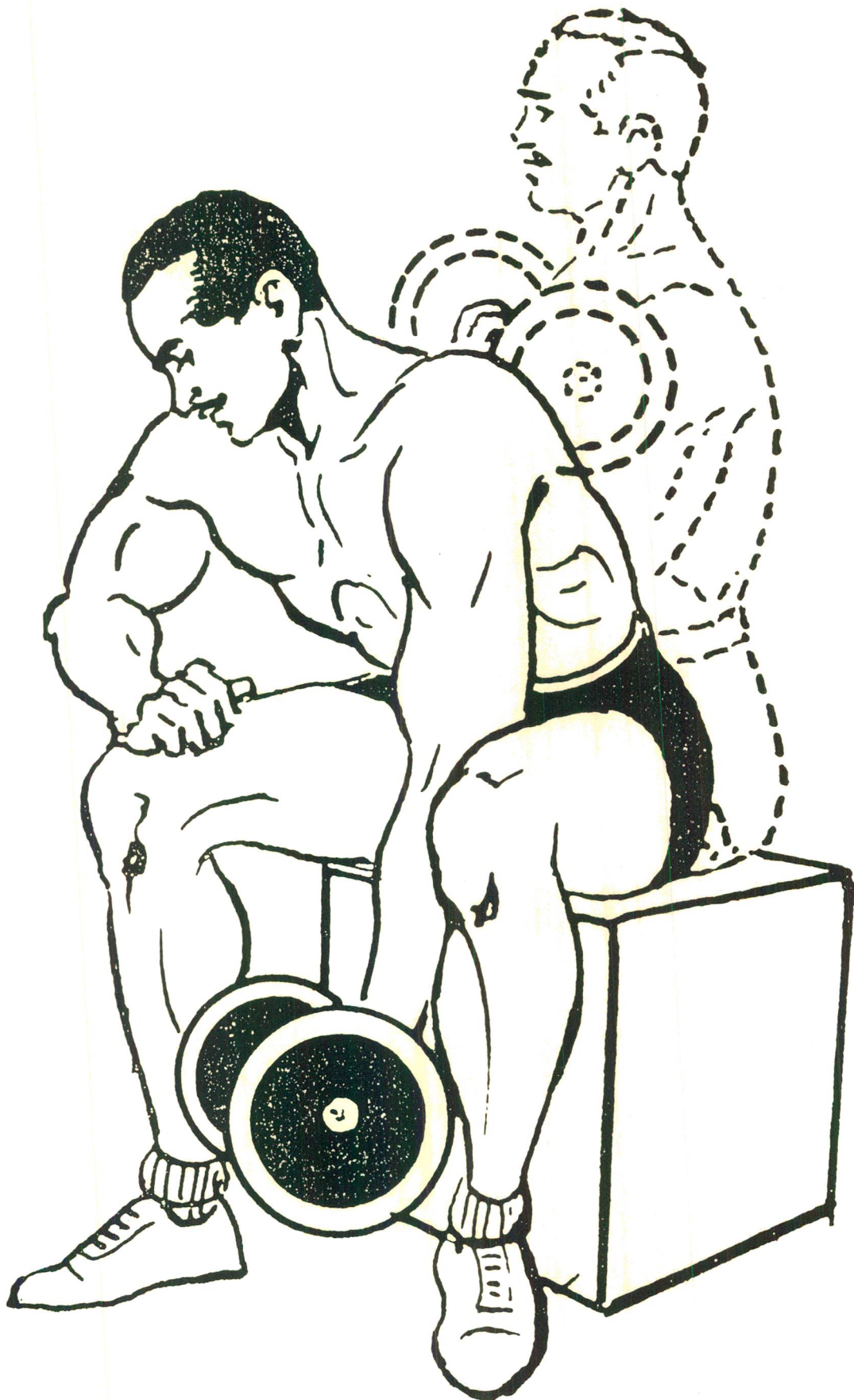
Biceps.....

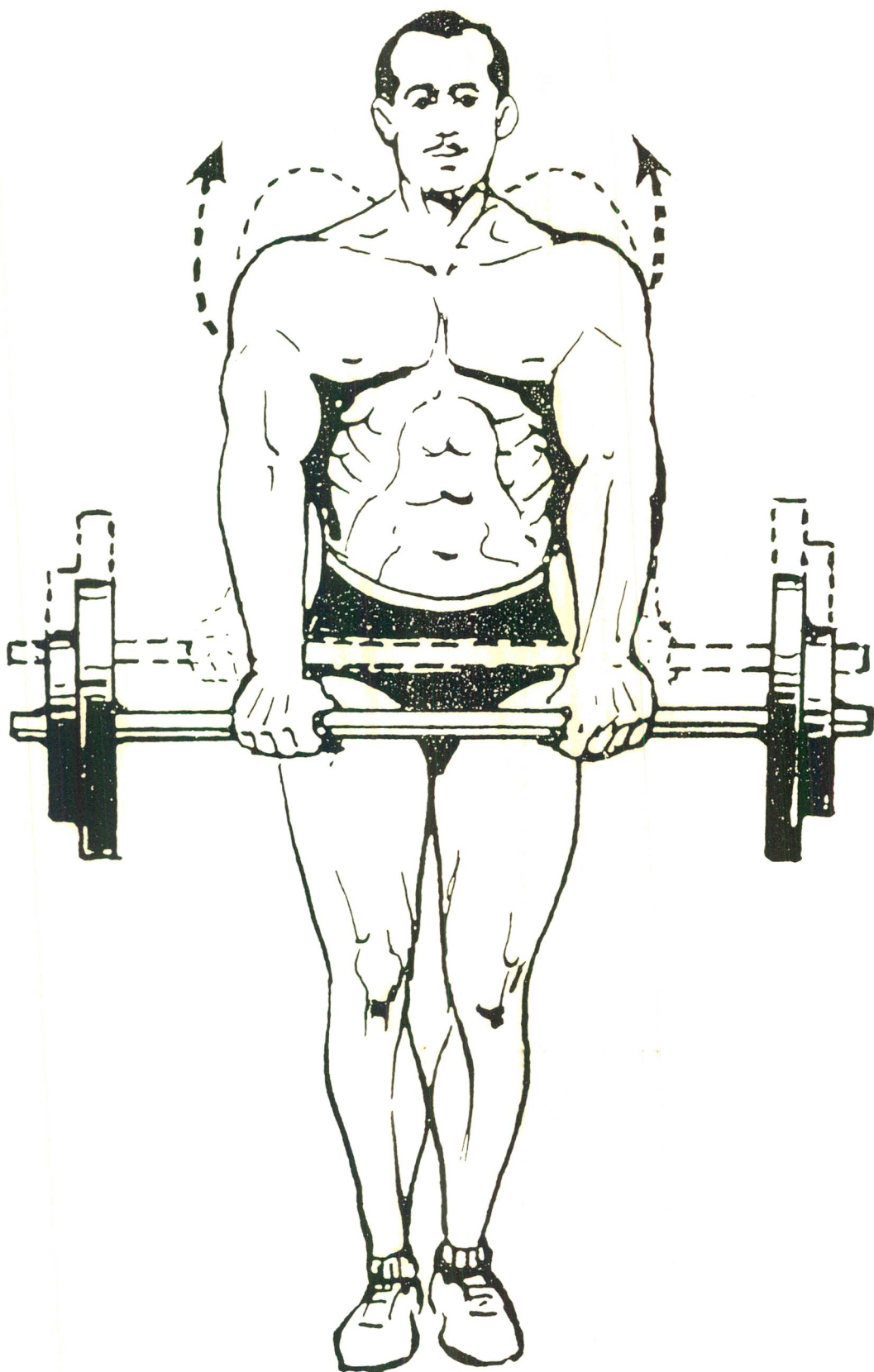
..... Codo

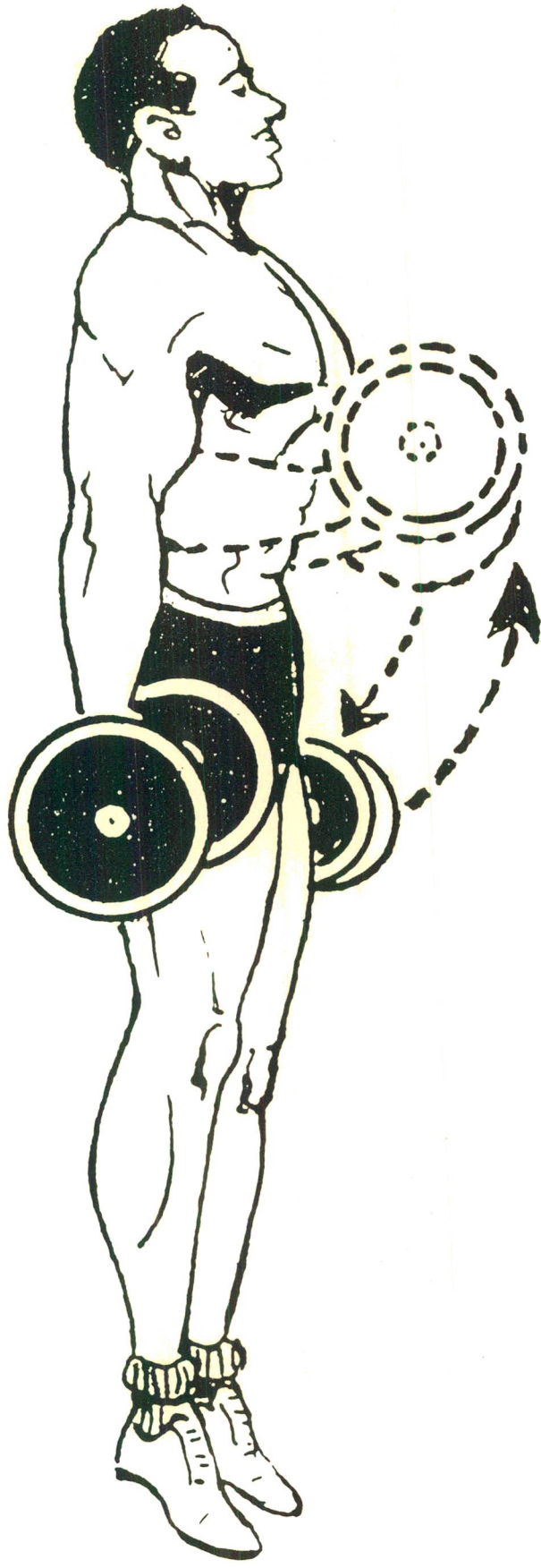




TRICEPS









FALAS: CE.

(Fui por três vezes a academia de Ce. Ele é um homem loiro, beirando os trinta anos, não muito alto, mas bastante largo. Da primeira vez, não estava. Falei com um rapaz negro que estava de responsável pelo lugar. Mostrou-me as salas dos aparelhos, uma delas têm janelas para a Oswaldo Aranha. As paredes precisando de pintura, o cheiro do suor misturado ao do metal. No centro, um lugar que poderia ser um jardim de inverno, pelo tipo de iluminação que recebia. Um jardim babilônico, uma parafernália eletrônica, música pop de rádio rolando, mas não era jardim, era um bar. Quem sabe um bar-bilônico de sucos e sanduíches naturais. Era uma conversa rápida, no melhor horário para ele, o da tarde, onde o movimento sempre é menor. Acabamos nos encontrando duas vezes, da primeira sem o gravador e onde pedi para não tirar fotos. Conversamos e ele me mostrou todo o lugar. Vestiários vazios são acessíveis. Do segundo encontro, resultou esta conversa, que transcrevo, autorizado pelo próprio Ce.)

Etnóg. - Primeiramente, como é teu nome?

Ce. - Ce.

Etnóg. - Quando é que tu começou este trabalho que tu fazes com a Academia de Musculação?

Ce. - Fazem oito anos.

E. - Começou como? Fazendo musculação?

Ce. - Primeiro fazendo, depois me interessei mais pela coisa, e aí comecei a estudar mais a fundo.

E. - Tu estudou Educação Física?

Ce. - Não, eu fiz muitos cursos. No Rio, em São Paulo, o que aparecia eu ia fazendo. Inclusive um curso promovido pela Secretaria de Cultura, o ITAG.

E. - Onde adquiriu a formação técnica, na realidade vocês são técnicos de nível médio.

Ce. - Sim.

E. - E quando surgiu a profissionalização? A idéia mesmo de ter um negócio.

Ce. - Agora, assim, eu não sei a data. Eu fiz muitos cursos e me interessei pela coisa, foi só depois que abri minha própria academia, onde continuei estudando e onde estudo até hoje. Não faço mais tantos

cursos, mas compro material, revistas importadas, americanas especialmente. Eles têm muito material e um avanço muito grande.

E. - Tens bastante material?

Ce. - Tenho muita coisa.

E. - Aí, abriu aqui quando?

Ce. - A data não posso precisar, mas faz uns dois anos.

E. - Além de tu atualmente trabalhares como orientador, professor, participas de campeonatos?

Ce. - Vários campeonatos, sou recordista gaúcho. Ganhei mais de uma vez.

E. - Legal! E qual a tua categoria?

Ce. - é por peso corporal. Estou na categoria de 75 a 82,5 kg. Já competi em outra categoria, mas atualmente é esta a minha categoria.

E. - E como é que começa, se tu é um aluno, se é um rapaz bem magro? Como é o trabalho dele?

Ce. - Dou um exercício básico, para ele pegar condicionamento físico, então, e mesmo coordenação motora. Tem que ter coordenação para fazer certos exercícios. Com isso, ele vai pegando condicionamento para depois este trabalho ir ficando progressivo. Ele vai tolerando uma maior intensidade de trabalho, então,

conforme os resultados, o exercício vai sendo mudado.

E. - Tem um pessoal que está tentando se profissionalizar?

Ce. - Sim, muitos. Aqui, eu tenho quatro que vão participar do Campeonato, uns no de Iniciantes e outros no de Porto Alegre, no IPA.

E. - E como se dá o preparo para um campeonato?

Ce. - A pessoa vai treinando, então, se eu observo uma boa simetria, um bom volume muscular, uma boa simetria, então eu sugiro que esse atleta faça uma dieta para diminuir o tecido adiposo e aí dará para ver se o cara tem base, entre aspas, em baixo da pele, porque quando o cara está muito gordo, tem muito tecido adiposo, não se vê a qualidade muscular. Então, ele varia um pouco o trabalho. Faz um trabalho mais de qualidade. Isto implica em repetições de séries diferentes de um determinado exercício. E ele vai fazendo a dieta, eu vou medindo a dobra cutânea dele, até achar que ele atinge um nível de sete a nove, variando com o tipo físico do atleta.

E. - Sete a nove centímetros?

Ce. - Percentual. Faço medidas das costas, do peito, no bíceps, tríceps. E mesmo o visual

conta. Isto tudo melhora o visual do competidor. Com isto o cara vai adquirindo, faz um trabalho de rotina, de poses. Ele vai se apresentar e tem certas poses que deve cumprir. O rapaz vai te mostrar.

E. - Ah! Eu gostaria. É legal isto. Como é este trabalho...

Ce. - Fisiculturismo?

E. - Fisiculturismo e este trabalho de afinamento da pele.

Ce. - Daí ele passa a ingerir mais proteínas do que carboidratos. O carboidrato pode ser só de gordura, tem caloria só de carboidrato, ai, ai, ai, a idéia é sempre visar uma ingestão baixa de carboidratos de gordura substituindo-os por carboidratos de rápida absorção. O que acontece é que o atleta vai fazer uso das reservas do corpo dele, reservas estas que a gente nota pelas dobras mesmo que existem. Aí, ele vai diminuindo a dobra cutânea, pra saber que ele está definindo mais o que é necessário num campeonato, que fique bem definido, para aparecer a simetria, a musculatura toda dividida, o trabalho de corte, e tudo o mais que só vai aparecer quando o tecido adiposo estiver reduzido.

E. - O que te levou, basicamente, a

trabalhar com fisiculturismo?

Ce. - Eu era muito magro antes. Pesava 48 kg. Era muito magro, e aí eu vi estes anúncios que têm em revistas, que dizem: mude seu corpo, mude sua vida. Não é tão exagerado mas as pessoas às vezes enfrentam dificuldades no seu modo de ser, em função do seu próprio corpo. Têm pessoas que não se aceitam. Outras já se importam mais. Eu acho que sou uma destas, que se importa bastante com a sua forma física. Então... esta pergunta é por que eu me interesso por isso?

E. - Isso.

Ce. - Pois é em função disso aí que eu comecei a me interessar mais sobre esse assunto. Aí eu fiz um curso, até era por correspondência. E eu me senti melhor assim mesmo. Aí, eu imaginei que se me aprofundasse mais, se estudasse mais, teria mais facilidade, até depois começar a dominar a área. Comecei a melhorar meu corpo também. Achei que era o momento de trabalhar com isto, gostava disto.

E. - E tu achas que o pessoal também. Por exemplo, quando teus alunos, agora que tu és instrutor, digamos, eu que sou bastante magro e de repente tenho problemas com meu corpo e gostaria de mudar, digamos, tu achas que as pessoas procuram também por causa disso?

Ce. - Claro. Claro que sim. O argumento não é esse. Eles querem apenas dar uma melhoradinha, mas a gente sabe pelo próprio comportamento que eles vão demonstrando que eles querem mesmo é ficar com uma forma diferente, com um corpo diferente. Eu diria que, mesmo os indivíduos que dizem que só querem dar uma malhadinha para colocar o corpo em forma, tipo assim dar uma corrida, o sujeito daqui a pouco coloca uma camiseta cortada e tal, e se sente melhor. É uma coisa que visa também a estética e basicamente a estética.

E. - Falando em estética, qual é o princípio chave da estética corporal no halterofilismo?

Ce. - Não consegui entender a tua pergunta.

E. - Como que é a estética? Qual o modelo?

Ce. - Ah! O modelo é o que obedece a simetria, né. Vamos supor assim proporcionalmente, pois eu falo por modelos que eu conheço. Ter uma proporcionalidade de musculatura compreende pernas proporcionais a um tronco, tronco proporcional ao abdômen, assim por diante. Acho que é isso aí. Não precisa ter tanto volume muscular, mas proporcionalidade entre um grupo e outro de músculos.

E. - Depois de toda essa formação, como é a carreira? Quais são as possibilidades dos profissionais?

Ce. - Aqui no RS são mínimas. É mais para satisfação pessoal. Não existe interesse, patrocínio das empresas. E acho que é isto que faz um atleta melhorar mais e mais. (...)

E. - As pessoas investem tanto, mas falta o patrocínio que caracteriza o esporte amador. Sem patrocínio a coisa não anda.

Ce. - Não, não anda. Recursos próprios poucos têm.

E. - Talvez por ser muito dinheiro. O cara que é profissional não tem como trabalhar?

Ce. - É muito difícil. Mesmo com a dieta. O cara faz uma dieta e fica indisposto para trabalhar. Não que ele não possa trabalhar, mas está controlando tão duramente a hora das refeições que é difícil de ter uma vida normal.

E. - Mas isto quando eles vão competir? Uma dieta começa quando?

Ce. - Eu recomendo três meses antes para não agredir o organismo. Se vai limitar o número de carboidratos, o sujeito vai estranhar pela falta de

calorias.

E. - Claro, está acostumado. Principalmente aqui no sul, onde a alimentação é rica em calorias.

Ce. - Mais pelo frio, que requer mais calorias. E o pior é que os campeonatos são no inverno. O cara começa o corte calórico proporcionalmente e vai aumentando, até chegar no inverno, quando o consumo será mínimo. E nesse momento se dão as competições.

E. - E aí, esta pessoa, que está vivendo este momento, tem que tomar muito cuidado com a sua saúde.

Ce. - Sim, claro, pois fica muito debilitado.

E. - Além do mercado de trabalho restrito, qual é a perspectiva de um investimento a longo prazo numa carreira de atividade física, onde se tende sempre a um certo declínio? Por exemplo, um cara que faz aeróbica, um bailarino, eles têm um tempo profissional, ou ao menos da sua melhor performance, que está entre 15 e 20 anos de trabalho. Isto aí funciona também para o halterofilismo?

Ce. - Não. Tem uma tolerância maior no físico. Existem campeões com 50 e 60 anos, que se

mantêm, embora haja realmente um declínio na perspectiva de expansão e de progresso do cara. Acontece que ele pode fazer a manutenção, o que não ocorre em outros esportes. Entende?

E. - Sim, entendo. O que tu achas que o fisiculturista, o halterofilista, passa como imagem? Que tipo de imagem eles passam para as pessoas? Por exemplo, o campeão de tênis ou o corredor, pensando em outras áreas de profissionais que trabalham com atividades físicas, podem passar imagens sofisticadas, de um mundo de nobrezas, como no tênis, ou, até de um tipo físico identificável, como os corredores, magros e pernas longas.

Ce. - Bem, o fisiculturista campeão mesmo, acho que ele passa uma impressão quase de **pós-moderno**.

E. - Pós-moderno é?

Ce. - Acho que é pós-moderno. Alguém ou uma coisa do futuro, que não é visto com naturalidade. Tem aquele fisiculturista iniciante, que possui uma simetriazinha, é bonito o cara, mas não é o cara monstruoso. O fisiculturista profissional mesmo, ele é grande. Tem braços de 50 cm, tem pernas enormes. Então, este cara passa uma coisa assim.

E. - **Um Exterminador do Futuro?**

Ce. - É coisa do gênero assim. Mais ainda, uma imagem do futuro.

E. - Que futuro seria esse?

Ce. - Como eu falei, um futuro pós-moderno, além do futuro. Não mais um homem natural e visto com naturalidade. Ele vai na praia, uma figura destas, e todo mundo olha e tal. Embora ele não se incomode, até se sente bem, pois batalhou para ficar assim. O que ele faz é se exibir, no bom sentido. Vai exibir a fisicultura em si próprio. Ele é mais do que tudo uma escultura viva, esculpida em si mesmo. Parece-me que ele quer isso. Nunca irá entender como a maioria olha para ele assim: "mas que estupidez!", tentando com isso encobrir a luta e o profissional.

E. - Mas tu não achas que o pessoal que faz fisiculturismo e que está tentando se profissionalizar, num nível bem menor, e sem ser o Miss Brasil, que tem um outro contexto, também não possui este ideal pós-moderno?

Ce. - Sim, acho que o ideal é o mesmo. Poucos atingem este ideal.

E. - Até pela falta de condições.

Ce. - Sim, pela falta de condições e não

por não quererem.

E. - 'As vezes, as pessoas investem muito e não conseguem.

Ce. - O objetivo é este. Mas poucos têm condições. Têm outros sujeitos ao uso de drogas, o que às vezes diminui a perspectiva. Poucos mesmo querem se sujeitar a um trabalho lento, tomam drogas.

E. - Mas que de certo modo são necessárias.

Ce. - é, para atingir um nível como ao que me referi acima, aí é necessário drogas. Embora exista uma negativa por parte dos atletas, isso acontece.

E. - São os momentos em que o próprio organismo não consegue mais expandir, precisando de um outro tipo de ação, de trabalho sobre ele.

(Entra Ma. na Academia. Ele será o rapaz que Ce. me apresentará, é um dos quatro competidores. Mas eu ainda não sabia de tudo isto.)

Ce. - Ah! Claro! Tu chegas num pico. Depois desse pico, há necessidade de um segundo estímulo, e para isso impreterivelmente vai sendo necessário o uso de drogas.

E. - Mas, de certo modo, há muito

preconceito e muito tabu quanto a isso. Essa história de achar que a idéia de halterofilismo está sempre muito ligada à figura do anabolizante. Pensando bem, isto é muito comum em outros esportes.

Ce. - Em todo o esporte o uso de drogas é natural. Para melhorar, ao nível mais alto, há necessidade do uso de drogas. Embora no culturismo existam muitos atletas que não as usem. É que no fisiculturismo o processo é mais agressivo, né? O cara já aparece muito diferente da maioria, então fica ali desenhada a droga. O cara que salta longe, pula alto, esse cara não é visto assim. Ele é habilidoso, é bom.

E. - Mas na verdade ele tem uma carga, ela está ali...

Ce. - Até o cavalo, o equitador não, mas o cavalo está usando. Um esporte profissional mesmo sempre tem as drogas ao lado.

E. - Em outras conversas que eu tive, os caras falaram de dois tipos de preconceitos fundamentais. Assuntos que eram tabus, a droga e o homossexualismo.

Ce. - Eu trabalho há quase dez anos e conheço um exemplo, um ou dois, entre os profissionais. E ainda assim é uma conversa, não tenho comprovação, não

posso garantir.

E. - São boatos?

Ce. - São boatos, nem dá prá acreditar, e isto faz um percentual muito pequeno. Em dez anos eu ouvi falar muito pouco.

E. - Mas a droga não, o pessoal fala muito.

Ce. - Poderia falar em função de seringas, acho eu. Perdço, estava confundindo, estava pensando em doenças, AIDS. Homossexualismo quando se refere ao cara ficar muito Narciso, e tal. Mas não tem a ver mesmo, eu sinceramente não conheço pessoas homossexuais no halterofilismo. Talvez, o que exista sejam pessoas que já foram, aliás, que já eram homossexuais e vieram para o halterofilismo. Aliás, existe até uma discriminação dentro do fisiculturismo. O cara que vai fazer fisiculturismo ou mesmo levantamento de peso apenas, ele é um cara que gosta da masculinidade, ele procura a virilidade, é comum conservar isto. Então, este cara que é um homossexual e que entra no meio é discriminado, é óbvio. Parece assim.

E. - E o que é esta busca, esta procura da virilidade, da masculinidade? (Pensei com meus botões: estarei diante de uma *recherche*?)

Ce. - Eu não sei se é uma busca...

E. - Uma expressão, talvez, uma forma...

Ce. - É, o organismo passa a ter uma expressão diferente porque o físico tem uma expressão diferente. Um cara que tem o peito inchado, um braço grande, ele é másculo, ele é mais viril. Ele se sente mais viril, quero dizer. Não sei se te parece assim. Eu vejo isso. Os caras, quando ficam mais fortes numa academia, saem na rua inflando o peito e tal, e se sentem mais. Não que eles sejam, não é isso, mas eles se sentem mais. Faz bem para o cara sair na rua e sentir a diferença em relação ao que era antes. Assim que eu penso.

E. - Acho que já estamos no fim. Poderias me dizer algo que tu lembres, que consideres importante. Idéias gerais são estas. Falamos de alimentação, tempos de campeonato, mercado de trabalho. (Pensando.) Uma coisa faltou. Tu mesmo usou a expressão Narciso, para identificar o pessoal que frequenta as academias. Toda academia, aliás, e não só as especializadas em musculação, trabalham muito com essa coisa do espelho, narcisismo. Como funciona?

Ce. - (Pensando.) Espelho?

E. - Sim, essa idéia de aproximar a tua

atividade a Narciso. Narciso é aquela história do cara que ficou se olhando no espelho de um lago e acabou se perdendo lá no fundo do lago...

Ce. - Eu acho que o espelho é necessário, é fundamental até a nível do trabalho do halterofilista. Veja bem, só que vira um hábito. O cara puxa um bíceps e procura o espelho, digamos assim. Aí, se ele não tem espelho, ele faz olhando para os lados, ele perde. No espelho não, no espelho é o cara que está ali, pulsando, fazendo os movimentos dele inclusive. O cara vê a sua postura e o movimento que está fazendo. O espelho te mostra para ti mesmo e te corrige a postura. E isto vira um hábito. Ele vai lá, ele treinou duas horas, e depois ele usa o espelho para ver como ficou, o seu bíceps, por exemplo, pois existe uma irrigação sanguínea durante o movimento (do treino) e isso deixa um crescimento diferente no músculo. Então o cara olha e se sente bem. Treinou e malhou e está vendo o resultado. Mas não acho isso tão Narciso. Compreende?

E. - E quando este mesmo cara sai daqui, por exemplo, pela tua experiência, ele passa a se cuidar mais nos outros espelhos? Tu te cuidas?

Ce. - Eu acho que fazia isto, logo no início. Hoje não, hoje até uso camisetas largas e tal,

porque eu acho que me sinto melhor assim. Me sinto melhor se todo mundo me olha assim. A gente se sente meio estranho. Só na praia, na praia eu fico à vontade. Mesmo camisetas de física, já não... É que assim, o cara magro põe uma camiseta de física é porque está com calor. O cara forte quer aparecer. Entendeu? Existe algo assim, desse tipo. É interessante isto.

(Percebo que ele gosta do que disse, gosta do que pensou.)

E. - E no início da carreira tu te cuidavas bastante...

Ce. - Cuidava, era tudo novidade pra mim. Hoje não, claro que eu me olho, é óbvio. Mas não assim de cada vez que passar pelo espelho, olhar. (Risadas.) Tem isso, é claro.

E. - Sim. Mas tu cuidas a tua postura?

Ce. - Cuido tudo. Sim mas... que postura tu falou?

E. - Postura corporal? Estavas pensando em outras?

Ce. - Eu cuido muito.

(Tempo.)

Ce. - Queria dizer só para emendar, no que se referia ao que a academia proporcionava aos

caras, ao que faz com eles. Acima de tudo, as academias fazem um bem muito grande. O cara, no momento em que ele ingressa numa academia, passa a olhar os colegas que são melhores do que ele, e passa a buscar uma forma tal, parecida ou alguma coisa assim. Então, ele passa a cuidar da alimentação, passa a dormir mais, passa a beber menos, a ser muito disciplinado com ele mesmo. Isso é muito positivo.

E. - Isso é muito interessante. No Brasil, temos um tipo de situação sócio-econômica e cultural que leva às pessoas que gostam de esportes a se envolverem muito tardiamente. Eu trabalho com um outro grupo, o de bailarinos, e tenho feito muitas perguntas a respeito da disciplina, do tempo certo para o desenvolvimento de um trabalho corporal, pois toda a atividade corporal requer muita disciplina e cuidado.

Ce. - Claro, muita.

E. - Como é o trabalho disciplinar? As pessoas correspondem ou não?

Ce. - Não é algo automático. Um iniciante ouve muito o seu treinador, ouve também os atletas mais experientes. Aí o cara diz: Não faz isso. O cara vê o outro cara na rua, fim-de-semana, ali na Oswaldo Aranha, cheirando alguma coisa ou fumando e tal e diz: assim tu

não vai ficar bom. E o cara ouve isto. E quer uma melhora. Então, ele muda. Ou então, o cara está comendo um Xis. Mas que troço cheio de gordura que tu estás comendo! - diz um colega. Come isto, batata, eu sei lá mais o quê, e o cara também vai ouvindo e disciplinando a alimentação. É um grupo. Não em todas as academias. Pois existem as academias com musculação de modas, me parece assim. Mas no fisiculturismo o pessoal leva mais a sério. Existe um grupo que é muito amigo, muito solidário, não amigo, mas solidário dentro da própria coisa que estão todos fazendo.

E. - E o pessoal anda junto, em grupos, turmas?

Ce. - Isso até acontece. Até por que esse passa a ser um elemento de reconhecimento. O cara passa na rua e olha, este é um dos meus, entre aspas, ele faz peso. Não estou dizendo que todos são assim, mas isso existe. Até para trocar conhecimento, informação, de academia para academia.

E. - Uma coisa que fica no meio caminho entre rede de informações e uma tribo.

Ce. - é isso aí.

(Tempo.)

Ce. - Tudo o que o cara precisa no

fisiculturismo é disciplina. Nada mais. Então, tendo disciplina, cuidando muito de si mesmo e tomando as devidas precauções, o cara chega a ser um cara.

E. - Quantos caras tinham treinando aqui, para este campeonato?

Ce. - Para este, são quatro.

E. - Quanto tempo eles treinam. Como é o dia-a-dia de um deles?

Ce. - Varia... tem pessoal que treina só pra ficar bem, aí lá pelas tantas alguém coloca uma pilha no cara, pra competir e tal. Desses que estão aí, tem um que treina há seis anos, outro há cinco, outro há dois e um há um ano. Mas não esse o tempo que interessa. Seis anos pode dar excelentes resultados, mas o cara não leva a sério a nível de competição, a coisa vai mais pelos amigos. O que não pode é faltar, treinar regularmente.

E. - Mas os que estão treinando para o campeonato seguem esta regularidade.

Ce. - Sim, eles treinam todos os dias aproximadamente duas horas.

E. - Em que seqüência?

Ce. - Duas horas durante o dia, fora as dietas e as rotinas de poses, além das coreografias.

E. - Digamos que o cara treine do meio-dia às duas. Depois ela passa às poses e logo em seguida as coreografias, levando mais uma hora, pelo menos.

Ce. - Sim. Mas ele também treina em casa.

E. - Com toda esta atividade e ainda fazendo a dieta, é adequado, no período que antecede ao campeonato, o atleta ficar trabalhando num outro serviço, passeando, coisa e tal?

Ce. - Ele pode fazer tudo, só que isto exige ainda mais força de vontade dele. Veja bem, um cara que está consumindo pouca caloria é alguém que está mais fraco.

E. - E a recomendação do treinador é...

Ce. - Levar uma vida normal, só que bem mais devagar. Fazendo a dieta o cara sente na pele que tudo fica mais devagar.

E. - Só imagino.

Ce. - E ainda tem mais...

E. - é preciso levar em conta o aspecto psicológico, as mudanças todas...

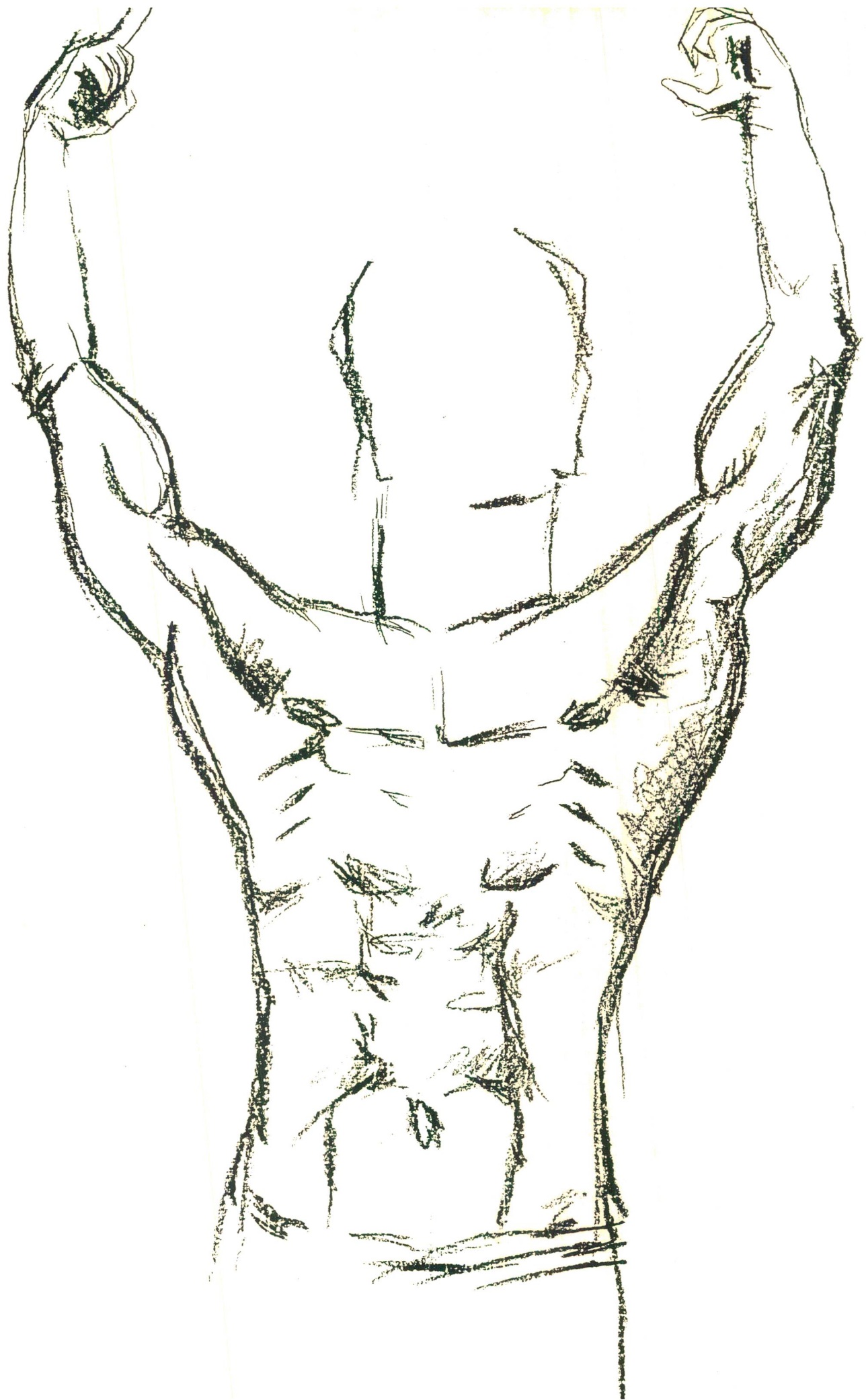
Ce. - Claro. E mais a perspectiva do próprio campeonato. As regras, quem vai disputar comigo, a exibição, a escolha de todos os elementos estéticos

que me acompanharão. O campeonato é um momento muito decisivo, de muita seriedade.

E. - E depois, vitorioso ou não, o cara trabalhou, passou por todas essas dificuldades. O que o cara faz com esse corpo que ele conquistou para si?

Ce. - Agora ele usufrui. Ele perde parte da definição, afinal ele não mantém esta dieta assim tão dura sempre. Mas ele vai ser um cara que vai seguir competindo, então ele sabe aquilo que atingiu até ali. Mesmo que ele engorde novamente, poderá retomar o seu estado e até melhorar. Ele buscou isso. E vai fazer o seu *show* por aí, se vive disso, nas aparições públicas, se não, num *show* para si mesmo. Ele é a prova de que treinar dá resultado e é bom e vai posar, dizendo, vamos lá, na minha academia e tal. Acho que é assim.

E. - Então tá, valeu pelo papo.





FRAGMENTOS. NOTAS ETNOGRAFICAS EM CENAS
COREOGRAFICAS XII.

Um trabalho se altera, configura nova face, metamorfose.

Quanto mais o gesto é claro maior é a possibilidade de leitura. A precisão é múltipla.

Ao sujar, deixa-se ao crítico e ao público o papel de explicar e não de fruir. A arte se "acaba" na crítica.

Gosto de concepções barrocas, de colagens, da superposição de camadas.

O corpo se desdobra, abre o envelope da barriga, malhas saem de dentro.

A alteridade não é metafísica, inicia no corpo. Acompanho os grupos, me acompanho em análise, minuetos distintos e solos compõem o número etnológico.

FRAGMENTOS. NOTAS ETNOGRAFICAS EM CENAS
COREOGRAFICAS XIII.

QUAL É A SUA FRASE PREDILETA?

Parece uma pergunta tola e desconexa, mas sempre achei que havia nela algo de tão reduzido que poderia me ajudar.

FRAGMENTOS. NOTAS ETNOGRAFICAS EM CENAS
COREOGRAFICAS XIV.

O tango é um mundo aparte na coreografia.
Nele não há lugar para enfeite, disfarce,
máscara. O que irrompe nunca fica de lado, um estado de
arrastar-se em seco, derrisção e sedução.

O tango naufraga no sentido.
Bailarinos dançam, este é o seu sentido.
Lá fora coisas acontecem, e eles seguem
dançando.

Falaremos melhor amanhã: quando tivermos
um pouco de dinheiro. Pensar em tudo isto nos deixa mais
felizes.

A dança pode tirá-los para fora do tempo.

FRAGMENTOS. NOTAS ETNOGRAFICAS EM CENAS
COREOGRAFICAS XV.

Não posso mais ordenar as imagens. Elas só me pertencem numa outra via de sentido. Tudo está mudando em minha vida, eu quero um outro tempo das coisas, onde possa obedecer o meu ritmo.

L.: A mulher que agita os braços. Ergue-se sozinha no seu final glorioso. Os homens gesticulam com a pélvis.

A solidão obscena de L. acompanhada pelo ato obsceno dos homens.

Onde andaré a cena?

Tantas perguntas que estaré sem respostas.

L. diz que gosta de fazer este movimento.

Eu digo que gosto de vê-la fazer.

Trocamos isso.

FRAGMENTOS. NOTAS ETNOGRAFICAS EM CENAS
COREOGRAFICAS XVI.

Quando morre um bailarino, ele morre de
maneira estética. A morte é cena.

F. parece saber morrer bem.

Para alcançar o fim: dormir pouco.

Não devo perder nada.

FRAGMENTOS. NOTAS ETNOGRAFICAS EM CENAS
COREOGRAFICAS XVII.

Dançar o tempo todo pode se tornar uma
prisão, não há mais o que falar.

Quero uma dissertação capaz de EVOCAR:
uma CONVOCAÇÃO, um CONVESCOTE.

FRAGMENTOS. NOTAS ETNOGRAFICAS EM CENAS
COREOGRAFICAS XVIII.

Até aqui ignorava qual era a minha busca. Escrevo sempre "pesquisador" para definir o que ando fazendo.

O importante é que a cada passo que dou desgoverna a lei e detenho-me num flerte com o acaso, como se elos desgastados, como se o destino, como se a queda, tudo abrisse para o vazio.

Caminho com minhas bagagens pelas Academias da cidade, dança e halteres.

Estrangeiro, estou perturbado, caminhando por um mundo irreconhecível, adquirindo a duras penas mas sem passar por filas, as entradas.

Homens. Eu os vi por todo o lado. Eles, os domadores do circo, me faziam rir. Eles, os prisioneiros de seus mundos e corpos, aprisionavam-me. O encanto é algo do imediato.

Cada uma das suas palavras detinha-me num sabor, num suor, numa aridez.

Desaparece o definitivo de que só há palavra e só há corpo. Acredito na mistura indigna e no autoconhecimento que vai se desconhecendo.

Meus meninos, nem Pasolini os teria. Os meninos do Brasil em fuga desatinada daquilo que lhes explicaria a si mesmos.

Nunca quis a distância, prefiro o poder. Tinha emoções e algumas intenções.

O etnógrafo é um cão de caça, tem faro. O faro da exumação dos cadáveres, de cada corpo anterior, da cada casca que já se teve e que foi abandonada.

é julho, e eu ainda estou aqui, prisioneiro do cheiro que ainda transita em minhas narinas, aguardando a hora em que o texto se extermine, suspenso pela corda do texto e do tempo, como numa rede de circo, caio ou não caio. Movimento demais, eu uso óculos. Movimento demais, a silhueta esfuma. Mas sei que sei o que faço, sei das conseqüências, e mesmo do peso de ter que continuar, surge a leveza daquilo que se escreve. Levito a cada linha que acaba.

Ma. alivia comigo suas dificuldades, as bifurcações de suas atividades, parecem-lhe leves ao dizê-las. Seria ele superior a todos os outros, com os seus músculos tesos e sua fala tranqüila?

Ao entrar no mundo dos halterofilistas, tinha em mãos um saber indemonstrável, um dificultador que fazia com que os olhos todos se evitassem. Um constrangimento deles e um constrangimento meu. Era intenso e fazia com que o desejo instaurado fosse o da partida.

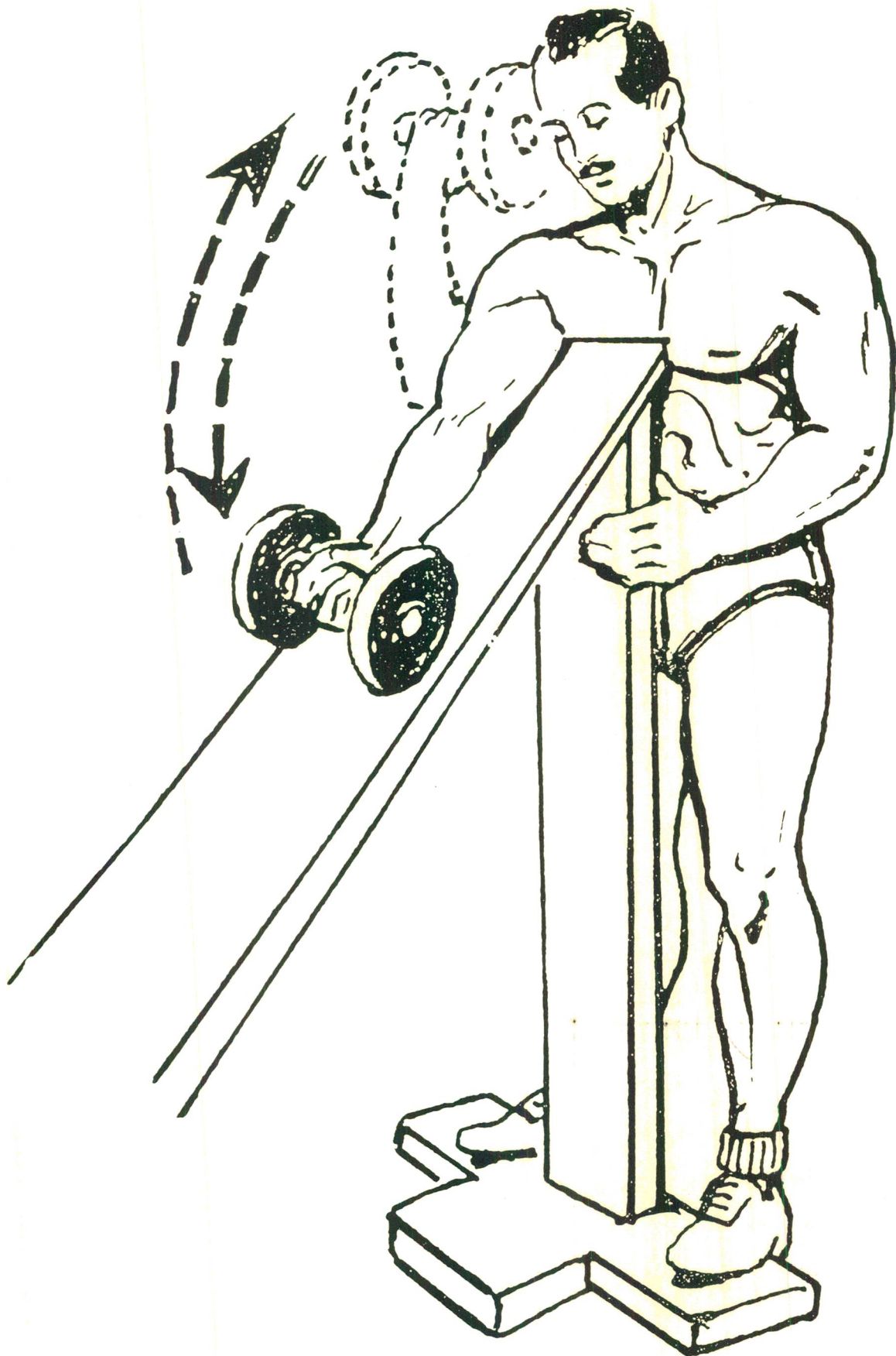
Minhas perguntas fedem a pólvora, elas são um tiro, que divide a resposta em tempo de silêncio e tempo de palavra. A palavra sai dura e pouca, caindo seca em cima de mim.

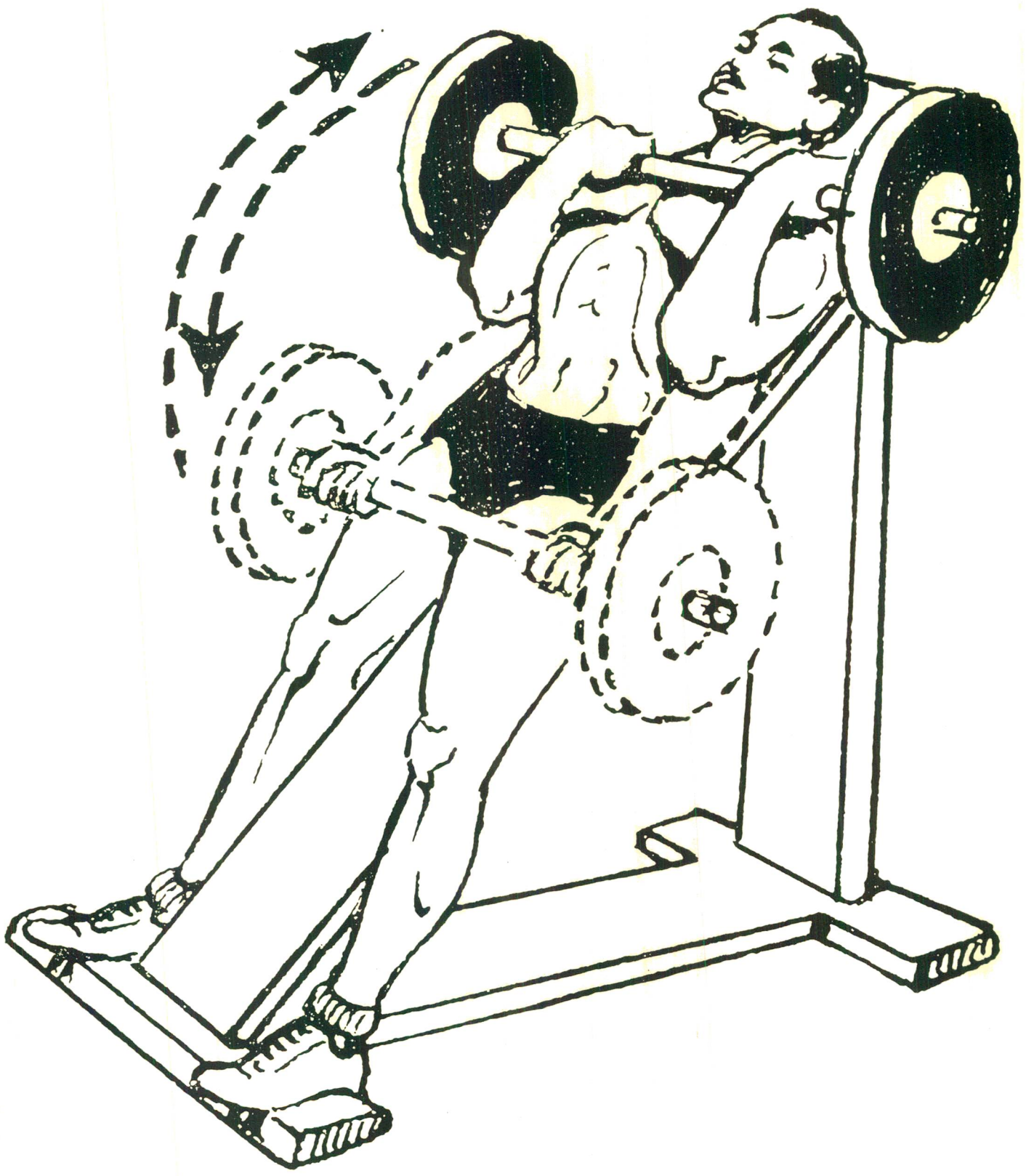
Cansados, halterofilistas, recebem meus pedidos. E depois me abandonam, ali, no meio da rua, ou no meio da sala dos aparelhos, iluminado. Olho e torno a olhar a sala, aparelhos, pesos se misturam a espelhos que espelham corpos opacos em ação muda, espelhos que espelham fotografias e cartazes, corpos que espelham o espelho, neste mundo de medidas programadas.

Existirá realmente um corpo-outro contido ali? Um corpo pertence a um sujeito, pertence a uma sala, a uma ação, a um lugar. Mas uma voz me diz, calma, ele está apenas retido, proibido de aparecer, devido a um protesto, um boicote, uma greve, do sujeito que lhe doma e que é domado. E ele virá, abrindo caminho no meio da noite fria (e, talvez, até frígida), em pedaços, como

uma infâmia.

Eu, náufrago, terei que escolher, pois as coisas já ocorreram e eu faço parte daquilo que não devia e conspiro (transpirando tal qual cão raivoso) a sua vinda.





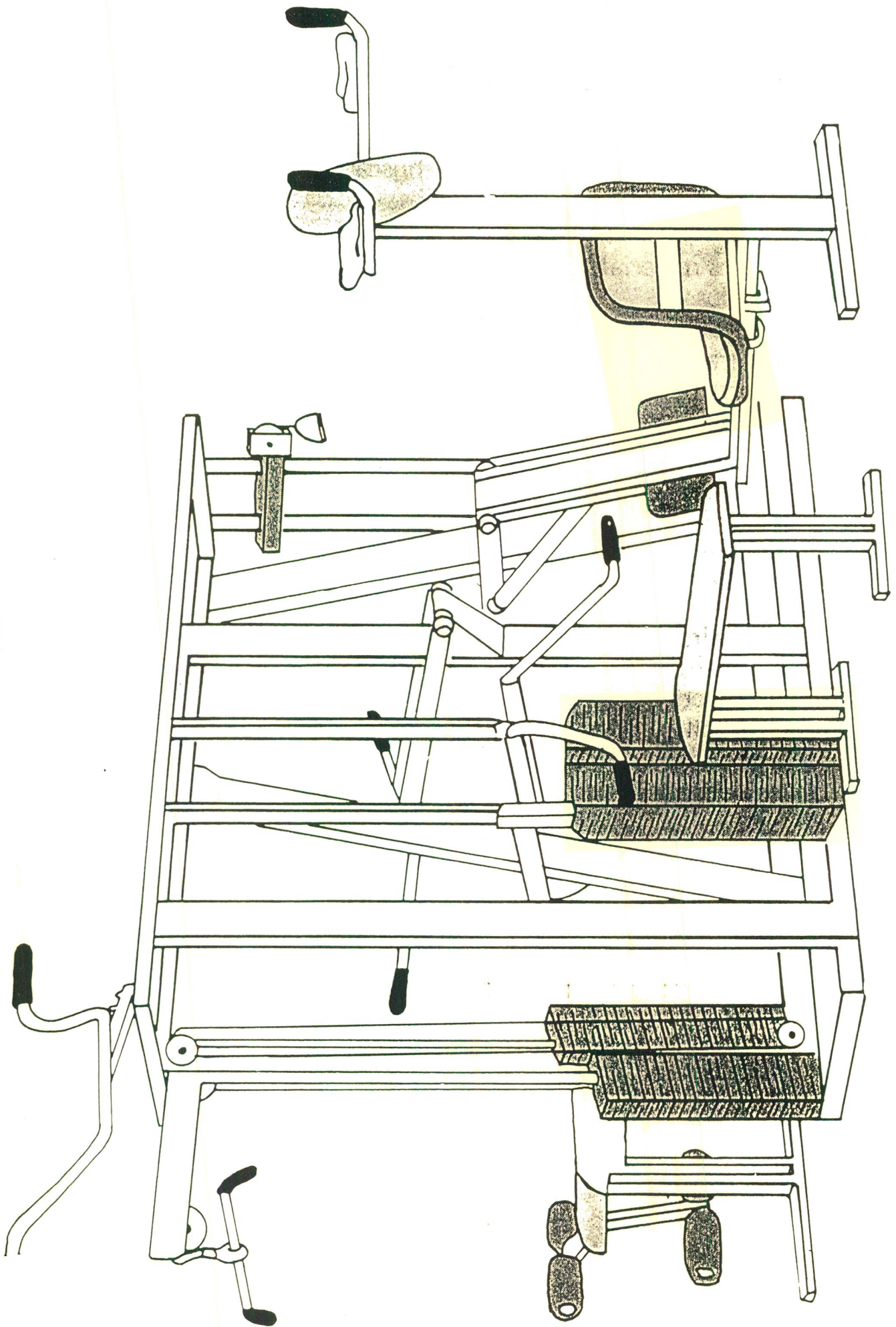


Fig. 4.21 — Aglomerado com oito estações.

- Dispositivo que permite realizar trabalho exclusivamente excêntrico (negativo), exclusivamente concêntrico (positivo) ou ambos consecutivamente, em qualquer ordem, em alguns de seus aparelhos (Fig. 4.8).



Fig. 4.8 – Módulo pullover da nautilus que permite, através de seus dispositivos, realizar trabalho apenas excêntrico ou apenas concêntrico. A aluno com o auxílio de membros inferiores, trouxe o apoio das mãos até a altura do quadril, para então realizar somente o trabalho excêntrico (neati-

- Uma forma de resistência em todas as fases dos movimentos, não permitindo momentos de apoio articular, como ocorre ao final da fase concêntrica com alguns recursos, diminuindo assim o trabalho muscular e aumentando o articular. Este dispositivo está presente na maioria dos módulos.

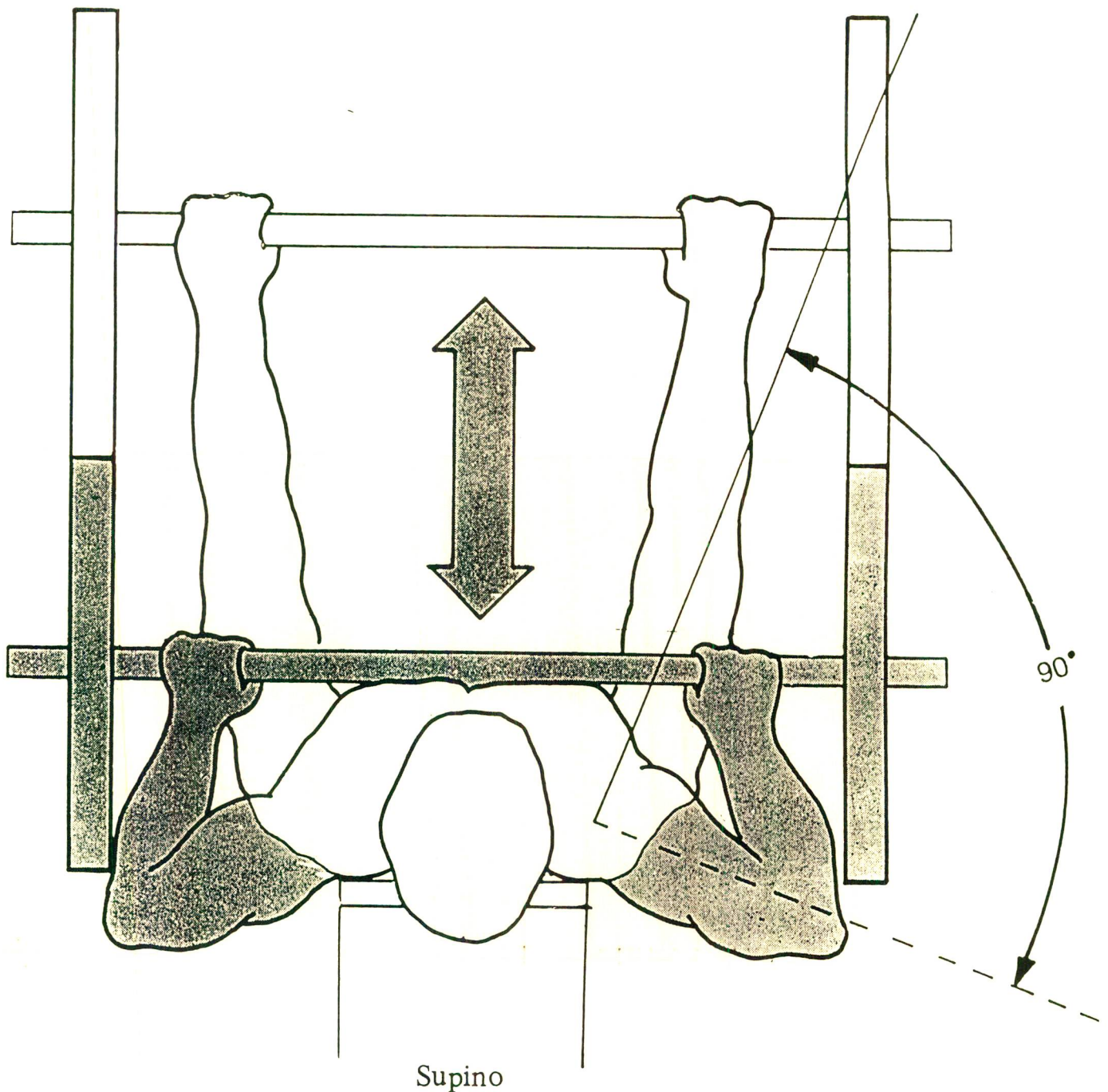


Fig. 4.10 – Posição inicial que não permite pré-alongamento, como decorrência do recurso material utilizado.

- Uma solicitação nas articulações, visando a uma amplitude total de movimento e promovendo o treinamento da flexibilidade (Fig. 4.10).

FALAS: MA.

(Ma. era um dos competidores da academia de Ce. Ele chegou enquanto eu conversava com Ce. Tinha um horário livre no meio da tarde para treinar. Depois dos treinos, num intervalo entre o trabalho com os pesos e os aparelhos e a sessão de poses, conversamos. Uma longa e tranqüila conversa. Ma. é jovem e parece bastante feliz com a sua nova condição.)

E. - Quando foi que iniciou o teu trabalho com pesos?

Ma. - Em março de 86.

E. - E como é que se deu?

Ma. - Atualmente eu faço Educação Física, né velho, mas desde muito pequeno sempre fiz atividade física. Daí, em 86, eu larguei a nataçãõ e comecei a fazer a musculaçãõ.

E. - Estavas atrás de alguma coisa...

Ma. - A princípio, tu sempre busca uma

melhor *performance* física e também psicológica. Tu sentes o corpo mais em dia e tu também te sente melhor, tu em relação ao teu comportamento, tu é melhor apresentável, tu é melhor visto, tu é melhor tratado. Quer dizer, tudo isso tu busca quando tu é muito jovem, teu corpo naturalmente ele é mais desengonçado, então tu busca um condicionamento físico melhor.

E. - Que idade tu tinhas quando começou a musculação?

Ma. - Quando eu comecei a musculação eu tinha quinze anos. Agora vou fazer vinte e dois. Seis anos de trabalho, já é um tempo, né?

E. - Quando tu passou a pensar em termos de competição?

Ma. - A competição, pra quem faz o halterofilismo, né velho, é um objetivo a buscar, uma tentativa. Acontece que pra tu chegar lá tem que ter muita dedicação, muito tempo e muito recurso financeiro também. Ainda mais hoje em dia. Então, tu busca mas à medida que tens estes complementos: tempo, dedicação e o financeiro.

(...)

E. - é, como funciona o teu tempo...

Ma. - Meu tempo... Bom, eu trabalho oito

horas por dia, né velho, e 'tô treinando em média uma hora e meia na academia e mais uma meia hora em casa, onde eu faço abdominal de madrugada, lá pelas seis e meia da manhã começo uma série de abdominal. Eu chego aqui na academia seis da tarde e treino até seis e meia. Depois vou prá faculdade de noite.

(...)

E. - E a grana?

Ma. - Bom, velho, vou te dizer pra esse campeonato. Desde que eu comecei com uma dieta mais rigorosa, há dois meses atrás, e isso sem contar com o supermercado, eu já gastei... (Pensando.) quase trezentos dólares. é dinheiro, né?

E. - Bastante grana.

Ma. - é dinheiro! Eu gastei já quase trezentos dólares.

E. - E o patrocínio?

Ma. - Sem patrocinador, eu me patrocino.

(Risos.)

E. - E a academia, não ajuda?

Ma. - Eu não pago academia, tenho todo o tempo pra treinar que eu quiser, e a força. A princípio o que ele puder me dar, ele me dá uma força. (Ele fala força com muita força, com muita veemência. Mil

associações circulam na minha cabeça, desde HE-MAN até anabolizantes, passando por afeto, amizade, exemplo.)

Ma. - Isso que eu não contei o supermercado e um monte de coisas. A roupa, a tinta pra se pintar prá subir no palco.

E. - Como é que funciona, tu estás preparando a tua *Performance*. No que ela consiste?

Ma. - Bom, no momento, nós temos 18 dias para o campeonato. Hipertrofismo, aumento muscular, eu já não viso mais. Agora estou visando uma qualidade física, tirar o máximo de gordura, e mantendo o máximo de músculo que eu tenho, o máximo de volume muscular que eu possuo no momento.

E. - Quanto é?

Ma. - O meu percentual de gordura no momento está em 8,9%. Eu pretendo estar até lá com 7,8%, 7,9%. 8% está um nível bom. (Para um campeão este é um índice altíssimo de gordura, para nós parece assustadoramente baixo. Um campeão olímpico de corridas pode chegar a menos de 1%.)

E. - é um campeonato de iniciantes.

Ma. - De estreantes.

E. - Além dessa performance, que consiste nas poses, tu vais ter uma coreografia.

Ma. - Sim.

E. - Como é essa coreografia?

Ma. - A gente ainda tá montando ela, quais as poses que ficam melhor pra mim, é algo sempre bem individualizado e pra ficar bonita. É o lado artístico da musculação.

E. - Quantas poses são? São sete...

Ma. - Obrigatórias. E mais as poses livres. Dá em torno, velho, numa apresentação, bem dizer assim, como eu falo com o pessoal que trabalha comigo, eu me sacrifico três meses, deixo de sair, de beber, três meses em três minutos, que é o tempo que eu fico lá no palco. É a minha apresentação e depois as obrigatórias, onde já são todos os atletas da categoria, no caso.

E. - Tão pouco...

Ma. - Tão pouco, e pra ter um recurso após isso também muito pouco.

E. - Então, pra quê?

(Tempo.)

Ma. - É uma questão de dedicação. Como eu te falei, acho que tudo é uma escala. Há o momento em que tu, o ser humano, ele sempre busca melhorar, eu poderia ter ficado fazendo o meu trabalho só pra me

manter como eu 'tô, mas sabe, tu sempre quer mudar alguma coisa, sempre quer melhorar uma coisa em ti, sempre busca uma *performance*. Eu busco isso num contexto geral, tanto fisicamente como através do intelecto. Tu sempre busca aumentar, tu nunca pára de estudar, tu nunca pára de cuidar do teu corpo, nunca pára de te cuidar.

E. - Mas há uma diferença, tu fazias natação e deixou a natação pelo fisiculturismo. Como se deu essa troca?

Ma. - O rendimento que eu tinha na natação já não estava me satisfazendo. Foi na época em que eu cresci muito, então, eu fiquei muito mal. (Agora, olho para ele como para um adolescente.) Um professor amigo meu, me recomendou a musculação. Daí eu comecei a fazer, peguei ritmo, depois fiquei uns anos parado, em cima desse tempo aí que eu falei, mas a princípio sempre fui fazendo. É aquela questão: o cara que faz musculação, o halterofilista, o fisiculturista, no duro, ele se apaixona, ele gosta. Tu acaba se apaixonando, é uma coisa legal, é uma coisa bonita. E não consegue mais largar. É difícil, é difícil! Pode ser até que tu largues, mas aí, quando vê, o cara compra um peso, tem um pesinho em casa e começa tudo de novo.

E. - Em que consiste esta paixão?

Ma. - Acho que é até por ti mesmo, bicho. De te olhar, de ver tu emagrecer, tirar aquela gordura, tua melhora, botar um braço melhorzinho, ter mais harmonia no teu corpo, tu veste qualquer roupa e cai bem, é aquela sensação de que tu te sente bem depois que sai daqui.

E. - E o modelo do halterofilista... Qual é o teu ídolo?

Ma. - Tem muitos caras que eu admiro. Uns pela determinação, pela garra. Outros pela qualidade física. Seria injusto dizer um nome, tem tantos... a nível internacional e a nível nacional.

E. - E eles te ajudam a construir teu próprio modelo de corpo. O que é que tu buscas, o que tu queres alcançar?

Ma. - Se tu me perguntasse isso a uns dois anos atrás eu diria, bah! eu quero ficar grande. (Ele ri. Eu penso no filme QUERO SER GRANDE, cinema americano...) Hoje em dia não, eu quero botar um volume muscular mas mantendo sempre minha qualidade física, pouca gordura, pra que eu possa dar uma corridinha e me sentir bem, pra que eu possa botar uma camiseta de física e me sentir bem.

E. - Como é agora... tu estás diante de um campeonato, fazendo um regime. O teu treinador me falava que o regime provoca uma lentidão...

Ma. - Sim, isto te mina muito. É uma coisa muito desgastante, até psicologicamente, é fatal.

E. - E dar conta disso tudo.

Ma. - Muito difícil. Depende de muita determinação, muita força de vontade. É um trabalho exaustivo na academia, a academia te exige como atleta. É um trabalho exaustivo na faculdade, a faculdade te exige como aluno. É um trabalho exaustivo no serviço, o serviço te exige como bom profissional. Tu tem que ser o bom em tudo o que tu faz. E levar os três ou os quatro, o teu lado sentimental deve ser levado em conta, tudo isso abala. (Ele vai se emocionando ao falar.) O bom é quando tu vences, tu chegas lá. Nem é a questão de vencer, é a de tu chegar lá. Provar pra ti mesmo que tu consegue superar as barreiras. Ao longo destes três meses, a cada dia que passa, parece que fica mais difícil, fica mais longe, fica mais cansativo. (Tempo.) Sempre é bom pensar o depois, quando tu tiver o gostinho de ter conseguido um objetivo. Ser reconhecido, chegar onde tu queria. Ganhando ou não ganhando, ter conseguido entrar no palco e fazer uma boa apresentação. É o mesmo

que chegar no final do semestre e passar em todas as cadeiras da Faculdade, chegar no final do mês e receber o teu salário digno sabendo que tu trabalhou bastante.

E. - E a relação com as pessoas, o lado sentimental...

Ma. - Influi. Altera. é uma festa que não dá pra ir, um jantar, um sorvete, um *chopp*. Quer dizer, tu vai minando a ti e às pessoas que estão à tua volta. De repente, tem que mudar toda uma alimentação dentro de casa e tudo o mais. Não há condições de fazer duas comidas diferentes, então todo mundo acaba comendo a mesma comida, a mesma gororoba...

E. - Na tua casa é assim...

Ma. - Na minha casa tá... não, graças a Deus agora deu pra conciliar, eu faço a minha comida.

E. - Tu moras com a família?

Ma. - É, com a minha mãe e a minha irmã. E elas comem uma comida normal. (Riso.) Digamos assim, uma comida normal.

E. - E o que elas acham de tu fazeres musculação? Se orgulham?

Ma. - Não, elas acham muito estranho. Tem muitas coisas que a minha mãe não concorda, outras ela concorda. Mas dá apoio, apoio é fundamental.

E. - O que ela não concorda?

Ma. - É acordar as seis e meia prá fazer abdominal, é... (pensando)

E. - Comer comidas estranhas...

Ma. - Não. Ela não acha bom agora, pois eu tenho que cortar todo o sal e toda a gordura praticamente.

E. - E o que tu comes?

Ma. - Levanto seis e meia, faço abdominal, tomo uma vitamina, uma batida. (Batida ou vitamina é a mistura de leite com alguma fruta.) Dez horas como uma fruta. Ao meio-dia, uma porção de massa cozida na água, com uma porção de feijão cozido na água e um peito de frango cozido na água e salada. Sem sal.

Tudo bem medidinho, bem pouquinho. Quatro horas eu como um lanche, uma vitamina bem menor que a da manhã, um copo de leite desnatado, nada de açúcar. De noite a mesma janta, igual ao almoço, por volta das seis e meia e sete horas. E a última refeição é uma laranja, tipo nove horas da noite.

E. - E os colegas de trabalho?

Ma. - Apoio. Querem ver, acham legal. O pessoal do meu serviço é muito sedentário. Fica rolando chocolate o tempo todo, mas o pessoal não me cobra mais,

não me oferece. Ficou um clima legal.

E. - Na faculdade...

Ma. - É a mesma coisa. No momento eu sinto uma indiferença por parte de alguns professores e direção. Mas por parte dos meus colegas e do meu futuro, é bom.

E. - E o curso que tu fazes?

Ma. - A Faculdade te prepara para dar aula em colégio. Eu faço também Fisioterapia, já é uma área médica. Mas se eu pudesse viver de Educação Física. No Brasil de hoje, não dá. O ritmo de vida que eu gosto é o da Educação Física.

E. - Quando tu descobriu isso, de viver, ganhar dinheiro, com o teu corpo, com o teu trabalho físico?

Ma. - Ganhar dinheiro tu ainda não ganha, quando muito ganha um troféu lá, um parabéns, e continua firme, toca ficha. E sai pra treinar mais fundo, pra poder pegar uma coisa melhor. Uma Copa Sul-Sudeste, um Brasileiro, aí talvez tu te dê bem. Mas isso é muita estrada.

E. - E qual é a tua categoria?

Ma. - Minha categoria é até 90 kg. De 80 a 90 kg. é meio pesada. (Tempo.) Sabe, eu treino das

seis até seis e meia. Tomo banho. Janto aqui na academia e vou prá faculdade. Hoje é que deu um acaso de eu estar aqui.

(Nesse momento, olhei para ele e vi a sua juventude no rosto, tão longe daquele corpo forte e definido. Pensei na estrada sem volta que o corpo percorreu para chegar até ali, um corpo que dificilmente poderia ser alterado novamente, somente expandir até não sei mais quando... O que faz um campeão quando não se dá bem?)

(Tempo.)

Ma. - Sabe, bicho, há uma dificuldade muito grande de mercado e de tudo. Apesar da modernização da musculação nas academias, da compra de aparelhos novos, é sempre um tabu muito grande, muito preconceito. Se pudessem considerar a musculação um esporte comum, seria um avanço muito grande pra nós. Quem faz fisiculturismo é tido como o cara que toma anabolizante pra ficar grande, é um BRUCUTU, ou então, o que rola muito, é pra cara impotente, e que não tem nada na cabeça. Sabe, faz um ano mais ou menos que se começou a mostrar fisiculturistas na televisão, até um tempo atrás era desconhecido e evitado. Isso aí foi algo que surgiu com a Era dos Filmes do STALLONE e do ARNOLD.

Eles vieram a beneficiar, transformar o fisiculturismo num esporte, mais que um esporte. Olha, velho, como tu pode ver, eu já 'tô no ramo há um tempinho, e a coisa não é bem assim. Claro, em todo esporte tem o seu lado negativo, tem as pessoas que denigrem.

E. - E depois, o que está em jogo é o esporte e não a pessoa. Todo mundo transforma muito em questão pessoal.

Ma. - E malham o esporte.

E. - No final deste processo de trabalhar o corpo, investir afeto, dinheiro, sonhos, pra que serve este teu corpo?

Ma. - Serve mais pra mim, não para a sociedade. Antigamente, como eu te falei, quando eu entrei aqui, foi para me mostrar para a sociedade, para que ela me respeitasse mais, até como uma questão psicológica. A princípio, quem começa a fazer, entra com este princípio, ficar um pouquinho mais forte para se impor, de repente assim, para que alguém te olhe e não te morda, para te dar um espaço para respirar e te conhecer melhor. Hoje em dia, cada vez mais e até por ter amadurecido, eu faço é por mim mesmo e não para os outros. Eu faço campeonato, treino, faço dieta, invisto em mim. É para manter o meu ideal que eu faço isto, para

alcançar meu objetivo, o de ficar bem de corpo e ter a melhor forma possível.

E. - Tu não estás bem de corpo?

Ma. - Não, ainda não. Tu sabes que sempre tem algo que não te satisfaz.

E. - E o que é isso?

Ma. - Ah! É um pouco mais de braço, um pouco mais de perna, um abdominal, e mesmo aquela coisa assim, tu está estudando agora, sabe que tu tem uma cadeira que tu vai bem, que tu domina, mas outra não... Começa a busca, lê um livro. Não é por causa de eu ter lido um livro grande de Fisiologia ou de Cinesiologia que eu não vou ler mais nada. Tem que ler de tudo.

E. - E as leituras sobre halterofilismo?

Ma. - Li um livro do Nélon Bittencourt, muito bom.

E. - Eu conheço esse livro, **Musculação, uma abordagem metodológica.**

Ma. - É uma abordagem técnica, muito bem fundamentada. Mas é difícil. A primeira vez eu não entendi muita coisa. A Faculdade, os estudos, me ajudaram a entender.

E. - Tu gostarias de falar alguma coisa, assim, que tu aches muito importante.

Ma. - Sim, tem uma coisa que eu acho importante, sabe "velho", que é a questão de quando tu sobes no palco. As pessoas não têm o valor, não dão o devido valor. É tanta coisa que tu tens que manter e sempre falta. E esta é a luta, para ser reconhecido, para ser valorizado.

E. - O trabalho do fisiculturista visa mostrar o físico numa dimensão extática. E como é criar o movimento?

Ma. - A coreografia, o movimento, é aquela questão artística que eu tinha falado no início. Fazer a pose bonita para que ela se encaixe na música e desenvolver uma série de poses, saber fazer uma apresentação, saber mostrar um braço, saber inspirar o ar e soltar o ar na hora certa. Tu tem que cuidar muito. Ao mesmo tempo puxar um braço, inspirar, expirar, e sempre manter a expressão facial livre, solta, sem contrair a face, sem fazer caretas de dor, aprendendo a dominar até que fique uma coisa artística, harmoniosa, apresentável. E o mais natural possível. Te apresentar bonito e com uma música compatível.

E. - A tua música?

Ma. - Eu viajo muito no som. Desde Prince até Queen. Eu já trabalhei com música. E é uma aventura

também. Escolher isso.

E. - O Ce. estava me dizendo uma coisa que eu achei muito interessante: que a imagem do halterofilista é pós-moderna, que ainda não é para o mundo de hoje, que o mundo não está preparado para receber estas pessoas. Então, o que é natural nisso tudo?

Ma. - Natural é tudo isso junto, em harmonia. Lá em cima, no palco, o que se deve mostrar é esta harmonia, harmonia de músculos, tronco, perna, de face, de expressão, de sorriso, de se estar firme, harmonia da pose, de tudo.

(Nesse momento, a sala já está mais cheia. O som dos metais dos aparelhos é forte, parecendo uma bigorna a bater, uma forja.)

Ma. - O sorriso expressa mais do que a felicidade, expressa um desejo, uma intenção de demonstrar, "Eu sou melhor que ele", "Eu sou melhor que eu". E também de felicidade, pois lá na hora, tu concorrendo com outros parecidos contigo, da mesma categoria, que buscam o mesmo resultado que tu. Todos juntos.

é uma coisa de grupo, lá em cima, no palco.

(Pensei no Ce. Ele também falou que o grupo era algo que só o corpo refletia. Eles não são amigos, eles apenas tem um tipo de corpo semelhante, um mesmo corpo. Talvez seja isso, no palco eles se descobrem participando de alguma coisa comum. Apesar da competição, eles buscam se igualar. Os bailarinos, pelo contrário, podem até ser a família, andar o tempo todo juntos, sair, namorar dentro do próprio grupo, mas cada um é sempre uma estrela individualizada. No palco, eles não se trocam uns com os outros. A troca pressupõe uma equivalência, uma moeda. Eles se **repetem**.)

E. - E fora do palco, há o grupo, a tribo?

Ma. - A gente faz musculação, conhece uns amigos, acaba andando com o pessoal da academia, mas é aquela coisa... A cada era que passa tu vai mudando, teus companheiros, inclusive. Por incrível que pareça, eu estou com uma namorada e ela é a pessoa com quem eu mais convivo nestes últimos quatro anos. E é só ela.

E. - Ela te acompanha na musculação?

Ma. - Ela faz sim, numa academia de moda. Mas eu não considero essas academias ruins. Isso é saudável. É que o objetivo não é ser profissional. Mas nem todo mundo tem que ser. E o que seria do Ballet?

E. - O que tu achas do Ballet?

Ma. - Eu faço umas poses do Ballet em casa, para ter mais elasticidade muscular. Principalmente para o alongamento de pernas, pra ter mobilidade e agilidade lá no palco. Não pode ficar duro. É uma questão de harmonia. Tudo visa a harmonia. Desde quando tu inicia uma série de exercícios até ir ao campeonato. Isso é que nem os europeus que falavam, os romanos, **o corpo é a casa da tua alma**, né velho, tem que trabalhar bem ela para que a alma possa viver em paz, afinal de contas é o único corpo que tu tem e então tem que trabalhar e cuidar bem dele. E é a única alma que tu tens, tem que cuidar bem dela. Tem que cuidar do teu corpo inteiro... E se realmente tu fosses definir a musculação, o fisiculturismo, o halterofilismo, se fosse definir uma pessoa que faça musculação, primeiro tu vai escutar muito, eu quero ficar grande, eu quero ficar enorme, ficar que nem o ARNOLD, mas todos, inconscientemente ou conscientemente, buscam a harmonia em geral.

E. - Na verdade, outras pessoas com quem conversei também me falaram isso, de que elas estavam atrás justamente de harmonia.

Ma. - É um controle natural da gente

mesmo, aí não precisa fazer força, é harmonia.

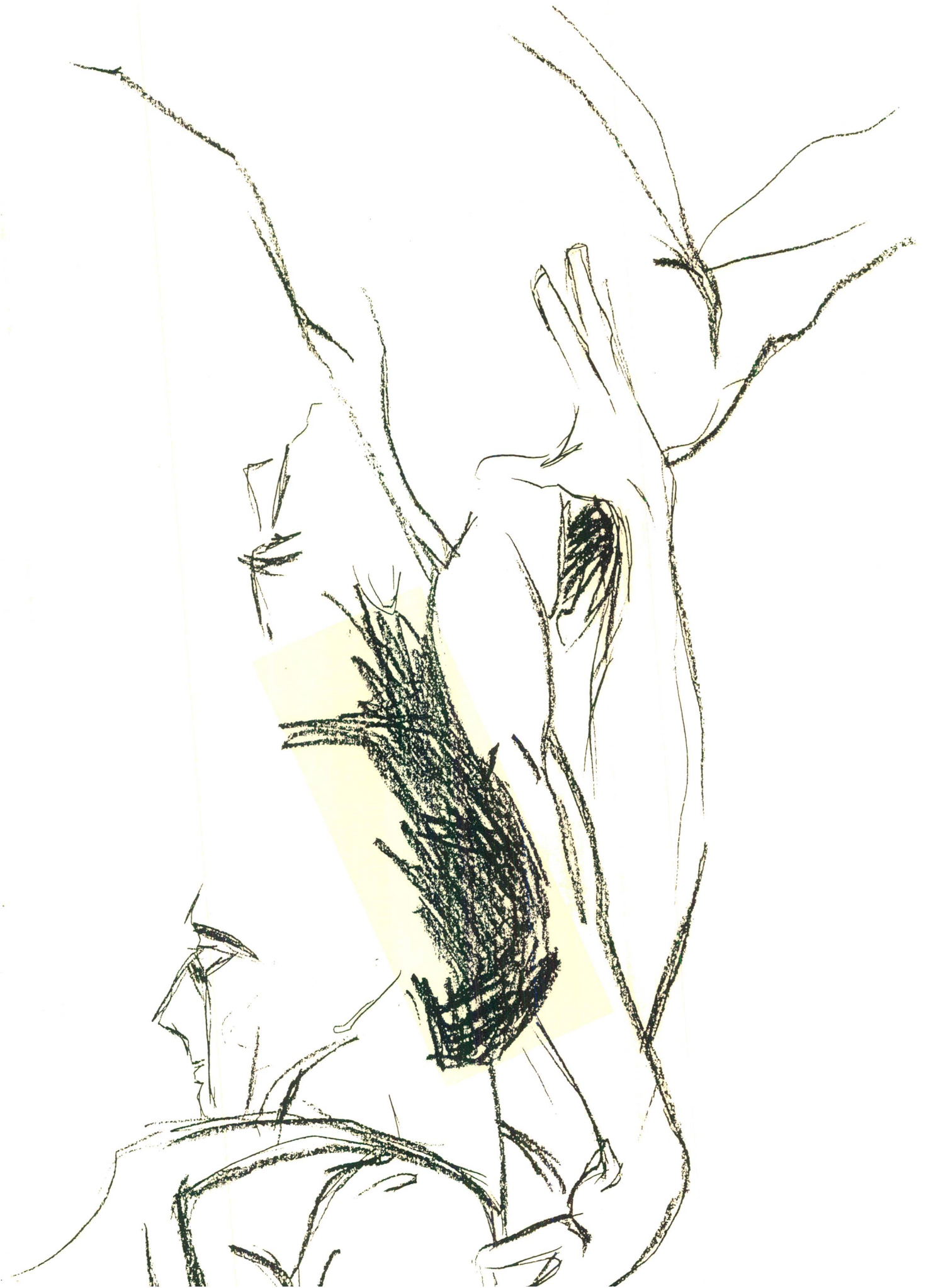
E. - Então, é isso. Obrigado, Ma.

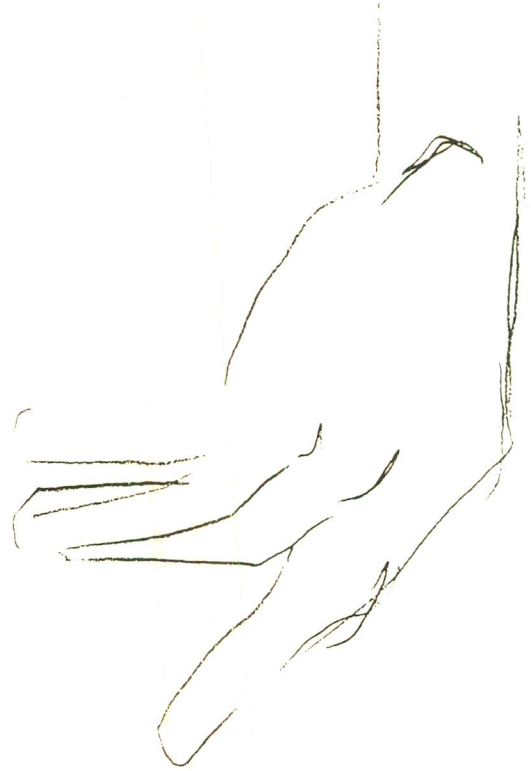
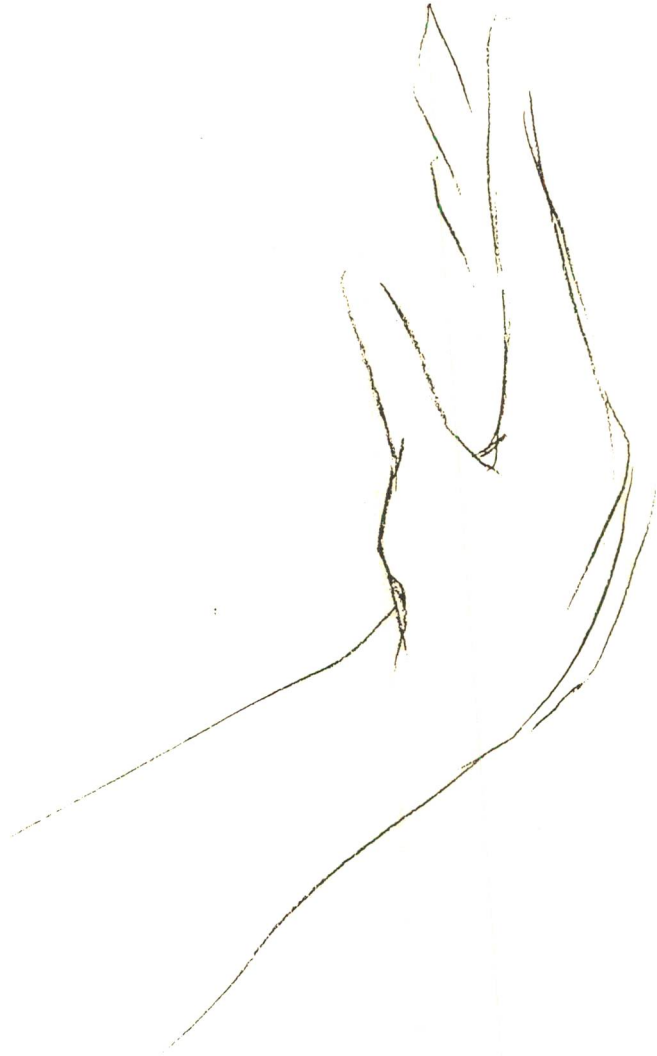
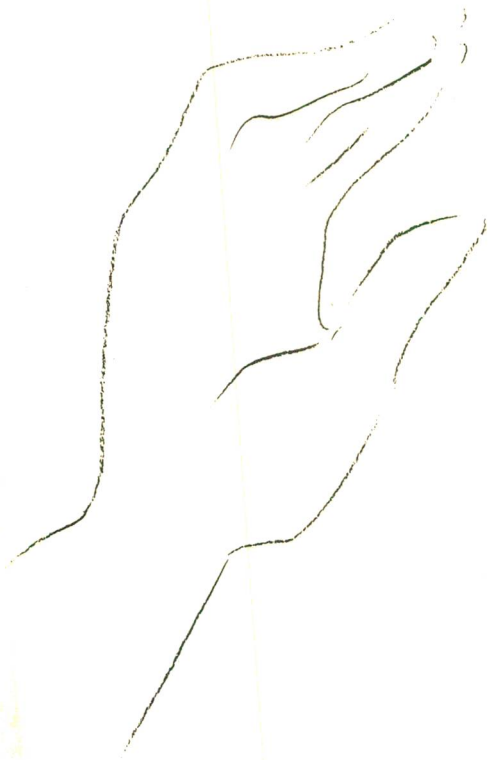
Ma. - Então é isso. De nada, velho.

(Ele aperta a minha mão. Já está na hora de treinar as poses. Sai na direção do vestiário. Depois, ele me explicou que estava experimentando roupas diversas para estudar qual a que ficava melhor, que valorizava mais o seu corpo.)









FRAGMENTOS. NOTAS ETNOGRAFICAS EM CENAS
COREOGRAFICAS XIX.

Observo os bandos de homens a meu redor. Qual o destino de todos nós? O que desejamos, pais e filhos? O que fazer neste terreno, abandonado dos livros com os quais vivi a vida até aqui?

Estou no chão. Ouvindo, de baixo, os gritos dos homens, falando de mulheres. De como são gostosas, de como as viram ontem à noite na novela no aparelho de TV colorido, de como são insuportáveis, perigosas, megeras, prejudicando os homens e ainda tendo o direito de serem tratadas como eles mesmos se tratam entre si, conversa. O que acontecerá com eles, qualquer um, quando caírem também?

Depois de chamarem-nas de putas e de românticas, gritarão pela mãe.

Saberei rir pelo simples fato de que já caí também?

FALAS: CL.

(Foi o primeiro encontro que tive com o universo da pesquisa. Estou tímido. Ele é um homem de quarenta anos, um empresário do corpo, reticente e simplificador. Depois de conhecê-lo, descobri que era meu vizinho. Morávamos na mesma rua, eu no prédio em frente à casa dele. Cl. tem três academias, especializadas em diferentes modalidades esportivas, recobrando a área central de Porto Alegre. Ele trabalha em família, com a sua irmã, que também é formada em Educação Física. Seu pai é um brizolista fanático. Depois de nossa conversa, numa manhã ensolarada, próximo ao horário do meio-dia, passamos a nos ver sempre. Com o tempo, ele chegou a pensar que eu era uma outra pessoa, um seu ex-aluno, e acabou por me abordar na rua, perguntando o motivo de eu ter deixado de fazer musculação. Disse que eu tinha ficado tãõ magro. O que sempre ficou como a impressão mais forte é que, durante todas as quatro vezes que eu visitei a sua academia de halterofilismo, ele sempre procurou evitar que eu fosse

ao subsolo, onde estava localizado o vestiário.)

Cl. - Sabe, para mim, tudo começou realmente, viver dentro de uma academia de halterofilismo, conhecer o esporte a fundo, especialização, aos dezesseis anos. Mesmo antes de eu entrar na Faculdade, já me interessava por halterofilismo. O fundamental foi praticar um esporte, conhecer minha própria genética. Muitas vezes, uma pessoa quer atingir um objetivo determinado mas não tem genética para isso. Ela imagina que pode ser o ARNOLD, mas não tem uma série de fatores de família para isso. Tipo um sujeito longilíneo, que favorece à nataçãõ, ao basquete, vôlei, atletismo. Um cara mais socado, encontra no halterofilismo a sua própria genética.

E. - E depois...

Cl. - Na Faculdade de Educação Física eu tive o incentivo de um amigo, que na época fazia halterofilismo, a praticar o esporte. E, como vinte anos atrás era um esporte muito mal visto, diziam que a pessoa ficava com pouca potência sexual. Havia muito preconceito e até hoje há. Então, me convenceram a praticar halterofilismo e a família foi contra praticar

233

esse esporte. Então eu vim e me inscrevi escondido, aqui mesmo neste ginásio. Anos depois de me formar em Educação Física, eu fui ser professor da academia. Passei por aluno, por instrutor-aluno, um ano e meio de noções de Educação Física. Depois, eu comprei a parte dos sócios e acabei comprando a academia. E de lá prá cá já se passaram dezoito anos. É uma coisa que me apaixona, eu sou muito interessado, eu olho muito a respeito. (...)

E. - Quais são as competições regionais?

Cl. - Nós temos basicamente o halterofilismo que se divide em cultura física e levantamento de força básico, mais o levantamento olímpico, que não é tão difundido no RS. Nós temos o estreadante, que é por volta de março ou meados de abril. Mister Porto Alegre, Mister RS, dentro do culturismo. (Este ano o estreadante ocorreu em maio, junto com o Mister Porto Alegre.) E dentro do levantamento de peso, temos o campeonato de levantamento de peso. Paralelamente, o campeonato Sete de Turno, modalidade de exercícios só para incentivar nas pessoas, que estão iniciando. Coloca isto no calendário, mas não tem significado a nível nacional.

E. - Ocupando o ano, de março a outubro.

Cl. - Em dezembro o pessoal já 'tá largando. Quem disputa o nacional, normalmente só disputa uma competição por ano, que é a seletiva do campeonato brasileiro. Daí saíram os seis, divididos em categorias de peso corporal. Categoria até 65 kg, de 65 a 70 kg, de 70 a 80 kg, de 80 a 90 kg e acima de 90 kg. São 5 categorias.

E. - E os critérios de julgamento, de avaliação, num campeonato como desses?

Cl. - O que é simetria, uma harmonia de corpo. Não pode ser uma pessoa muito forte e desproporcional. Um braço forte, bem desenvolvido, tem que ser proporcional à altura. Isso é uma simetria muscular. Depois, o volume e a definição, a marcação muscular. Essas três coisas.

E. - Quantas vezes tu já competiu?

Cl. - Culturismo nenhuma. Trabalho de força, duas vezes. A nível gaúcho. Estou me preparando para competir o ano que vem. Como eu tenho mais de quarenta anos, há uma categoria especial que é a Master, dividida em duas categorias, até 80 kg e acima de 80 kg, preparando para o nacional.

E. - O tempo não influencia. Existem possibilidades.

Cl. - Um atleta para competir a nível regional tem que preparar o corpo por uns três anos. Isso requer muita dedicação. Um acompanhamento de alimentação, composição alimentar, proteínas, vitaminas, um somatório de coisas. É preciso paciência e estrutura para esperar três anos para entrar numa competição de estreadante. E a nível do gaúcho e do brasileiro, cinco a sete anos de treinamento. Vai ficando mais específico e mais difícil.

E. - Para chegar lá...

Cl. - Um atleta precisa treinar no mínimo três vezes por semana, e normalmente a nível de competição todos os dias, de duas a duas horas e meia por dia. Não há problema nisso. A maioria dos que trabalham comigo conseguem fazer tudo, inclusive as suas outras atividades profissionais. Como não é um esporte barato, é até muito caro o halterofilismo, e se precisa de um bom equipamento, de um bom par de tênis, precisa de malha, de um cinto, de ataduras, luvas... as proteínas são muito caras... o pessoal tem é mesmo que trabalhar. Não tem subsídios, nem patrocínio. Ainda mais num país desses, com essas diferenças todas. Não dá para contar com nada.

(...)

E. - Falamos em estrutura, em ideal de corpo... como se deu este processo contigo, quando tu entrastes para o culturismo como praticante, como atleta que buscava um corpo idealizado...

Cl. - Eu não tenho a genética necessária. A genética nunca me ajudou. Minha altura, que é 1,74 m. também não ajuda. É a minha própria estrutura muscular. Mas isso é algo que dá para reverter. Eu não sou uma pessoa que gostaria de ter volume muscular, eu primo mais pela definição muscular. Não me importo com o volume, prefiro o desenho e definição. Ter uma boa simetria, este é o maior objetivo, o maior ideal. E isso pela própria idade e cabeça. A cabeça muda muito. Quando eu tinha dezesseis anos, eu pensava em ficar grande. Olhava aqueles filmes de Hércules, filmes antigos e ficava sonhando. Mas depois parece que a gente vai caindo na realidade e a cabeça da gente vai mudando, muda muita coisa na vida da gente.

Esta gurizada, por exemplo, que a nível de idade a média é para competição de dezoito a vinte e cinco anos, vinte e sete anos, tem que começar bem cedo. Como em todo esporte, quanto mais cedo melhor. E o peso não foge à regra. O peso é uma atividade que serve assim como celeiro, vamos dizer assim. Ele é a base para

qualquer outro esporte. Depois, tu vai fazer um esporte como um vôlei, um basquete, enfim, qualquer esporte, e se faz necessário um trabalho de base. O que é um trabalho de base? é quando tu não vai ser halterofilista, mas vai direcionar o trabalho de corpo com o peso para aquela outra atividade física.

E. - Tem algo interessante nisso tudo... O fato de eu, por exemplo, não sendo da área, estar motivado intelectualmente por essa prática. Houve um *boom*, todo mundo está vindo para a academia.

Cl. - é, eu tenho medo do modismo, ele vem e vai. Prefiro a coisa mais comedida, a coisa mais devagar, que venha para ficar. Eu acho que o peso, o halterofilismo, a musculação, que já é uma nomenclatura mais moderna, tem que ficar. O halterofilismo foi no tempo do pejorativo, ainda é pejorativo, tem conotação marginal. Aos poucos isso vai mudando, conseguindo o patrocínio, o maior espaço nos meios de comunicação, a coisa vai se difundindo. Não é só o fato de tu praticar o esporte e melhorar a tua forma física, mas é também uma terapia muito boa. Eu tenho aqui gente dos dezesseis aos sessenta anos treinando. Até de menos de quatorze. Quebrar esse tabu que vai prejudicar no crescimento, vai deixar seqüelas nos jovens, isto é uma inverdade. Pelo

contrário, a atividade física é muito importante no crescimento, vai estimular o crescimento.

(...)

E. - E a questão dos preconceitos: a droga, o anabolizante, e o homossexualismo no esporte?

Cl. - Olha, o homossexual é um cara que vai procurar um lugar onde tenha uma frequência maior de homens. Mas a nível do esporte, eu não vejo ligação nenhuma. Talvez pela maneira como o atleta se comporta na academia, do trabalho de pose, que deve ser feito para um nível de competição, uma preparação de coreografia, pose etc., um cara com um corpo avantajado, na frente de um espelho, talvez por causa disso as pessoas liguem isso com o homossexual. Agora, a droga existe. A droga existe para tu tomar. Acontece que as pessoas não sabem tomar. Se tu tomar um comprimido de aspirina ou uma caixa de aspirina, tem diferença. A farmácia vende abertamente. O que acontece é que as pessoas não tem orientação maior, uma orientação médica com uma dosagem certa. Eles vendem um DECADURABOLIN, um DURATESTON, enfim, esses anabolizantes injetáveis, ou mesmo um EMOGENIN, que é um anabolizante via oral, tu consegue, qualquer farmácia te vende. Pode vender para um adolescente que não está com a cabeça formada. A

gente procura orientar, mas às vezes um amigo que já está no esporte induz a tomar. O adolescente não tem paciência para esperar dois ou três anos para botar um corpo, para ele se desenvolver. Através dos estimulantes, há um desenvolvimento mais rápido do corpo. Mas eu sou literalmente contra o uso de anabolizantes, o tempo se encarrega de tudo.

Isso seria uma escolha mais próxima a um naturismo, uma alimentação alternativa, mais vegetariana, evitando a carne vermelha, comendo mais carne branca de peixe ou de peito de frango, cereais. Eu não como carne vermelha a mais de dez anos. Me alimento à base de cereais, verduras, frutas, arroz integral ou coisas *diet*.

O halterofilismo não vai te privar de sair à noite, de ir a uma festinha e até beber alguma coisa mais moderadamente. Mas se tu pratica o esporte isso aí 'tá fora, ainda mais se a pessoa almeja alguma coisa, quer participar de competição. Cigarro, então, não tem vez. Cigarro ou fumo desgasta mesmo, tira qualquer resistência.

E isso, aqui, é muito pouco.

E. - Tu tens idéia de quantos atletas profissionais têm este ritmo?

Cl. - Hoje, no Rio Grande do Sul, bons mesmo, que levem a coisa a sério, a nível do eixo Rio-São Paulo, uns dez no máximo. Com o interior do Estado não dá ainda para contar. Tudo está em termos de Porto Alegre. Grande Porto Alegre também não existe. Fora de Porto Alegre é tudo comercial, só para faturar. Ninguém aparece na capital para procurar a evolução, ver o que apareceu de novo, e a nível de trabalho físico todo dia está aparecendo coisa nova.

E. - Esta é a segunda academia mais antiga do Estado...

Cl. - É a primeira no mesmo local. Fizemos trinta anos agora em novembro passado. A mais antiga é a Apolo, que está na Farrapos, já esteve na Mauá, e que esteve em outros lugares, na Sertório também. Agora, a Hércules não. A Hércules nunca saiu daqui, sempre foi aqui. Eu procuro manter a tradição, a gente vive coisas, o local não é próprio, é alugado, os aluguéis estão caríssimos, mas, como bom atleta que sou, eu faço ginástica financeira.

E. - Quantos alunos matriculados?

Cl. - Praticando, uma média de cem alunos na masculina e, na feminina, na rua aqui de baixo, a Demétrio Ribeiro, já estou com setenta alunas. Esta

academia feminina é minha e da minha irmã. Ela é uma academia nova, tem apenas oito meses. Eu montei por causa de uma fatia de mercado que estava vazia aqui em Porto Alegre. A nível de musculação, só existia academia mista e nenhuma só feminina. As mulheres, nem todas, ficavam constrangidas, olhavam com um certo constrangimento na hora de fazer ginástica. Era ela e um cara treinando junto. Ela ficava cuidando, ela tinha mais celulite. Muitas mulheres não aceitavam esse tipo de coisa de treinar com homens, mulheres casadas que o marido não gostava que elas fossem treinar na academia que tivesse homens. Então, era uma fatia do mercado que eu peguei, numa experiência que deu certo. Até as professoras e instrutoras são mulheres.

E. - Eu não encontrei muita mulher por aqui. Esses dias, falei com uma menina, muito simpática.

Cl. - é, nós temos isso dentro da musculação. Umás meninas de uns dezessete ou dezoito anos. Mas temos senhoras, senhoras de até setenta anos, fazendo musculação e dando baile em muita guriuzinha. Com a musculação, a cabeça da pessoa muda, mudam os objetivos.

E. - E como é o início de um processo desses, para quem nunca havia feito nada ou quase nada

antes?

Cl. - Começa através de uma avaliação médica, depois uma avaliação de força e aí é feito um trabalho de simetria, as medidas do corpo, altura, peso, depois se conversa com a pessoa, se ela quer fazer só manutenção, quer trabalhar para competição, se ela quer só fazer esporte, se quer trabalhar geral, ou só braço, ombro, ou mais específicos, abdominais, barriga, uma perna fina. É uma conversa preliminar para saber o objetivo da pessoa. A rotatividade é muito grande, entra muita gente e sai muita gente. É um esporte pouco recreativo, não é muito para lazer, como um vôlei, basquete. Aqui é mais solitário, individual. Precisa ter uma cabeça boa para saber que vai ser um ano, dois, de silêncio e trabalho, para botar um corpo. As pessoas não estão preparadas para esse tipo de coisa. As pessoas não estão preparadas para um halterofilismo que leve dez a quinze anos para dar grandes resultados. Muita gente vai atrás das propagandas enganosas de revistas especializadas, que uma pessoa leiga vai ficar forte em trinta dias, e não fica.

E. - Eu já comecei, e já desisti. Mas não por causa disso.

Cl. - 'As vezes, uma atividade paralela

ajuda. Uma coisa importante é o interesse do professor, se não há acompanhamento de perto, o aluno acaba se desinteressando.

E. - Saber quem está ali, a história individual do corpo de um aluno, caso contrário parece vazio, fica-se abandonado diante de muitos aparelhos sem saber o que fazer. O aluno faz o exercício errado e ninguém vê.

Cl. - O ideal é treinar em dupla. Conseguir um companheiro, mais ou menos com o mesmo porte físico, mesma força, os dois treinam juntos, como forma de incentivo. Às vezes tu chega, é duro treinar dia após dia e aumentar 0,5 cm. de braço num mês. Tu quer continuar no esporte, mas é brabo. Falta companheiro e falta instrutor. Tem que ter uma cabeça muito boa, é muito difícil.

E. - Mas esporte é um pouco isso, disciplina, dor, sacrifício, para alcançar um prazer no fim... Uma espera muito longa.

Cl. - É, uma espera para algo que vai acontecer muitos anos depois.

E. - Outro dia eu volto a falar contigo.

Cl. - Eu espero. Mas tá calor aqui, não é?

E. - É.

Cl. - Está um calorão, dá um suor e uma cor também.

(Ele se levanta. Trocamos cumprimentos.
Ele entra na academia, um grupo de rapazes o espera.)

FRAGMENTOS. NOTAS ETNOGRAFICAS EM CENAS
COREOGRAFICAS XX.

Não espero nada de grande da palavra dissertação, mas uma fresta se abre, e se tem uma tese (mais que dissertação, que cheira sempre à redação de vestibular, pois está gravada em tesão).

Quando me sento diante do computador, diante da tela branca, luminosa e sem cheiro, sinto-me desperto, lúcido, feliz. Não posso falar em cansaço. A vida vai bem com a morte e não lamento o que tenho feito até aqui. Há coragem.

Na terapia, na sala pequena, que se eu tivesse que dar um tom daria verde, o quadro da parede muda de cor. Recolore-se aquilo que esmaeceu. Renascimento e eu já ando prestes a parir.

Talvez, tenha amado a tudo o que fiz e a todos a quem encontrei e por isso tinha que abandonar, numa lógica masculina.

Mas desejava apreender femininos e trilhava caminhos numa outra lógica. Por que razão um

homem, estudando homens, desejava ser também como uma mulher? Será o ofício do magistério e da pesquisa me permitiam acessar melhor estes universos?

NOTAS ETNOGRAFICAS EM CENAS COREOGRAFICAS

XXI.

O que querem, vocês, bailarinos e halterofilistas, ser imortais? Que obscuro leva a homens comuns quererem criar em si o que não se apaga mais?

NOTAS ETNOGRAFICAS EM CENAS COREOGRAFICAS

XXII.

Estou tentado a pensar sobre o surgimento das práticas ginásticas, dos exercícios físicos e das danças. Quando houve a primeira comemoração física do mundo? Foram os excedentes? Ou quem sabe o sexo? Ou foi um gesto de retribuição ou de confrontação com a oscilação do mundo?

Qual é a glória que o trabalho do corpo nos revela?

FRAGMENTOS. NOTAS ETNOGRAFICAS EM CENAS
COREOGRAFICAS XXIII.

Sempre estarei perplexo diante do corpo que a vista descortina, corpo nu e corpo vestido. Entro nos vestiários das academias em que circulo. Barulho de chuveiro, fragmento cotidiano, bailarinos perambulam pelados, halterofilistas organizam-se em silêncio.

O espírito dos lugares se esconde nas alamedas escuras, terei que chegar por trás.

Quantos anos tem um corpo? Certamente não a mesma idade que a pessoa. E a sua sobrevivência e a sua luta diferem da da pessoa. Será o corpo indiferente ao que sonhamos? Ou será dele que virão os sonhos, cheios de químicas.

Ultrapasso fronteiras.

Tenho amor pelo que faço e isto me renova, a mim e apenas a mim.

Pois talvez seja tarde para pintar paredes e conversar com o corpo. Ele está morto, ele não está morto. O discurso massacra o corpo,

convencionando-o. Não aceito isto. Há mistério no mundo e mais do que mistério há amor no que faço.

Talvez seja tarde demais para se amar um ofício, sinto-me vencido como um animal.

FRAGMENTOS. NOTAS ETNOGRAFICAS EM CENAS
COREOGRAFICAS XXIV.

Eu, vencido, estou diante dos corpos-templos, superposição e justaposição. O magrelo transformado em homenzarrão. O magrelo foi a vítima do silenciamento promovido pelo deus. Sepultado, encoberto, nublado pela couraça de músculos estão Ma., Ce., A. e Cla., os antigos. Agora, tenho suas fotos expostas na parede e as pequenas estatuetas douradas e prateadas, representando a vitória. A forma bruta daquilo que foi esculpido não é nem a sombra do que o corpo promove.

Sou um turista, passeando, desmedido e inconsciente, absorto pelos blocos de pedra do peito, talhados com vigor e disciplina rígida, auto-domínio, cuidado de si.

Numa apresentação, os halterofilistas passam um óleo pelo corpo todo, untam-se tal qual numa cerimônia religiosa. Ficam brilhantes e lisos. Se eu os tocasse com a mão certamente escorregaria.

Eles olham para diante, fora da foto, na

direção exata do nada. Sorriem sempre, sorrisos largos e brancos, que não são mera metáfora. Esta é a sua marca, uma boca aberta que é mais do que contentamento. Absoluta tensão da face. A expressão alegre é uma imposição, um acompanhamento, uma entrada para o corpo. Ela anima a força, a vitalidade, a vitória.

O sorriso da montanha de músculos correndo atrás dos prêmios, de um pouco de dinheiro, de um escapamento daquele lugar suarento, da vida difícil lá fora da sala das "máquinas".

FRAGMENTOS. NOTAS ETNOGRAFICAS EM CENAS
COREOGRAFICAS XXV.

Venho de um mundo onde as palavras são valor. Desconheço a língua do corpo, não sei bem acompanhar o seu ritmo, a sua marcação. Dependo mais do que todos das imagens, dos gestos, dos odores, de todos os sentidos e sentimentos que puder alcançar. Desconheço a língua em seus detalhes técnicos, mas sei bem da fala que me cabe.

A fala é localizada e só tem valor para a sua "cidade".

Todos nós carregamos referências, bagagem de mão. Estamos sempre saindo, os etnógrafos.

FRAGMENTOS. NOTAS ETNOGRAFICAS EM CENAS
COREOGRAFICAS XXVI.

Quero penetrar nos mistérios além do que o olhar pode me oferecer. O olhar é moderno. Eu, talvez não. Retiro do Moderno o seu potencial de contestação. Quero mais que o olhar; quero palavras, perguntas, dúvidas, beijos, confissões, gritos na multidão, *pop filosofia, pop antropologia*.

Cl., quem é você? Que coisa mais estranha descobrir-me vizinho e encravado num gueto de halterofilistas. Eles estão por todo lado das ruas onde moro, no bairro da minha infância, na parte mais antiga da alma de Porto Alegre.

Cl. e Ce. estão sendo capturados pelas rugas. São pequenos empresários do corpo, corpolatria.

Todos eles sempre imóveis. O que querem fixar? Que tipo de imagem é esta? O que é que não pode escapar?

Eles vigiam minhas atitudes.

Eu os observo.

254

Um dia, A. perguntou-me rindo: o que realmente estava fazendo ali?

Minha visita se tornava uma perturbação.

FRAGMENTOS. NOTAS ETNOGRAFICAS EM CENAS
COREOGRAFICAS XXVII.

A cada dia que passa e a cada vez que sento diante do computador, me apercebo o quão dificultoso é o ofício da tradução-transcrição.

A ambigüidade, a dubiedade, a duplicidade são as companheiras mais perenes.

As traduções dependem das gerações, da moral e das interpretações.

FRAGMENTOS. NOTAS ETNOGRAFICAS EM CENAS
COREOGRAFICAS XXVIII.

É julho, minha mesa de trabalho está abarrotada de papéis, fotos, desenhos. O chão também está tomado. Mudei de apartamento e agora tenho um quarto de trabalho. Fico nele muitas horas no dia. Sol que bate toda manhã. À tarde, vai esfriando. Quando canso da tela, árvores de algodão me consolam numa paisagem calma. Neste instante, penso que tem quinze dias ou um pouco mais que não falo com quase ninguém, nem mesmo com meus amigos bailarinos. E eles nem sabem que me mudei. Não dei o endereço para as pessoas, preciso deste tempo para mim, para escrever, solidão.

Já parti algumas vezes. Parti de relações, de pesquisas, de lugares. Parti daquilo que havia sido um instante de aconchego e que depois não era mais, havia se modificado.

Nessas horas não é uma porta que se fecha mas um buraco que se abre. Não caio dentro e fico olhando da outra margem o que já se foi em minha vida.

Agora o que era aqui ficou lá, o que era envolvimento, chafurdar-se, lama e alegria, tem um cheiro de paisagem.

Com o tempo a paisagem diminui, torna-se minúsculo negativo fotográfico. E aí estarei totalmente em outro lugar.

Nessa hora, em que penso isto tudo, um raio de sol surge de entre as nuvens. Sombras surgem nas árvores da paisagem. A luz mágica do sol me ensina: também a paisagem se movimenta. Nunca mais o absoluto do definir, prefiro pássaros que pousam na janela.

Poucos de nós podem se dar ao luxo e à coragem de dizer esta luz que nos modifica, mudando rumos e coisas.

FRAGMENTOS. NOTAS ETNOGRAFICAS EM CENAS
COREOGRAFICAS XXIX.

Os salões de musculação vivem uma proliferação de corpos masculinos, corpos juvenis ou rejuvenescidos pelo bronzeado (certamente artificial a esta altura do ano), uns contra os outros, buscando lugar nos aparelhos e diante dos espelhos, numa corrente compacta e oscilante entre ação e espera. A força é usada e abusada e funciona como um elemento de desafio, de concorrência. Na fila dos aparelhos, um jovem observa o outro e espera a sua vez de praticar. Espera a sua vez de se mostrar e de se mostrar melhor, vitorioso. Mas seus olhos não brilham e tampouco jogam. Seus olhos apenas se concentram numa espécie de vingança, num emprego agressivo de si.

De vez em quando, uma mulher, que eles me garantem ser tratada com o máximo de respeito e consideração, tal como tratariam um homem.

No mais, sempre homens para todo o lado e para todos os gostos (nem todos). Um território de

homens. Homens agindo, fofoqueando, caçando, discutindo, falando em voz alta. É, aqui, um homem como eu não terá muitas chances de sobrevivência.









FALAS: M.

(Foi tudo um grande tumulto. Recomeçamos esta entrevista não sei quantas vezes. Eu sempre estou sozinho em casa, mas, naquele dia, visitas e mais visitas. Eu e M. saímos juntos muitas vezes no período do trabalho de campo. Havia algum tipo de identificação entre nós, que era como se eu o identificasse com alguém ou quisesse isso. Todo ensaio e era sempre cerveja depois. Talvez um chá, um frio e um quente, continuar conversando até o sono vir e deixar passar... Quando a entrevista acontece já se tem alguma intimidade construída e cansada, cansada por ter ficado sem dormir tantas noites. Podíamos falar e remeter para lugares que já existem, que já conhecemos, que já percorremos juntos. Confiei em nossos profissionalismos de sala ambulatorial, onde se brinca de medir a pressão, de sentir a dor na barriga - duas crianças brincam de médico -, mas com a reserva curiosa - de adultos - de saber algo mais.)

A etnografia é um ato de discurso *literariamente* intencionado, dentro de um regime de leitura que é do âmbito do sistema literário-cultural.

O texto resulta da tentativa de relacionar a experiência vivida com a representação literária, fornecendo monogramas de singularidades.

Em que medida a "escrita do Eu" funciona como autoc coerção? - pergunta de FOUCAULT.

O diário de notas de histórias individualizadas reúne fragmentos de obras, leituras, ações, reflexões, argumentações, como uma espécie de guia de leitura do caminho percorrido por aquele que foi a campo. O diário de notas individualiza para o etnógrafo uma experiência vivida em grupo, unificando-se com a trajetória do corpo e nele se concretizando.

Desse modo, nessa experiência, o que se tem, na intimidade, é o processo de formação de uma imagem de si mesmo, de uma identidade.

Ao escrever, estou a mostrar-me, faço-me ver e apareço diante do outro, do destinatário da minha escrita, liberando a minha intimidade.

Mas escrever não implica a vida.

Não é o vivido que eu mostro, mas o

texto, e a identidade de autor-narrador-personagem.

Não há somente o autor-narrador-personagem, vindo até aqui, mas também todos os personagens etnográficos, resultantes das variâncias imaginárias do próprio etnógrafo.

Tento não abstrair as afirmações construídas em etnografia, marcando a subjetividade e explicitando o modo com que me fiz presente.

Me balanço, entre imaginar e controlar o delírio que nasce a partir de um discurso teórico que me garanta.

Não há saída fora da inventividade retórica que visa provocar a alteridade de uma experiência particularizada e incomunicável.

Aspiro o ar das artes e da magia, mas reivindico a comunidade antropológica como lugar do meu encontro.

Assim, ao escrever etnografia, escrevi uma história de leitura infinitamente múltipla e multiplicada, que nasce ela mesma das interpretações e representações que uma época tem da realidade que se vive.

Toda escrita é uma escolha, uma perspectiva, um arbitrário, um imaginário.

Vou abandonando aos poucos estas

etnografias.

FRAGMENTOS. NOTAS ETNOGRAFICAS EM CENAS
COREOGRAFICAS XXX.

PEQUENA CARTA:

"Cara Ilka, quando ao fim de um trabalho de campo, e ao mudar-me de apartamento e perder livros na mudança, e ao querer já fazer novas coisas, desfaço malas e limpo sacolas cheias até o amanhecer, até a hora exata da alvorada. Minha escrivaninha antiga tem um microcomputador e a impressora que salta cores, vejo a paisagem da janela na cidade em que um dia poderei morrer ou partir. No início, foram os homens. Bailarinos e halterofilistas. Corpos. Corpos obedientes a regimes extensos e atléticos. E os corpos loucos desses homens, onde estariam? No meu próprio corpo, desobediente e preguiçoso? Como explicar o que não posso explicar? Estive tão perto e tão longe e sempre estive em contato mediado pelos pensamentos.

Tenho mesmo que estar aqui, a pensar?
Quero pensar de outra maneira e atravessar a estrada

daquilo que a cultura designou como o que deve ser. Quero ler diferentemente, como quem se estranha com o mundo de modo amável.

Sou vulnerável, penso em como declinar e cometer mais equívocos, um ser polissêmico.

Escrever assim e não de outro jeito já não é a conclusão lógica, nada tenho para explicar, tudo tenho a oferecer.

A gramática precisa ser reinventada através de relações plurais simultâneas, um bom bocado de Christa Wolf em minha vida.

É e sempre será difícil contar o que seguimos, com as palavras que ainda não existem.

Márcio Pizarro Noronha."









**CAPITULO III. NARCISO: CORPO
DE DEUS, CORPO DE HOMEM.**

3.1. Pequeno Histórico dos Estudos do Corpo na Antropologia Social.

Na *Introduction* do livro *The Body Reader: Social Aspects of The Human Body* (1978), POLHEMUS registra a dimensão do surpreendente de um estudo sociológico-antropológico do corpo e faz a seguinte pergunta: "quem iria consultar um antropólogo para saber se seu corpo funciona bem?" (POLHEMUS, 1978: 21)

Com isto, demarca-se o campo tradicional de compreensão do corpo humano para a Antropologia Social (leia-se também Cultural), o de um corpo que deve ser lido como "corpo social", situado entre o coletivo-social e o individual-psíquico-biológico (BERGER & LUCKMANN, 1973).

Uma investigação da Antropologia do Corpo pode ser efetuada a partir dos privilegiamentos que foram dados pelas Escolas Paradigmáticas, dentro de suas próprias determinações culturais (OLIVEIRA, 1988).

Em linhas bastante gerais, a Escola Francesa realiza estudos na extensão do paradigma durkheimiano da natureza coletiva e social de todas as

dimensões da existência humana e da associação com os modelos propostos pela Fenomenologia e pela Semiótica.

Na Escola Britânica, o que temos é uma concentração nos fenômenos simbólicos do corpo, especialmente no que se refere ao estudo da produção dos excedentes corporais - as unhas, as lágrimas, os cabelos, a urina, o excremento, os óleos, o sêmen.

A Escola Culturalista Americana enfatiza a cultura como conceito chave, privilegiando a diversidade cultural do comportamento corporal (pois, cada cultura expressará diferentes corpos) e desenvolvendo trabalhos preocupados com o registro desta variabilidade.

Foram eles que lançaram e aperfeiçoaram técnicas de observação e registro (sistemas notacionais) referentes ao corpo, suas atividades e comportamentos - por exemplo, os trabalhos de MARGARETH MEAD & GREGORY BATESON (1942) e os de MEAD & FRANCES MACGREGOR (1951) entre os Balineses.

Por exemplo, MEAD estudou como as sociedades nativas expõem seu corpo, a relação que mantêm com ele, tanto a nível de comportamento quanto a nível de representação.

Com isto, posso concluir que uma

Antropologia do Corpo, no sentido tradicional da disciplina, trouxe à tona três alinhamentos fundamentais do estudo do corpo humano:

- os movimentos, os gestos, a postura, a dança, o preparo corporal e a expressão facial;

- a arte decorativa corporal, a tatuagem, a escarificação, a modificação craniana, as deformações, a pintura e as vestimentas; e,

- os cabelos, as lágrimas, a urina, os produtos epidérmicos, o excremento, o sêmen e as unhas.

Uma concepção social do corpo humano parte da idéia de que o corpo é um *constructo* sócio-cultural e de que os usos e a expressão corporal, os símbolos e os excedentes resultam do processo de socialização a que todos os seres estão submetidos.

O primeiro trabalho nesta perspectiva, contrapondo-se à determinação biológica (Evolucionismo e Evolucionismo Darwinista), é o de ROBERT HERTZ, **Death and the Right Hand**, escrito em 1909.

Neste livro, encontramos o conhecido ensaio "A preeminência da mão direita: Um estudo da polaridade religiosa", onde o uso da mão direita aparece como a fusão do físico e do cultural (HERTZ, S/D).

Mas foi MARCEL MAUSS, com o seu **Essai sur**

L'Idée de Mort e com o "As técnicas do corpo" (*Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, 1935), que firmou a determinação sócio-cultural do uso de cada corpo individual.

MAUSS demonstra-nos o modo pelo qual uma sociedade determinada produz um uso determinado dos corpos; os movimentos, as posições, os gestos, desvelando a utilização dos corpos. MAUSS apenas aponta para este plano de trabalho e assinala o silêncio quanto ao "inventário e à descrição dos usos que se fizeram e que se continuam a fazer, no curso histórico, dos corpos humanos" (LÉVI-STRAUSS, 1988: 12).

As formas da excitação, a resistência, as possibilidades e os limites corporais fazem parte das culturas, diferenciando-se em cada uma delas. As técnicas e as condutas, as diferentes ginásticas e exercícios de preparo corporal, as anti-ginásticas e o movimento de conscientização do corpo constituem um sistema, que remete a contextos determinados e a processos históricos identicamente determinados.

Mas as sociedades não apenas produzem o uso como também a fisionomia, a *physis*, fazendo do corpo um produto idealizado, imaginado, sonhado socialmente. O corpo, submetido às impressões sociais e psíquicas, vai

sendo desenhado imaginariamente, fazendo do corpo físico o suporte plástico onde o traçado simbólico irá aparecer.

O corpo simbólico transcende os limites do corpo físico, sendo muitas vezes metaforizado ou metonimizado no corpo dos animais, nos utensílios, nas plantas, identificando o corpo, o seu sexo, o seu gênero, o seu fazer, por uma sucessão outra de elementos.

Assim como os objetos podem ser tornados corpos, os corpos podem também acessar a dimensão dos objetos.

JOSÉ CARLOS RODRIGUES, em sua dissertação de Mestrado em Antropologia Social, **Tabu do Corpo**, realiza um mapeamento das formas com que o corpo vai sendo socialmente desenhado, as intervenções que as sociedades realizam nos corpos - tatuagens, marcas, deformações (RODRIGUES, 1980).

Com isto, posso dizer que um corpo é o *locus*, o território, de uma inscrição, onde se dá uma comunicação. Comunicação esta que segue regras, códigos e linguagens sistemicamente determinadas.

Uma cicatriz, uma tatuagem, como elementos que precedem ao código escrito, fazem do corpo

a própria página do vivido - num contraponto, a literatura erótico-pornográfica produz um corpo na página, uma página-corpo. Como no jogo da troca entre corpo físico e corpo simbólico, também o literário pode substituir o corpo e se fazer corpo.

Outro exemplo possível se encontra no texto **A etiqueta no Antigo Regime**, de RENATO JANINE RIBEIRO, onde a etiqueta - código postural e comportamental - desvela a rede hierárquico-relacional e de poder a que estão submetidos os membros e os não-membros do Antigo Regime, na França (RIBEIRO, 1983).

A memória corporal, gravada na carne, no hábito, no gesto automático, vivendo na esfera do impensado e do inconsciente, é da ordem da permanência e nos persegue mesmo quando alteramos o nosso universo relacional ou a nossa posição na hierarquia social.

Todo o formato que um corpo assume, enquanto comunicação visual que é, expressaria, então, a dualidade, a dialética, o conflito, a oposição, entre indivíduo e personagem social.

3.2. A Antropologia Estrutural, a Hermenêutica e o Corpo.

Como já observamos no tópico anterior, em linhas gerais, a Escola Francesa de Antropologia trata a sociedade como um sistema de significação estruturado, de acordo com uma lógica própria, que é introjetada na mente dos sujeitos sociais e projetada no tecido social, sob a forma de representações.

Com isto, releva-se o estudo e a interpretação das relações entre o indivíduo e o grupo, entre o psíquico, o fisiológico e o social, fazendo dessa busca um espaço para a interdisciplinaridade.

Quando o objeto é o corpo, caberia aos antropólogos realizar uma etnografia do corpo, localizando-o, em sua presença física - a sua nudez de corpo físico, a sua imagem a nossa frente, as ações que pratica, os movimentos que executa (a cinesiologia), os ritmos que se impõe e que lhe são impostos, o seu formato, a sua anatomia, a sua fisiologia -, estética - como o anatômico-funcional vai sendo configurado em

estilo - e cultural - o modo como este corpo é apreendido, codificado, tanto nu quanto vestido e feito corpo sedutor, desinteressante, masculino, virilizado, feminino.

A cultura se opõe à natureza através de uma representação do natural.

Estes princípios se reproduzem no corpo humano, permitindo-nos falar de uma representação social do corpo que atravessa a vida cotidiana de cada um de nós em troca de uma identidade social.

Desse modo, define-se que são as relações sociais em sua globalidade e em seus parcelamentos, fragmentos, grupos, que determinam o IDEAL DE CORPO COLETIVO.

O mundo das representações funciona como a camada superposta ao suporte natural e material do corpo, que o recobre sem no entanto estar diretamente ligada a ele.

"Nesse sentido, para que possamos compreender sociologicamente o corpo, para que possamos transformá-lo em objeto da Ciência Social, é necessário apenas que apliquemos a ele a distinção que os sociólogos formularam entre o que chamamos de aspectos "instrumentais" e

"expressivos" do comportamento humano. A atividade expressiva é um modo de dizer ou de expressar alguma coisa, uma idéia ou estado espiritual; é uma atividade simbólica, à qual convém sempre indagar o que está sendo dito ou o que significa. Da atividade instrumental, procuramos saber para que serve, a que fim visa. Tudo o que for expressivo no corpo, tudo o que comunicar alguma coisa aos homens, tudo o que depender das codificações particulares de um grupo social, é objeto de estudo sociológico. Tudo o que for universal, tudo o que for apenas instrumental, tudo o que cumprir funções exclusivamente orgânicas, está fora da abordagem sociológica e pertence ao domínio dos cientistas naturais." (RODRIGUES, 1980: 46-47)

Portanto, o corpo aparece-me como o lugar da convergência entre o natural e o cultural.

O corpo aqui estudado é o corpo do homem, visto como sendo a sua própria Terra, "terra de Marlboro", onde os homens se encontram, "terra de Hércules" e de "Apolo", mas também de "Dioniso" e de "Narciso", onde a pele povoada de sulcos, óleos e pigmentos está marcada por relações sociais e hierárquicas, valores, histórias, memórias, crenças e identidades.

A constituição física abre as portas para o mundo das representações coletivas, das categorias que

irão guiar o nosso aprendizado corporal do mundo da vida, do cotidiano, do extra-cotidiano.

Numa análise significacional, de inspiração saussureana, o corpo pode ser apreendido por um sistema de oposições, onde o significado social resulta das relações que são estabelecidas entre o sistema corporal e o sistema social.

A oposição fundamental encravada no corpo seria a que se dá entre a VIDA e a MORTE. (1)

O corpo, como um portador, sofre a modelação da sociedade que ENCARNA nele, num sentido pleno, a sua fisionomia.

Desse modo, o corpo é uma representação da sociedade, um fato social total.

"Há, pois, muito mais, na noção de facto social total, do que uma recomendação dirigida aos investigadores, para que eles não deixem de pôr em relação as técnicas agrícolas e o ritual, ou a construção da canoa, a forma da aglomeração familiar e as regras de distribuição dos produtos da pesca. Que o facto social seja total não significa unicamente que **tudo o que é observado faça parte da observação**; mas também, e sobretudo, que numa ciência em que **o observador é ele próprio uma parte da sua observação**. Não fazemos assim alusão às modificações que a observação etnológica

traz inevitavelmente ao funcionamento da sociedade em que se exerce, porque esta dificuldade não é própria das ciências sociais; ela intervém em qualquer parte onde pretendemos fazer medições delicadas, isto é, onde o observador (ele mesmo, ou os seus meios de observação) são da mesma grandeza que o objecto observado. (...) Quando MAUSS fala de factos sociais totais, ele implica ao contrário (se o interpretarmos correctamente) que essa dicotomia fácil e eficaz é interdita ao sociólogo, ou no mínimo, que ela não podia corresponder senão a um estado provisório e fugitivo do desenvolvimento da sua ciência. Para compreender convenientemente um facto social, é preciso apreendê-lo **totalmente**, isto é, de fora como uma coisa, mas como uma coisa de que todavia faz parte integrante a apreensão subjetiva (consciente e inconsciente) que dela tomarmos se, inelutavelmente homens, vivêssemos o facto como um indígena em vez de o observarmos como um etnógrafo. (...)" (LÉVI-STRAUSS, 1988: 24-25)

A representação social do corpo é o procedimento simbólico que faz com que no corpo estejam presentes as mensagens sociais, capazes de serem lidas a partir de um código determinado culturalmente.

O corpo sofre do social, através de arranhes, desenhos, cortes, queimaduras, perfurações, técnicas de adestramento, entre as quais o Ballet e o Culturismo (Halterofilismo).

Essas marcas são verdadeiros SIGNOS, que operam no âmbito do Estético e dos Rituais de STATUS - por exemplo, as técnicas mesmas que entronizam o corpo de um sujeito determinado num modelo, num molde, num ideal a ser buscado, como é o caso que ocorre entre os dois grupos estudados. (2)

Todo o trabalho do Ballet se baseia numa alteração do eixo considerado normal do corpo, resultando ainda numa deformação constante dos membros por meio de uma atividade de alongamento.

No Halterofilismo, a alteração resulta de uma hipertrofia muscular.

As práticas corporais das quais resultam os signos estético-rituais se explicam por razões desta mesma ordem, referindo-se ao código social.

Desse modo, o corpo é entendido enquanto um OBJETO onde comunidades, grupos, sociedades inteiras irão investir e materializar seus sentimentos.

Também a relação do corpo-objeto com objetos de outra ordem - tais como halteres, sapatilhas, malhas, camisetas, aparelhos de ginástica, cigarros, bebidas alcoólicas, alimentação etc.- dependem das convenções sociais.

O alimento, especialmente, se relaciona

com a imagem corporal de um sujeito.

Em meu estudo, o alimento se localiza no eixo saudável-não saudável, sendo capaz de proporcionar o resultado excepcional, tornando-se não somente saudável mas também virtuoso, como no caso dos culturistas.

Desse modo, num exercício de síntese, posso dizer que uma semiologia do corpo tem como modelos centrais o ESTRUTURAL e o HERMENÊUTICO.

O MODELO ESTRUTURAL considera a realidade como um sistema de oposições recíprocas e específicas, no qual se constitui uma linguagem.

Uma metodologia estruturalista nos permite construir um modelo de corpo que nos capacite a identificar as oposições ali pertinentes, descrevendo o sistema.

"É, enfim, mostrar que existem modelos, subjacentes à consciência, que a plasman. Modelos que funcionam como uma espécie de gramática generativa estruturadora, capazes de suprir as lacunas do vocabulário, de produzir sentido pela atribuição das qualidades estruturais do conhecido ao elemento novo desconhecido, capazes de fazer com que os indivíduos considerem nojentas coisas até então desconhecidas por eles (um verme

particular desconhecido, tal ou qual secreção...), porque o novo é apreendido e incorporado por um sistema codificador que o analisa e o identifica em função de determinadas dimensões do já conhecido (Natureza/Cultura, Dentro/Fora, Intimo/Público, Sagrado/Profano...), antes de o posicionar em um sistema classificatório e de ditar as atitudes convenientes em relação a ele. É este código das codificações, esta estrutura fundamental, abstrata e geral, que queremos compreender, a partir da análise das práticas e das crenças que identificam os produtos do corpo humano como 'nojentos'." (RODRIGUES, 1980: 133)

No exemplo acima, o que estava em jogo era o nojo.

Em meu estudo, o corpo estruturalmente modelado remete a duas oposições fundamentais: Natureza e Cultura, Feminino e Masculino.

O que posso apreender é o modo como o corpo em sua construção vai sendo remetido para dentro desta **GRAMÁTICA GENERATIVA ESTRUTURADORA**, sendo incorporado por um código que define uma gramática dos sexos e dos gêneros.

O corpo sofre da expectativa de corresponder a um determinado *status* sócio-sexual e de gênero que é convencionado pela sociedade e pelas

técnicas em que foi introduzido.

Os papéis sexuais e a sexualidade estariam definidos como a zona intermediária entre a Natureza e a Cultura.

O MODELO ESTRUTURAL provoca uma espécie de recesso do discurso, pois a conjunção se dá sempre entre a língua e a fala, onde a língua é todo o código estrutural-sistêmico a ser apreendido por uma consciência científica (já que o código é estrutural e culturalmente inconsciente) e a fala é a mensagem particular de cada indivíduo.

Desse modo, a análise do corpo humano em geral e do corpo do homem em particular remete a um sistema semiótico finito e fechado, de oposições (entre natureza e cultura, entre masculino e feminino, especialmente).

O corpo signo se define pela própria noção de signo (SAUSSURE), COMO CORPO SIGNIFICANTE (MEIO FISICO), ONDE SE ALCANÇA UMA COMPREENSÃO FISICO-QUIMICA DO CORPO, E, COMO CORPO SIGNIFICADO (CULTURA), ONDE SE ALCANÇA UMA COMPREENSÃO DAS OPOSIÇÕES BINARIAS REGULADORAS DAS RELAÇÕES CULTURAIS.

O que se alcança, finalmente, é a linguagem como um sistema auto-suficiente de relações

internas, definidas (e definitivas) e fechadas.

Desse modo, eu me pergunto: como estudar uma linguagem? É o discurso o seu objeto e modo apropriado? Que tipo de saber resulta de uma tal pesquisa? Enfim, o que é a linguagem?

Na tradição cartesiana, o homem como ser finito, tinha por capacidade, essencialmente, pensar. O homem que pensa é o sujeito. A natureza como extensão, apresentava-se como realidade objetiva a ser pensada, sendo o objeto do homem.

A natureza era o real e ao homem cabia conhecê-la bem (leia-se dominá-la). Nesta adequação, produzir-se-ia a verdade, resultante do exercício da dominação do homem sobre o mundo natural.

A verdade é a enunciação, a posição do sujeito, a ponte entre o enunciado produzido e o evento real e objetivo.

Desta relação de adequação, deve surgir um método capaz de propor regras para que o pensamento alcance a verdade objetiva do mundo.

Na tradição hermenêutica, da qual temos HEIDEGGER como representante, o homem se define por existir co-existindo com outros seres humanos, e é nesta relação que nasce o pensamento.

O pensamento, portanto, deve caber no interstício do existir, fazendo-se uma forma de manipular, utilizar, dominar etc.

A verdade é uma produção humana, uma iluminação da coisa sob um olhar humano.

Toda relação entre teoria e objeto nasce de uma apreensão prévia, de um lugar onde o ser humano se encontra e se interliga às coisas.

Na fala, o ser se faz humano, co-existindo e apreendendo.

Nesta perspectiva, qualquer objeto não deverá ser estudado meramente como signo (o átomo da linguagem), mas como uma linguagem propriamente dita.

O corpo, como objeto de estudo entendido como signo é apenas mero objeto virtual.

O MODELO HERMENEUTICO considera cada realidade como sendo um aberto, resultando sempre de uma observação do fenômeno (uma "descrição densa"). O modelo é uma elaboração lenta, uma extração da coisa, uma compreensão.

A linguagem é uma forma de se viver, dizendo respeito, mais do que à estrutural formal das oposições que estão encravadas no corpo, ao sentido, aos procedimentos da significação (e da ressignificação).

3.3. O Corpo como Discurso, o Corpo-Discurso.

Como já foi dito no tópico anterior, FERDINAND DE SAUSSURE introduz a noção de discurso no interior da oposição língua/fala.

O discurso se encontra ao lado da fala.

Como não há uma lingüística da fala, tampouco pode haver uma teoria do discurso. É uma impossibilidade sistêmica, dependente da posição estrutural adotada por SAUSSURE.

BARTHES reconhecerá uma estruturalidade para o discurso, colocando-o sistemicamente ao lado da língua.

O discurso institui-se como sistema independente da fala individualizante. Só que, agora, o discurso torna-se um sinônimo de língua, funcionando do mesmo modo que esta.

O próprio BARTHES, em obras posteriores, irá criticar esta sua abordagem estrutural-sistêmica.

FOUCAULT dará ao discurso o estatuto de

objeto de saber e criará o saber apropriado ao discurso, onde este é a condição de articulação da linguagem.

O discurso não é o pensamento e nem tampouco a linguagem, mas a condição de um e de outro.

O discurso não é um documento do que se passa em outra parte, fora dele (na consciência individual, no espírito da época, na sociedade) mas um momento referido a si mesmo e a outros discursos.

O corpo-discurso é aquele que é estruturado a partir de um discurso sobre o corpo, onde o corpo é afirmado ou negado, mas não regido por sua fala muda, por sua mímica (sua pantomima) e sim por algo que lhe é exterior, que sempre o conta.

Como no exemplo de **Colônia Penal**, de KAFKA.

"Nossa sentença não é severa. Grava-se simplesmente com a ajuda da grade de ferro o parágrafo violado sobre a pele do culpado. Vai-se escrever, por exemplo, sobre o corpo deste condenado - e o oficial indica o homem - 'Respeite teu superior'. E ao viajante perplexo de perceber que o condenado ignora a sentença que sobre ele se abate, o oficial pleno de bom senso responde: 'Seria inútil de o fazer, pois ele vai aprender sobre seu próprio corpo'." (BRUHNS, 1989: 49)

Sofremos de um discurso disciplinar a nível ampliado, seja pela correção postural, seja pela educação (formal e informal), seja pela socialização.

Como disse FOUCAULT o corpo da modernidade é um corpo disciplinar - disciplinado para a produção (MARX), disciplinado para fazer falar a sexualidade (FREUD), disciplinado num exercício pleno do autocontrole, do autodomínio como forma da superação de si mesmo, mas também, apresentado como o único lugar possível para sermos livres e felizes, equilibrados e harmônicos.

O que temos é um fenômeno de sacralização do corpo e de uma corpolatria.

E o corpo, não teria a sua própria linguagem? Não é o corpo mais que fala?

Se não é ele que fala, quem o faz?

Nas práticas do Halterofilismo e do Ballet, a construção do corpo caracteriza-se por uma PRÁTICA EXAGERADA DA ATIVIDADE CORPORAL, já que este é o suporte primeiro da relação desses profissionais com o mundo, com o seu projeto de vida, com a sua forma de entrada na sociedade, ONDE O DISCURSO VAI SENDO POVOADO

DE CORPO POR TODOS OS LADOS.

COM O DISCURSO DO CORPO OU O CORPO-DISCURSO, nos corpos dos bailarinos e dos halterofilistas estudados, o que se faz presente é O ESTEREÓTIPO DO QUE FOI NATURALIZADO COMO SENDO O CORPO, daquilo que se formou por REPETIÇÃO, pelo TRABALHO DO PODER SOBRE O CORPO, pela RITUALIZAÇÃO.

"Como sempre, nas relações de poder, nos deparamos com fenômenos complexos que não obedecem à forma hegeliana da dialética. O domínio, a consciência de seu próprio corpo só puderam ser adquiridos pelo efeito do investimento no corpo pelo poder: a ginástica, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a nudez, a exaltação do belo corpo... tudo isto conduz ao desejo de seu próprio corpo através de um trabalho insistente, obstinado, meticoloso, que o poder exerceu sobre o corpo das crianças, dos soldados, sobre o corpo sadio. (...)" (FOUCAULT, 1982: 146)

Portanto, a extrema rigidez do processo de adestramento, de investimento no corpo pelo poder, faz dele o lugar privilegiado da REGRA e do RITUAL, como num determinado tipo de "religiosidade do corpo", um "corpo templo" da beleza física, da força.

E, mais ainda, um lugar limítrofe, onde estão reunidos um EXCESSO DE FORÇA SIMBÓLICA (UMA NOÇÃO DE THÉRESE BERTHÉRAT, TEÓRICO-PRATICANTE DA ANTI-GINÁSTICA) e NARCISISMO (VIDAL, 1985: 53).

Dai nascem os corpos RITUALIZADOS (DOUGLAS, 1973), GRAMATICALIZADOS (BASTIDE, 1972; 1975), ADESTRADOS (MAUSS, 1974), ou seja, o CORPO-DISCURSO.

3.4. O Corpo Ritualizado.

A hipótese da existência de um CORPO RITUALIZADO nasceu a partir da leitura dos textos de MARY DOUGLAS.

DOUGLAS é uma das principais expoentes da Antropologia Social Britânica, tendo uma abordagem confluyente a alguns dos estudos e problemáticas teórico-práticas promovidas pela Escola Francesa, de vertente durkheimiana-maussiana.

Em sua concepção, as sociedades reproduzem a sua estrutura através de mecanismos rituais e classificatórios. O corpo seria o lugar primeiro desta ritualização, mas também o da expressão dos conflitos (dos dramas) e da dinamicidade do campo do social.

Como MAUSS, ela considerará o corpo como uma expressão do social, mas com uma existência que não é meramente desta ordem.

O corpo opera como significante da sociedade. Sua linguagem e seu estilo se articulam com as demandas necessárias ao controle social, contendo em

si, numa perspectiva micrológica, toda a sociedade.

Mas o corpo também se defronta com o poder, com as regras, com o controle do social sobre os seus sujeitos.

Para DOUGLAS, a questão fundamental é que há um pré-existente, que é da ordem do inconsciente e do universal.

EM MAUSS, O CORPO É SEMPRE SOCIAL - NUM PENSAMENTO DE FUNDO KANTIANO, ONDE O QUE SE APRENDE E SE APREENDE NUNCA SE FURTA AS CATEGORIAS DO PENSAMENTO, AS REPRESENTAÇÕES.

EM DOUGLAS, O CORPO É SOCIAL, LUGAR-SIGNIFICANTE ONDE ESTA IMPRESSO O CÓDIGO ARBITRARIO DAS SOCIEDADES, MAS TAMBÉM, DE QUE ESTE CÓDIGO ARBITRARIO, JA NÃO SENDO TÃO ARBITRARIO ASSIM, ESTA PREESTABELECIDO INCONSCIENTEMENTE E OBEDECE A TÉCNICAS NATURAIS AO SER HUMANO - NUMA VERTENTE MAIS ESTRUTURALISTA, ONDE O INCONSCIENTE É QUIMICO.

ASSIM, AS RELAÇÕES ENTRE CABEÇA E CORPO, MEMBROS E TRONCO, ORIFICIOS, ETC., SERÃO ESTRUTURAIS AO INCONSCIENTE HUMANO, REMETENDO A UMA RAIZ FISIOLÓGICA E NATURAL, TAL COMO NAS PESQUISAS DE ROMAN JAKOBSON.

A literatura referente aos RITUAIS em Antropologia Social é muito vasta. Parto aqui, da noção

estruturalista de que o RITO CORRESPONDE A UMA FORMA DETERMINADA DE REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA DE UMA EXPERIÊNCIA SOCIAL (LÉVI-STRAUSS, 1970; DAMATTA, 1973).

Esta perspectiva difere de uma abordagem simbólica que reserva aos ritos um domínio apenas no campo religioso.

Para GLUCKMANN, RITUAL PRESSUPÕE A PRESENÇA DE UM COMPORTAMENTO MÍSTICO, DIFERINDO, PORTANTO, DA IDÉIA DE CERIMÔNIA.

O ritual caracterizaria momentos transcendentais da vida social, cujas prescrições obedecem a uma outra lógica que não a da rotina e a do cotidiano.

Em DAMATTA, esta outra lógica resulta de um rearranjo das categorias da vida cotidiana, fazendo inseparáveis "a matéria-prima do mundo cotidiano e aquela que constituiria o mundo do ritual (...)".

É um processo de deslocamento e rearranjo dos elementos o que se dá na dimensão ritual.

Portanto, nos momentos ritualísticos, as regras da sociedade são desnaturalizadas.

"O mundo ritual é, então, um mundo de

oposições e de junções, de destacamentos e de integrações, de saliências e de inibições de elementos. É neste processo que as 'coisas do mundo' adquirem um sentido diferente e podem exprimir mais do que aquilo que exprimem no seu contexto normal. Numa palavra, o mundo ritual é o mundo do efetivamente arbitrário e o mundo do puramente ideológico." (DAMATTA, 1974: 27)

O cotidiano é um fluxo automático, onde a valoração e a hierarquização parecem não existir.

O acontecimento ritual, como forma diferenciada de falar a respeito de um objeto (em meu estudo, o corpo), permitem um reconhecimento da tipologia que a sociedade produziu.

Os mecanismos de um ritual são três: Exageramento; Deslocamento; e, Condensação.

Tal como no Barroco, há uma abundância de elementos e de detalhes. Exageram-se, fermentam-se, os elementos do cotidiano.

O rito é redundante.

Não é apenas o corpo que nos conta isso, o trabalho de um código e de regras e técnicas. Mas também o relato, a insistência em fazer da fala um lugar do corpo e de sua atividade. Cada bailarino e cada

halterofilista que ouvi repetiam e exageravam o corpo nas suas falas, desdobrando-o através da voz. Cada pequeno detalhe, cada pequena história, quando se refere ao corpo, vai-me sendo contada e recontada inúmeras vezes, cheia de detalhes, cheia de reentrâncias.

Cada vez que nos encontramos, a fala faz reviver aquilo que foi vivido no corpo - seja o espetáculo, seja o ensaio, seja a aula.

"Prometem não falar de Ballet", mas é inevitável. É sempre o assunto, é sempre o que vem à tona, num encadeamento em cascata de múltiplas frases e múltiplas vozes, mostrando detalhes, apontando erros, rindo, procurando exaurir ao máximo e organizar o que se seguirá no dia seguinte, nova aula, novo ensaio, futuros espetáculos.

Entre halterofilistas, o mesmo aspecto aparece. De um corpo que abunda em músculos, segue-se o relato deste mesmo corpo, como se para legitimar aquilo que está investido de poder (WEBER), mas também como para homogeneizar (no sentido de hegemonia, em GRAMSCI) pela via do poder as diferentes legitimidades.

No corpo, o trabalho incessante e repetido inúmeras vezes e de modo minucioso e rígido, é o que garantirá a eficácia.

Muitas vezes, temos também a transferência de representações inseridas no corpo anatômico para alguma parte do corpo e/ou de um objeto associado a ele e que o reforce - assim é a perna em "X" dos bailarinos, o "bíceps" dos halterofilistas, e as malhas justas em ambos.

Estes elementos ficam, então, ressaltados, totalizando a experiência do indivíduo e a sua representação.

O corpo como objeto ritual é ainda passível de ser encarado como elemento condensador e polarizador de significados (TURNER 1972; 1974),
COMBINANDO PRINCÍPIOS SOCIAIS, MORAIS, NORMATIVOS E VALORATIVOS COM PROCESSOS NATURAIS E FISIOLÓGICOS.

3.5. O Corpo-Signo.

"O Sexo é um ossário de Signos. O Signo é um Sexo descarnado." (JEAN BAUDRILLARD)

Nesta ordem da ritualização, o corpo é eleito um objeto funcional sexualizado, capaz de nos salvar e nos liberar.

O corpo é duplicado, não como tal, mas como signos, simulacros que lhe dão o estatuto necessário para entrar na ordem da produção (e da auto-produção).

Neste procedimento ritualizado e nesta economia política dos signos do/no corpo, o que se abandona é a dimensão simbólica.

O indivíduo é convidado por todos os lados a habitar a sua própria casa corporal, a apropriar-se de seu próprio corpo, domando-o e dominando-o.

O investimento corporal é de ordem

narcísica, o corpo é uma marca registrada e o lugar mesmo da fragmentação.

"Objetivado como instância de salvação pessoal, o corpo vingá-se de seu possuidor. A punição pelo próprio corpo, transmutado em duplo pela barra que separa o sujeito de seu corpo-objeto é o efeito imediato desse movimento de emancipação e de autonomização formal, pelo qual ele é instituído como valor-signo. É esse antagonismo entre possuidor e objeto possuído que constitui o que BAUDRILLARD chama o *terrorismo do corpo*, e um novo paradoxo: o corpo enquanto instância ameaçadora é um território a colonizar; enquanto propriedade privada é objeto-fetice, prestando-se a um narcisismo dirigido que se configura como a quintessência das técnicas de domesticação da privacidade." (MELO, 1988: 173)

Nos procedimentos ritualizados o corpo significante está condenado a significar, a obter sentido.

O corpo como discurso é mais alienado do que o corpo explorado como força produtiva, pois tornado valor-signo erotizado, marcado no em si do corpo - numa situação de potencial estigmatização do sujeito pelo corpo, como ocorre no exacerbado trabalho do corpo entre

os bailarinos e os halterofilistas -, já não é mais para si (do sujeito).

O corpo é tal qual feito um objeto, estendendo esta relação a todos os outros objetos.

O que, na Idade Média, foi a reivindicação do corpo em relação ao dogma da superioridade do espírito, tornou-se hoje, a repressão do espírito, lugar ideal da liberdade, mitologia moderna, parcialidade tornada privilegiada pelo mesmo mecanismo que um dia fez da alma um lugar autônomo.

O sujeito está envolvido numa trama e a sua direção é o outro, afetar o outro (poder, poder de afetar) e captar algo do outro, do corpo desejante.

Mas este algo a ser captado é um pedaço do corpo do outro que é capaz de contar a respeito do próprio sujeito, um fim da possibilidade da troca simbólica na liberação de um desejo isolado na individualidade.

O que alcança o corpo-signo é o lugar da mutilação.

3.6. Identidade Sexual e Ambigüidade.

Quando falo em identidade sexual pressuponho duas questões: a da homossexualidade, no seu sentido usual, de relações sexualizadas entre indivíduos do mesmo sexo, e, a do narcisismo.

FREUD nos aponta que os indivíduos homossexuais procedem sobre bases narcisistas e procuram num jovem parceiro o mesmo amor que sua mãe lhes ofereceu, e amor no sentido de oferecimento de um modelo de representação unificada do sujeito que remete ao mesmo modelo da mãe ou que a mãe ofereceu.

O amor narcísico, amor pela imagem, torna-se prioritário em relação à biologia (ao amor sexualizado). Ele se apóia no corpo como extensão, nascendo da representação visual do corpo e transcendendo-a.

Tal como uma tatuagem, que dá ao ser feita, mas que ao acariciar o narcisismo do sujeito, constitui-se em erógeno. (MAGALHAES, 1984)

O objeto real (o corpo do outro) pode ser

elemento de dupla satisfação, satisfação sexual (erógena) e satisfação narcísica.

O objeto fisicamente constituído sofre de uma diversidade representacional. Assim como ele é, o corpo físico, biológico para o discurso médico, e o corpo mercadoria para o fenômeno corpólatra, o corpo passa ao sujeito como lugar do prazer mas também como o provocador do desejo, o que desperta admiração no outro.

O que se institui é um juízo sobre o eu em que o sexo é instrumento do narcisismo. (BLEICHMAR, 1983)

Retomemos o complexo de Édipo. O primeiro amor de um menino é a sua mãe. Também para as meninas, a mãe é o primeiro objeto de investimento, pois é esta que garante aos filhos e filhas a satisfação das necessidades vitais. Mas o menino ama a mãe e elege o pênis como objeto de satisfação narcísica. A menina, pelo complexo de castração, deverá realizar um duplo movimento: abandonar o clitoris em favor da vagina como objeto da eleição narcísica e substituir a mãe pelo pai como objeto amoroso.

A feminilidade emerge, assim, da diferença entre os sexos e não de uma diferença entre os gêneros.

Na teoria psicanalítica, gênero corresponde a determinações físicas ou psíquicas, comportamentos, fantasmas, etc., relacionados à distinção masculino-feminino, indo de diferenças somáticas "secundárias" até o gênero gramatical, hábitos, costumes, papel social, etc.. Sexo é o conjunto de determinações físicas ou psíquicas, comportamentos, fantasmas, etc., relacionados à função e ao prazer sexuais.

Portanto, quando falo em sexo e em identidade sexual estou a me referir a características anatômicas que distinguem homem e mulher, a práticas sexuais específicas, às eleições sexuais de cada um.

A diferenciação sexual corresponde à passagem para uma estrutura triangular, onde se aceita que o outro não apenas nos deseja, mas também que irá desejar um terceiro. Ou seja, ser desejado sem ser o único. Não há complementação definitiva no outro. Um sujeito não é o único onde posso investir meu desejo, mas os sujeitos são posições uns em relação aos outros, de modo que o desejo se dirige, inconstante, volátil, nas diversas direções posicionais.

A diferença de gêneros não possui este valor pulsional, de vontade de saber.

O que o gênero oferece é uma distinção entre sujeitos, ainda no âmbito do narcisismo.

O sexo problematiza a diferença.

Uma estrutura que tem por fundo o gênero baseia-se na lógica do UNO, da exclusão da diferença, lógica presente em nossa humanidade e em nossa individualidade. Lado a lado, temos a lógica da DIFERENÇA, que retira o um do seu isolamento e o põe diante do diferente - em si e no outro.

JACQUES LACAN constitui um discurso que trata do Inconsciente e de sua estrutura, reduzindo-o a dimensão de uma Linguagem. A ordem do simbólico é o que constitui o ser.

O sujeito se dá na alteridade, reconhecendo-se a si mesmo como presença do outro sujeito e do Outro. O Outro é o lugar psíquico não-individual de uma lógica que nos supera e que nos determina.

Então, quem fala em mim? Quem pensa por mim?

Essa estrutura determinante seguiria uma lógica binária, de presença-ausência, masculino-feminino, natureza-cultura, etc. O mesmo jogo que faz o bebê sorrir diante do

aparecimento-desaparecimento de uma figura diante do seu olhar.

Lógica intersubjetiva e temporalidade do sujeito fundamentam a dimensão do inconsciente como discurso do Outro.

O Outro fala em nós sobre si, tal como o discurso poético (JAKOBSON), numa sucessão de metáforas (metáfora, um sintoma que substitui um símbolo por outro, obscurecendo o procedimento de remoção) e metonímias (o desejo que se dirige para um objeto substitutivo, tornando indecifrável o fim último de todas as nossas aspirações, aquele pelo qual todo desejo de deslocamento metonímico se revela como desejo do Outro).

Desse modo, o que se pode fazer é brincar de fazer jorrar significados eludidos e delusórios, jogar.

Desse modo, em LACAN ESTRUTURALISTA COMEÇA A APARECER A VONTADE DE UM LACAN HERMENEUTA, INTERPRÉTE.

Portanto, põe-se em jogo a própria sexualidade e com ela a identidade sexual.

O corpo do sexo torna-se um artifício, ambíguo e transexual.

Se o sexo problematiza a diferença, como foi ditado alguns parágrafos acima, cada vez mais o corpo se distancia do sexo (e, portanto, do gozo - pois o corpo em psicanálise será sempre o corpo do gozo), tornando-se indiferente a ele, emudecendo por exacerbá-lo numa encenação.

O corpo torna-se prótese, destinado mais a seduzir do que a fazer gozar.

JEAN BAUDRILLARD nos diz:

"Somos todos transexuais. Assim como somos mutantes biológicos em potência, somos transexuais em potência. E não é questão de biologia. Somos todos *simbolicamente* transexuais. Vejam a CICCiolina. Haverá encarnação mais maravilhosa do sexo, da inocência pornográfica do sexo? Contrapuseram-na a MADONNA, virgem produto da aeróbica e da estética glacial, desprovida de qualquer charme e sensualidade, andróide com musculatura, que, por isso mesmo, conseguiram transformar em ídolo de síntese. Mas não é também a CICCiolina uma transexual? Os longos cabelos loiros, os seios moldados em concha, as formas ideais de boneca inflável, o erotismo liofilizado de história em quadrinhos ou de ficção científica e, principalmente o exagero do discurso sexual (nunca perverso, nunca devasso), transgressão total sob controle; a mulher ideal dos telefones rosas (*minitel rose*), mais uma ideologia carnívora que nenhuma mulher hoje assumiria - a não ser uma transexual, um travesti: só eles, é sabido, vivem de signos exagerados, de

signos carnívoros da sexualidade. O ectoplasma carnal que é a CICCiolina encontra-se com a nitroglicerina artificial da MADONNA ou com o charme andrógino e frankensteiniano de MICHAEL JACKSON. São todos mutantes, travestis, seres geneticamente barrocos, cujo visual erótico esconde a indeterminação genética. Todos são *gender-benders*, *trânsfugas do sexo*." (BAUDRILLARD, 1990: 28)

Os bailarinos vivem na encenação o corpo masculino, o corpo do gênero.

Fora da cena a identidade sexual e de gênero fica à deriva, ambígua.

Entre os halterofilistas, a encenação ainda é mais drástica. O halterofilista não tem um lugar da cena, ela se dá em todo lugar, pelo investimento extenso da representação. O halterofilista é um mutante, tal qual MICHAEL JACKSON.

Ele investe no VISUAL .

"O visual é uma espécie de imagem minimal, de definição menor, como a imagem vídeo, imagem tátil como diria MCLUHAN, que nem provoca o olhar ou a admiração, como ainda o faz a moda, mas um puro efeito especial sem significado particular. O visual já não é a moda, é

uma forma ultrapassada da moda. Já não apela para a lógica da distinção, já não é um jogo de diferenças, *recorre à diferença sem nela acreditar*. É a indiferença. Ser torna-se uma *performance* efêmera, sem futuro, um maneirismo desencantando num mundo sem maneiras..." (BAUDRILLARD, 1990: 31)

Diferentemente do bailarino (que ainda vive num regime parcial da estética), o halterofilista se constrói minuciosamente não para a Arte mas para a Mutação, para o "Ser".

O halterofilista nos livra da problemática do sexo e do gênero.

O bailarino não. Ele nos relembra, através daquilo que fabrica, uma mística, uma transcendência.

O Ballet, como técnica de construção do corpo, não alcança a ambigüidade, não é barroco.

É entre eles, no tempo fora do espetáculo, na sala de aula, que a vertigem aparece.

3.7. O Corpo em Festa.

Se o corpo é o espaço primeiro de todo ser humano, a prova de realidade que define a existência do ser, a sua imagem (auto-imagem e imagem coletiva), constitui-se como um lugar determinado da cultura.

O corpo é o primeiro suporte das relações sociais.

De acordo com JEAN DUVIGNAUD, a festa é uma atividade de contestação ou de destruição de uma determinada experiência do espaço.

Se o corpo é um espaço, algo não modelado e não violado pelas regras sociais, ao tornar-se um território, passa a ser identificado a um grupo, tendo em si registradas as marcas simbólicas do social (o lugar que nos separará definitivamente do real).

O corpo territorializado-identificado é o que permite o diálogo entre os sujeitos, as trocas amorosas, a manutenção e vivência dos rituais, etc.

Os sistemas simbólicos são uma resposta à agressão fundamental - a morte.

O trabalho da natureza e, portanto, do corpo, é o da produção e consumo da vida. A natureza vive um processo contínuo de desejo e de aniquilamento, onde a sexualidade e a morte, a produção e a destruição, mantêm um vínculo indissolúvel.

O trabalho da sociedade é o de coletivizar a morte e constituir técnicas que operacionalizem o medo coletivo.

O corpo-território é o lugar onde o poder intervém, disciplinarizando o corpo e construindo os gêneros.

Portanto, as relações de gênero são relações culturais e de dominação, atuando sempre nos modos como percebemos e definimos um corpo masculino e um corpo feminino.

A Antropologia sempre esteve ocupada da construção dos gêneros e dos sexos, relacionando isto à dimensão estigmatizada da homossexualidade e à noção de ambigüidade.

Em linhas gerais, o problema sempre esteve que a cultura do corpo é uma cultura da exterioridade, diferença primordial no dentro de uma cultura que segue as normas e regras de um racionalismo exacerbado, de uma cultura da mente.

O que esta cultura buscou foi um modo de obter lugar dentro da sociedade, pagando o preço da sua diferença por uma adequação constante que, desde o advento da Psicanálise, tornou-se paradigmática.

Mas, os corpos divinizados pelos seus cultores - nos espelhos que surgem de todos os lados; nos aparelhos e nas barras onde a ausência é a própria presença, pois que foram produzidos sobre o desenho do corpo humano; nas fotografias, nos *posters*, nas revistas; nas roupas, que marcam ou que ampliam as formas; nas estatuetas de pequenos deuses musculosos, prêmios dos campeonatos: e, finalmente, nos homens que circulam, que levantam pesos, que alongam os músculos, que transpiram no peso e na dança -, desenvolvem também uma AMBIGÜIDADE, uma reivindicação do corpo contra o poder, uma transgressão, um "transe".

"(...) a partir do momento em que o poder produziu este efeito como consequência direta de suas conquistas, emerge inevitavelmente a reivindicação de seu próprio corpo contra o poder, a saúde contra a economia, o prazer contra as normas morais da sexualidade, do casamento, do pudor. (...)" (FOUCAULT, 1982: 146)

A AMBIGÜIDADE - presente, por exemplo, no fato de que o corpo forte e viril de um halterofilista de campeonato é construído num rígido regime alimentar, onde as carnes vermelhas, o sangüíneo, são banidos e trocados por uma carga mínima de verduras e frutas e, um copo de suco de laranja a mais é capaz de provocar uma crise estomacal - pode instaurar um DEVIR-EFERVESCENTE do corpo (GUATTARI, 1985), uma A-ESTRUTURALIDADE fundamentada na corporeidade.

Para além ou para aquém do corpo como valor privilegiado, como veículo de comunicação e como potencial de glorificação individual, no FORA DA VISIBILIDADE DOS ESTEREÓTIPOS QUE OPERAMOS, há uma ESFERA DE EFERVESCÊNCIA, de MISTURA-AÇÃO DAS CORPOREIDADES, FEMINILIZANDO O MASCULINO PELO SEU EXCESSO.

"Ao nível do corpo social, a libido encontra-se efetivamente tomada pelos dois sistemas de oposição de classe e de sexo: ela tem que ser machona, falocrática; ela tem que binarizar todos os valores - oposições forte/fraco, rico/pobre, útil/inútil, limpo/sujo, etc. Ao nível do corpo sexuado, a libido está empenhada, pelo contrário, num devir

mulher. Para ser mais exato o devir mulher serve de referência, eventualmente de tela aos outros tipos de devir (...)." (GUATTARI, 1985: 35)

Com isto, estou a dizer que, o devir-mulher é arregimentador, eixo paradigmático, de ruptura com o procedimento ritualizador e identificatório (pois, lembremos que GUATTARI e DELEUZE são críticos vorazes das Teorias da Identidade).

O devir-mulher é um procedimento nômade, que não quer mais a codificação-decodificação-recodificação dos corpos. O devir-mulher é a operação do teatro gestual do homem em sua masculinidade (entendida como a construção cultural desta, dentro do eixo binário de oposições masculino/feminino), num deslocamento dos códigos estabelecidos, fazendo surgir este corpo-máscara desnaturalizada. Ou, talvez, melhor, revelando ao corpo a máscara que ele é, regido pelo Outro (do código, da cultura) e desvelando-o para a potência de metamorfose que desta iluminação mascarada provém - potência de jogar, de modelar máscaras, de interpretar, de avaliar etc.

As imagens pré-estabelecidas pelas categorias que guiam a construção dos corpos deságuam no exibicionismo público do corpo - nos campeonatos de halterofilismo e nos espetáculos de ballet -, onde o "corpo feito" será apenas o suporte de outras cadeias de significados derivados e à deriva, que dependerão da encenação - por exemplo, quando o corpo de um homem, construído sob os moldes e medidas do corpo masculino é utilizado como suporte para campanhas publicitárias de produtos femininos, ou vestido de mulher, flutuando intensamente para fora da identidade corporalizada (de homem, de macho, de masculino).

O corpo congelado só poderá ser um se quiser ser outros, numa dissolução do eu, numa perda da identidade pessoal.

No fisiculturismo, no momento mesmo em que sobem ao palco, no dizer de Ma. há um prazer não da identidade mas da perda da identidade, pela supressão do eu em favor das massas de corpos ali presentes.

O que está em jogo, contrapondo-me aqui às teorias da identidade, é o abandono do eixo paradigmático do idêntico (que pressupõe uma série de elementos constituintes, tais como o grupo, as trajetórias etc.) em nome de uma "identificação" pela

máscara, onde o importante não é se eu me identifico com o outro (e podemos, portanto, trocar) mas se eu repito o outro.

O homem pode, então, ser composto por uma multiplicidade, num traço de ambigüidade sexual.

A noção de gênero sofre um rearranjo. A ambigüidade constitutiva que percorre os homens têm várias faces num plano social, determinadas mais pelas máscaras do que pelos papéis que as personagens desenvolverão.

Ao relacionar-se com a sociedade, o corpo é comprimido em séries diversas de elementos identificatórios de gênero (masculino, no caso), sofrendo uma restrição da sua ambigüidade constitutiva. Esta restrição desenha os papéis, papéis estes que não se totalizam nos seres, no seu devir.

A vida, portanto, não seria um processo contínuo de acumulação mas de dissolução (GEORGES BATAILLE), excesso, transgressão, **parte maldita**.

O corpo em festa é aquele que pode se dispersar, **desfazendo a identidade a cada instante e caindo no esquecimento de Deus**. (BAUDRILLARD, 1976: 244)

Contra o corpo-signo, a alegoria do açougueiro de CHUANG-TSU.

"Desse modo de desconstrução, a alegoria do açougueiro de CHUANG-TSU é a forma exemplar. A partir de um determinado momento de sua vida, a arte do açougueiro consoma-se num ato perfeito de troca que transcende a técnica vulgar de seu ofício. Ele já não mais precisa afiar a lâmina de sua faca, pois que a faz habilmente penetrar no vazio intersticial entre os ossos do boi; prescinde dos olhos, opera com o espírito: é assim que ele esquarteja o boi sem ao menos tocá-lo.

Exemplo perfeito da análise, diz BAUDRILLARD,

e de sua prodigiosa operacionalidade a partir do momento em que ultrapassa a visibilidade plena, substancial, opaca do objeto, ... para atingir o reconhecimento da articulação do vazio, da estrutura do vazio onde o corpo se articula...

Na troca entre a faca e o corpo é a diferença que opera sobre a diferença. A faca *articula a falha desse corpo e, por essa mesma operação, o desconstrói segundo seu ritmo*. O corpo sob o corpo, as palavras sob as palavras: a troca simbólica não é da ordem de um conhecimento objetivo; ela não é tampouco uma correlação de forças. É resolução anagramática:

Aqui, o fio do sentido é outro: ele afasta o corpo manifesto e segue o corpo sob o corpo como o faz o anagrama segundo o modelo de dispersão e de resolução de um termo, de um *corpus princeps* cujo segredo é a articulação que corre sob o

discurso e sublinha alguma coisa, um nome, uma fórmula, cuja ausência assombra o texto.

O corpo, assim como o texto. Vê-se como, para BAUDRILLARD, o analítico e o poético articulam-se em torno da estrutura única do ato de troca. Ela é, além disso, a forma do político, tal como se depreende da análise semiológica dos grafites nos muros de Nova Iorque, cujo significado reside para BAUDRILLARD na própria negação do significado (afirmação que se aplica, aliás, à perspectiva do autor, pois ao negar a semiologia, ele faz ainda, e apesar de tudo, semiologia). É por interceptarem a rede do código, desrespeitando a sintaxe urbana e o suporte arquitetônico, que as inscrições parietais de Nova Iorque podem ser lidas como ruptura simbólica, insurreição pelos signos. Em face das oposições distintivas que estruturam a harmonia do ambiente, elas instauram a diferença absoluta. Os grafismos dos metrô e dos ônibus diferem, em seu contra-senso, tanto dos 'supergrafismos aplicados' (*City Walls*), obras artísticas de cenografia urbana contratadas pela municipalidade, quanto das manifestações políticas dos guetos, na medida em que estes, ao veicularem uma mensagem, constroem um sentido." (MELO, 1988: 212-213)

Desse modo, o corpo-signo, ligado a uma função poética (no sentido de JAKOBSON) e a compreensão de ritual (MARY DOUGLAS), ainda seria apenas a redução do corpo à noção de valor.

O corpo, o político e o poético numa
revolução em escala microscópica.

O corpo que deveria esconder significados
ocultos passa a ser apenas aquilo que mostra e se
metamorfoseia.

Cansado de falar, deixa-se apenas à ordem
da contemplação de sua passagem.

Notas

(1) A MORTE é tratada como um tabu, dissimulada em nossas falas, higienizada em nossas práticas, mas também exacerbada nas colunas policiais e nos programas jornalísticos, tanto no rádio quanto na televisão.

Para RODRIGUES (1980), dentro da linha de pensamento da Escola Sociológica Francesa, a resposta social diante da morte é uma projeção da estrutura social diante da morte do símbolo que o corpo é - entropia do corpo, entropia do social.

(2) Tanto o corpo negado, por exemplo pelo banho que purifica os odores do corpo, pelos gestos contidos etc., como o discurso do corpo-sujeito, numa nova ideologia ligada ao "natural" - segundo THÉRESE BERTHÉRAT -, atuam como "en-formadores".

CAPITULO IV.
CORPOS BARROCOS.

4.1. O que é o Barroco?

"Se o Barroco é definido pela dobra que vai ao infinito, em que ele é reconhecido de uma maneira mais simples? Primeiramente, ele é reconhecido no modelo têxtil, tal como é sugerido pela matéria vestida: é preciso que já o tecido, a vestimenta libere suas próprias dobras da sua habitual subordinação ao corpo finito. Se há um vestuário propriamente barroco, é ele largo, com saias, com ondas infláveis, borbulhante, envolvendo o corpo com suas dobras autônomas, sempre multiplicáveis, em vez de se limitar a traduzir as dobras do corpo: um sistema renano do tipo canhões, mas também o gibão, o manto flutuante, o enorme colarinho, a camisa transbordante, tudo isso constitui a contribuição barroca por excelência ao século XVII. Mas o Barroco não se projeta somente em sua própria moda. Em todos os tempos, em todo lugar, ele projeta as mil dobras de vestes que tendem a reunir seus respectivos portadores, a transbordar suas atitudes, a ultrapassar suas contradições corporais e a fazer das suas cabeças outros tantos nadadores.(...) Já não é uma arte das estruturas, mas das texturas, como os vinte mármores que Bernini compôs." (DELEUZE, 1991: 183-184)

"A unidade da matéria, o menor elemento do labirinto é a dobra, não o ponto, que

nunca é uma parte, mas uma simples extremidade da linha. Eis por que as partes da matéria são massas ou agregados, partes tidas como o correlato da força elástica compressiva. A desdobra, portanto, não é o contrário da dobra, mas segue a dobra até outra dobra. 'Partículas reviradas em dobras' e que um 'esforço contrário muda e torna a mudar'. Dobras de ventos, de águas, do fogo e da terra, e dobras subterrâneas de filões na mina. Os dobramentos sólidos da 'geografia natural' remetem, inicialmente, à ação do fogo e, depois, à ação das águas e dos ventos sobre a terra, um sistema de interações complexas; e os filões das minas são semelhantes às curvaturas das cônicas, terminando algumas vezes em círculo ou em elipse, prolongando-se outras vezes em hipérbole ou parábola. A ciência da matéria tem como modelo o origami, diria o filósofo japonês, ou a arte de dobrar o papel." (DELEUZE, 1991: 17-18)

O corpo entendido enquanto MASCARA (vestimenta) e ENVELOPE (Eu-Pele) tem um regime barroco de funcionamento. O modelo privilegiado consiste na reunião do têxtil e do texto. (ANZIEU, 1985; MAERTENS, 1978)

A vestimenta da pele no corpo dos halterofilistas corresponde a uma liberação das dobras em relação à finitude da extensão do corpo. O trabalho do músculo multiplica as dobras corporais, fazendo

transbordar os limites e ultrapassar as contradições.

A estrutura anatômica é subvertida em função de uma textura muscular.

No Ballet, o têxtil se encontra no lugar mesmo da moda, do figurino de ensaio e não no de cena. As roupas de ensaio, num jogo infinito de sobreposições de malhas ultrapassam o corpo finito do bailarino no seu exercício diário do limite.

A estrutura anatômica, regida por um trabalho constante de deformação do eixo dito normal de desenvolvimento do corpo e na constituição de uma outra estrutura, é subvertida pelo figurino de trabalho, pela sobreposição de peças, pela autonomia das vestes, que invadem a superfície corporal, numa disrupção com o novo modelo de corpo.

As dobras da roupa não explicam o corpo, mas formam uma aventura desleixada e espiritual de desestruturação, pela textura, das estruturas anatômicas dos bailarinos.

"... as dobras da vestimenta ganham autonomia, amplitude, e não apenas por um simples cuidado de decoração mas para exprimir a intensidade de uma força espiritual que se exerce sobre o corpo,

seja para revertê-lo, seja para restabelecê-lo ou para elevá-lo, mas sempre para revolvê-lo e moldar seu interior." (DELEUZE, 1991: 185)

As dobras da musculatura e as dobras dos panos e malhas são autônomas em relação à anatomia.

Elas expressam um TRABALHO DA FORÇA SOBRE O CORPO, um TRABALHO DO MUNDO E DA ENERGIA SOBRE O FINITO DE CADA CORPO, saturando-o de dobras que, se distendidas não encontrariam um fim.

Assim, o corpo do halterofilista e os seus estereótipos têm na expansão do volume muscular, das dobras estéticas do corpo, uma possível lição de infinitude, como se ao desdobrarmos estes corpos eles nunca terminariam de se desdobrar, em extensão.

"A lei de extremo da matéria é um máximo de matéria para um mínimo de extenso. Assim, a matéria tem tendência para sair do quadro, como é freqüente na ilusão de óptica, e para esticar-se horizontalmente: é certo que elementos como o ar e o fogo tendem para o alto, mas a matéria em geral não pára de desdobrar suas redobras em comprimento e largura, em extensão. Wölfflin destacou essa 'multiplicação das linhas em largura', esse gosto pelas massas e esse

'pesado alargamento da massa', essa fluidez ou viscosidade que arrasta tudo para um declive imperceptível, toda uma conquista do informal: 'o gótico sublinha os elementos de construção, molduras sólidas, enchimento leve; o barroco sublinha a matéria: ou a moldura desaparece totalmente ou permanece, mas, apesar do desenho tosco, não é suficiente para conter a massa que transborda e passa por cima'." (DELEUZE, 1991: 185-186)

A matéria assume o seu tom de obesidade, fazendo desaparecer o corpo naquilo que é a sua forma original renascentista e talhada, para colocar no lugar algo que não mais delimita o corpo mas expande a matéria.

O corpo diante do espelho cuida de si mesmo e da manutenção da imagem.

A técnica do Ballet ensina a olhar-se continuamente no espelho sem perder a concentração, ou, muito antes pelo contrário, concentrado no fundo do espelho, na imagem refletida e dominadora, imagem-lei que nos rege.

No halterofilismo, também o espelho existe e é uma profusão no espaço das academias.

Mas algo difere.

O corpo musculoso é um corpo sem limites, a lei da expansão da matéria não se opõe ao mundo exterior, muito antes pelo contrário, é ela uma digestão de todo o espaço na aparência.

O musculoso não quer ser separado da externalidade.

O corpo cresce e para nada serve.

O corpo no Ballet serve para significar, narrar, etc., espetacularizar dentro do campo da representação.

O corpo musculoso apenas transborda.

Portanto, a aventura do corpo está em ficar na superfície, em saber que as máscaras são fronteiras e que a transgressão corporal consiste na supressão das fronteiras pelo excesso da matéria.

Ou ficar na superfície, brincando com as máscaras enquanto fronteiras, diante dos espelhos, como nos intervalos das aulas de ballet ou nas poses programadas para a fotografia, com as quais transgredimos pela margem, o corpo-signo em incorporal.

HA UM OBJÉCTIL A SER OLHADO: O CORPO ENTRE BAILARINOS E HALTEROFILISTAS.

UM OBJETO EM CONTINUA VARIAÇÃO, NUMA MODULAÇÃO QUE SE DA NO TEMPO.

333

A apreensão de um objeto, no seu campo de ação, não remete mais ao molde inicial (ao modelo, à lei do Ballet, do Culturismo), mas há um jogo permanente da desmoldagem.

A apreensão do objeto é um acontecimento.

Como posso distinguir um CORPO-JANELA, que tem como modelo algo exterior, de um CORPO-SUPERFICIE, tábua opaca para a tabulação, para a inscrição de linhas cifradas?

Como posso distinguir um corpo obediente de um corpo opaco e irrepresentável, não reflexível, estranho a si mesmo, transgressivo a si mesmo e ao em si, um corpo para si enquanto estranho?

De que matéria é feito?

"A matéria apresenta, pois, uma textura infinitamente porosa, esponjosa ou cavernosa, sem vazio; sempre uma caverna na caverna: cada corpo, por menor que seja, contém um mundo, visto que está esburacado de passagens irregulares, rodeado e penetrado por um fluido cada vez mais sutil, assemelhando-se o conjunto do universo a 'um tanque de matéria que contém diferentes flutuações e ondas'." (DELEUZE, 1991: 16)

Como se dá a passagem de um BURACO para uma DOBRA? Se é que ela existe?

O corpo-janela é esburacado, aberto, buscando fora de si a sua constituição.

O corpo-superfície se produz no seu desdobrar-se. Ele não é um oco a ser preenchido, mas um pleno, um cheio, um obscuro, de onde tudo sai, tudo emana.

"Nesse sentido, não é necessário invocar situações muito modernas, a não ser que sejam aptas para fazer compreender o que já era o empreendimento barroco. Desde há muito, há lugares nos quais o que se tem para ver encontra-se dentro: cela, sacristia, cripta, igreja, teatro, sala de leitura ou de estampas. É por tais lugares que o Barroco se interessa, para deles extrair a potência e a glória.(...) A mônada é uma cela, uma sacristia, mais do que um átomo: um compartimento sem porta nem janela, no qual todas as ações são internas." (DELEUZE, 1991: 48)

E eu digo aqui, no teatro do corpo, a academia, a sala de espelhos e a caixa preta do palco são como a cela e a sacristia. Tudo que lhe vai bem é interior. É do espaço interno que nasce a potência. Os

espelhos são interiores e não refletem o fora, mas projetam-se mutuamente, fazendo da parede e do espaço o Mesmo. Daí surge o corpo, o corpo no espelho, o corpo espelhado, o corpo que espelha os outros corpos do dentro, o corpo que é a materialização da potência.

No halterofilismo, a produção do corpo é o exacerbamento do maquinismo, numa identificação do corpo com as máquinas e os pesos, mas é também um barroquismo estético muscular, onde tudo é suprimido para a musculatura distender-se, vir à tona, aparecer.

"As mônadas 'não têm janelas pelas quais algo possa entrar ou sair', não têm 'buracos nem portas'. Arriscamo-nos a compreender isso de maneira muito abstrata se não tentamos determinar a situação. Um quadro tem ainda um modelo exterior, é ainda uma janela. Se o leitor moderno invoca o desenrolar de um filme no escuro, sabe que o filme foi rodado. Então trata-se de invocar as imagens numéricas, sem modelo, saídas de um cálculo? Ou, mais simplesmente, deve-se invocar a linha de inflexão infinita, que vale por uma superfície, como a encontrada em Pollock, em Rauschenberg? Precisamente, a propósito de Rauschenberg, pode-se dizer que a superfície do quadro deixava de ser uma janela aberta ao mundo para tornar-se uma tábua opaca de informação sobre a qual se inscreve a linha cifrada. O quadro-janela é substituído pela tabulação, pela tábua na qual são inscritos linhas, números,

caracteres cambiantes (o objectil). Leibniz não pára de armar tábuas lineares e numéricas com as quais guarnece as paredes internas da mônada. Os buracos são substituídos pelas dobras. Ao sistema janela-campo opõe-se o par cidade-tábua de informação. A mônada leibniziana seria uma tábua desse tipo, ou sobretudo um compartimento, um apartamento inteiramente coberto de linhas de inflexão variável. Seria a câmara escura dos NOUVEAUX ESSAIS, guarnecida por uma tela distendida e diversificada por dobras moventes, viventes. O essencial da mônada é ter um FUNDO SOMBRIO: dele ela tira tudo, e nada vem de fora ou vai para fora." (DELEUZE, 1991: 47-48)

"A mônada é a autonomia do interior, um interior sem exterior. Mas ela tem como correlato a independência da fachada, um exterior sem interior. A fachada, sim, pode ter portas e janelas; está cheia de buracos, embora não haja vazio, dado que o buraco é apenas o lugar de uma matéria mais sutil. As portas e janelas da matéria abrem-se e mesmo fecham-se tão somente de fora e para o fora." (DELEUZE, 1991: 49)

Se o espaço e o espelho são o dentro, a superfície do corpo é a própria fachada.

O corpo do halterofilista é em baixo-relevo. Há toda uma escavação, uma supressão da pele, como interstício definidor do dentro e do fora. A

pele é um buraco só, mas não há o vazio. O buraco faz aparecer o fora do músculo.

O interior é sempre complicado, maquinizado.

O fora é uma determinação, uma regra.

Portanto, não é a um filme que me refiro mas à fotografia como modelo. O filme é a continuidade e a procura de uma reprodução da cumplicidade entre sujeito e narração.

Na fotografia, o objeto vive do seu segredo, do seu próprio desconhecimento, recolhendo deste fundo escuro aquilo que lhe faz vivo.

A fotografia pertence às aparências, os corpos barrocos também.

Um corpo barroco é aquele que desdobra sentidos para não ser um reflexo do sentido.

Um corpo barroco é aquele que quer transparecer, obscenidade da matéria expandida e perdendo a identidade e a imagem, nos halterofilistas, e, desencarnação espiritualizada do gesto visando sair de si, saída do corpo, nos bailarinos.

O Entero do Conde de Engre



"Entre os pintores dito barrocos, Tintoretto e El Greco brilham, incomparáveis. Todavia eles têm em comum esse traço do barroco. O ENTERRO DO CONDE DE ORGAZ, por exemplo, está dividido em dois por uma linha horizontal e, embaixo, os corpos comprimem-se, encostados uns aos outros, ao passo que, no alto, por meio de uma tênue redobra, a alma ascende, esperada por santas mônadas, tendo cada uma delas sua espontaneidade. Em Tintoretto, o andar de baixo mostra os corpos como presas do seu próprio peso, as almas cambaleantes, inclinando-se e caindo nas redobras da matéria; a metade superior, ao contrário, age como poderoso ímã que atrai os corpos, fazendo-os cavalgar dobras amarelas de luz, dobras de fogo que o reanimam, comunicando-lhes uma vertigem, mas uma 'vertigem do alto': as duas metades do JUIZO FINAL são exemplos disso." (DELEUZE, 1991: 51)

No halterofilismo, um corpo, isoladamente, sofre a compressão. A massa de corpos do quadro é substituída pela massa exacerbada de um corpo.

No Ballet, os corpos reunidos sofrem a compressão, formam a massa.

A massa, em ambos os casos, suprime a leveza.

A compressão do grupo, da aula, etc., se

redobra, numa ascensão individual, saída de si.

Para o halterofilismo, a redobra do próprio corpo, ao contrário, o leva ao movimento da identificação estática. Todos os corpos se assemelham, num trabalho da diferença. Não há uma vertigem do alto, como na pintura de El Greco e de Tintoretto. O corpo culmina na paralisação.

"Diz-se que um labirinto é múltiplo, etimologicamente, porque tem muitas dobras. O múltiplo é não só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras. Um labirinto corresponde precisamente a cada andar: o labirinto do contínuo, na matéria e em suas partes, e o labirinto da liberdade, na alma e em seus predicados. Se Descartes não soube resolvê-los, foi porque procurou o segredo do contínuo em percursos retilíneos e o segredo da liberdade em uma retidão da alma, ignorando a inclinação da alma tanto quanto a curvatura da matéria. Há necessidade de uma 'criptografia' que, ao mesmo tempo, enumere a natureza e decifre a alma, que veja nas redobras da matéria e leia nas dobras da alma." (DELEUZE, 1991: 13-14)

O QUE É UMA CRIPTOGRAFIA? A ARTE DE ESCREVER EM CIFRA OU CÓDIGO, ou, como nos diz Leibniz, a "ARTE DE INVENTAR A CHAVE DE UMA COISA ENVOLVIDA".

O corpo discurso se abandona num corpo barroco, labiríntico, múltiplo, dobrado.

O corpo barroco, em sua transgressividade, faz voltar à morte o corpo da idolatria.

O CORPO DISCIPLINADO (e hoje, **CONTROLADO**, nos termos de DELEUZE), FEITO VISIVEL E ORGANIZADO EM TORNO DA SAUDE, DA LIBERAÇÃO E DA SEXUALIDADE, FONTE DA SUBJETIVIDADE E DO ENCONTRO DE SI CONSIGO, SE INCLINA, CURVA.

É O CORPO QUE ESTA, NUM MOVIMENTO SURDO E DISCRETO, POROSO, DE MASSA SILENCIOSA, ABANDONANDO O CORPO (O CORPO-DISCURSO).

Se houve, historicamente, um momento em que o corpo foi o lugar da efetiva transformação e da radicalização contra os princípios da racionalidade e da burocratização, hoje, não o é mais.

Os bailarinos sempre me falam de uma relação de RECIPROCAÇÃO entre alma e corpo.

O corpo, como animalidade, trava o movimento da alma na realidade concreta do gesto alcançado. Mas, a humanidade e o limite mesmo deste corpo uno e finito, gera o dobrar-se e o desdobrar-se do corpo em sua busca de ascensão.

"No Barroco, a alma tem com o corpo uma relação complexa: sempre inseparável do corpo, ela encontra nele uma animalidade que a atordoa, que a trava nas redobras da matéria, mas nele encontra também uma humanidade orgânica ou cerebral (o grau de desenvolvimento) que lhe permite elevar-se e que a fará ascender a dobras totalmente distintas. Não está eliminada a possibilidade de a alma racional recair na morte e remontar no juízo final, como um ludiço. A tensão ocorre entre um afundamento, como diz Leibniz, e a elevação ou a ascensão que perfuram certos locais as massas organizadas." (DELEUZE, 1991: 26)

4.2. Da Metamorfose A Máscara, da Máscara

A Metamorfose.

"Cansadas das interpretações, as sereias interromperam seu canto e vieram à tona para ouvir o que ULISSES não tinha a dizer. No entanto ele disse." (HYGINA BRUZZI DE MELO)

De acordo com tudo o que já vimos até aqui, posso chegar a dizer que o ser humano vive sob o regime de uma alteridade incontrolável.

A heterogeneidade radical de todos os seres existentes, sob a forma do Outro - o Outro dentro de Si, numa interiorização do lado de fora, numa invaginação do heterogêneo; o Outro do Mesmo, que não é uma reduplicação, um espelhamento do Mesmo, do Uno, mas, antes pelo contrário, a reduplicação do Outro, como se nós mesmos estivéssemos dentro do espelho, reflexos daquilo que nos é, aparentemente, a absoluta estranheza; e, o Outro situado no outro duplamente perdido, de ser o

Outro e de não pertencer ao aqui, a este lugar (MAERTENS, 1978) - é reduzida à forma da Diferença, através de procedimentos ritualizados.

As diferenças, enquanto significantes, são comandadas pelo Princípio de Identidade, que irá promover as séries diversas dos significados sociais. (MAERTENS, 1978; BAUDRILLARD, 1990)

O heterogêneo, em sua dimensão de *performance*, deve ser compreendido aqui como um procedimento de METAMORFOSE.

"E o que dizer, enfim, de nossos próprios modos atuais, da moderna relação consigo? *Quais são as nossas quatro dobras?* Se é verdade que o poder investe cada vez mais nossa vida cotidiana, nossa interioridade e individualidade, se ele se faz individualizante, se é verdade que o próprio saber é cada vez mais individualizado, formando hermenêuticas e codificações do sujeito desejante, o que é que sobra para a nossa subjetividade? Nunca 'sobra' nada para o sujeito, pois a cada vez, ele está por se fazer, como um foco de resistência, segundo a orientação das dobras que subjetivam o saber e recurvam o poder. A subjetividade moderna reencontraria o corpo e seus prazeres, contra um desejo tão submetido à Lei? E, no entanto, isso não é um retorno aos gregos, pois nunca há retorno. A luta por uma subjetividade moderna passa por uma resistência às duas formas atuais de sujeição, uma que consiste em nos

individualizar de acordo com as exigências do poder, outra que consiste em ligar cada indivíduo a uma identidade sabida e conhecida, bem determinada de uma vez por todas. A luta pela subjetividade se apresenta então como direito à diferença e direito à variação, à metamorfose." (DELEUZE, 1988: 112-113)

Desse modo, o destino dos sujeitos é serem essa massa metamorfoseante, irreconhecível por vezes, e quase sempre desconhecidos para si.

Ou, ficarem presos aos diagramas do poder e do saber.

O empreendimento ritual visa, então, constituir estas identidades diferenciadas, múltiplas, mas definidoras, capacitadas na promoção da circulação social dos corpos.

O corpo difuso de cada sujeito envolvido será o território ritual de uma repressão do corpo, instaurante de regras e símbolos identificatórios, ou seja, códigos.

O corpo difuso, onde temos o corpo dos corpos possíveis, vai sendo transformado em uma unidade técnica e artificializada.

O corpo vai sendo descorporificado, na

medida mesma em que é identificado e definido pelos ritos promotores de sua construção.

A operação ritual não acontece somente nos corpos, mas também se desloca deste para objetos substitutos, onde a artificialização das técnicas corporais corresponde aos artificios - sob a forma de objetos, máscaras, maquilagem, moeda, sapatilhas, halteres, malhas, etc. -, que também nos irão capacitar a realizarmos a identificação do corpo através do objeto.

Desse modo, o corpo é tornado MASCARA.

Nas sociedades Outras, ditas "primitivas" ou as do "pensamento selvagem", e mesmo no mundo "oriental", há toda uma CULTURA DA MASCARA e, conseqüentemente, um CULTO DAS MASCARAS.

"Posee la belleza racial y ritual de los rostros japoneses, en oposición a la estética reflexiva e idealizada de nuestras caras occidentales. Nuestra belleza occidental va unida ya sea a una característica natural y expresiva (belleza de carácter), ya a una característica de moda (dominación de modelos sucesivos, idealidad de tal rasgo en tal momento, etc.). Naturalizada y modelizada, supone una distinción entre lo bello y lo feo (y más recientemente un chantaje bastante feroz a la belleza).

Los rasgos orientales, por el contrario, sin tomar en consideración que son menos una excepción del rostro y suponen en mayor medida una ceremonia gestual de todo el cuerpo, son los rasgos de la raza, y por tanto arbitrarios y convencionales en oposición a nuestra estética naturalista y expresionista, pero de repente adquieren una belleza mucho más extraordinaria, la de una morfología ritual igual para todos. No hay distinción: la misma belleza interviene en los rostros de los hombres y de las mujeres, y en cierto modo ninguno es feo, puesto que todos sacan su relieve de un mismo dibujo. Frente a éste, la belleza occidental con su individualización de acuerdo con unos modelos híbridos parece extraordinariamente vulgar. El juego de los significantes morfológicos de la raza predomina con mucho sobre los valores estéticos significados por nuestra cultura." (BAUDRILLARD, 1985: 184-185)

As máscaras, enquanto significantes, são metaforizadas e jogam com significações as mais diversas - elas podem representar um espírito, um defunto, um animal, uma planta etc.

Podem aparecer num MOMENTO (num AGORA EXTÁTICO, na ESTATICIDADE DO EXTASE) ou estarem presentes na gesticulação de uma dança, de uma PERFORMANCE.

Portanto, a noção de MÁSCARA,

tradicionalmente desenvolvida nos estudos ocidentais, que leva em conta em sua grande maioria apenas o objeto estático usado em rituais ou a apreensão estética de uma forma estática, deixa de lado a dimensão de **VESTIMENTA DE UMA MASCARA, ONDE O CORPO DO SEU PORTADOR ESTA INTEIRAMENTE ENVELOPADO POR ELA.**

A cultura ocidental como um todo aboliu a figura da MASCARA-OBJETO, que sobrevive apenas na esfera do Carnaval (e dos fenômenos de Carnavalização). (BAKHTIN, 1987; DAMATTA, 1979)

Mas, de forma surpreendente, fez do próprio corpo um CORPO-OBJETO, uma BODY-ART, uma MASCARA.

Vejamos alguns exemplares. No mundo cortesão, da sociedade de ordens, na França dos séculos XVI a XVIII, o disciplinamento ritual do corpo e dos modos era uma expressão da ordem social do mundo mas também a própria instituição do mundo, num jogo de regras de funcionamento/espelhamento corpo-comportamento-sociedade. (RIBEIRO, 1983)

Com o advento da cultura capitalista, o corpo foi tornado uma mercadoria capaz de ser trocada pela moeda. O corpo foi feito força de trabalho vendável e mascarado sob a forma da máquina.

Desse modo, o corpo vive um processo contínuo de substituição, através de uma ação na qual uma formação discursiva cinde um sujeito em outro e em Outro, no interior das relações sócio significantes entre sujeito-objeto.

O sujeito pode ser substituído por um objeto que faz vir à tona o Outro - como no caso das máscaras mortuárias, que trazem à cena o espírito de um morto -, ou, pode ser substituído por um objeto que é a Imagem do Mesmo.

"Nesta adesão imaginária a si mesmo, o homem faz surgir sua loucura como uma miragem. O símbolo da loucura será doravante este espelho que, nada refletindo de real, refletiria secretamente, para aquele que nele se contempla, o sonho de sua presunção. A loucura não diz tanto respeito à verdade e ao mundo quanto ao homem e à verdade de si mesmo que ele acredita distinguir."
(FOUCAULT, 1987: 25)

Tal como na loucura, o corpo aparece também como miragem, reflexo imaginário daquele que o constituiu/instituiu.

O CORPO FEITO MASCARA CORRESPONDE A

APROPRIAÇÃO DO MATERIAL SÓLIDO DA CARNE PARA FAZER DELE UMA ROUPA, UMA VESTIMENTA, NUM CANIBALISMO AS AVESSAS - CANIBALIZAÇÃO DO PRÓPRIO CORPO -, NUM CERIMONIAL DE DEVORAÇÃO DA PRÓPRIA PELE ENQUANTO INSTANCIA DE CONSTITUIÇÃO DE UM *MOI-PEAU*, DEVORAÇÃO DA INTERFACE QUE PRODUZ O DIALOGO DO EU COM O MUNDO, PARA INSTAURAR O SILENCIO DO EXTERIOR E DO INTERIOR, ABOLIÇÃO RADICAL DO HETEROGENEO MAS TAMBÉM ABOLIÇÃO DA REGRA DA DIFERENÇA - DO FORA E DO DENTRO, DO EU E DO MUNDO, ETC. -, PRODUZINDO ASSIM UMA NOVA UNIDADE DO SUJEITO.

COM ISTO, ESTOU A DIZER QUE, AO FAZER DO CORPO PROPRIAMENTE DITO O LUGAR DA MASCARA, NÃO É APENAS A REPRESENTAÇÃO DO CORPO COMO UMA TOTALIDADE IDENTIFICAVEL QUE ESTA EM JOGO, MAS A REPRESENTAÇÃO MESMA DE QUE **TODO O CORPO PODE ESTAR CONTIDO NO UNIVERSO DA MASSA MUSCULAR.**

A massa muscular seria o lugar de uma fala muda e única acerca de cada sujeito envolvido.

O que foi abolido aqui é a própria superfície, a rasura, o liso, a tessitura.

O corpo compacto, opaco, não pode mais se estender pelo mundo, alargar-se, contradizer-se.

Este corpo abole tudo aquilo que é da ordem vestigial, como por exemplo, a gordura.O tecido

adiposo, que é um tecido liso, serve como camada protetora e como registro daquilo que foi comido, devorado, degustado, digerido/não-digerido, mas que acima de tudo veio de fora, da externalidade, constituindo uma memória da carne, uma história alimentar e do gosto inscrita no sujeito.

"É que a própria dobra, a reduplicação, é uma Memória: 'absoluta memória' ou memória do lado de fora, para além da memória curta que se inscreve nos estratos e nos arquivos, para além das sobrevivências ainda presas aos diagramas. Já a existência estética dos gregos solicita essencialmente a memória do futuro e, rapidamente, os processos de subjetivação são acompanhados de escrituras que constituíam verdadeiras memórias, *hypomnemata*. Memória é o verdadeiro nome da relação consigo, ou afeto de si por si. Segundo Kant, o tempo era a forma pela qual o espírito se afetava a si mesmo, assim como o espaço era a forma pela qual o espírito era afetado por outra coisa: o tempo era então 'auto-afecção', constituindo a estrutura essencial da subjetividade. Mas o tempo como sujeito, ou melhor, como subjetivação, chama-se memória. Não esta curta memória que vem depois, e se opõe ao esquecimento, mas a 'absoluta memória' que duplica o presente, que reduplica o lado de fora e que não se distingue do esquecimento, pois ela é ela própria e é sempre esquecida para se refazer: sua dobra (*pli*), com efeito, confunde-se com o desdobramento (*repli*), porque este permanece presente naquela como aquilo

que é dobrado. Só o esquecimento (o desdobramento, *dépli*) encontra aquilo que está dobrado na memória (na própria dobra)." (DELEUZE, 1988: 114-115)

Desse modo, desaparece a masculinidade e o homem - talvez a morte do homem e do super-homem, FOUCAULT & NIETZSCHE.

O que desaparece e cai no esquecimento e na dobra é o homem como um acontecimento necessário, como eixo de positividade da cultura dos gêneros.

A orgia corpórea radicalizou a liberdade do corpo e culminou com a morte das diferenças sexuais e de gênero, como jogo de máscaras.

O êxtase já não é mais da ordem do sexo, ou nunca o foi.

A máscara abandonada no meio do caminho da cultura ocidental torna-se, novamente, o nosso destino fundamental.

"As forças no homem entram em relação com forças de fora, as do silício, que se vingam do carbono, as dos componentes genéticos, que se vingam do organismo, as dos agramaticais que se vingam do significante. Em todos esses aspectos,

seria preciso estudar as operações de superdobra, da qual a 'dupla hélice' é o exemplo mais conhecido. O que é o super-homem? é o composto formal das forças no homem com essas novas forças. é a forma que decorre de uma nova relação de forças. O homem tende a liberar *dentro de si* a vida, o trabalho e a linguagem. O super-homem é, segundo a fórmula de RIMBAUD, o homem carregado dos próprios animais (um código que pode capturar fragmentos de outros códigos, como nos novos esquemas de evolução lateral ou retrógrada). é o homem carregado das próprias rochas, ou do inorgânico (lá onde reina o silício). é o homem carregado do ser da linguagem (dessa 'região informe, muda, não significante, onde a linguagem pode liberar-se', até mesmo daquilo que ela tem a dizer). Como diria FOUCAULT, o super-homem é muito menos que o desaparecimento dos homens existentes e muito mais que a mudança de um conceito: é o surgimento de uma nova forma, nem Deus, nem o homem, a qual, esperamos, não será pior que as duas precedentes." (DELEUZE, 1988: 141-142)

A história dos corpos, em sua construção de sexo e gênero (como discursos teórico-explicativos acerca do corpo), seria a história de um carnaval organizado, um carnaval com suas máscaras.

O corpo, como tal, tem uma historicidade que remete a sua morte. Mas que não remete ao sujeito, e apenas uma parcialidade.

Portanto, nada nos é natural.

Somos uma identidade constituída no jogo das diferenças, das distinções.

Estamos dispersos nas séries de máscaras que ocupamos e com as quais nos fazemos e nos conquistamos em nossa presentidade.

A história da alteridade do/no corpo é a mesma do limite que o atravessa, existindo sempre como transgressão.

Se há um corpo transgressor, certamente este é aquele que afirma o corpo como limite ou o corpo em seus limites e se joga no ilimitado do exacerbamento ou da mística transcendente, na procura da superação.

Assim, a transgressão é o limite entre o que tenho (o que cada um de nós tem) e o questionamento de um novo vir-a-ser.

O sexo e o gênero são trocas reguladas, ordem da diferença.

A alteridade e a transgressão, o que permite desprender-se de si mesmo, desconhecer-se (tarefa tão difícil para nós ocidentais que pouco nos abandonamos).

O que se procura no Outro, nos outros? - pergunta de BAUDRILLARD.

"No final das contas, o que procuramos nos outros talvez seja essa mesma desterritorialização lenta da viagem. O desejo próprio e a descoberta são substituídos pela tentação do exílio no desejo do outro, e de sua travessia."
(BAUDRILLARD, 1990: 157)

NO TRABALHO EXACERBADO DO CORPO HA A
PROCURA EM PERDER-SE NO CORPO, NO OUTRO, NO DUPLO.

VOLTAR A METAMORFOSE: MASCULINO
TRANSFORMADO EM FEMININO.

LIBERTAR O CORPO DO PRÓPRIO SEXO E DA
CULTURA DE CADA UM, LIBERTAR O CORPO DA INDIVIDUALIDADE
E RESTAURAR A PROXIMIDADE DA ESTRANHEZA DO MUNDO E DE
TODO O CÓDIGO EM CADA UM DE NÓS, EIS O QUE EXPERIMENTAM,
NUMA RADICALIDADE MUDA, AQUELES QUE ABANDONAM-SE AO
CORPO, FAZENDO-O UM PARADIGMA.

4.3. A Reunião Barroca.

"De um lado, o organismo físico. De outro, o organismo afetivo. Como se dá que, no teatro do espaço e do movimento, onde as linguagens se desdobram até suas últimas conseqüências e em sua materialidade, produzindo a série dos estados de acuidade do espírito; como se dá que as ações e paixões se libertem também do campo abstrato da significação ordenado pela palavra? Noutros termos, como se dá que os sentimentos passem pelo espaço, se constituam espacialmente para gerar um teatro que nada tem a ver com a psicologia? O que se coloca aqui é a teoria do ator, 'pessoas que sabem apenas falar e que esqueceram possuir um corpo no teatro' (OC, IV, 132). Para ARTAUD, o corpo é o espaço energético que produz e movimenta as ações e as paixões, na e pela respiração." (ARANTES, U., 1988: 49) (grifo meu)

Tomando o corpo como o espaço energético que produz e movimenta ações e paixões, na e pela respiração, temos que, um corpo barroco é aquele que produz uma ação ou uma paixão contrastiva, caracterizada pela voluptuosidade da inconstância e o desejo de absoluto.

A experiência se define por uma identidade ao momento, fora de uma cronologia.

A vida é a integração do ser no tempo e no vazio, nas variações, nas modificações, nos acontecimentos, do próprio corpo, do humor, dos jogos.

Os instantes se sucedem e se alteram, e esta alteração não contém em si, necessariamente, o instante anterior.

Portanto, um corpo barroco, ou o **corpo da experiência barroca**, é aquele que tem como característica particular a variação ou a mutação, numa negação da noção de ser em nome das máscaras possíveis de serem ocupadas pelo ator.

Para ele, é incompatível ser e viver.

Quem vive, se abandona ao jogo.

Quem quer ser, passa a vida fazendo-se mais e mais rígido e abstrato.

A vida é um teatro, um teatro barroco.

Entre os halterofilistas, o domínio do corpo está dedicado a um movimento rumo à exterioridade.

A musculatura, a organização dos movimentos, o auto-domínio e o auto-controle, visam a expansão no mundo, a ocupação dos espaços externos ao próprio corpo.

Entre os bailarinos, o sentido é inverso.

O organismo do bailarino ocupa o espaço externo através do preenchimento/esvaziamento (jogo da respiração) do espaço interior.

O bailarino reinventa o seu corpo a cada espetáculo, a cada momento da sua atividade. Ele joga com o organismo afetivo e o organismo físico, com a materialidade viva e concreta do corpo, através das forças respiratórias (aeróbico-anaeróbico), instaurando, não uma dialética do corpo (que pressupõe o corpo afetivo no lugar da negação do corpo físico e primeiro, e, uma resolução final), mas uma transgressividade, um nomadismo do corpo, uma contínua ultrapassagem.

O corpo do esporte é funcional e hierárquico.

Ele sempre nos responde: o que é um corpo.

O corpo do ballet é potencialidade, onde forças se desdobram e se produzem, mostrando os duplos.

Mas, entre os dois, há um encontro, uma reunião, um "chá das cinco", barroco.

A expansão do volume muscular, do espessamento da matéria corporal dos halterofilistas, em linhas de força, em grandes compactos, corresponde o

ritmo material da paixão dos bailarinos, distribuído espacialmente pelo corpo, ambos produzindo o conflito e a ultrapassagem corporal.

Nos halterofilistas, não é a ação que é barroca, mas a imagem.

é a imagem artificializada do corpo que provoca uma causalidade lateral, uma transversalidade (GUATTARI; DELEUZE; ARTAUD), NUM FLUXO DE EXTERIORIZAÇÃO.

Nos bailarinos, é a ação e a paixão mesmas que são barrocas, provocando sempre resultados diferenciados daquilo que os causou (da técnica do ballet).

HÁ, no ballet, um FLUXO DE INTENSIDADES.

Portanto, a ética e a estética da ilusão barrocas, baseiam-se na DIFERENÇA ENTRE A INTERIORIDADE E A EXTERIORIDADE.

A IMAGEM E O GESTO NÃO SÃO UM ESPELHO DA ALMA, DO SUJEITO, DA SUBJETIVIDADE.

AO BAILARINO, NO SENTIDO CLASSICO DA TÉCNICA, CABE AINDA O LUGAR DA REPRESENTAÇÃO.

MAS, O FLUXO DAS INTENSIDADES, PROVOCA A RUPTURA DA REPRESENTAÇÃO, FAZENDO INSEPARAVEIS A ILUSÃO DA ILUSÃO, NUM SONHO QUE SE SABE QUE ESTA SENDO SONHADO,

DELIRIO DA ALVORADA, ESPAÇO DO DEVANEIO (GASTON BACHELARD), ONDE O POÉTICO É O AMBIVALENTE E A ANDROGINIA.

AO HALTEROFILISTA, NO SEU PRÓPRIO DIZER "PÓS-MODERNO", NÃO HA A POSSIBILIDADE DE REPRESENTAR, DE INSTAURAR UMA CENA MODERNA - ONDE HA A DIFERENÇA ENTRE O TEMPO DA CENA E O TEMPO DO REAL, ENTRE O LUGAR DA CENA E O LUGAR DO REAL, DEVIDO A QUARTA PAREDE DO TEATRO MODERNO, A NÃO SER QUE TUDO JA SEJA CENA, CENA ALUCINATÓRIA, SUCESSÃO DE IMAGENS.

AI, BAILARINOS E HALTEROFILISTAS SE ENCONTRAM, MEDUSADOS, ANDRÓGINOS, SONHOS QUE DEVORAM SONHOS.

"O difícil é encontrar seu lugar e reencontrar a comunicação consigo. Tudo está numa certa floclulação das coisas, na reunião de toda essa pedraria mental ao redor de um ponto que está justamente por encontrar. E eis o que eu penso do pensamento: CERTAMENTE A INSPIRAÇÃO EXISTE.

E há um ponto fosforoso onde toda realidade se encontra, mas mudada, metamorfoseada - e pelo que? - um ponto de mágica utilização das coisas. E acredito nos aerólitos mentais, nas cosmogonias individuais." (ANTONIN ARTAUD, *Le Père-Nerfs.*)

"Então minha atenção foi atraída para o outro rapaz. Era um jovem de vinte e um ou vinte e dois anos, com traços rústicos mas regulares e morenos. Havia tirado a camisa e estava de pé, meio nu, enrolando de novo uma faixa na cintura. O grosseiro tecido de algodão estava ensopado de suor, e se tornara de uma cor cinza clara. O rapaz parecia prolongar intencionalmente a tarefa de enrolar a faixa, e constantemente se juntava à conversa e às risadas dos companheiros. Seu peito nu mostrava músculos protuberantes, completamente desenvolvidos e tensamente entrelaçados; uma fenda profunda descia por entre os sólidos músculos do peito em direção do abdômen. Os grossos tendões da sua carne, como cadeias, estreitavam-se de diferentes direções para os lados do peito, onde se enganchavam em cabos comprimidos. A massa lasciva de seu torso suave ia sendo severa e firmemente apertada por cada virada sucessiva da faixa de algodão sujo. Seus ombros nus, queimados de sol, brilhavam como que

cobertos de óleo. E tufos pretos sobressaíam das frestas das axilas para a luz do sol, encrespando-se e brilhando com cintilações de ouro.

'A vista disso, acima de tudo à vista da peônia tatuada em seu peito rijo, fui acometido de desejo sexual. Meu olhar ardente fixou-se naquele corpo rude e selvagem mas incomparavelmente bonito. Seu dono estava ali, rindo, ao sol. Quando lançava a cabeça para trás, eu podia ver-lhe o pescoço grosso, musculoso. Um estranho tremor percorreu-me até o mais fundo do meu ser. Não conseguia desviar os olhos. Esquecera da existência de Sonoko. Estava pensando numa única coisa: que ele saísse para as ruas de pleno verão exatamente como estava, seminu, e se metesse numa briga com um bando rival. Uma adaga afiada cortando aquela faixa e atravessando aquele torso. Aquela faixa suja lindamente tingida de sangue. O seu cadáver ensangüentado sendo posto numa padiola improvisada, feita de um postigo de janela, e sendo trazido de volta para cá..." (YUKIO MISHIMA, **Confissões de uma Máscara.**)

Ao caminhar espacializo o instante e crio um corpo, um corpo meu, vivido, vivendo, momentâneo e em conflito. Produzindo gestos e sons, consumindo-os, e multiplicando um corpo em corpos materiais, concretos, contextualizados.

Ao respirar, ocupo lugares no espaço, realizo formas e outros corpos, produzo ações, posições do corpo.

Externamente, silêncios pesam no ar.

Ouçõ gritos que estão nos humores internos, que circulam no interior dos corpos, no interior das celas, das mônadas, que se abrem para pátios internos, que se fecham para a rua que passa, ou que não sabem da rua.

Nas ruas, pessoas respiram gases, máquinas velozes gritam nossos gritos, buzinando o que esquecemos.

Homens vagam pelos caminhos onde passeio, sébrios e recolhidos, sorrindo, pedindo cigarros, cigarros que amainem a respiração ampla e densa do ballet.

Cigarros-auxiliares, categorizados para produzir uma respiração de lances curtos e oprimidos, onde a experiência possa ser restringida novamente, definitivamente, apenas ao próprio corpo, enclausurado, normalizado, normatizado. Ou, talvez ainda mais, a apenas parcelas de nossos corpos.

Cigarros-auxiliares para abandonar o corpo e transcender na mística da fumaça.

Homens vagam pelos caminhos onde passeio, gritam alto, palavras fortes.

Expandem o corpo, redundam, tal qual uma

pornografia.

O erotismo pornográfico vive dessa ginástica perversa do corporal.

Em tudo a densidade se expande e se multiplica, produzindo o Outro, o reprimido, o negativo, o feminino.

O grito brota da profundidade do corpo fendido, do sujeito fendido, esvaziado e projetando-se para fora de si mesmo.

Todo sujeito fendido, todo corpo fendido é identificado como feminino, e o seu grito advém do imenso vazio, da imensidão do esvaziamento, onde a vontade parte do frágil e da fraqueza, do torpor, do psicotrópico e do psicodélico, do anabolizante e da profusão das malhas, da angústia, comprimindo o masculino que a cultura instituiu (um ar compressor), um sopro que retorna ao corpo.

No vazio, o grito em silêncio, subterrâneo, expande-se, num movimento contínuo, numa catarata incessante.

O dentro delira fora das palavras.

As palavras sufocam gritos e fazem-nos esquecer do corpo, delírios de irrealização da linguagem.

Onde viram sintoma, há desejo, desejo pela realidade, pela produção de realidade como devir constante, ruptura com a causalidade.

Se tudo for apenas falar, corpo e espaço estarão subordinados a significados verbais ocultos, significados culturalmente determinados.

Nesta perspectiva, o corpo e sua experiência apenas ilustram, figuram, representam, uma abstração.

A corte de corpos passa.

O cortejo fúnebre de corpos passa.

Restam-lhes barrocas maquiagens, peles lustrosas e depiladas, espetáculos vazios e concursos.

Os corpos estão fartos de tanto corpo.

O discurso do corpo os recobriu, fê-los crescer e expandir em demasia.

Novamente, o dentro delira fora das palavras.

A ritualização e as máscaras começam a se deslocar, nomadismo da máscara, mambembe, **Viagem do Capitão Tornado** (ETTORE SCOLLA).

Se há Dioniso que complete tal Narciso, se há metamorfose que provoque a máscara, estes certamente vivem um instante de deslocamento. Um

deslocamento histórico, com certeza.

A máscara do corpo se confessa.

Temos muito pouco além, o corpo de reprimido passou a discursado e a reconhecido como a ser obrigado a ser falado.

Ficou enfadonho.

E, agora, já se desloca, cristalizando-se enquanto máscara - dos corpólatras, com sua chatice da saúde, com sua cólera contra os vícios, com o seu medo da decadência física, medo da morte -, para poder desaparecer depois, para poder cair novamente no silêncio da noite, no silêncio do corpo.

BIBLIOGRAFIA

A

ADORNO, Theodor. (1973) **Consignas.**
Buenos Aires, Amorrortu.

_____ e HORKHEIMER, Max.
(1985) **Dialética do Esclarecimento: fragmentos
filosóficos.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores.

ALTHUSSER, Louis et. alii. (1971)
Estructuralismo y Psicanálisis. Buenos Aires, Nueva
Visión.

ANZIEU, Didier & KÄES, R. (1983)
L'Interdit et La Transgression. Paris, Dunod.

_____ (1985) **Le Moi-Peau.**
Paris, Dunod.

ARANTES, Paulo. (1981) **Hegel - A
Ordem do Tempo.** São Paulo, Pólis.

ARANTES, Urias Corrêa. (1988) **Artaud:
Teatro e Cultura.** Campinas, Ed. da UNICAMP.

ARIÉS, P. & BÉJIN, A. (orgs.) (1986)
Sexualidades Ocidentais. São Paulo, Brasiliense, 2ª
ed.

AUGRAS, Monique. (1983) **O Duplo e a
Metamorfose.** Petrópolis, Vozes.

AULAGNIER, Piera. (1974) **A Violência
da Interpretação.** Rio de Janeiro, Imago.

B

BACHELARD, Gaston. (1986) **O Direito
de Sonhar.** São Paulo, Difel, 2ª ed.

_____ (1988) **A Poética do Espaço.** São Paulo, Martins Fontes.

BAKHTIN, Mikhail. (1987) **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais.** São Paulo, Brasília/Editora Hucitec, EdUnB.

BARTHES, Roland et. alii. (1970) **Estructuralismo y Literatura.** Buenos Aires, Nueva Visión.

_____ (1972) **Mitologias.** São Paulo, Difel.

_____ (1979) **Sade,** Fourier, Loiola. Lisboa, Edições 70.

_____ (1982) **O Grão da Voz.** Lisboa, Edições 70.

_____ (1986) **Fragmentos de um Discurso Amoroso.** Rio de Janeiro, Francisco Alves, 6ª ed.

_____ (1987) **Aula.** São Paulo, Cultrix.

_____ (1988) **O Rumor da Língua.** São Paulo, Cultrix.

BASTIDE, Roger. (1972) **Le Rêve, La Transe et La Folie.** Paris, Flammarion.

_____ (1975) **Le Sacré Sauvage et Autres Essais.** Paris, 1975.

BATAILLE, Georges. (1975) **A Parte Maldita.** Rio de Janeiro, Imago.

_____ (1987) **O Erotismo.** Porto Alegre, L&PM.

BAUDRILLARD, Jean. (1976) **L'Echange Symbolique et La Mort.** Paris, Gallimard/NRF.

_____ (1984) **Esquecer**

- Foucault. Rio de Janeiro, Rocco.
- _____. (1985) Las Estrategias Fatales. Barcelona, Anagrama, 2ª ed.
- _____. (1990) A Transparência do Mal. Ensaio sobre os Fenômenos Extremos. Campinas, Papirus.
- BENJAMIN, Walter. (1985) Obras Escolhidas I. São Paulo, Brasiliense.
- _____. (1986) Documentos de Cultura/Documentos de Barbárie. São Paulo, Cultrix, EdUSP.
- BENEDICT, Ruth. (s/d) Padrões de cultura. Lisboa, Livros do Brasil.
- _____. (1972) O Crisântemo e A Espada. São Paulo, Perspectiva.
- BERGER & LUCKMANN. (1973) A Construção Social da Realidade. Petrópolis, Vozes.
- BITTENCOURT, Nelson. (1986) Musculação: Uma Abordagem Metodológica. Rio de Janeiro, Sprint.
- BLANCHOT, M. (1987) O Espaço Literário. Rio de Janeiro, Rocco.
- BLEICHMAR, Hugo. (1983) El Narcisismo. Estudio sobre la Enunciación y la Gramática Inconsciente. Buenos Aires, Nueva Visión.
- BOURDIEU, Pierre. (1974) A Economia das Trocas Simbólicas. São Paulo, Perspectiva.
- _____. (1983) "O Campo Científico." IN: ORTIZ, Renato.(org.) Pierre Bourdieu. São Paulo, Atica.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. (1985) Identidade e Etnia. Construção da Pessoa e Resistência Cultural. São Paulo, Brasiliense.

_____. (1988) "A Antropologia Social" IN: MARCELLINO, Nelson (org.). **Introdução às Ciências Sociais.** Campinas, Papirus, 2ª ed.

BRUHNS, Heloísa. (org.) (1989) **Conversando sobre o Corpo.** Campinas, Papirus, 3ª ed.

BRUMANA, Fernando. (1983) **Antropologia dos Sentidos.** São Paulo, Brasiliense.

C

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. (1988) "A Presença do Autor e a Pós-Modernidade em Antropologia." IN: **NOVOS ESTUDOS, CEBRAP. Nº 21.** Rio de Janeiro, CEBRAP, JULHO.

CAMPOS, Augusto. (1986) **Anticrítico.** São Paulo, Companhia das Letras. O

CARDOSO, Ruth. (org.) (1986) **Aventura Antropológica. Teoria e Pesquisa.** Rio de Janeiro, Paz e Terra. A

CARVALHO, José Jorge de. (1988) "A Antropologia e o Niilismo Filosófico Contemporâneo." IN: **ANUARIO ANTROPOLÓGICO/86.** Rio de Janeiro, Brasília, Tempo Brasileiro, EdUnB.

CERTEAU, Michel de. (1982) **A Escrita da História.** Rio de Janeiro, Forense-Universitária.

CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. et. alii. (1990) **Dicionário de Símbolos.** Rio de Janeiro, José Olympio.

CLIFFORD, James e MARCUS, George. (orgs.) (1986) **Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography.** Berkeley, University of California Press.

CNRS. (1973) **La Notion de Personne en Afrique Noire.** Paris, Ed. CNRS.

COSTA, Jurandir Freire. (1984)

Violência e Psicanálise. Rio de Janeiro, Graal.

CUNHA, Marlene de Oliveira. (1986) **Em Busca de um Espaço. A Linguagem Gestual no Candomblé de Angola.** Dissertação de Mestrado em Antropologia Social - USP, São Paulo, datilografado.

D

DAMATTA, Roberto. (1973) **Ensaios de Antropologia Estrutural.** Petrópolis, Vozes.

_____. (1974) **Carnaval e Sete de Setembro, Um Estudo Preliminar de Dois Rituais Nacionais Brasileiros.** Rio de Janeiro, Museu Nacional, datilografado.

_____. (1979) **Carnavais, Malandros e Heróis.** Rio de Janeiro, Zahar.

_____. (1981) **Relativizando. Uma Introdução à Antropologia Social.** Petrópolis, Vozes.

DELEUZE, Gilles. (1973) **Sade/Masoch.** Lisboa, Assírio & Alvim.

_____. (1974) **Lógica do Sentido.** São Paulo, Perspectiva/EdUSP.

_____. (1988) **Foucault.** São Paulo, Brasiliense.

_____. (1991) **A Dobra.** Campinas, Papirus.

DERRIDA, Jacques. (1971) **A Escritura e a Diferença.** São Paulo, Perspectiva.

_____. (1991) **A Farmácia de Platão.** São Paulo, Iluminuras.

DOUGLAS, Mary. (1970a) **Purity and danger.** London, Pellican Books.

- _____. (1970b) **Natural**
symbols: explorations in cosmology. London, Barrie &
 Rockliffe.
- _____. (1973) **Natural**
symbols. Explorations in Cosmology. New York, Vintage
 Books.
- _____. (1976) **Pureza e**
Perigo. São Paulo, Perspectiva.
- DUARTE, Luis Fernando Dias. (1986) **Da**
Vida Nervosa (Nas Classes Trabalhadoras Urbanas). Rio
 de Janeiro, Jorge Zahar.
- DUBOIS, Claude-Gilbert. (1973) **Le**
Baroque. Profondeurs de L'Apparence. Paris, Larousse.
- DUMONT, Louis. (1985) **O**
Individualismo. Uma Perspectiva Antropológica da
Ideologia Moderna. Rio de Janeiro, Rocco.
- DURKHEIM, Emile. (1970) **Sociologia e**
Filosofia. Rio de Janeiro, Forense.
- DUVIGNAUD, Jean. (1973) **L'Anomie.**
 Paris, Anthropos.
- _____. (1974) **A Sociologia:**
Guia Alfabético. Rio de Janeiro,
 Forense-Universitária.
- _____. (1977) **Le Don du**
Rien. Paris, Stock.
- _____. (1983) **Festas e**
Civilizações. Fortaleza, Rio de Janeiro/ EdUFCE, Tempo
 Brasileiro.

E

- ECO, Umberto. (S/D) **Obra Aberta.**
 São Paulo, Perspectiva.
- _____. (1974) **A Estrutura**

Ausente. São Paulo, Perspectiva, 2ª ed.

Semiótica. _____ (1980) **Tratado Geral de**
São Paulo, Perspectiva.

Irrealidade do Quotidiano. _____ (1984) **Viagem na**
Rio de Janeiro, Nova
Fronteira.

ESCOBAR, C. H. (int. e org.) (1984) **O**
dossier. Últimas Entrevistas. Michel Foucault. Rio de
Janeiro, Taurus.

_____. (org.) (S/D) **Por que**
Nietzsche? Rio de Janeiro, Achiamé.

F

FAUSTO, Carlos. (1988) "A
Antropologia Xamanística de Michael Taussig e as
Desventuras da Etnografia." IN: **ANUARIO**
ANTROPOLÓGICO/86 Rio de Janeiro, Brasília, Tempo
Brasileiro, EdUnB.

FERNANDES, Heloísa. (org.) (1989)
Tempo do Desejo. Sociologia e Psicanálise. São Paulo,
Brasiliense.

FERRAROTTI, Franco. (1983) **Histoire et**
Histoires de Vie. Paris, Librairie des Méridiens.
(coll. Sociologies au Quotidien.)

FICHTE, Hubert. (1987) **Etnopoesia.**
São Paulo, Brasiliense.

FIRTH, Raymond. (1971) **Tipos**
humanos. Buenos Aires, Ed. Universitária de Buenos
Aires.

FISCHER, Michael. (1985) "Da
Antropologia Interpretativa à Antropologia Crítica."
IN: **ANUARIO ANTROPOLÓGICO/83.** Rio de Janeiro,
Fortaleza, Tempo Brasileiro, Ed. UFCe.

FOUCAULT, Michel. (1968) **Doença**

- mental e psicologia.** Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.
- Discours.** _____ (1971) **L'Ordre du**
Paris, Gallimard.
- do Poder.** _____ (1981) **Microfísica**
Rio de Janeiro, Graal, 2ª ed.
- do Poder.** _____ (1982) **Microfísica**
Rio de Janeiro, Graal, 3ª ed.
- Discurso.** _____ (1983) **El Orden del**
Barcelona, Tusquets.
- Rivière, que Degolei Minha Mãe, Minha Irmã e Meu Irmão.** (1984) **Eu, Pierre**
Rio de Janeiro, Graal, 3ª ed.
- Sexualidade II.** _____ (1984a) **História da**
Rio de Janeiro, Graal.
- Sexualidade III.** _____ (1984b) **História da**
Rio de Janeiro, Graal.
- Sexualidade I.** _____ (1985) **História da**
Rio de Janeiro, Graal.
- e as Coisas.** _____ (1985a) **As Palavras**
São Paulo, Martins Fontes, 3ª ed.
- Punir.** _____ (1987) **Vigiar e**
Petrópolis, Vozes, 5ª ed.
- Arqueologia do Saber.** _____ (1987a) **A**
Rio de Janeiro,
Forense-Universitária, 3ª ed.
- Completas.** FREUD, Sigmund. (1973) **Obras**
Madrid, Ed. Biblioteca Nueva.
- Completas.** _____ (1976) **Obras**
Rio de Janeiro, Imago.

- GADAMER, Hans-George. (1975) **Truth and Method.** Seabury Press.
- _____. (1985) **A Atualidade do Belo. A Arte como Jogo, Símbolo e Festa.** Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. (1982) **Benjamin.** São Paulo, Brasiliense.
- GARCIA-ROZA, L. A. (1984) **Freud e o Inconsciente.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- GEERTZ, Clifford. (S/D) **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro, Zahar Editores.
- _____. (1983) **Local Knowledge.** New York, Basic Books Inc.
- _____. (1990) "History and Anthropology" IN: **NEW LITERARY HISTORY. A Journal of Theory & Interpretation.** Virginia, The University of Virginia, The Johns Hopkins University Press, volume 21, nº 2, winter.
- GONZALEZ, A. (1963) **CULTURISMO. Gimnasia con Pesas.** Barcelona, Editorial Sintesis, 2ª ed. revis. y ampliada.
- GLUCKMANN, Max. (1963) **Order and Rebellion in Tribal Africa.** Londres, Cohen and West.
- GRANGER, Gilles Gaston. (1974) **Filosofia do Estilo.** São Paulo, EdUSP, Perspectiva.
- GUATTARI, Félix e DELEUZE, Gilles. (1976) **O Anti-Édipo.** Rio de Janeiro, Imago.
- _____. (1985) **Revolução Molecular: Pulsões Políticas do Desejo.** São Paulo, Brasiliense, 2ª ed.
- _____. e ROLNIK, Sueli. (1986) **Micropolítica (Cartografias do Desejo).** Petrópolis, Vozes, 2ª ed.

H

HABERMAS, Jürgen. (1982) **Conhecimento e Interesse.** Rio de Janeiro, Zahar.

_____. (1990) **Pensamento Pós-Metafísico. Estudos Filosóficos.** Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

HALL, Edward. (1966) **The hidden dimension.** New York, Doubleday.

HANDKE, Peter. (1983) **Cuando Desear Todavía Era Útil.** Barcelona, Tusquets Editorial, 2ª ed., Col. Marginales, nº 59.

HERTZ, Robert. (S/D) "A Preeminência da Mão Direita." IN: **RELIGIAO E SOCIEDADE.** Rio de Janeiro, Tempo e Presença, nº 6.

HOLANDA, Aurélio Buarque. (1986) **NOVO DICCIONARIO AURÉLIO DA LINGUA PORTUGUESA.** Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2ª ed., 2ª impres.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) (1991) **Pós-Modernismo e Política.** Rio de Janeiro, Rocco.

J

JAKOBSON, Roman. (1970) **Lingüística e Comunicação.** São Paulo Cultrix.

JAUSS, H. R. et. alii. (1979) **A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção.** Rio de Janeiro, Paz e Terra.

JOHNSON, Mark. (1987) **The Body in The Mind.** Chicago, London, The University of Chicago Press.

K

KEHL, Maria Rita. (1990) "O Desejo da Realidade" IN: NOVAES, Adauto. (org.) **O Desejo.** São Paulo, Companhia das Letras.

KOTHE, Flávio. (1985) **Para Ler Benjamin.** Rio de Janeiro, Francisco Alves.

KRISTEVA, Júlia. (1974) **Introdução à Semanálise.** São Paulo, Perspectiva.

KUHN, Thomas. (1970) **The Structure of Scientific Revolutions.** Chicago, University of Chicago Press, 2ª ed. enlarged.

KUNDERA, Milan. (S/D) **A Valsa dos Adeuses.** Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

L

LACAN, Jacques. (1970) **Las Formaciones del Inconsciente.** Buenos Aires, Nueva Visión.

_____. (1978) **Escritos.** São Paulo, Perspectiva.

LAMBERT, Georges. (1987) **MUSCULAÇÃO. Guia do Técnico.** São Paulo, Editora Manole.

LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J. B. (1970) **Vocabulário de Psicanálise.** SP, Martins Fontes.

LASCH, Christopher. (1983) **A Cultura do Narcisismo.** Rio de Janeiro, Imago.

_____. (1987) **O Mínimo Eu.** São Paulo, Brasiliense.

LE GOFF, Jacques. (1986) **Reflexões sobre a História.** Lisboa, Edições 70.

LEIGHTON, Jack. (1987) **Musculação.** Rio de Janeiro, Sprint.

LEJEUNE, Philippe. (1975) **Le Pacte Autobiographique.** Paris, Seuil.

LEMOINE-LUCCIONI, Eugénie. (1983) **La Robe. Essai Psychanalytique sur le Vêtement.** Paris, Seuil.

LÉVI-STRAUSS, Claude. (1970) **O Pensamento Selvagem.** São Paulo, Companhia Editora Nacional, EdUSP.

_____. (1973) **Antropologia Estrutural I.** Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

_____. (1975) **Tristes Trópicos.** São Paulo, Anhembi.

_____. (1976) **Antropologia Estrutural II.** Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

_____. (org.) (1977) **L'Identité.** Paris, Bernard Grasset Ed.

_____. (1988) "Introdução à Obra de Marcel Mauss." IN: MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a Dádiva.** Lisboa, Edições 70.

LURIE, Dan e LIMA, J. (1984) **Sistema de Modelagem do Físico de Dan Lurie.** Rio de Janeiro, Ediouro.

LYOTARD, Jean-François. (1983) **Le Différend.** Paris, Minuit.

_____. (1984) **Tombeau de L'Intellectuel et Autres Papiers.** Paris, Galilée.

_____. (1986) **Pós-Moderno.** Rio de Janeiro, José Olympio Editora.

- MAERTENS, Jean-Thierry. (1978)
Ritologiques, volumes I e III. Paris, Aubier.
- MAGALHÃES, Cristina. (1984) **Desejo e Narcisismo Primário.** Mimeografado.
- MALINOWSKI, Bronislaw. (1976)
Argonautas do Pacífico Ocidental. São Paulo, Abril Cultural, OS PENSADORES.
- MANTEGA, Guido. (coord.) (1979) **Sexo & Poder.** São Paulo, Brasiliense.
- MARCUS, G. and FISCHER, M. (1986)
Anthropology as Cultural Critique. Chicago and London, The University Chicago Press.
- MARTON, Scarllet. (1990) **Nietzsche. Das Forças Cóslicas aos Valores Humanos.** São Paulo, Brasiliense.
- MAUSS, Marcel. (1974) **Sociologia e Antropologia, 2 volumes.** São Paulo, EPU, EdUSP.
- _____. (1981) **Ensaio de Sociologia.** São Paulo, Perspectiva.
- _____. (1988) **Ensaio sobre a Dádiva.** Lisboa, Edições 70.
- MEAD, Margareth and BATESON, Gregory. (1942) **Balinese Character: A Photographic Analysis.** New York, Academy of Sciences.
- _____. and MacGREGOR, F. (1951) **Growth and Culture: A Photographic Study of Balinese Childhood.** New York, Putnam's Sons.
- MEDINA, João Paulo. (1987) **O Brasileiro e seu Corpo: Educação e Política do Corpo.** Campinas, Papirus.
- MELO, Hygina Bruzzi de. (1988) **A Cultura do Simulacro.** São Paulo, Loyola.
- MENDES, Miriam Garcia. (1985) **A**

Dança. São Paulo, Atica.

MERQUIOR, J. G. (1985) **Michel Foucault ou o Niilismo de Cátedra.** Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

MIRANDA, Wander Melo. (1992) **Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago.** São Paulo, Belo Horizonte, EdUSP, Ed. da UFMG.

MISHIMA, Yukio. (1958) **Confissões de uma Máscara.** São Paulo, Vertente Editora.

MOLINA, R. (1988) **Cadernos de Aula. Freud, Lacan, M. D. Magno.** Rio de Janeiro, Imago.

MOURA, Carlos E. M. de (org.) (1989) **Meu Sinal está no teu Corpo. Escritos sobre a Religião dos Orixás.** São Paulo, EDICON, EdUSP.

N

NEVES, Luiz Felipe Baêta et. alii. (1988) **Narrativa: Ficção e História.** Rio de Janeiro, Imago.

NIETZSCHE, Friedrich. (1983) **Assim Falou Zaratustra.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 3ª ed.

NIETZSCHE, Friedrich. (1988) **A Genealogia da Moral.** São Paulo, Brasiliense.

O

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. (1988) **Sobre o Pensamento Antropológico.** Rio de Janeiro, Brasília, Tempo Brasileiro, CNPq.

P

PANKOW, Gisela. (1988) **O Homem e seu Espaço Vivido.** Campinas, Papirus.

PAULA CARVALHO, José Carlos de. (1985) **Energia, Símbolo e Magia: Uma Contribuição à Antropologia do Imaginário.** Tese de Doutorado em Antropologia Social, USP, São Paulo, datilografado.

PEIRANO, Mariza. (1986) "O Encontro Etnográfico e o Diálogo Teórico." IN: **TRABALHOS DE CIÊNCIAS SOCIAIS. Série Antropologia 53.** Brasília, Fundação UnB.

PERLONGHER, Néstor. (1992) "O Desaparecimento da Homossexualidade." IN: **ABIA - ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA INTERDISCIPLINAR DE AIDS - BOLETIM 16.** Rio de Janeiro, ABIA, Abril.

POLHEMUS, Ted (ed.) (1978) **The Body Reader.** New York, Pantheon Books.

R

RAJCHMAN, J. (1987) **Foucault: a Liberdade da Filosofia.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

RAMA, Angel. (1985) **A Cidade das Letras.** São Paulo, Brasiliense.

RIBEIRO, Renato Janine. (1983) **A Etiqueta no Antigo Regime.** São Paulo, Brasiliense.

_____. (org.) (1985) **Recordar Foucault.** São Paulo, Brasiliense.

RICOEUR, Paul. (1968) **História e Verdade.** Rio de Janeiro, Forense.

_____. (1978) **O Conflito das Interpretações: Ensaio de Hermenêutica.** Rio de Janeiro, Imago.

ROUANET, Sérgio Paulo. (1981) **Édipo e o Anjo: Itinerários Freudianos em Walter Benjamin.** Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

RODRIGUES, José Carlos. (1980) **Tabu do Corpo.** Rio de Janeiro, Achiamé.

_____. (1989) **Antropologia e Comunicação: Princípios Radicais.** Rio de Janeiro, Espaço e Tempo.

ROSALDO, Renato. (1990) "Response to Geertz." IN: **NEW LITERARY HISTORY. A Journal of Theory & Interpretation.** Virginia, The University of Virginia, The Johns Hopkins University Press, volume 21, nº 2, winter.

RUBEN, Guillermo Raúl. (1988) "Teoria da Identidade: Uma Crítica." IN: **ANUARIO ANTROPOLÓGICO/86.** Rio de Janeiro/Brasília, Tempo Brasileiro/UnB.

S

SAHLINS, Marshall. (1979) **Cultura e Razão Prática.** Rio de Janeiro, Zahar.

_____. (1990) **Ilhas de História.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

SANTAELLA, Lúcia. (1986) **Semiótica.** São Paulo, Brasiliense.

SASS, Louis. (S/D) "Fermentação na Antropologia." IN: **HARPER'S MAGAZINE. (ARTIGO TRANSCRITO PARA A REVISTA DIALOGO).** Consulado dos E.E.U.U.

SAUSSURE, Ferdinand. (1972) **Curso de Lingüística Geral.** São Paulo, Cultrix.

SCHILDER, Paul. (1981) **A Imagem do Corpo.** São Paulo, Martins Fontes.

SOLIÉ, Pierre. (1981) **Mythanalyse jungienne.** Paris, ESF.

T

TEIXEIRA COELHO NETTO. (1980)
Semiótica, Informação e Comunicação. São Paulo,
 Perspectiva.

THOMPSON, E. P. (1981) **A Miséria da
 Teoria.** Rio de Janeiro, Zahar.

TODOROV, Tzvetan. (1976)
Estruturalismo e Poética. São Paulo, Cultrix, 4ª ed.
 revista e ampliada.

TOLOSANA, Carmelo Lisón. (1983)
Antropología Social y Hermenéutica. Madrid, Fondo de
 Cultura Económica.

TRAJANO FILHO, Wilson. (1988) "Que
 Barulho é Esse, o Dos Pós-Modernos?" IN: **ANUARIO
 ANTROPOLÓGICO/86.** Rio de Janeiro, Brasília, Tempo
 Brasileiro, EdUnB.

TRINDADE, Liana. (1980) **Exu: Símbolo
 e Função.** Tese de Doutorado em Antropologia Social,
 USP, São Paulo, datilografado.

TRONCA, Italo. (1987) **Foucault Vivo.**
 Campinas, Pontes.

TROUTMAN, Philip. (S/D) **EL GRECO. 49
 Pranchas.** Rio de Janeiro, AO LIVRO TÉCNICO.

TURNER, Mark. (1987) **Death is The
 Mother of Beauty. Mind, Metaphor, Criticism.** Chicago
 and London, University Chicago Press.

TURNER, Victor. (1972) **The Forest of
 Symbols.** London, Cornell Univesity Press.

_____. (1974) **O Processo
 Ritual. Estrutura e Antiestrutura.** Petrópolis, Vozes.

_____. (1975) **Dramas, Fields
 and Metaphors: Symbolic Action in Human Society.**
 Londres, Cornell University Press.



VALLEJO, A. e MAGALHÃES, L. (1981)
Lacan: Operadores da Leitura. São Paulo, Perspectiva.

VATIMO, Gianni. (1987) **O Fim da
 Modernidade - Nihilismo e Hermenêutica na Cultura
 Pós-Moderna.** Lisboa, Presença.

_____. (1988) **As Aventuras
 da Diferença.** Lisboa, Edições 70.

VAN GENNEP, Arnold. (1978) **Os ritos
 de passagem.** Petrópolis, Vozes.

VAZ, Paulo. (1992) **Um Pensamento
 Infame. História e Liberdade em Michel Foucault.** Rio
 de Janeiro, Imago.

VELHO, Gilberto. (org.) (1977) **Arte e
 Sociedade.** Rio de Janeiro, Zahar.

_____. (1981) **Desvio e
 Divergência.** Rio de Janeiro, Zahar.

_____. (1986) **Subjetividade
 e Sociedade.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

_____. (1987)
Individualismo e Cultura. Rio de Janeiro, Jorge Zahar,
 2ª ed.

VEYNE, Paul. (1982) **Como se Escreve a
 História; Foucault Revolucionou a História.** Brasília,
 UnB.

_____. (1984) **Acreditavam os
 Gregos em Seus Mitos?** São Paulo, Brasiliense.

VIDAL, Lux. (1985) "Mesa-Redonda: Os
 Idiomas do Corpo." IN: **REVISTA DO CORPO E DA
 LINGUAGEM** Rio de Janeiro, Ed. Iacobé, Anais nº 1.

VOGT, Carlos e outros. (1982)
Caminhos Cruzados. São Paulo, Brasiliense.

VON SIMSON, Olga de M. (org. e int.)
(1988) **Experimentos com Histórias de Vida
(Itália-Brasil)**. São Paulo, Vértice e Ed. Revista dos
Tribunais.

W

WAGNER, Roy. (1975) **The Invention of
Culture**. Prentice-Hall.

WEBER, Max. (1974) **Ensaio de
Sociologia**. Rio de Janeiro, Zahar, 3ª ed.

WOLF, Christa. (1990) **Cassandra**.
São Paulo, Estação Liberdade.

ANEXOS .

ANEXO 1. ENTREVISTAS (REPRODUÇÃO
INTEGRAL).

FALAS: 6.

Etnógrafo - Como se deu a tua entrada na dança?

G. - é uma coisa que, pensando agora, eu já sei que sempre soube disso. Eu sempre soube de alguma maneira que iria participar de alguma coisa relacionada à arte. Ou era o teatro ou era a dança, até ontem estava pensando nisso. (É tão chato esse aparelhinho.)

E. - Eu também acho, qualquer coisa a gente esquece e começa outro dia.

G. - E então eu sempre soube, o que é que eu planejei para mim e já fiz. Sabe, fiquei pensando, hoje, com vinte e seis anos, no que já deu certo. Eu não tinha aquela idéia de ser artista como uma coisa de "quero ser estrela", sabe, quero ser famoso. Tenho um pouco disso, mas eu sempre pensei, sempre foi uma coisa

assim mais em servir do que ser conhecido, é diferente.

E. - Sim.

G. - Eu presto prá isso, eu sirvo prá isso. Eu sabia que iria servir prá arte. As pessoas iam me conhecer na rua e seria conseqüência, desde criança era assim. Já fiz teatro em Porto Alegre, fazia a coisa bem feita. Eu não sei se a dança é o que eu vou continuar fazendo, no caso. É ainda uma experiência. Mas eu sempre me vi assim. Uma pessoa me via desenhar, eu desenho prá caralho, então eu vou ser alguma coisa relacionado a isto, a emoção das pessoas. Alguma coisa dentro de mim diz que eu sei fazer isso.

E tem aquelas coisas dentro do meio gay, que a gente convive, a maioria é artista. A gente convive, tu faz a experiência, está sempre experimentando, é uma bobagem, é uma brincadeira, ali tudo tem arte no meio.

E. - Mas esse processo tem um tempo... Quando começou a tua história na dança e com a dança, e como foi? Onde, nesta trajetória, a dança se integra?

G. - Eu comecei fazendo ginástica numa academia em Alegrete.

E. - Ginástica?

G. - Assim, tipo vou malhar, entrar em

forma. Aí, dentro dessa academia tinha uma outra sala ao lado da minha que tinha ballet, então terminava a aula de ginástica e eu ficava na porta da outra sala, e ficava assistindo o pessoal fazer. Aí, eu fiquei amigo de um cara, que era o Pedro, o único bailarino que tinha nessa academia. E o que eu curti nele é que ele fugia daquele estereótipo, que eu como um adolescente do interior tinha: prá mim bailarino tinha de ser uma bichinha, sequinha, magrinha, sabe, e ele não tinha isso. Ele tinha outra postura, e então eu não me importava de conviver com ele normalmente. Eu me defendia de qualquer aproximação, aquelas coisas fantasiosas. A gente ficou amigo e tal e ele me convidou para fazer aula. Assim, eu comecei a freqüentar a sala do lado...

E. - Ele era o professor?

G. - Não, era aluno. Ele dizia todo dia, "vem, vem fazer uma aula; vendo, acho que tu tens uma musculatura boa". Quando coloquei uma sapatilha... eu entrei vermelho para a sala de aula... colocar uma sapatilha e uma malha foi uma coisa do outro mundo.

(Rimos os dois.)

E. - Fico louco de vontade de experimentar esse sentimento.

G. - Eu fiquei apavorado! A menina que dava aula, a Jaqueline, ela dizia que eu tinha certas coisas boas, um pé legal, elogiava, e eu dizia que deve ser por aí, e fui indo, fiz ballet neste grupo um ano, na mesma hora já me puseram num espetáculo onde faltavam homens para dançar, depois troquei de escola em Alegrete mesmo, e já tava até os olhos envolvido, mas isso faz pouco tempo.

E. - Quanto tempo isso?

G. - Eu entrei em setembro de 89, é pouquinho tempo, e já dancei no final do ano mesmo, em dezembro de 89.

E. - Dois anos e meio. Então estás em iniciação ainda...

G. - é uma merda, é o negócio da idade da iniciação, que é até melhor aceito no Brasil. Fora daqui eu não teria chance, as pessoas começam a dançar com seis ou sete anos. Formar a sua musculatura dentro da academia é muito melhor. Eu entrei para o ballet com vinte e dois, vinte e três anos, sei lá, então tinha que trabalhar uma musculatura que já tinha seus hábitos, bebida, comida...

E. - Dói muito?

G. - Não é fácil, é difícil. Ainda mais

para quem tinha uma vida boêmia e que gosta.

E. - Como tu?

G. - Como eu.

(Risadas.)

E. - E como combinar a disciplina do ballet com a vida boêmia? Essa educação do bailarino não é só uma educação corporal, é uma disciplina com o corpo e com a vida, um tipo de adestramento. Quando se começa na infância, é mais fácil de lidar com esses impedimentos, parece que não existe algo fora deles.

G. - Sim, as pessoas que têm essa disciplina desde crianças nem imaginam que tem. Fica como natural. É tipo assim, a L., ela fala coisas como o respeito em sala de aula, e o silêncio dela na aula, a concentração. Isso eu não tenho, se termina uma música e vai começar outro exercício, eu já olho pr'ó M. ou pr'ó F. prá ver se eles vão fazer uma bobagem, fazer uma careta, risadas, mas não. Isso neles, de concentração, é uma coisa natural, de esperar, as pessoas só estão pensando naquilo mesmo. Eu tenho que me obrigar a pensar só naquilo, eu podendo já disperso, sabe, pensando na boate que eu vou amanhã, ou na minha mãe, ou no que fazer, no que deu certo e no que não deu certo.

E. - Isso tudo aconteceu depois de tu já

teres morado em Porto Alegre.

G. - Antes eu fiz Ciências Sociais, na UFRGS. Mas eu parei. Fui trabalhar com calçados, com meu pai, nos moldes. Literalmente, pois eu vivia com molde de sapato na mão.

(Risadas.)

E. - Desenhando sapatos?

G. - Eu desenhava, fazia a modelagem técnica dos sapatos para ele.

E. - Que também é um trabalho artístico, artesanal...

G. - Também. Eu fiz uns modelos bem bonitos. Eu acho que se eu trabalhasse com outra pessoa, não querendo falar mal do meu pai, me queixar... é que tem uma história assim, voltar prá casa e ainda ter que trabalhar junto. Eu não convivia nunca com meu pai, só por telefone, daí eu voltei prá dentro de casa, jantando, comendo, ia trabalhar, eu não agüentei. Então, o ballet no fim da tarde era o que me alimentava. No início como *hobby*, foi indo até eu começar a dizer pr'ó meu pai, "hoje eu não vou poder trabalhar, tenho ensaio a tarde inteira", e ele dizia, "não, não tem problema, pode vir só de manhã", e eu comecei a trabalhar só pela manhã na fábrica. Passava as tardes no ballet. Aí, eu

precisava dormir de manhã, para ensaiar à tarde e apresentar à noite. E ele, "então tu não queres trabalhar comigo, vai fazer a tua vida". Claro que não foi dito, mas era visto que isso se dava assim.

E. - Como a tua família encara o ballet?

G. - Até hoje isso é estranho. Achei que ia ser um super-choque, pessoal do interior, o tipo de educação, os preconceitos. Eu não trabalhei a coisa a nível de conversa, de papo, mas de dia-a-dia, chegando aos poucos, fazendo ginástica. Me convidaram para participar de um espetáculo, botar uma roupinha, subir no palco, nada de mais. Todo mundo viu, falavam que eu dançava bem, e eles foram assimilando. Mas não teve um dia que eu sentei e abri. Meu pai, lá em Alegrete, no ano passado, eu dancei numa festa de final de ano, três noites, uma temporezinha, a mesma coreografia, sem novidades. E ele tava as três noites na primeira fila. Quer dizer, prá mim já é outra história. O prazer dele, na segunda e na terceira noites não era nem de ver, mas ele gostava, quando terminava o festivalzinho de ser cumprimentado também. Tava tudo uma merda no espetáculo, mas ela conseguia curtir, sabe?

E. - E a volta para Porto Alegre, para a Companhia Mudança?

G. - Em Porto Alegre é o mercado. Sempre gostei daqui. Eu morei em Porto Alegre dois anos, não tive dificuldade nenhuma com a cidade. E era a Mudança que eu queria. Foi amor à primeira vista, desde que eu vi eles dançarem. Meu maior prazer era ver a Mudança dançar. Teve um encontro em Caxias. Eu fui atrás. Todo o meu vestiário, camarim, dormitório, era tudo semi-balaio para ir atrás. Eu criei um apego com F., com M., com Ge. Até que telefonei prá cá e um dos guris disse, "vem, vem prá cá". Aí eu falei com a Roberta, com quem eu trabalho também, e ela precisava de alguém. Meu maior sonho, meu maior desejo, era a experiência de um grupo, que trabalhasse com dança. A Companhia não tem uma estrutura assim, salário prá bailarino, mas é uma coisa que a gente tá buscando, e tem o nome de Companhia. A gente se trata como profissional, apesar de ganhar mal. É uma merda quando se escolhe uma coisa que não dá dinheiro.

E. - Há quanto tempo tu estás na Companhia?

G. - Desde fevereiro, depois do carnaval. Eu fiz as minhas malas e vim embora para Porto.

E. - E já estás bem sintonizado...

G. - Sintonizado até demais. (Risos.) O bom da Companhia é que não tem muita *najisse*. Até ontem

encontrei uma amiga minha que é atriz, de uma época em que eu andava com o pessoal de teatro, eu tinha um caso com alguém, e ela disse, "ai, agora tu faz parte de um meio igual ao nosso", um meio fechado, a turma toda vai assistir quem trabalha com teatro, e bailarino anda com bailarino e vai a ballet. Mas no ballet não há tanto veneno quanto no teatro. As pessoas ficam se destruindo no teatro. É muito grande a diferença.

E. - Eu fiz teatro amador e entendo isso. Entre atores há um jogo contínuo, uma simulação constante, joga-se com as representações. As pessoas se gostam e se odeiam, e tem que marcar isso de um modo muito especial. Entre os bailarinos é diferente. Está mais próximo de uma competição esportiva.

G. - Fica feio não fazer uma linha, não estar sempre dentro de um papel.

E. - Fazer da sua vida um teatro, transformar tudo no teatro.

G. - Eu gosto do Grupo TEAR, eu convivi com eles. Tenho carinho pelas pessoas. Uma época eu fiz uma ponta, na montagem MACARIO, no DAD, do Roberto Camargo.

E. - Sim, mas não me lembro de ti.

G. - Eu não abria a boca, fazia um filho

morto. Aparecia molhado e nu, deitado no colo de uma mulher. E no HAMLET-MACHINE, da Miriam Amaral, eu não trabalhei mas ajudei a colocar a areia no palco.

E. - Mas voltemos para a construção do teu corpo. As mudanças, em termos de uma estética corporal, são perceptíveis. A base é a LINHA, um PRINCIPIO DE HARMONIA DO CORPO NO MOMENTO MESMO DE OCUPAÇÃO DO ESPAÇO. Como isso modifica mesmo o teu olhar? O trabalho constante do corpo diante do espelho e o nascimento de um padrão de corpo.

G. - Isso é uma coisa boa de falar.

E. - E até pela questão de tu teres começado mais tarde, com muitas dificuldades e limites, exigindo muito da tua estrutura.

G. - Se eu for ver as pessoas que conviviam comigo antes de eu dançar, elas vão me olhar e dizer que eu não mudei quase nada. Algumas coisas elas vão sentir com o público, especialmente de postura. "Tu tinha uma barriguinha, agora tu não tem mais", um amigo meu falou. Mas é claro que tem mudança. Eu não sei bem essa da linha, quem é que tem uma linha?, isso é uma coisa do olho, a linha não é só como a Makharova disse que tem que ser. Assim, linha é uma coisa de harmonia que fecha com o teu prazer de olhar. Que nem ontem, eu

'tava brincando contigo, e aí sai do assunto e posei, fiz uma pose, e M. falou assim: que linha! Sabe, eu nem pensei em fazer uma linha, formar um desenho bonito. Não é não ter preocupação, é o teu instrumento de trabalho. Quem toca violão, larga o violão no canto da sala e vai festejar. Se eu for, acabo estragando o meu violãozinho. Precisa cuidar do corpo.

E. - Mas, e aí? Onde entra o espelho nisso tudo? De repente, tu trabalhas com calçados, sociologia, mas sociólogo não passa o tempo se olhando no espelho. O exercício profissional dele não é diante do espelho. É um outro tipo de lugar. E que pode alterar, ou não, a tua vida, em termos de buscas. O espelho passa a ter um lugar mágico, dentro de um contexto ritualizado, denso.

G. - Para trabalhar o tempo inteiro com a vaidade. Tu querer que as pessoas paguem para te olhar, tu não vai querer que elas vejam o feio, o desagradável. Todo mundo é vaidoso. Não é feio, nem bonito, mas vaidoso. Procurar uma imagem para as pessoas curtirem. Se elas não curtirem gera outro problema. Tu sempre tá ali. E isso pode se tornar ruim, essa história de espelho. Nesse processo de buscar o que agrada, eu fico numa coisa virginiana, autocrítica, uma coisa muito

forte, de sempre se analisar. Eu não gosto de acordar com uma cara feia, eu já não me sinto bem, tenho que dar um jeito. O mesmo acontece quando a gente vai fazer aula. Vai prá sala de aula do ballet, a gente usa roupa velha, as roupas se terminam no trabalho. Mas mesmo a roupa velha tem que estar combinando com a roupa velha lá de baixo.

E. - Tem um jogo de cores e de tecidos...

G. - Tem, a gente nunca entra com qualquer roupa na sala de aula. Mesmo um furo na meia tem que ter uma colocação certa, prá não ser desagradável a mim mesmo.

E. - Aonde é o lugar do furo?

(Risos.)

G. - Foi feito via trabalho. Mas se não ficou legal a gente dá mais uma rasgadinha, claro.

E. - Isso altera a tua vida, o furo?

G. - Altera, tranqüilamente. A dança, o ballet é um vício desgraçado. É uma coisa assim, no domingo que não tem ensaio eu me vejo na Academia. A gente tem aquela coisa, tem que se encontrar. Fazer aula. E isso é uma coisa quase como comer e dormir. Tem um dia que tu não faz e o teu organismo fica fraco. Tem que fazer diariamente. Isso também te envelhece, é o

retrocesso que o dia-a-dia faz com teu corpo, a pele que vai se soltando, o movimento do tempo é muito mais rápido do que o do teu trabalho. Existe uma corrida contra o tempo, que a gente faz. Então, ninguém quer envelhecer, o nosso tempo, o do espetáculo é... muito curto. Com quarenta anos a pessoa já fica velha. E pra nós que somos homens e começamos tarde, o tempo é menor ainda. São dez anos de trabalho com qualidade, no máximo.

E. - Como é que é lidar com uma profissão que tem um tempo para se viver. No ator, é diferente. Ele tem setenta anos e está melhor do que nunca. Não interessa a idade, ele se molda o tempo todo nas máscaras, nas personagens. Claro, pode haver um limite para trabalhos formais, mas mesmo assim Fernanda Montenegro faz Gerald Thomas.

G. - Se um bailarino faz papel de velho, ele vai ser um velho. E alguém mais velho já não vai ser Hamlet, um príncipe, um rapazinho. No ballet clássico é muito difícil algo que saia do realismo. No ballet, o central é a figura do jovem bailarino que salta, como no casal de Romeu e Julieta, O Lago dos Cisnes. Se for fazer um velhinho já é uma coisa mais teatral dentro da dança. Dificilmente personagens de idade dançam. Na

dança é tudo muito jovem, muito esticado, muito alongado, principalmente em termos de clássico.

E. - O modelo do ballet é a juventude?

G. - É, acho que é. Existem muitos saltos, a leveza, o bailado. E isso contrasta com a velhice.

E. - Se bem que existem grandes bailarinas com idade avançada, dançando.

G. - As russas. Elas estão no palco com uma plástica no rosto e representando a Julieta com dezesseis anos. Ela consegue representar e enganar que é a Julieta, mas é uma coisa mais de respeito. A personagem é uma menina e o público se deixa iludir. Essa história do pânico da idade, da relação com o tempo, ela só não me afeta mais, pelo fato de que eu estou diferentemente preocupado com isso. Não é como com colegas meus. Eu acho que nunca vou levantar a bandeira do bailarino.

E. - E esse é um processo teu, em relação a tua diversidade de interesses artísticos. Pode ser a dança, mas também pode ser outra coisa.

G. - Sim, quando eu comecei a fazer a minha cabeça em relação às coisas no mundo, sei lá, é um processo de cada um, mas acho que tu não está no mundo

para ser uma coisa, acho que a vida não é pra se ser uma única coisa, eu tenho, eu quero, ser um milhão, como ser humano ter mil experiências, viver em tudo, tudo ao mesmo tempo.

E. - Tudo ao mesmo tempo agora. Talvez seja anárquico isso, mas talvez seja uma democracia real e relativizante, pois o cerne da democracia está nela ser relativística.

G. - Pode ser contraditório, pós-moderno, sei lá. Eu lia Roberto Freire, que dizia dessas coisas. A vida tem um olho em cada lado, tem que saber o que tá acontecendo.

E. - Mas, de repente, tem alguém que quando não pode mais dançar enlouquece, não consegue mais se sentir dizendo algo para as pessoas, os outros.

G. - Eu estou me prevenindo de um dia não dançar mais, é um processo natural. A vida é muito grande para se ser uma coisa só nela.

E. - Seria, é melhor ter múltiplas coisas pequenas do que uma grande?

G. - Esses dias, li uma reportagem com o Luís Fernando Veríssimo sobre a cabeça. E ele disse uma coisa que eu adorei. Ele disse que tinha trinta e seis anos e não era nada, era o Luís Fernando Veríssimo. Era

ele e fazia coisas. Ele é conhecido como escritor, como filho do Érico Veríssimo. Eu prefiro dizer, hoje eu faço ballet e sou eu, do que hoje sou bailarino. Não me identifico sempre com isso, isso cansa, ser bailarino sempre. Me identifico na hora. Eu sempre tive o pânico do rótulo. Até hoje não sei se sou fumante ou não sou.

E. - Tu andou pela Europa. Posso saber fazendo o quê?

G. - Fui namorar. Fui duas vezes, ganhei passagem e tudo.

E. - E assististes a muitos espetáculos de dança por lá?

G. - Não, foi mais em vídeo, nos canais da TV alemã. Eu estava muito sozinho por lá. Gostei do ballet-teatro, me identifico bastante.

E. - É arte contemporânea, intertextualizada.

G. - Sim, te exige um aperfeiçoamento técnico muito grande.

E. - E, ao mesmo tempo, um trabalho da dramaticidade. Isto é uma ausência no ballet, a representação, a dimensão teatral.

G. - Eu acho que por aí eu saberia fazer. Acho que isso ainda vai acontecer para mim. As coisas

acontecem na vida da gente na hora que tu quer, é só deixar aberto.

E. - Mas também pressupõe uma tradição cultural. é um confronto, mas também é um diálogo, um diálogo com a perspectiva internacionalizante de todas as artes, as multimídias, como também a busca da expressão dos sentimentos mais próprios, que vão melhor com as identidades específicas.

G. - Gerald Thomas tem isso, ele trabalha com imagens específicas mas com a força do mundial. Em qualquer lugar do mundo pode se entender trabalhos com imagens.

E. - Entendimentos que podem ser diferentes, como a história do filme que foi visto por tribo e provocou pânico, ou de São Paulo ser a "terra-sem-mal" dos guaranis, por exemplo. Mas a cultura do ballet não é isso. Ele não quer regionalizar, multiplicar, muito antes pelo contrário.

G. - A música clássica pode vir a se tornar um relaxante, em sala de aula. A cultura do ballet te ensina equilíbrios, te exige. Harmonizar o físico, o mental, a alimentação, o álcool, o sono, se transar bem. Eu preciso dessa pressão da dança. Não é negativo ter sobriedade.

(Pausa.)

E. - Tu fazes musculação, não?

G. - Sim, há pouco tempo.

E. - O que tu pensas do halterofilismo?
Do corpo, da estética, do trabalho.

G. - Eu nunca tinha pensado nisso. Eu não sei prá onde vai, prá que serve. Força? Estética? Se vai me defender de alguma coisa, não sei. O que me defende do frio é a minha roupa. Da violência, é não agredir. Normal, somos normais. Não sei, mas não me atrai aquela camada, o corpo inchado.

E. - E isso remete novamente ao padrão de corpo...

G. - Que eu tenho e eu olho os outros criticamente. Mas não fico restritivo. Pelo contrário, ao ter o meu corpo, aconteceu uma abertura. Antes eu era mais preocupado. É bom a beleza, enche os olhos, uma cara bonita, um gesto, uma paisagem, uma árvore seca. O belo é poético, eu estou sempre buscando. Eu não queria fazer a entrevista num dia de chuva, não gosto. Preferi um dia de sol. Eu preferi fazer na rua, num parque com sol.

E. - Isto já faz parte da tua busca, das diferenças...

G. - Eu gosto de mostrar coisas que não interessam muito, eu tenho prazer. Lá em Alegrete, quando eu chego, uma amiga minha demora uns quatro dias para ir lá em casa. Aí, ela pergunta: o que você vai me mostrar?

FALAS: CE.

(Fui por três vezes a academia de Ce. Ele é um homem loiro, beirando os trinta anos, não muito alto, mas bastante largo. Da primeira vez, não estava. Falei com um rapaz negro que estava de responsável pelo lugar. Mostrou-me as salas dos aparelhos, uma delas têm janelas para a Oswaldo Aranha. As paredes precisando de pintura, o cheiro do suor misturado ao do metal. No centro, um lugar que poderia ser um jardim de inverno, pelo tipo de iluminação que recebia. Um jardim babilônico, uma parafernália eletrônica, música pop de rádio rolando, mas não era jardim, era um bar. Quem sabe um bar-bilônico de sucos e sanduíches naturais. Era uma conversa rápida, no melhor horário para ele, o da tarde, onde o movimento sempre é menor. Acabamos nos

encontrando duas vezes, da primeira sem o gravador e onde pediu para não tirar fotos. Conversamos e ele me mostrou todo o lugar. Vestiários vazios são acessíveis. Do segundo encontro, resultou esta conversa, que transcrevo, autorizado pelo próprio Ce.)

Etnóg. - Primeiramente, como é teu nome?

Ce. - Ce.

Etnóg. - Quando é que tu começou este trabalho que tu fazes com a Academia de Musculação?

Ce. - Fazem oito anos.

E. - Começou como? Fazendo musculação?

Ce. - Primeiro fazendo, depois me interessei mais pela coisa, e aí comecei a estudar mais a fundo.

E. - Tu estudou Educação Física?

Ce. - Não, eu fiz muitos cursos. No Rio, em São Paulo, o que aparecia eu ia fazendo. Inclusive um curso promovido pela Secretaria de Cultura, o ITAG.

E. - Onde adquiriu a formação técnica, na realidade vocês são técnicos de nível médio.

Ce. - Sim.

E. - E quando surgiu a

profissionalização? A idéia mesmo de ter um negócio.

Ce. - Agora, assim, eu não sei a data. Eu fiz muitos cursos e me interessei pela coisa, foi só depois que abri minha própria academia, onde continuei estudando e onde estudo até hoje. Não faço mais tantos cursos, mas compro material, revistas importadas, americanas especialmente. Eles têm muito material e um avanço muito grande.

E. - Tens bastante material?

Ce. - Tenho muita coisa.

E. - Aí, abriu aqui quando?

Ce. - A data não posso precisar, mas faz uns dois anos.

E. - Além de tu atualmente trabalhares como orientador, professor, participas de campeonatos?

Ce. - Vários campeonatos, sou recordista gaúcho. Ganhei mais de uma vez.

E. - Legal! E qual a tua categoria?

Ce. - é por peso corporal. Estou na categoria de 75 a 82,5 kg. Já competi em outra categoria, mas atualmente é esta a minha categoria.

E. - E como é que começa, se tu é um aluno, se é um rapaz bem magro? Como é o trabalho dele?

Ce. - Dou um exercício básico, para ele

pegar condicionamento físico, então, e mesmo coordenação motora. Tem que ter coordenação para fazer certos exercícios. Com isso, ele vai pegando condicionamento para depois este trabalho ir ficando progressivo. Ele vai tolerando uma maior intensidade de trabalho, então, conforme os resultados, o exercício vai sendo mudado.

E. - Tem um pessoal que está tentando se profissionalizar?

Ce. - Sim, muitos. Aqui, eu tenho quatro que vão participar do Campeonato, uns no de Iniciantes e outros no de Porto Alegre, no IPA.

E. - E como se dá o preparo para um campeonato?

Ce. - A pessoa vai treinando, então, se eu observo uma boa simetria, um bom volume muscular, uma boa simetria, então eu sugiro que esse atleta faça uma dieta para diminuir o tecido adiposo e aí dará para ver se o cara tem base, entre aspas, em baixo da pele, porque quando o cara está muito gordo, tem muito tecido adiposo, não se vê a qualidade muscular. Então, ele varia um pouco o trabalho. Faz um trabalho mais de qualidade. Isto implica em repetições de séries diferentes de um determinado exercício. E ele vai fazendo a dieta, eu vou medindo a dobra cutânea dele,

até achar que ele atinge um nível de sete a nove, variando com o tipo físico do atleta.

E. - Sete a nove centímetros?

Ce. - Percentual. Faço medidas das costas, do peito, no bíceps, tríceps. E mesmo o visual conta. Isto tudo melhora o visual do competidor. Com isto o cara vai adquirindo, faz um trabalho de rotina, de poses. Ele vai se apresentar e tem certas poses que deve cumprir. O rapaz vai te mostrar.

E. - Ah! Eu gostaria. É legal isto. Como é este trabalho...

Ce. - Fisiculturismo?

E. - Fisiculturismo e este trabalho de afinamento da pele.

Ce. - Daí ele passa a ingerir mais proteínas do que carboidratos. O carboidrato pode ser só de gordura, tem caloria só de carboidrato, ai, ai, ai, a idéia é sempre visar uma ingestão baixa de carboidratos de gordura substituindo-os por carboidratos de rápida absorção. O que acontece, é que o atleta vai fazer uso das reservas do corpo dele, reservas estas que a gente nota pelas dobras mesmo que existem. Aí, ele vai diminuindo a dobra cutânea, prá saber que ele está definindo mais o que é necessário num

campeonato, que fique bem definido, para aparecer a simetria, a musculatura toda dividida, o trabalho de corte, e tudo o mais que só vai aparecer quando o tecido adiposo estiver reduzido.

E. - O que te levou, basicamente, a trabalhar com fisiculturismo?

Ce. - Eu era muito magro antes. Pesava 48 kg. Era muito magro, e aí eu vi estes anúncios que têm em revistas, que dizem: mude seu corpo, mude sua vida. Não é tão exagerado mas as pessoas às vezes enfrentam dificuldades no seu modo de ser, em função do seu próprio corpo. Têm pessoas que não se aceitam. Outras já se importam mais. Eu acho que sou uma destas, que se importa bastante com a sua forma física. Então... esta pergunta é por que eu me interessei por isso?

E. - Isso.

Ce. - Pois é em função disso aí que eu comecei a me interessar mais sobre esse assunto. Aí eu fiz um curso, até era por correspondência. E eu me senti melhor assim mesmo. Aí, eu imaginei que se me aprofundasse mais, se estudasse mais, teria mais facilidade, até depois começar a dominar a área. comecei a melhorar meu corpo também. Achei que era o momento de trabalhar com isto, gostava disto.

E. - E tu achas que o pessoal também. Por exemplo, quando teus alunos, agora que tu és instrutor, digamos, eu que sou bastante magro e de repente tenho problemas com meu corpo e gostaria de mudar, digamos, tu achas que as pessoas procuram também por causa disso?

Ce. - Claro. Claro que sim. O argumento não é esse. Eles querem apenas dar uma melhoradinha, mas a gente sabe pelo próprio comportamento que eles vão demonstrando que eles querem mesmo é ficar com uma forma diferente, com um corpo diferente. Eu diria que, mesmo os indivíduos que dizem que só querem dar uma malhadinha para colocar o corpo em forma, tipo assim dar uma corrida, o sujeito daqui a pouco coloca uma camiseta cortada e tal, e se sente melhor. É uma coisa que visa também a estética e basicamente a estética.

E. - Falando em estética, qual é o princípio chave da estética corporal no halterofilismo?

Ce. - Não consegui entender a tua pergunta.

E. - Como que é a estética? Qual o modelo?

Ce. - Ah! O modelo é o que obedece a simetria, né. Vamos supor assim proporcionalmente, pois eu falo por modelos que eu conheço. Ter uma

proporcionalidade de musculatura compreende, pernas proporcionais a um tronco, tronco proporcional ao abdômen, assim por diante. Acho que é isso aí. Não precisa ter tanto volume muscular, mas proporcionalidade entre um grupo e outro de músculos.

E. - Depois de toda essa formação, como é a carreira? Quais são as possibilidades dos profissionais?

Ce. - Aqui no RS são mínimas. É mais para satisfação pessoal. Não existe interesse, patrocínio das empresas. E acho que é isto que faz um atleta melhorar mais e mais. Atualmente, e mesmo há bastante tempo, sempre foi caro cuidar do corpo. Se tu cuidares da alimentação, treinamento, coisas complexas, vitaminas, tudo que te auxilia, sai caro. Então, uma pessoa que faz musculação em nível de culturismo e quiser se profissionalizar na coisa, teria que competir num campeonato brasileiro, no mínimo e aí alcançar um nível muito melhor. Considero especialmente SP, que é um centro brasileiro onde se encontra tudo, então lá se tem uma melhora mais acentuada que no sul, tanto em termos de qualificação quanto em termos de perspectivas profissionais. No sul, o cara faz, na minha opinião, mais pela satisfação pessoal. Para competir no duro,

para ele poder se profissionalizar, ele teria que competir, num campeonato brasileiro, sul-brasileiro, ou mais no centro do país. A nível do sul as coisas são muito complicadas. Tem um pessoal saindo daqui para competir lá fora, mas esta difícil ainda.

E. - As pessoas investem tanto, mas falta o patrocínio que caracteriza o esporte amador. Sem patrocínio a coisa não anda.

Ce. - Não, não anda. Recursos próprios poucos têm.

E. - Talvez por ser muito dinheiro. O cara que é profissional não tem como trabalhar?

Ce. - é muito difícil. Mesmo com a dieta. O cara faz uma dieta e fica indisposto para trabalhar. Não que ele não possa trabalhar, mas está controlando tão duramente a hora das refeições que é difícil de ter uma vida normal.

E. - Mas isto quando eles vão competir? Uma dieta começa quando?

Ce. - Eu recomendo três meses antes para não agredir o organismo. Se vai limitar o número de carboidratos, o sujeito vai estranhar pela falta de calorias.

E. - Claro, está acostumado.

Principalmente aqui no sul, onde a alimentação é rica em calorias.

Ce. - Mais pelo frio, que requer mais calorias. E o pior é que os campeonatos são no inverno. O cara começa o corte calórico proporcionalmente e vai aumentando, até chegar no inverno, quando o consumo será mínimo. E nesse momento se dão as competições.

E. - E aí, esta pessoa, que está vivendo este momento, tem que tomar muito cuidado com a sua saúde.

Ce. - Sim, claro, pois fica muito debilitado.

E. - Além do mercado de trabalho restrito, qual é a perspectiva de um investimento a longo prazo numa carreira de atividade física, onde se tende sempre a um certo declínio? Por exemplo, um cara que faz aeróbica, um bailarino, eles têm um tempo profissional, ou ao menos da sua melhor *performance*, que está entre 15 e 20 anos de trabalho. Isto aí funciona também para o halterofilismo?

Ce. - Não. Tem uma tolerância maior no físico. Existem campeões com 50 e 60 anos, que se mantém, embora haja realmente um declínio na perspectiva de expansão e de progresso do cara. Acontece que ele

pode fazer a manutenção, o que não ocorre em outros esportes. Entende?

E. - Sim, entendo. O que tu achas que o fisiculturista, o halterofilista, passa como imagem? Que tipo de imagem eles passam para as pessoas? Por exemplo, o campeão de tênis ou o corredor, pensando em outras áreas de profissionais que trabalham com atividades físicas, podem passar imagens sofisticadas, de um mundo de nobrezas, como no tênis, ou, até de um tipo físico identificável, como os corredores, magros e pernas longas.

Ce. - Bem, o fisiculturista campeão mesmo, acho que ele passa uma impressão quase de **pós-moderno**.

E. - Pós-moderno é?

Ce. - Acho que é pós-moderno. Alguém ou uma coisa do futuro, que não é visto com naturalidade. Tem aquele fisiculturista iniciante, que possui uma simetriazinha, é bonito o cara, mas não é o cara monstruoso. O fisiculturista profissional mesmo, ele é grande. Tem braços de 50 cm, tem pernas enormes. Então, este cara passa uma coisa assim.

E. - **Um Exterminador do Futuro?**

Ce. - É coisa do gênero assim. Mais

ainda, uma imagem do futuro.

E. - Que futuro seria esse?

Ce. - Como eu falei, um futuro pós-moderno, além do futuro. Não mais um homem natural e visto com naturalidade. Ele vai na praia, uma figura destas, e todo mundo olha e tal. Embora ele não se incomode, até se sente bem, pois batalhou para ficar assim. O que ele faz é se exhibir, no bom sentido. Vai exhibir a fisicultura em si próprio. Ele é mais do que tudo uma escultura viva, esculpida em si mesmo. Parece-me que ele quer isso. Nunca irá entender como a maioria olha para ele assim: "mas que estupidez!", tentando com isso encobrir a luta e o profissional.

E. - Mas tu não achas que o pessoal que faz fisiculturismo e que está tentando se profissionalizar, num nível bem menor, e sem ser o Miss Brasil, que tem um outro contexto, também não possui este ideal pós-moderno?

Ce. - Sim, acho que o ideal é o mesmo. Poucos atingem este ideal.

E. - Até pela falta de condições.

Ce. - Sim, pela falta de condições e não por não quererem.

E. - Às vezes, as pessoas investem muito

e não conseguem.

Ce. - O objetivo é este. Mas poucos têm condições. Têm outros sujeitos ao uso de drogas, o que às vezes diminui a perspectiva. Poucos mesmo querem se sujeitar a um trabalho lento, tomam drogas.

E. - Mas que de certo modo são necessárias..

Ce. - é, para atingir um nível como ao que me referi acima, aí é necessário drogas. Embora exista uma negativa por parte dos atletas, isso acontece.

E. - São os momentos em que o próprio organismo não consegue mais expandir, precisando de um outro tipo de ação, de trabalho sobre ele.

(Entra Ma. na Academia. Ele será o rapaz que Ce. me apresentará, é um dos quatro competidores. Mas eu ainda não sabia de tudo isto.)

Ce. - Ah! Claro! Tu chegas num pico. Depois desse pico, há necessidade de um segundo estímulo, e para isso impreterivelmente vai sendo necessário o uso de drogas.

E. - Mas, de certo modo, há muito preconceito e muito tabu quanto a isso. Essa história de achar que a idéia de halterofilismo está sempre muito

ligada à figura do anabolizante. Pensando bem, isto é muito comum em outros esportes.

Ce. - Em todo o esporte o uso de drogas é natural. Para melhorar, ao nível mais alto, há necessidade do uso de drogas. Embora no culturismo existam muitos atletas que não as usem. É que no fisiculturismo o processo é mais agressivo, né? O cara já aparece muito diferente da maioria, então fica ali desenhada a droga. O cara que salta longe, pula alto, esse cara não é visto assim. Ele é habilidoso, é bom.

E. - Mas na verdade ele tem uma carga, ela está ali...

Ce. - Até o cavalo, o equitador não, mas o cavalo está usando. Um esporte profissional mesmo sempre tem as drogas ao lado.

E. - Em outras conversas que eu tive, os caras falaram de dois tipos de preconceitos fundamentais. Assuntos que eram tabus, a droga e o homossexualismo.

Ce. - Eu trabalho a quase dez anos e conheço um exemplo, um ou dois, entre os profissionais. E ainda assim é uma conversa, não tenho comprovação, não posso garantir.

E. - São boatos?

Ce. - São boatos, nem dá prá acreditar, e isto faz um percentual muito pequeno. Em dez anos eu ouvi falar muito pouco.

E. - Mas a droga não, o pessoal fala muito.

Ce. - Poderia falar em função de seringas, acho eu. Perdão, estava confundindo, estava pensando em doenças, AIDS. Homossexualismo quando se refere ao cara ficar muito Narciso, e tal. Mas não tem a ver mesmo, eu sinceramente não conheço pessoas homossexuais no halterofilismo. Talvez, o que exista sejam pessoas que já foram, aliás, que já eram homossexuais e vieram para o halterofilismo. Aliás, existe até uma discriminação dentro do fisiculturismo. O cara que vai fazer fisiculturismo ou mesmo levantamento de peso apenas, ele é um cara que gosta da masculinidade, ele procura a virilidade, é comum conservar isto. Então, este cara que é um homossexual e que entra no meio é discriminado, é óbvio. Parece assim.

E. - E o que é esta busca, esta procura da virilidade, da masculinidade? (Pensei com meus botões: estarei diante de uma *recherche*?)

Ce. - Eu não sei se é uma busca...

E. - Uma expressão, talvez, uma forma...

Ce. - É, o organismo passa a ter uma expressão diferente porque o físico tem uma expressão diferente. Um cara que tem o peito inchado, um braço grande, ele é másculo, ele é mais viril. Ele se sente mais viril, quero dizer. Não sei se te parece assim. Eu vejo isso. Os caras, quando ficam mais fortes numa academia, saem na rua inflando o peito e tal, e se sentem mais. Não que eles sejam, não é isso, mas eles se sentem mais. Faz bem para o cara sair na rua e sentir a diferença em relação ao que era antes. Assim que eu penso.

E. - Acho que já estamos no fim. Poderias me dizer algo que tu lembres, que consideres importante. Idéias gerais são estas. Falamos de alimentação, tempos de campeonato, mercado de trabalho. (Pensando.) Uma coisa faltou. Tu mesmo usou a expressão Narciso, para identificar o pessoal que frequenta as academias. Toda academia, aliás, e não só as especializadas em musculação, trabalham muito com essa coisa do espelho, narcisismo. Como funciona?

Ce. - (Pensando.) Espelho?

E. - Sim, essa idéia de aproximar a tua atividade à Narciso. Narciso é aquela história do cara que ficou se olhando no espelho de um lago e acabou se

perdendo lá no fundo do lago...

Ce. - Eu acho que o espelho é necessário, é fundamental até a nível do trabalho do halterofilista. Veja bem, só que vira um hábito. O cara puxa um bíceps e procura o espelho, digamos assim. Aí, se ele não tem espelho, ele faz olhando para os lados, ele perde. No espelho não, no espelho é o cara que está ali, pulsando, fazendo os movimentos dele inclusive. O cara vê a sua postura e o movimento que está fazendo. O espelho te mostra para ti mesmo e te corrige a postura. E isto vira um hábito. Ele vai lá, ele treinou duas horas, e depois ele usa o espelho para ver como ficou, o seu bíceps, por exemplo, pois existe uma irrigação sangüínea durante o movimento (do treino) e isso deixa um crescimento diferente no músculo. Então o cara olha e se sente bem. Treinou e malhou e está vendo o resultado. Mas não acho isso tão Narciso. Compreende?

E. - E quando este mesmo cara sai daqui, por exemplo, pela tua experiência, ele passa a se cuidar mais nos outros espelhos? Tu te cuidas?

Ce. - Eu acho que fazia isto, logo no início. Hoje não, hoje até uso camisetas largas e tal, porque eu acho que me sinto melhor assim. Me sinto melhor se todo mundo me olha assim. A gente se sente

meio estranho. Só na praia, na praia eu fico à vontade. Mesmo camisetas de física, já não... É que assim, o cara magro põe uma camiseta de física é porque está com calor. O cara forte quer aparecer. Entendeu? Existe algo assim, desse tipo. É interessante isto.

(Percebo que ele gosta do que disse, gosta do que pensou.)

E. - E no início da carreira tu te cuidavas bastante...

Ce. - Cuidava, era tudo novidade pra mim. Hoje não, claro que eu me olho, é óbvio. Mas não assim de cada vez que passar pelo espelho, olhar. (Risadas.) Tem isso, é claro.

E. - Sim. Mas tu cuidas a tua postura?

Ce. - Cuido tudo. Sim mas... que postura tu falou?

E. - Postura corporal? Estavas pensando em outras?

Ce. - Eu cuido muito.

(Tempo.)

Ce. - Queria dizer só para emendar, no que se referia ao que a academia proporcionava aos caras, ao que faz com eles. Acima de tudo, as academias fazem um bem muito grande. O cara, no momento em que ele

ingressa numa academia, passa a olhar os colegas que são melhores do que ele, e passa a buscar uma forma tal, parecida ou alguma coisa assim. Então, ele passa a cuidar da alimentação, passa a dormir mais, passa a beber menos, a ser muito disciplinado com ele mesmo. Isso é muito positivo.

E. - Isso é muito interessante. No Brasil, temos um tipo de situação sócio-econômica e cultural que leva às pessoas que gostam de esportes a se envolverem muito tardiamente. Eu trabalho com um outro grupo, o de bailarinos, e tenho feito muitas perguntas a respeito da disciplina, do tempo certo para o desenvolvimento de um trabalho corporal, pois toda a atividade corporal requer muita disciplina e cuidado.

Ce. - Claro, muita.

E. - Como é o trabalho disciplinar? As pessoas correspondem ou não?

Ce. - Não é algo automático. Um iniciante ouve muito o seu treinador, ouve também os atletas mais experientes. Aí o cara diz: Não faz isso. O cara vê o outro cara na rua, fim-de-semana, ali na Oswaldo Aranha, cheirando alguma coisa ou fumando e tal, e diz: assim tu não vai ficar bom. E o cara ouve isto. E quer uma melhora. Então, ele muda. Ou então, o cara está comendo

um Xis. Mas que troço cheio de gordura que tu estás comendo! - diz um colega. Come isto, batata, eu sei lá mais o quê, e o cara também vai ouvindo e disciplinando a alimentação. É um grupo. Não em todas as academias. Pois existem as academias com musculação de modas, me parece assim. Mas no fisiculturismo o pessoal leva mais a sério. Existe um grupo que é muito amigo, muito solidário, não amigo, mas solidário dentro da própria coisa que estão todos fazendo.

E. - E o pessoal anda junto, em grupos, turmas?

Ce. - Isso até acontece. Até por que esse passa a ser um elemento de reconhecimento. O cara passa na rua e olha, este é um dos meus, entre aspas, ele faz peso. Não estou dizendo que todos são assim, mas isso existe. Até para trocar conhecimento, informação, de academia para academia.

E. - Uma coisa que fica no meio caminho entre rede de informações e uma tribo.

Ce. - É isso aí.

(Tempo.)

Ce. - Tudo o que o cara precisa no fisiculturismo é disciplina. Nada mais. Então, tendo disciplina, cuidando muito de si mesmo e tomando as

devidas precauções, o cara chega a ser um cara.

E. - Quantos caras tinham treinando aqui, para este campeonato?

Ce. - Para este, são quatro.

E. - Quanto tempo eles treinam. Como é o dia-a-dia de um deles?

Ce. - Varia... tem pessoal que treina só pra ficar bem, aí lá pelas tantas alguém coloca uma pilha no cara, pra competir e tal. Desses que estão aí, tem um que treina a seis anos, outro a cinco, outro a dois e um a um ano. Mas não esse o tempo que interessa. Seis anos pode dar excelentes resultados, mas o cara não leva a sério a nível de competição, a coisa vai mais pelos amigos. O que não pode é faltar, treinar regularmente.

E. - Mas os que estão treinando para o campeonato seguem esta regularidade.

Ce. - Sim, eles treinam todos os dias aproximadamente duas horas.

E. - Em que seqüência?

Ce. - Duas horas durante o dia, fora as dietas e as rotinas de poses, além das coreografias.

E. - Digamos que o cara treine do meio-dia às duas. Depois ela passa às poses e logo em

seguida as coreografias, levando mais uma hora, pelo menos.

Ce. - Sim. Mas ele também treina em casa.

E. - Com toda esta atividade e ainda fazendo a dieta, é adequado, no período que antecede ao campeonato o atleta ficar trabalhando num outro serviço, passeando, coisa e tal?

Ce. - Ele pode fazer tudo, só que isto exige ainda mais força de vontade dele. Veja bem, um cara que está consumindo pouca caloria é alguém que está mais fraco.

E. - E a recomendação do treinador é...

Ce. - Levar uma vida normal, só que bem mais devagar. Fazendo a dieta o cara sente na pele que tudo fica mais devagar.

E. - Só imagino.

Ce. - E ainda tem mais...

E. - É preciso levar em conta o aspecto psicológico, as mudanças todas...

Ce. - Claro. É mais a perspectiva do próprio campeonato. As regras, quem vai disputar comigo, a exibição, a escolha de todos os elementos estéticos que me acompanharão. O campeonato é um momento muito decisivo, de muita seriedade.

E. - E depois, vitorioso ou não, o cara trabalhou, passou por todas essas dificuldades. O que o cara faz com esse corpo que ele conquistou para si?

Ce. - Agora ele usufrui. Ele perde parte da definição, afinal ele não mantém esta dieta assim tão dura sempre. Mas ele vai ser um cara que vai seguir competindo, então ele sabe aquilo que atingiu até ali. Mesmo que ele engorde novamente, poderá retomar o seu estado, e até melhorar. Ele buscou isso. E vai fazer o seu *show* por aí, se vive disso, nas aparições públicas, se não, num *show* para si mesmo. Ele é a prova de que treinar dá resultado e é bom e vai posar, dizendo, vamos lá, na minha academia e tal. Acho que é assim.

E. - Então tá, valeu pelo papo.

FALAS: MA.

(Ma. era um dos competidores da academia de Ce. Ele chegou enquanto eu conversava com Ce. Tinha um horário livre no meio da tarde para treinar. Depois dos treinos, num intervalo entre o trabalho com os pesos e os aparelhos e a sessão de poses, conversamos. Uma

longa e tranqüila conversa. Ma. é jovem e parece bastante feliz com a sua nova condição.)

E. - Quando foi que iniciou o teu trabalho com pesos?

Ma. - Em março de 86.

E. - E como é que se deu?

Ma. - Atualmente eu faço Educação Física, né velho, mas desde muito pequeno sempre fiz atividade física. Daí em 86, eu larguei a nataçãõ e comecei a fazer a musculaçãõ.

E. - Estavas atrás de alguma coisa...

Ma. - A princípio, tu sempre busca uma melhor *performance* física e também psicológica. Tu sentes o corpo mais em dia e tu também te sente melhor, tu em relação ao teu comportamento, tu é melhor apresentável, tu é melhor visto, tu é melhor tratado. Quer dizer, tudo isso tu busca quando tu é muito jovem, teu corpo naturalmente ele é mais desengonçado, então tu busca um condicionamento físico melhor.

E. - Que idade tu tinhas quando começou a musculaçãõ?

Ma. - Quando eu comecei a musculaçãõ eu

tinha quinze anos. Agora vou fazer vinte e dois. Seis anos de trabalho, já é um tempo, né?

E. - Quando tu passou a pensar em termos de competição?

Ma. - A competição, prá quem faz o halterofilismo, né velho, é um objetivo a buscar, uma tentativa. Acontece que prá tu chegar lá tem que ter muita dedicação, muito tempo e muito recurso financeiro também. Ainda mais hoje em dia. Então, tu busca mas à medida que tens estes complementos: tempo, dedicação e o financeiro.

E. - Onde tu estudas Educação Física?

Ma. - No IPA, ESEF-IPA.

E. - E quanto tu investes por mês neste teu trabalho, em termos de grana?

Ma. - Nós 'tamos falando assim prá esse campeonato...

E. - é, como funciona o teu tempo...

Ma. - Meu tempo... Bom, eu trabalho oito horas por dia, né velho, e 'tô treinando em média uma hora e meia na academia e mais uma meia hora em casa, onde eu faço abdominal de madrugada, lá pelas seis e meia da manhã começo uma série de abdominal. Eu chego aqui na academia seis da tarde e treino até seis e meia.

Depois vou prá faculdade de noite.

E. - Tu trabalhas?

Ma. - Eu trabalho na Fundação IBGE.

E. - Nada a ver com Educação Física.

Ma. - Nada a ver, trabalho burocrático, trabalho no CPD.

E. - Mas o trabalho que tu queres realizar é o relacionado ao corpo.

Ma. - Digamos que o IBGE me dá a parte financeira, para eu alcançar o meu objetivo.

E. - Até poder largar...

Ma. - Não velho, eu acho que a parte atlética tem que ser levada em consideração sempre mas nunca como... Atualmente no Brasil, é impossível tu viver dela, muito pouca gente vive... O pessoal, inclusive de outras áreas esportivas de grau mais elevado, nem eles vivem do esporte. No Brasil a gente é muito discriminado, como tudo no Brasil é... Nessa área cultural, artística, de esportes tudo é muito defasado e discriminado...

E. - E a grana?

Ma. - Bom, velho, vou te dizer prá esse campeonato. Desde que eu comecei com uma dieta mais rigorosa, há dois meses atrás, e isso sem contar com o

supermercado, eu já gastei... (Pensando.)
quase trezentos dólares. é dinheiro, né?

E. - Bastante grana.

Ma. - é dinheiro! Eu gastei já quase trezentos dólares.

E. - E o patrocínio?

Ma. - Sem patrocinador, eu me patrocino.
(Risos.)

E. - E a academia, não ajuda?

Ma. - Eu não pago academia, tenho todo o tempo prá treinar que eu quiser, e a força. A princípio o que ele puder me dar, ele me dá uma força. (Ele fala força com muita força, com muita veemência. Mil associações circulam na minha cabeça, desde HE-MAN até anabolizantes, passando por afeto, amizade, exemplo.)

Ma. - Isso que eu não contei o supermercado e um monte de coisas. A roupa, a tinta prá se pintar prá subir no palco.

E. - Como é que funciona, tu estás preparando a tua *Performance*. No que ela consiste?

Ma. - Bom, no momento, nós temos 18 dias para o campeonato. Hipertrofismo, aumento muscular, eu já não viso mais. Agora estou visando uma qualidade física, tirar o máximo de gordura, e mantendo o máximo

433

de músculo que eu tenho, o máximo de volume muscular que eu possuo no momento.

E. - Quanto é?

Ma. - O meu percentual de gordura no momento está em 8,9%. Eu pretendo estar até lá com 7,8%, 7,9%. 8% está um nível bom. (Para um campeão este é um índice altíssimo de gordura, para nós parece assustadoramente baixo. Um campeão olímpico de corridas pode chegar a menos de 1%.)

E. - É um campeonato de iniciantes.

Ma. - De estreantes.

E. - Além dessa performance, que consiste nas poses, tu vais ter uma coreografia.

Ma. - Sim.

E. - Como é essa coreografia?

Ma. - A gente ainda tá montando ela, quais as poses que ficam melhor prá mim, é algo sempre bem individualizado e prá ficar bonita. É o lado artístico da musculação.

E. - Quantas poses são? São sete...

Ma. - Obrigatórias. E mais as poses livres. Dá em torno, velho, numa apresentação, bem dizer assim, como eu falo com o pessoal que trabalha comigo, eu me sacrifico três meses, deixo de sair, de beber,

três meses em três minutos, que é o tempo que eu fico lá no palco. É a minha apresentação e depois as obrigatórias, onde já são todos os atletas da categoria, no caso.

E. - Tão pouco...

Ma. - Tão pouco, e prá ter um recurso após isso também muito pouco.

E. - Então, prá quê?

(Tempo.)

Ma. - É uma questão de dedicação. Como eu te falei, acho que tudo é uma escala. Há o momento em que tu, o ser humano, ele sempre busca melhorar, eu poderia ter ficado fazendo o meu trabalho só prá me manter como eu tô, mas sabe, tu sempre quer mudar alguma coisa, sempre quer melhorar uma coisa em ti, sempre busca uma *performance*. Eu busco isso num contexto geral, tanto fisicamente como através do intelecto. Tu sempre busca aumentar, tu nunca pára de estudar, tu nunca pára de cuidar do teu corpo, nunca pára de te cuidar.

E. - Mas há uma diferença, tu fazias natação e deixou a natação pelo fisiculturismo. Como se deu essa troca?

Ma. - O rendimento que eu tinha na

natação já não estava me satisfazendo. Foi na época em que eu cresci muito, então, eu fiquei muito mal. (Agora, olho para ele como para um adolescente.) Um professor amigo meu, me recomendou a musculação. Daí eu comecei a fazer, peguei ritmo, depois fiquei uns anos parado, em cima desse tempo aí que eu falei, mas a princípio sempre fui fazendo. É aquela questão: o cara que faz musculação, o halterofilista, o fisiculturista, no duro, ele se apaixona, ele gosta. Tu acaba se apaixonando, é uma coisa legal, é uma coisa bonita. E não consegue mais largar. É difícil, é difícil! Pode ser até que tu largues, mas aí, quando vê, o cara compra um peso, tem um pesinho em casa, e começa tudo de novo.

E. - Em que consiste esta paixão?

Ma. - Acho que é até por ti mesmo, bicho. De te olhar, de ver tu emagrecer, tirar aquela gordura, tua melhora, botar um braço melhorzinho, ter mais harmonia no teu corpo, tu veste qualquer roupa e cai bem, é aquela sensação de que tu te sente bem depois que sai daqui.

E. - É o modelo do halterofilista... Qual é o teu ídolo?

Ma. - Tem muitos caras que eu admiro. Uns pela determinação, pela garra. Outros pela qualidade

física. Seria injusto dizer um nome, tem tantos... a nível internacional e a nível nacional.

E. - E eles te ajudam a construir teu próprio modelo de corpo. O que é que tu buscas, o que tu queres alcançar?

Ma. - Se tu me perguntasse isso a uns dois anos atrás eu diria, bah! eu quero ficar grande. (Ele ri. Eu penso no filme QUERO SER GRANDE, cinema americano...) Hoje em dia não, eu quero botar um volume muscular mas mantendo sempre minha qualidade física, pouca gordura, prá que eu possa dar uma corridinha e me sentir bem, prá que eu possa botar uma camiseta de física e me sentir bem.

E. - Como é agora... tu estas diante de um campeonato, fazendo um regime. O teu treinador me falava que o regime provoca uma lentidão...

Ma. - Sim, isto te mina muito. É uma coisa muito desgastante, até psicologicamente, é fatal.

E. - E dar conta disso tudo.

Ma. - Muito difícil. Depende de muita determinação, muita força de vontade. É um trabalho exaustivo na academia, a academia te exige como atleta. É um trabalho exaustivo na faculdade, a faculdade te exige como aluno. É um trabalho exaustivo no serviço, o

serviço te exige como bom profissional. Tu tem que ser o bom em tudo o que tu faz. E levar os três ou os quatro, o teu lado sentimental deve ser levado em conta, tudo isso abala. (Ele vai se emocionando ao falar.) O bom é quando tu vences, tu chegas lá. Nem é a questão de vencer, é a de tu chegar lá. Provar prá ti mesmo que tu consegue superar as barreiras. Ao longo destes três meses, a cada dia que passa, parece que fica mais difícil, fica mais longe, fica mais cansativo. (Tempo.) Sempre é bom pensar o depois, quando tu tiver o gostinho de ter conseguido um objetivo. Ser reconhecido, chegar onde tu queria. Ganhando ou não ganhando, ter conseguido entrar no palco e fazer uma boa apresentação. É o mesmo que chegar no final do semestre e passar em todas as cadeiras da Faculdade, chegar no final do mês e receber o teu salário digno sabendo que tu trabalhou bastante.

E. - E a relação com as pessoas, o lado sentimental...

Ma. - Influi. Altera. É uma festa que não dá prá ir, um jantar, um sorvete, um *chopp*. Quer dizer, tu vai minando a ti e às pessoas que estão à tua volta. De repente, tem que mudar toda uma alimentação dentro de casa e tudo o mais. Não há condições de fazer duas comidas diferentes, então todo mundo acaba comendo a

mesma comida, a mesma gororoba...

E. - Na tua casa é assim...

Ma. - Na minha casa tá... não, graças a Deus agora deu prá conciliar, eu faço a minha comida.

E. - Tu moras com a família?

Ma. - É, com a minha mãe e a minha irmã. E elas comem uma comida normal. (Riso.) Digamos assim, uma comida normal.

E. - E o que elas acham de tu fazeres musculação? Se orgulham?

Ma. - Não, elas acham muito estranho. Tem muitas coisas que a minha mãe não concorda, outras ela concorda. Mas dá apoio, apoio é fundamental.

E. - O que ela não concorda?

Ma. - É acordar as seis e meia prá fazer abdominal, é... (pensando)

E. - Comer comidas estranhas...

Ma. - Não. Ela não acha bom agora, pois eu tenho que cortar todo o sal e toda a gordura praticamente.

E. - E o que tu comes?

Ma. - Levanto seis e meia, faço abdominal, tomo uma vitamina, uma batida. (Batida ou vitamina é a mistura de leite com alguma fruta.) Dez

horas como uma fruta. Ao meio-dia, uma porção de massa cozida na água, com uma porção de feijão cozido na água e um peito de frango cozido na água e salada. Sem sal.

Tudo bem medidinho, bem pouquinho. Quatro horas eu como um lanche, uma vitamina bem menor que a da manhã, um copo de leite desnatado, nada de açúcar. De noite a mesma janta, igual ao almoço, por volta das seis e meia e sete horas. E a última refeição é uma laranja, tipo nove horas da noite.

E. - E os colegas de trabalho?

Ma. - Apoio. Querem ver, acham legal. O pessoal do meu serviço é muito sedentário. Fica rolando chocolate o tempo todo, mas o pessoal não me cobra mais, não me oferece. Ficou um clima legal.

E. - Na faculdade...

Ma. - É a mesma coisa. No momento eu sinto uma indiferença por parte de alguns professores e direção. Mas por parte dos meus colegas e do meu futuro, é bom.

E. - E o curso que tu fazes?

Ma. - A Faculdade te prepara para dar aula em colégio. Eu faço também Fisioterapia, já é uma área médica. Mas se eu pudesse viver de Educação Física. No Brasil de hoje, não dá. O ritmo de vida que eu gosto

é o da Educação Física.

E. - Quando tu descobriu isso, de viver, ganhar dinheiro, com o teu corpo, com o teu trabalho físico?

Ma. - Ganhar dinheiro tu ainda não ganha, quando muito ganha um troféu lá, um parabéns, e continua firme, toca ficha. E sai prá treinar mais fundo, prá poder pegar uma coisa melhor. Uma Copa Sul-Sudeste, um Brasileiro, aí talvez tu te dê bem. Mas isso é muita estrada.

E. - E qual é a tua categoria?

Ma. - Minha categoria é até 90 kg. De 80 a 90 kg. é meio pesada. (Tempo.) Sabe, eu treino das seis até seis e meia. Tomo banho. Janto aqui na academia e vou prá faculdade. Hoje é que deu um acaso de eu estar aqui.

(Nesse momento, olhei para ele e vi a sua juventude no rosto, tão longe daquele corpo forte e definido. Pensei na estrada sem volta que o corpo percorreu para chegar até ali, um corpo que dificilmente poderia ser alterado novamente, somente expandir até não sei mais quando... O que faz um campeão quando não se dá bem?)

(Tempo.)

Ma. - Sabe, bicho, há uma dificuldade muito grande de mercado e de tudo. Apesar da modernização da musculação nas academias, da compra de aparelhos novos, é sempre um tabu muito grande, muito preconceito. Se pudessem considerar a musculação um esporte comum, seria um avanço muito grande prá nós. Quem faz fisiculturismo é tido como o cara que toma anabolizante prá ficar grande, é um BRUCUTU, ou então, o que rola muito, é prá cara impotente, e que não tem nada na cabeça. Sabe, faz um ano mais ou menos que se começou a mostrar fisiculturistas na televisão, até um tempo atrás era desconhecido e evitado. Isso aí foi algo que surgiu com a Era dos Filmes do STALLONE e do ARNOLD. Eles vieram a beneficiar, transformar o fisiculturismo num esporte, mais que um esporte. Olha, velho, como tu pode ver, eu já 'tô no ramo a um tempinho, e a coisa não é bem assim. Claro, em todo esporte tem o seu lado negativo, tem as pessoas que degrinem.

E. - E depois, o que está em jogo é o esporte e não a pessoa. Todo mundo transforma muito em questão pessoal.

Ma. - E malham o esporte.

E. - No final deste processo de trabalhar o corpo, investir afeto, dinheiro, sonhos, prá que serve

este teu corpo?

Ma. - Serve mais prá mim, não para a sociedade. Antigamente, como eu te falei, quando eu entrei aqui, foi para me mostrar para a sociedade, para que ela me respeitasse mais, até como uma questão psicológica. A princípio, quem começa a fazer, entra com este princípio, ficar um pouquinho mais forte para se impor, de repente assim, para que alguém te olhe e não te morda, para te dar um espaço para respirar e te conhecer melhor. Hoje em dia, cada vez mais e até por ter amadurecido, eu faço é por mim mesmo e não para os outros. Eu faço campeonato, treino, faço dieta, invisto em mim. É para manter o meu ideal que eu faço isto, para alcançar meu objetivo, o de ficar bem de corpo e ter a melhor forma possível.

E. - Tu não estás bem de corpo?

Ma. - Não, ainda não. Tu sabes que sempre tem algo que não te satisfaz.

E. - E o que é isso?

Ma. - Ah! é um pouco mais de braço, um pouco mais de perna, um abdominal, e mesmo aquela coisa assim, tu está estudando agora, sabe que tu tem uma cadeira que tu vai bem, que tu domina, mas outra não... Começa a busca, lê um livro. Não é por causa de eu ter

lido um livro grande de Fisiologia ou de Cinesiologia que eu não vou ler mais nada. Tem que ler de tudo.

E. - E as leituras sobre halterofilismo?

Ma. - Li um livro do Nélon Bittencourt, muito bom.

E. - Eu conheço esse livro, **Musculação, uma abordagem metodológica.**

Ma. - É uma abordagem técnica, muito bem fundamentada. Mas é difícil. A primeira vez eu não entendi muita coisa. A Faculdade, os estudos, me ajudaram a entender.

E. - Tu gostarias de falar alguma coisa, assim, que tu aches muito importante.

Ma. - Sim, tem uma coisa que eu acho importante, sabe "velho", que é a questão de quando tu sobes no palco. As pessoas não tem o valor, não dão o devido valor. É tanta coisa que tu tens que manter e sempre falta. E esta é a luta, para ser reconhecido, para ser valorizado.

E. - O trabalho do fisiculturista visa mostrar o físico numa dimensão extática. E como é criar o movimento?

Ma. - A coreografia, o movimento, é aquela questão artística que eu tinha falado no início.

Fazer a pose bonita para que ela se encaixe na música e desenvolver uma série de poses, saber fazer uma apresentação, saber mostrar um braço, saber inspirar o ar e soltar o ar na hora certa. Tu tem que cuidar muito. Ao mesmo tempo puxar um braço, inspirar, expirar, e sempre manter a expressão facial livre, solta, sem contrair a face, sem fazer caretas de dor, aprendendo a dominar até que fique uma coisa artística, harmoniosa, apresentável. E o mais natural possível. Te apresentar bonito e com uma música compatível.

E. - A tua música?

Ma. - Eu viajo muito no som. Desde Prince até Queen. Eu já trabalhei com música. E é uma aventura também. Escolher isso.

E. - O Ce. estava me dizendo uma coisa que eu achei muito interessante: que a imagem do halterofilista é pós-moderna, que ainda não é para o mundo de hoje, que o mundo não está preparado para receber estas pessoas. Então, o que é natural nisso tudo?

Ma. - Natural é tudo isso junto, em harmonia. Lá em cima, no palco, o que se deve mostrar é esta harmonia, harmonia de músculos, tronco, perna, de face, de expressão, de sorriso, de se estar firme,

harmonia da pose, de tudo.

(Nesse momento, a sala já está mais cheia. O som dos metais dos aparelhos é forte, parecendo uma bigorna a bater, uma forja.)

Ma. - O sorriso expressa mais do que a felicidade, expressa um desejo, uma intenção de demonstrar, "Eu sou melhor que ele", "Eu sou melhor que eu". E também de felicidade, pois lá na hora, tu concorrendo com outros parecidos contigo, da mesma categoria, que buscam o mesmo resultado que tu. Todos juntos.

é uma coisa de grupo, lá em cima, no palco.

(Pensei no Ce. Ele também falou que o grupo era algo que só o corpo refletia. Eles não são amigos, eles apenas tem um tipo de corpo semelhante, um mesmo corpo. Talvez seja isso, no palco eles se descobrem participando de alguma coisa comum. Apesar da competição, eles buscam se igualar. Os bailarinos, pelo contrário, podem até ser a família, andar o tempo todo juntos, sair, namorar dentro do próprio grupo, mas cada um é sempre uma estrela individualizada. No palco, eles não se trocam uns com os outros. A troca pressupõe uma equivalência, uma moeda. Eles se **repetem**.)

E. - E fora do palco, há o grupo, a tribo?

Ma. - A gente faz musculação, conhece uns amigos, acaba andando com o pessoal da academia, mas é aquela coisa... A cada era que passa tu vai mudando, teus companheiros, inclusive. Por incrível que pareça, eu estou com uma namorada e ela é a pessoa com quem eu mais convivo nestes últimos quatro anos. E é só ela.

E. - Ela te acompanha na musculação?

Ma. - Ela faz sim, numa academia de moda. Mas eu não considero essas academias ruins. Isso é saudável. É que o objetivo não é ser profissional. Mas nem todo mundo tem que ser. E o que seria do Ballet?

E. - O que tu achas do Ballet?

Ma. - Eu faço umas poses do Ballet em casa, para ter mais elasticidade muscular. Principalmente para o alongamento de pernas, prá ter mobilidade e agilidade lá no palco. Não pode ficar duro. É uma questão de harmonia. Tudo visa a harmonia. Desde quando tu inicia uma série de exercícios até ir ao campeonato. Isso é que nem os europeus que falavam, os romanos, **o corpo é a casa da tua alma**, né velho, tem que trabalhar bem ela para que a alma possa viver em paz, afinal de contas é o único corpo que tu tem e então tem

que trabalhar e cuidar bem dele. E é a única alma que tu tens, tem que cuidar bem dela. Tem que cuidar do teu corpo inteiro... E se realmente tu fosses definir a musculação, o fisiculturismo, o halterofilismo, se fosse definir uma pessoa que faça musculação, primeiro tu vai escutar muito, eu quero ficar grande, eu quero ficar enorme, ficar que nem o ARNOLD, mas todos, inconscientemente ou conscientemente, buscam a harmonia em geral.

E. - Na verdade, outras pessoas com quem conversei também me falaram isso, de que elas estavam atrás justamente de harmonia.

Ma. - é um controle natural da gente mesmo, aí não precisa fazer força, é harmonia.

E. - Então, é isso. Obrigado, Ma.

Ma. - Então é isso. De nada, velho.

(Ele aperta a minha mão. Já esta na hora de treinar as poses. Sai na direção do vestiário. Depois, ele me explicou que estava experimentando roupas diversas para estudar qual a que ficava melhor, que valorizava mais o seu corpo.)

(Foi o primeiro encontro que tive com o universo da pesquisa. Estou tímido. Ele é um homem de quarenta anos, um empresário do corpo, reticente e simplificador. Depois de conhecê-lo, descobri que era meu vizinho. Morávamos na mesma rua, eu no prédio em frente à casa dele. Cl. tem três academias, especializadas em diferentes modalidades esportivas, recobrando a área central de Porto Alegre. Ele trabalha em família, com a sua irmã, que também é formada em Educação Física. Seu pai é um brizolista fanático. Depois de nossa conversa, numa manhã ensolarada, próximo ao horário do meio-dia, passamos a nos ver sempre. Com o tempo, ele chegou a pensar que eu era uma outra pessoa, um seu ex-aluno, e acabou por me abordar na rua, perguntando o motivo de eu ter deixado de fazer musculação. Disse que eu tinha ficado tão magro. O que sempre ficou como a impressão mais forte, é que durante todas as quatro vezes que eu visitei a sua academia de halterofilismo, ele sempre procurou evitar que eu fosse ao subsolo, onde estava localizado o vestiário.)

Cl. - Sabe, para mim, tudo começou realmente, viver dentro de uma academia de halterofilismo, conhecer o esporte a fundo, especialização, aos dezesseis anos. Mesmo antes de eu entrar na Faculdade, já me interessava por halterofilismo. O fundamental foi praticar um esporte, conhecer minha própria genética. Muitas vezes uma pessoa quer atingir um objetivo determinado mas não tem genética para isso. Ela imagina que pode ser o ARNOLD, mas não tem uma série de fatores de família para isso. Tipo um sujeito longilíneo, que favorece à nataçãõ, ao basquete, vôlei, atletismo. Um cara mais socado, encontra no halterofilismo a sua própria genética.

E. - E depois...

Cl. - Na Faculdade de Educação Física eu tive o incentivo de um amigo, que na época fazia halterofilismo, a praticar o esporte. E como vinte anos atrás era um esporte muito mal visto, diziam que a pessoa ficava com pouca potência sexual. Havia muito preconceito e até hoje há. Então, me convenceram a praticar halterofilismo e a família foi contra praticar esse esporte. Então eu vim e me inscrevi escondido, aqui mesmo neste ginásio. Anos depois de me formar em Educação Física eu fui ser professor da academia. Passei

por aluno, por instrutor-aluno, um ano e meio de noções de Educação Física. Depois, eu comprei a parte dos sócios e acabei comprando a academia. E de lá prá cá já se passaram dezoito anos. É uma coisa que me apaixona, eu sou muito interessado, eu olho muito à respeito. E o halterofilismo tem uma coisa como todo esporte, a aparelhagem dele evoluiu muito. Os profissionais acompanharam no ritmo. Hoje, um halterofilista a nível nacional pode disputar qualquer concurso internacional, que não vai fazer feio aí fora. A nível regional, também nós estamos num nível muito bom. Este ano levamos uma delegação, isto depois de uns dez anos. Foi uma meia dúzia de atletas, mas tinha representatividade. É um reinício. As competições aqui, cada vez mais, visam preparar os atletas para o nacional.

E. - Quais são as competições regionais?

Cl. - Nós temos basicamente o halterofilismo que se divide em cultura física e levantamento de força básico, mais o levantamento olímpico, que não é tão difundido no RS. Nós temos o estreante, que é por volta de março ou meados de abril. Mister Porto Alegre, Mister RS, dentro do culturismo. (Este ano o estreante ocorreu em maio, junto com o Mister Porto Alegre.) E dentro do levantamento de peso,

temos o campeonato de levantamento de peso. Paralelamente, o campeonato Sete de Turno, modalidade de exercícios só para incentivar nas pessoas, que estão iniciando. Coloca isto no calendário, mas não tem significado a nível nacional.

E. - Ocupando o ano, de março a outubro.

Cl. - Em dezembro o pessoal já 'tá largando. Quem disputa o nacional, normalmente só disputa uma competição por ano, que é a seletiva do campeonato brasileiro. Daí saíram os seis, divididos em categorias de peso corporal. Categoria até 65 kg, de 65 a 70 kg, de 70 a 80 kg, de 80 a 90 kg e acima de 90 kg. São 5 categorias.

E. - E os critérios de julgamento, de avaliação, num campeonato como desses?

Cl. - O que é simetria, uma harmonia de corpo. Não pode ser uma pessoa muito forte e desproporcional. Um braço forte, bem desenvolvido, tem que ser proporcional à altura. Isso é uma simetria muscular. Depois, o volume e a definição, a marcação muscular. Essas três coisas.

E. - Quantas vezes tu já competiu?

Cl. - Culturismo nenhuma. Trabalho de força, duas vezes. A nível gaúcho. Estou me preparando

para competir o ano que vem. Como eu tenho mais de quarenta anos, há uma categoria especial que é a Master, dividida em duas categorias, até 80 kg e acima de 80 kg, preparando para o nacional.

E. - O tempo não influencia. Existem possibilidades.

Cl. - Um atleta para competir a nível regional tem que preparar o corpo por uns três anos. Isso requer muita dedicação. Um acompanhamento de alimentação, composição alimentar, proteínas, vitaminas, um somatório de coisas. É preciso paciência e estrutura para esperar três anos para entrar numa competição de estreante. E a nível do gaúcho e do brasileiro, cinco a sete anos de treinamento. Vai ficando mais específico e mais difícil.

E. - Para chegar lá...

Cl. - Um atleta precisa treinar no mínimo três vezes por semana, e normalmente a nível de competição todos os dias, de duas a duas horas e meia por dia. Não há problema nisso. A maioria dos que trabalham comigo conseguem fazer tudo, inclusive as suas outras atividades profissionais. Como não é um esporte barato, é até muito caro o halterofilismo, e se precisa de um bom equipamento, de um bom par de tênis, precisa

de malha, de um cinto, de ataduras, luvas... as proteínas são muito caras... o pessoal tem é mesmo que trabalhar. Não tem subsídios, nem patrocínio. Ainda mais num país desses, com essas diferenças todas. Não dá para contar com nada.

E. - E não existe possibilidade de se conseguir um patrocinador, quem sabe, um trabalho de marketing não ajudasse?

Cl. - Nós já temos esse ano alguma coisa em ferro e aço, coisa ligada a esporte e uma atividade que se exerce, mas são muito poucos. É um início, não tá fácil patrocínio. Inclusive esse era a nível nacional. Os atletas têm diferenças enormes. Isso dificulta serem patrocinados e conseguirem uma passagem prá disputar um mundial. Ninguém quer patrocinar. Nós, no sul, estamos brigando para conseguir alguma coisa em termos de alimentação, passagem, hospedagem, para ajudar aos atletas. A Federação ajuda com estadia e alimentação, é para facilitar a vida do atleta, para estimular. Mas passagem a Federação não dá.

E. - Falamos em estrutura, em ideal de corpo... como se deu este processo contigo, quando tu entrastes para o culturismo como praticante, como atleta que buscava um corpo idealizado...

C1. - Eu não tenho a genética necessária. A genética nunca me ajudou. Minha altura, que é 1,74 m. também não ajuda. É a minha própria estrutura muscular. Mas isso é algo que dá para reverter. Eu não sou uma pessoa que gostaria de ter volume muscular, eu primo mais pela definição muscular. Não me importo com o volume, prefiro o desenho e definição. Ter uma boa simetria, este é o maior objetivo, o maior ideal. E isso pela própria idade e cabeça. A cabeça muda muito. Quando eu tinha dezesseis anos, eu pensava em ficar grande. Olhava aqueles filmes de Hércules, filmes antigos e ficava sonhando. Mas depois parece que a gente vai caindo na realidade e a cabeça da gente vai mudando, muda muita coisa na vida da gente.

Esta gurizada, por exemplo, que a nível de idade a média é para competição de dezoito a vinte e cinco anos, vinte e sete anos, tem que começar bem cedo. Como em todo esporte quanto mais cedo melhor. E o peso não foge à regra. O peso é uma atividade que serve assim como celeiro, vamos dizer assim. Ele é a base para qualquer outro esporte. Depois, tu vai fazer um esporte como um vôlei, um basquete, enfim, qualquer esporte, e se faz necessário um trabalho de base. O que é um trabalho de base? É quando tu não vai ser

halterofilista, mas vai direcionar o trabalho de corpo com o peso para aquela outra atividade física.

E. - Tem algo interessante nisso tudo... O fato de eu, por exemplo, não sendo da área, estar motivado intelectualmente por essa prática. Houve um *boom*, todo mundo está vindo para a academia.

Cl. - é, eu tenho medo do modismo, ele vem e vai. Prefiro a coisa mais comedida, a coisa mais devagar, que venha para ficar. Eu acho que o peso, o halterofilismo, a musculação, que já é uma nomenclatura mais moderna, tem que ficar. O halterofilismo foi no tempo do pejorativo, ainda é pejorativo, tem conotação marginal. Aos poucos isso vai mudando, conseguindo o patrocínio, o maior espaço nos meios de comunicação, a coisa vai se difundindo. Não é só o fato de tu praticar o esporte e melhorar a tua forma física, mas é também uma terapia muito boa. Eu tenho aqui, gente dos dezesseis aos sessenta anos treinando. Até de menos de quatorze. Quebrar esse tabu que vai prejudicar no crescimento, vai deixar seqüelas nos jovens, isto é uma inverdade. Pelo contrário, a atividade física é muito importante no crescimento, vai estimular o crescimento.

E. - Com essa expansão, a Federação consegue manter um certo controle quanto aos

profissionais, as salas de musculação que abrem em todo o lado?

Cl. - Bom, a Federação não é uma obrigatoriedade. Se uma academia tem uma sala de musculação não precisará se filiar à Federação. Isso deveria partir das academias, como uma conscientização para fazer uma Federação forte. Uma Federação forte é a que tem o maior número de academias adeptas. Mas eu acho que, como em qualquer atividade, tem muita gente curiosa no meio, tem muita incompetência no meio, e, profissionais, enfim, que entram só a fim de lucrar, com fins comerciais. Então, isso gera uma irresponsabilidade muito grande, pode criar seqüelas irreversíveis para o atleta. A academia tem que questionar o profissional que ela vai botar para entrar em contato com o aluno.

O profissional tem que fazer Educação Física, conhecer fisiologia, cinesiologia, anatomia, um pouco de nutrição para orientar quanto à alimentação, apesar de existirem profissionais específicos para isso. E é assim, sem os devidos cuidados, que começa a impunidade nesse país.

Mas isso já não acontece nos Estados Unidos. Eles atingiram um profissionalismo tão grande que os prêmios em dinheiro são tão grandes e a

responsabilidade é outra. Têm profissionais da área de nutrição que estão trabalhando com computador, em cima do físico, do corpo, para superar as deficiências do corpo, até para modelar aquele corpo ideal, os tipos físicos que se estão trabalhando. Mas é que lá existe patrocínio, e por trás dos patrocinadores toda a estrutura do sistema. Eles estão, no mínimo, uns vinte anos na nossa frente. A nível desse esporte nós estamos engatinhando.

E. - E a questão dos preconceitos: a droga, o anabolizante, e o homossexualismo no esporte?

Cl. - Olha, o homossexual é um cara que vai procurar um lugar onde tenha uma freqüência maior de homens. Mas a nível do esporte, eu não vejo ligação nenhuma. Talvez pela maneira como o atleta se comporta na academia, do trabalho de pose, que deve ser feito para um nível de competição, uma preparação de coreografia, pose, etc., um cara com um corpo avantajado, na frente de um espelho, talvez por causa disso as pessoas liguem isso com o homossexual. Agora, a droga existe. A droga existe para tu tomar. Acontece que as pessoas não sabem tomar. Se tu tomar um comprimido de aspirina ou uma caixa de aspirina, tem diferença. A farmácia vende abertamente. O que acontece é que as

pessoas não tem orientação maior, uma orientação médica com uma dosagem certa. Eles vendem um DECADURABOLIN, um DURATESTON, enfim, esses anabolizantes injetáveis, ou mesmo, um EMOGENIN, que é um anabolizante via oral, tu consegue, qualquer farmácia te vende. Pode vender para um adolescente que não está com a cabeça formada. A gente procura orientar, mas às vezes um amigo que já está no esporte induz a tomar. O adolescente não tem paciência para esperar dois ou três anos para botar um corpo, para ele se desenvolver. Através dos estimulantes, há um desenvolvimento mais rápido do corpo. Mas eu sou literalmente contra o uso de anabolizantes, o tempo se encarrega de tudo.

Isso seria uma escolha mais próxima a um naturismo, uma alimentação alternativa, mais vegetariana, evitando a carne vermelha, comendo mais carne branca de peixe ou de peito de frango, cereais. Eu não como carne vermelha a mais de dez anos. Me alimento à base de cereais, verduras, frutas, arroz integral ou coisas *diet*.

O halterofilismo não vai te privar de sair à noite, de ir a uma festinha e até beber alguma coisa mais moderadamente. Mas se tu pratica o esporte isso aí 'tá fora, ainda mais se a pessoa almeja alguma

coisa, quer participar de competição. Cigarro, então, não tem vez. Cigarro ou fumo desgasta mesmo, tira qualquer resistência.

E isso, aqui, é muito pouco.

E. - Tu tens idéia de quantos atletas profissionais tem este ritmo?

Cl. - Hoje, no Rio Grande do Sul, bons mesmo, que levem a coisa a serio, a nível do eixo Rio-São Paulo, uns dez no máximo. Com o interior do Estado não dá ainda para contar. Tudo está em termos de Porto Alegre. Grande Porto Alegre também não existe. Fora de Porto Alegre é tudo comercial, só para faturar. Ninguém aparece na capital para procurar a evolução, ver o que apareceu de novo, e a nível de trabalho físico todo dia está aparecendo coisa nova.

E. - Esta é a segunda academia mais antiga do Estado...

Cl. - E a primeira no mesmo local. Fizemos trinta anos agora em novembro passado. A mais antiga é a Apolo, que está na Farrapos, já esteve na Mauá, e que esteve em outros lugares, na Sertório também. Agora, a Hércules não. A Hércules nunca saiu daqui, sempre foi aqui. Eu procuro manter a tradição, a gente vive coisas, o local não é próprio, é alugado, os

aluguéis estão caríssimos, mas como bom atleta que sou eu faço ginástica financeira.

E. - Quantos alunos matriculados?

Cl. - Praticando, uma média de cem alunos na masculina e, na feminina, na rua aqui de baixo, a Demétrio Ribeiro, já estou com setenta alunas. Esta academia feminina é minha e da minha irmã. Ela é uma academia nova, tem apenas oito meses. Eu montei por causa de uma fatia de mercado que estava vazia aqui em Porto Alegre. A nível de musculação, só existia academia mista e nenhuma só feminina. As mulheres, nem todas, ficavam constrangidas, olhavam com um certo constrangimento na hora de fazer ginástica. Era ela e um cara treinando junto. Ela ficava cuidando, ela tinha mais celulite. Muitas mulheres não aceitavam esse tipo de coisa de treinar com homens, mulheres casadas que o marido não gostava que elas fossem treinar na academia que tivesse homens. Então, era uma fatia do mercado que eu peguei, numa experiência que deu certo. Até as professoras e instrutoras são mulheres.

E. - Eu não encontrei muita mulher por aqui. Esses dias, falei com uma menina, muito simpática.

Cl. - É, nós temos isso dentro da musculação. Umás meninas de uns dezessete ou dezoito

anos. Mas temos senhoras, senhoras de até setenta anos, fazendo musculação e dando baile em muita guriuzinha. Com a musculação a cabeça da pessoa muda, mudam os objetivos.

E. - E como é o início de um processo desses, para quem nunca havia feito nada ou quase nada antes?

Cl. - Começa através de uma avaliação médica, depois uma avaliação de força e aí é feito um trabalho de simetria, as medidas do corpo, altura, peso, depois se conversa com a pessoa, se ela quer fazer só manutenção, quer trabalhar para competição, se ela quer só fazer esporte, se quer trabalhar geral, ou só braço, ombro, ou mais específicos, abdominais, barriga, uma perna fina. É uma conversa preliminar para saber o objetivo da pessoa. A rotatividade é muito grande, entra muita gente e sai muita gente. É um esporte pouco recreativo, não é muito para lazer, como um vôlei, basquete. Aqui é mais solitário, individual. Precisa ter uma cabeça boa para saber que vai ser um ano, dois, de silêncio e trabalho, para botar um corpo. As pessoas não estão preparadas para esse tipo de coisa. As pessoas não estão preparadas para um halterofilismo que leve dez a quinze anos para dar grandes resultados. Muita gente vai

atrás das propagandas enganosas de revistas especializadas, que uma pessoa leiga vai ficar forte em trinta dias, e não fica.

E. - Eu já comecei, e já desisti. Mas não por causa disso.

Cl. - Às vezes, uma atividade paralela ajuda. Uma coisa importante é o interesse do professor, se não há acompanhamento de perto o aluno acaba se desinteressando.

E. - Saber quem está ali, a história individual do corpo de um aluno, caso contrário parece vazio, fica-se abandonado diante de muitos aparelhos sem saber o que fazer. O aluno faz o exercício errado e ninguém vê.

Cl. - O ideal é treinar em dupla. Conseguir um companheiro, mais ou menos com o mesmo porte físico, mesma força, os dois treinam juntos, como forma de incentivo. Às vezes tu chega, é duro treinar dia após dia e aumentar 0,5 cm. de braço num mês. Tu quer continuar no esporte, mas é brabo. Falta companheiro e falta instrutor. Tem que ter uma cabeça muito boa, é muito difícil.

E. - Mas esporte é um pouco isso, disciplina, dor, sacrifício, para alcançar um prazer no

fim... Uma espera muito longa.

Cl. - É, uma espera para algo que vai acontecer muitos anos depois.

E. - Outro dia eu volto a falar contigo.

Cl. - Eu espero. Mas tá calor aqui, não é?

E. - É.

Cl. - Está um calorão, dá um suador e uma cor também.

(Ele se levanta. Trocamos cumprimentos.
Ele entra na academia, um grupo de rapazes o espera.)

ANEXO 2. ENSAIO VISUAL.

Dois volumes em separado.